

PARABASIS
Journal of the Department
of Theatre Studies
University of Athens

Volume 17-18/1

ΠΑΡΑΒΑΣΙΣ
Επιστημονικό Περιοδικό
Τμήματος Θεατρικών Σπουδών
Πανεπιστημίου Αθηνών

Τόμος 17-18/1

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

ΛΕΞΙΚΟΝ ΣΟΥΔΑΣ

PARABASIS

Journal of the
Department of Theatre Studies
University of Athens

Volume 17-18/1

M. ANTONIOU
M. G. BAIRAKTARI
A. G. CHOTZAKOGLU
K. DIAMANTAKOU
E. GKINI
M. KARANTZAS
S. KARAVELI
N.G. KONSTANTINIDIS
E. MIMIDOU
T. NEOFYTOU
CH. A. OIKONOMOPOULOU
K. PETRAKOU
E. PROUSALI
W. PUCHNER
G. TENTORIO
BOOK REVIEWS
SUMMARIES
THE AUTHORS OF THE VOLUME
DISSERTATIONS

NATIONAL AND KAPODISTRIAN
UNIVERSITY OF ATHENS
DEPARTMENT OF THEATRE STUDIES

ATHENS 2021-2022

ΠΑΡΑΒΑΣΙΣ

Επιστημονικό Περιοδικό
Τμήματος Θεατρικών Σπουδών
Πανεπιστημίου Αθηνών

Τόμος 17-18/1

M. ΑΝΤΩΝΙΟΥ
Μ. Γ. ΜΠΑΪΡΑΚΤΑΡΗ
Α. Γ. ΧΟΤΖΑΚΟΓΛΟΥ
Κ. ΔΙΑΜΑΝΤΑΚΟΥ
Ε. ΓΚΙΝΗ
Μ. ΚΑΡΑΝΤΖΑΣ
Σ. ΚΑΡΑΒΕΛΗ
Ν. Γ. ΚΩΝΣΤΑΝΤΙΝΙΔΗΣ
Ε. ΜΙΜΙΔΟΥ
Τ. ΝΕΟΦΥΤΟΥ
Χ. Α. ΟΙΚΟΝΟΜΟΠΟΥΛΟΥ
Κ. ΠΕΤΡΑΚΟΥ
Ε. ΠΡΟΥΣΑΛΗ
Β. ΠΟΥΧΝΕΡ
ΤΖ. ΤΕΝΤΟΡΙΟ
ΒΙΒΛΙΟΚΡΙΣΙΕΣ
ΠΕΡΙΛΗΨΕΙΣ
ΣΥΓΓΡΑΦΕΙΣ ΤΟΥ ΤΟΜΟΥ
ΔΙΔΑΚΤΟΡΙΚΕΣ ΔΙΑΤΡΙΒΕΣ

ΕΘΝΙΚΟ ΚΑΙ ΚΑΠΟΔΙΣΤΡΙΑΚΟ
ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ ΑΘΗΝΩΝ
ΤΜΗΜΑ ΘΕΑΤΡΙΚΩΝ ΣΠΟΥΔΩΝ

ΑΘΗΝΑ 2021-2022

PARABASIS

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

Lily Alexiadou, Alexia Altouva, Michalea Antoniou, Katerina Diakoumopoulou, Aikaterini (Kaiti) Diamantakou, Clio Fanouraki, Sofia Felopoulou, Konstantza Georgakaki, Xenia Georgopoulou, Grigoris Ioannidis, Anna Karakatsouli, Ilia Lakidou, Platon Mavromoustakos, Panayiotis Michalopoulos, George P. Pefanis, Walter Puchner, Ioanna Remediaki, Evanthia Stivanaki, Gogo K. Varzelioti, Iosif Vivilakis

Director: Walter Puchner

Chief Editor: Gogo K. Varzelioti

Publishing coordination: Aikaterini (Kaiti) Diamantakou

Associate editors: Lily Alexiadou, Michaela Antoniou, Clio Fanouraki, Xenia Georgopoulou, Ilia Lakidou

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 electronic diamcat@theatre.uoa.gr (Kaiti Diamantakou).

© Copyright: Herodotos

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

Pagination - Printing: Herodotos, Mantzarou 9, 10672 Athens, tel. 2103626348.

ΠΑΡΑΒΑΣΙΣ

Επιστημονικό Περιοδικό του Τμήματος Θεατρικών Σπουδών

Εθνικού και Καποδιστριακού Πανεπιστημίου Αθηνών

Συντακτική Επιτροπή

Λίλυ Αλεξιάδου, Αλεξία Αλτουβά, Μιχαέλα Αντωνίου, Γωγώ Κ. Βαρζελιώτη, Ιωσήφ Βιβιάκης, Κωνσταντζίνα Γεωργακάκη, Ξένια Γεωργοπούλου, Κατερίνα Διακουμοπούλου, Αικατερίνη (Καίτη) Διαμαντάκου, Γρηγόρης Ιωαννίδης, Ίλια Λακίδου, Πλάτων Μαυρομούστακος, Παναγιώτης Μιχαλόπουλος, Γιώργος Π. Πεφάνης, Βάλτερ Πούχνερ, Ιωάννα Ρεμεδιάκη, Ευανθία Στιβανάκη, Κλειώ Φανουράκη, Σοφία Φελοπούλου

Διευθυντής: Βάλτερ Πούχνερ

Επιμελήτρια έκδοσης: Γωγώ Κ. Βαρζελιώτη

Συντονισμός έκδοσης: Αικατερίνη (Καίτη) Διαμαντάκου

Συνεπιμέλεια κειμένων: Λίλυ Αλεξιάδου, Μιχαέλα Αντωνίου, Ξένια Γεωργοπούλου, Ίλια Λακίδου, Κλειώ Φανουράκη

Διεύθυνση: Τμήμα Θεατρικών Σπουδών

Φιλοσοφική Σχολή

Πανεπιστημιούπολη Ιλίσιας

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 ηλεκτρονική διεύθυνση diamcat@theatre.uoa.gr (Καίτη Διαμαντάκου).

© Copyright: Εκδόσεις Ηρόδοτος

Τμήμα Θεατρικών Σπουδών

του Εθνικού και Καποδιστριακού Πανεπιστημίου Αθηνών

Σελιδοποίηση-Εκτύπωση: Εκδόσεις Ηρόδοτος, Μαντζάρου 9, 10672 Αθήνα, τηλ. 2103626348.

ISSN 1106-5923

CONTENTS

Walter Puchner	
Editorial (25 Years of <i>Parabasis</i>)	11
SPECIAL ISSUE: ANCIENT THEATRE AND ITS RECEPTION	
Walter Puchner	
Foreword	13
Evangelia Mimidou	
Battle for power and human sacrifice for the prevention of the Ar- give menace in the tragedy <i>Phoinissae</i> . The perception of the par- ticular topics in visual arts	17
Walter Puchner	
Der Weg der griechischen Orthodoxie zum Theater. Die altgrie- chischen Tragödien <i>Domna</i> (nach 1714) und <i>Abel</i> von Zacharias Karantinos aus Ätolien	35
Nektarios Georgios Konstantinidis	
<i>Sous le rempart d'Athènes</i> de Paul Claudel : Le paradoxe fictionnel et l'historicité	63
Menelaos Karantzas	
<i>The Trackers of Oxyrhynchus in Delphi</i> : The Creative Use of Frag- ments of Ancient Greek Drama in a Contemporary Theatrical Per- formance	75
Michaela Antoniou	
Anna Sinodinou's Performances in Sophocles' <i>Electra</i> : An Evolu- tion	89

Tania Neofytou

- Queens of Syria: A Contemporary Adaptation of Euripides' *Trojan Women* by Female Victims of the Syrian Civil War 107

Christina A. Oikonomopoulou

- La réception des mythes et du théâtre helléniques antiques à la production dramaturgique de la Caraïbe insulaire francophone 117

Sofia Karaveli

- Marios Pontikas, Wajdi Mouawad : Sur les traces d'Œdipe dans la quête d'une nouvelle identité 141

Gilda Tentorio

- Smontare e ricomporre la tragedia: il progetto «Santa Estasi. Attrici: otto ritratti di famiglia» di Antonio Latella 157

STUDIES

Kaiti Diamantakou

- Les apartés dans la Comédie Ancienne et dans la Comédie Nouvelle: Du spectateur critique engagé au spectateur complice distancié ... 179

Kyriaki Petrakou

- The Use of Psychoanalysis in Nikos Kazantzakis's Plays 189

Maria G. Bairaktari

- Le monologue *Marche* de Christian Petr en Grec : Traduire les voix internes au théâtre 199

Anthoula G. Chotzakoglou

- Be-witched Shadows: Approaching the Witches of Greek Shadow Theatre (Karagiozis), Inspired by Folk and Fairy Tales 217

Evi Prousali

- A Neuroaesthetic Approach in Performance Perception: Empathy, Embodied Simulation and Embodied Language 231

MISCELLANEA

Kyriaki Petrakou

- A Review in Bad Faith or What Should One Focus On at the Forum of Public Academic Discourse 245

BOOK REVIEWS

Eleni Gkini

- Avra Sidiropoulou, *Directions for Directing. Theatre and Method*, London and New York, Routledge 2018, ISBN-13:978-0415789288 251

Walter Puchner

- ◆ Grigoris Ioannidis, *Ξένοι συγγραφείς στο ελληνικό θέατρο (1945-1967). Από τη μεριά της δραματουργίας* [*Ausländische Autoren auf dem griechischen Theater (1945-1967). Aus der Sicht der Dramatik*], Athen, Herodot-Verlag 2018 (Theatrologica V), S. 564, ISBN 978- 960-485-195-9 256
- ◆ Kalliopi Exarchou (ed.), *Δημήτρης Δημητριάδης: Παραβιάζοντας τα όρια. Τμήμα Γαλλικής Γλώσσας και Φιλολογίας ΑΠΘ. Πρακτικά επιστημονικής διημερίδας 26-27 Μαΐου 2016* [*Dimitris Dimitriadis: Grenzüberschreitungen. Abteilung für französische Sprache und Philologie der Aristotelischen Universität Thessaloniki. Kongreßakten einer zweitägigen Tagung 26.-27. Mai 2016*], Thessaloniki, Shakespearikon-Verlag 2018, S. 336, ISBN 968-618-5274-08-5 261
- ◆ *Λογείον / Logeion. Περιοδικό για το αρχαίο θέατρο / A Journal of Ancient Theatre*, vol. 7 (2017) S. 428, Abb., ISSN 2441-2417 263

SUMMARIES / ΠΕΡΙΛΗΨΕΙΣ 269

THE AUTHORS OF THE VOLUME 279

DISSERTATIONS 287

WALTER PUCHNER

EDITORIAL
25 YEARS OF *PARABASIS*

With its double volume 17/18 (2021), the edition of *Parabasis*, Journal of the Department of Theatre Studies of the National and Kapodistrian University of Athens, covers by now one quarter of a century of circulation (1995-2020). Together with its Annexes, it constitutes the most important and long-lived theatrical journal in Greece, having a purely academic scope, which, beyond the papers and articles, contains a great number of book reviews and presentations. It would not be undue to deduce that no other academic journal has contributed so decisively to the creation, evolution and cultivation of academic Theatrology in Greece in the long run. It also contributed to this function, on the one hand, by bringing Greek Theatrology into touch with the international evolutions in this field and, on the other hand, by introducing and promoting its achievements abroad. The academia of the Department and also of other Departments of Greek and foreign universities, belonging to the wider field of Humanities, together with non-academic scholars, contributed to this attainment. This journal and its annexes are the main body of the numerous editions released by the Department of Theatre Studies¹.

Besides the double volume 17/18 (2021) in hand, the Journal has already published and released 16 volumes, edited by the following members of the Department staff: Platon Mavromoustakos (1-2, 1995, 1998), Iosif Vivilakis (3, 2000), Konstantza Georgakaki (4, 2002), George Pefanis (5-11, 2004-06, 2008-10, 2013), Gogo Varzelioti (12-16, 2014-18 [double-volumes]). From 2004 on, *Parabasis* has been released annually and is presented as the Yearbook of the Department. The period 2011-13 was a turning point in the structure and the format of the journal: A second, foreign-language volume was established, which would also contain henceforward, like the Greek-language one, papers and book reviews in English, French, German and Italian. All

¹ I.g.: Kyriaki Petrakou – Anna Karakatsouli (summaries-translations), Kyriaki Petrakou ed.: *Research into Modern Greek Theatre (1995-2005). Summaries of the Academic Publications of the Department of Theatre Studies in the University of Athens*, Department of Theatre Studies-Ergo Publications, Athens 2005. The redaction and editing of all these issues was taken on by members of the Department (A. Altouva, C. Georgakaki, K. Diamantakou, E. Fessa-Emmanouil, G. Ioannides, A. Karakatsouli, Pl. Mavromoustakos, A. Mouzenidou, D. Mousmoutis, K. Petrakou, W.Puchner, A. Tabaki, Chr. Stamatopoulou-Vasilakou, G. Varzelioti, I. Vivilakis et al.).

the papers are being submitted to double blind peer review. The journal is released on line on the official website of the Department of Theatre Studies as well as on the website of the social networking platform *Academia.edu*, having a very satisfactory traffic (both of the Greek and foreign language volumes). Also, *Parabasis* established every year a special subject, without excluding papers not dealing with it.

The total extent of those volumes is sensational: pp. **8.897**, pp. **3.233** on line (foreign language 990, Greek 2243), papers **258**, on line and peer reviewed **98** (foreign language 36, Greek 62), book reviews **607**, on line 206 (foreign language 60, Greek 146).² Together with the double volume 17/18 (2019/20), the total extent reaches the number of 10.000 pages.

However, an important section of *Parabasis* is consisted of its fourteen (14) Annexes, containing monographs on special issues, Honorary Volumes and Records of Conference Proceedings and/or with special subject matter. Those escorting volumes are integrated into categories: Studies (9), Plays (text and introduction) (2), Resources (1), Bibliography (2). For these arduous editions the following scholars were responsible: I. Bogdanović, K. Georgakaki, A. Karakatsouli, D. Mousmoutis, K. Petrakou, G. Ioannides, W. Puchner, A. Tabaki, G. Varzelioti, I. Vivilakis. The total extent of these volumes reach **5.275** pp. and **262** papers.³

All these mean that the total production and presence of the academic journal *Parabasis*, together with the Annexes amount to ca 15.000 pp., of **519** papers, in five languages. I believe it is a direct evidence of the sustainability of the Department of Theatre Studies of the National and Kapodistrian University of Athens in Greece and the entire world, as it is moving forward into the new century on solid basis and an optimistic perspective.

WALTER PUCHNER

² Analytically: vol. 1 (1995, pp. **354**, 7 papers 18 reviews), vol. 2 (1998, pp. **298**, 9 papers, 18 rev.), vol. 3 (2000, pp. **444**, 9 papers, 35 rev.), vol. 4 (2002, pp. **481**, 11 papers, 60 rev.), vol. 5 (2004, pp. **572**, 11 papers, 49 rev.), vol. 6 (2005, pp. **468**, 14 papers, 32 rev.), vol. 7 (2006, pp. **557**, 20 papers, 31 rev.), vol. 8 (2008, pp. **707**, 23 papers, 41 rev.), vol. 9 (2009, pp. **850**, 20 papers, 71 rev.), vol. 10 (2010, pp. **545**, 22 papers, 23 rev.), vol. 11 (2013, pp. **388**, 14 papers, 23 rev.), vol. 12/1+2 (2014, 180+429=**609**, papers 8+9=17, rev. 19+70=89), vol. 13/1+2 (2015, 203+722=**925**, papers 9+19=28, rev. 17+24= 41), vol. 14/1+2 (2016, pp. 104+398=**502**, papers 5+13=18, rev. 9+17= 26), vol. 15/1+2 (2017, pp. 145+314= **459**, papers 7+10=17, rev. 10+16=26), vol. 16/1+2 (2018, pp. 358-380=**738**, papers 9+9=18, rev. 5+19=24).

³ Analytically: Studies: [1] pp. 402 (folio 4th) (2001, 35 papers), [2] pp. 395 (folio 4th) (2002, 35 papers), [3] pp. 532 (4th) (2004, 46 papers), [4] pp. 173 (2008), [5] pp. 1439 (2007, 122 papers), [6] pp. 226 (2008), [7] pp. 208 (2008), [8] pp. 198, (2009, 15 papers), [9] pp. 274 (2013), that is a total of **3847** pp. (1329 in royal folio), **257** papers. Plays (text and introduction): [1] pp. 221, [2] pp. 111. Resources: [1] pp. 188. Bibliography: [1] pp. 827, [2] pp. 81.

WALTER PUCHNER

FOREWORD

The special edition of the Journal *Parabasis* dedicated on the subject «The ancient Greek theatre and its reception» expands into a very comprehensive field. There are two reasons: it includes 1) the whole ancient theatre, starting from representative rituals and theatre-like forms of dithyrambic poetry of the pre-classical era together with the regular performances of the classical fifth century within the institutional framework of the religious festivals of Dionysos' cult and their awards, to the Hellenistic and Roman era, with the mimi, pantomimi and other forms of show-business of later and latest antiquity, but it also includes –mainly– 2) the whole history of drama reception from Aeschylus to Menander and Seneca, the imitations of the ancient performance, the archaeology of theatre architecture and the attempts of re-production and museum-like productions of the Italian Renaissance, to contemporary festivals of ancient drama with several aesthetic and interpretive visions according to the standards of «postmodern» and «postdramatic» theatre. The history of this reception goes back to antiquity itself, in the Hellenistic period, when mimus and pantomimus presented satirical and parodic forms of tragedies developing a dense intertextual networking and reference to the classical texts of the 5th century.

As will be shown by the papers submitted on this issue, the interest focuses less on classical philology and chiefly on theatrical historiography, with the 20th century in the center and the analysis of contemporary dramatic and scenic production. This interest is due to the fact that the 20th century (and the two decades of the 21th) is the historical period during which the reception of ancient drama has been enhanced mostly quantitatively, meaning the number of productions and the number of translations, adaptations and experimentations with the ancient surviving dramatic texts even their fragments.

This statistic frequency of ancient subject matter becomes denser and denser and culminates during the last decade of the 20th century to such a degree that reaches 1% of the international repertory. This remarkable phenomenon concerns Greece for the most part, because the ancient repertory is cultivated more intensely in Greece than in the rest of the world. There is a need for an explanation, which, however,

cannot be easily given in some convincing way.⁴ This multi-modal reception of ancient drama causes many and specific questionings, on several levels: academic research and aesthetic, philosophical and dramatic commentary of the dramatic texts, translation and linguistic adaptation, text adaptation and intertextual references of subsequent plays to ancient plays, subjects and patterns. This questioning about the texts used in production concern even the terminology (translation or adaptation) and the statistics of those productions (number of translations and adaptations); the borders between translation and adaptation are rather uncertain, as a word for word translation without interventions in the plot or adjuncts of any interpreting or ideological dimensions appear only in the 19th century, while in the 20th century pure adaptations dominate, especially in the movements of reproductions of primitive-like rituals or the trend of extreme modernization of the plot. The translation questioning, however, has an additional peculiar nuance for the modern Greek versions: it is no dubbing but intralingual translation; nevertheless the problems concerning the verbal conveyance from one historical form to a (more) contemporary one do not differ essentially from the speculation on translation from one language to another. The form choices, which cannot avoid distancing the aesthetic atmosphere from the original, aggravate the linguistic conflicts: many translations refer to a bourgeois drawing-room or smell of thyme from the mountains, both having absolutely no relevance to antiquity. Only very recent translations choose a mixed vocabulary from several historical and style layers of the history of Greek language.⁵

A fundamental factor influencing directly all directing and aesthetic choices of a production, beyond the translation and the language style, is the music – not only of the chorales, whose is handling always a strong challenge even for postmodern directions. The emotional and psychosomatic power and pervasiveness of music often drives the whole aesthetics of an ancient drama production, together with the acting and the body movement (kinesiology) of the Chorus, the scenery and the costumes, the scenic space (roofed or open air in ancient theatres). As the lack of religiosity in those manifestations,

⁴ See my key-note paper in the First International Theatrolological Conference, held in 2005 in Athens, organized by the Department of Theatre Studies of the NKUA (W. Puchner, «Theatrolologia quo vadis?», in A. Tabaki – W. Puchner (eds), *First International Conference Theatre and Theatre Studies in the 21th 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*, Ergo, Athènes 2010, σ. 17-23).

⁵ W. Puchner, «Μετάφραση ή διασκευή; Στα άδυνα της προσληπτικής διαδικασίας» («Translation or adaptation? In the sanctuaries of reception procedure», *Κερκίδες και διαζώματα. Μελέτες για το αρχαίο θέατρο και την πρόσληψή του*, Athens 2016).

which belonged to Dionysos's cult (and other cults in later antiquity) cannot be reinstated, the aesthetic and the content of the performance get transformed into a freely manageable assemblage of several elements, according to the will of each director, who deals with the contemporary aesthetic dogma of modernity and originality and has to differ from the whole earlier tradition.

With this rationale, of multi-level complexity of questioning about the intense existence of adaptations, productions and intertextual recordings of the ancient repertory, we present here the following sample of papers on this given subject-matter, a sample that ranges from antiquity itself to this day, uses several and different methodologies, and focuses on several aspects of this issue. Despite the unavoidable particularization in the whole approach of the issue and despite the abundant and diversified bibliography existing for the research of ancient theatre reception, in whose clarification and analysis both classical philology and theatrology co-operate nowadays harmoniously, the following sample of papers is a representative mirror of the manifold questioning set by the intense presence of antiquity in drama and stage. It is an interpretive challenge both for art and science, the theatre artists and the teatrologists.

EVANGELIA MIMIDOU

BATTLE FOR POWER AND HUMAN SACRIFICE
FOR THE PREVENTION OF THE ARGIVE MENACE
IN THE TRAGEDY *PHOENISSAE*. THE PERCEPTION
OF THE PARTICULAR TOPICS IN VISUAL ARTS

Ancient Greek dramas are directly related to the aspirations of the Athenian Democracy and all things connected with the civil affairs. Mainly, they reveal the political process. The current paper has as main topic a drama of Euripides where the battle between two brothers for power and the sacrifice of a young man for the prevention of the rival menace are in the forefront.

The tragedy *Phoenissae* was probably first performed in 410 B.C.¹ and its plot is the undermentioned:² Jocasta precedes, reciting all the events before her sons' battle: she begins with her marriage with Laius and reaches up until the military expedition of Polynices and Argives against Thebes. Then, Antigone and the Pedagogue describe the siege of the city (*polis*). Jocasta invites Eteocles and Polynices in order to try to reconcile them. Polynices goes away and immediately organizes his attack. Eteocles, upon Creon's orders, organizes the defense of the city (*polis*). Then, Teiresias arrives with the young Menoeceus, son of Creon. Creon asks to take an oracle for the victorious outcome of the battle and Teiresias responds that his son, Menoeceus, has to be sacrificed. Creon reacts and advises his son to leave Thebes. Menoeceus informs the Chorus that he is going to sacrifice himself in the interest of the city. The first messenger informs Jocasta that the moment for her sons' duel arrived. She invites Antigone to rally at the battlefield in order to avert the evil. The second messenger announces the death of the two brothers and the suicide of their mother. Then, the procession appears with the three dead bodies, accompanied by Antigone, who laments. After that, the young woman invites Oedipus and narrates what happened. At the end, Creon appears and as a king of Thebes prohibits the burial of Polynices and commands the exile of Oedipus. Antigone declares her intention to bury Polynices, not to get married with Haemon and to accompany her father at the exile.

¹ Thomas Bertram Lonsdale Webster, *The Tragedies of Euripides*, London 1967, p. 163.

² Ibid, p. 215-219.

Prior to Euripides,³ the destiny of the two brothers was dramatized by Aeschylus in his play *Seven against Thebes*⁴ and Sophocles in his tragedy *Oedipus at Colonus*.⁵

Aeschylus sheds light on the duel of Eteocles and Polynices in his drama *Seven against Thebes*, where he underlines that the two brothers were killed with their own hands and hit each other with wrought Scythian steel, Ἄγγελος: Ἄνδρες τεθνᾶσι ἐκ χειρῶν αὐτοκτόνων... δισσὼ στρατηγῶ, διέλαχον σφυρηλάτῳ Σκύθῃ σιδήρῳ κτημάτων παμπησίαν,⁶ and by Euripides, who claims that both brothers were hit with sword: – Ἄγγελος: Ἐνθεν δὲ κόπας ἀρπάσαντε φασγάνων ἐς ταῦτόν ῥ' ἦκον, συμβαλόντε δ' ἀσπίδας πολὺν παραγμὸν ἀμφιβάντ' εἶχον μάχης.⁷ After Euripides, Apollodorus recites that the two brothers fought and killed each other: Ὡς δὲ ἀπώλλυντο πολλοί, δόξαν ἑκατέροις τοῖς στρατεύμασι Ἐτεοκλῆς καὶ Πολυνείκης περὶ τῆς βασιλείας μονομαχοῦσι, καὶ κτείνουσιν ἀλλήλους.⁸ Diodorus Siculus mentions that the two brothers killed each other (μετὰ δὲ ταῦτα Ἐτεοκλῆς μὲν καὶ Πολυνείκης ἀλλήλους ἀνέϊλον).⁹ Statius claims that the two brothers killed each other with swords, (*erigit occulte ferrum vitaeque labantis reliquias tenues odio supplevit, et ense iam laetus fati fraterno in corde reliquit*).¹⁰ Hyginus supports that Eteocles and Polynices fought a duel and killed each other (*Eteocles et Polynices inter se pugnantes alius alium interfecerunt*)¹¹ and Pausanias repeats that the two brothers fell in the duel (Τὴν τε στρατιὰν ἀπόλλυσι καὶ πρὸς τὸν Ἐτεοκλέα αὐτὸς μονομαχεῖ κατὰ πρόκλησιν. Καὶ οἱ μὲν μονομαχοῦντες ἀποθνήσκουσιν).¹²

³ For more literary sources see at the previous notes and Ιωάννης Κακριδής, *Ελληνική Μυθολογία, Ηρακλής: Πανελλήνιες Εκστρατείες*, τ.4, Αθήνα 1986, σ. 190.

⁴ See the plot of the drama: Patricia Elizabeth Easterling – Bernard MacGregor – Walker Knox, *Ιστορία της Αρχαίας Ελληνικής Λογοτεχνίας*, Αθήνα 2000, σ. 378-379.

⁵ See Soph. *OC* 367-460, 599-601, 1292-1307, 1329-1330, 1342-1397.

⁶ Messenger: The men are dead, murdered by their very own hands. [...] The two generals, have divided the whole of their property with hammered Scythian steel: Aesch. *Seven* 810, 817-818. English translation: Herbert Weir Smyth, *Aeschylus. Aeschylus, Seven against Thebes*, Harvard University Press 1926.

⁷ Messenger: Then clutching their sword-hilts they closed and round and round, with shields clashing, they fought a wild battle: Eur. *Phoen.* 1404-1406. English translation: Edward Philip Coleridge, *Euripides. The Complete Greek Drama. The Phoenissae*, New York, Random House 1938.

⁸ And as many fell, Eteocles and Polynices, by the resolution of both armies, fought a single combat for the kingdom, and slew each other: Apollod. III, vi, 8. English translation: James George Frazer, *Apollodorus. Apollodorus, The Library*, Harvard University Press 1921.

⁹ Diod. IV, 65, 8.

¹⁰ He secretly raises his sword and eking out the meagre remnants of his ebbing life with hate, leaves the steel in his brother's heart, now happy to die: Stat. *Theb.* XI, 565-567. See also at Stat. *Theb.* XI, 540-573. English translation: D. R. Shackleton Bailey, *Statius: Thebaid, Books 8-12, Achilleid*, Harvard University Press 2003.

¹¹ Hyg. *Fab.* 68.

¹² ...but lost his army and fought a duel with Eteocles as the result of a challenge. Both fell in the duel: Paus. IX, 5, 12. English translation: William Henry Samuel Jones – Henry Arden Ormerod, *Pausanias. Pausanias Description of Greece*, Harvard University Press 1918.

At the drama of Euripides the burial of Polynices is not referred, however according to the great tragic poet Antigone declares that she will bury Polynices even if the whole city is against this decision: –*Ἀντιγόνη: Ἐγὼ σφε θάψω, κἂν ἀπεννέπη πόλις.*¹³ Apollodorus stresses that although Creon had ordered the dead bodies of the Argives to remain without burial, Antigone disobeyed and buried secretly Polynices. For this reason she was arrested and taken in front of Creon, who buried her alive: *Κρέων δὲ τὴν τῶν Θηβαίων βασιλείαν παραλαβὼν τοὺς τῶν ἀργείων νεκροὺς ἔρριπεν ἀτάφους, καὶ κηρύξας μηδένα θάπτειν φύλακας κατέστησεν. Ἀντιγόνη δέ, μίᾳ τῶν Οἰδίποδος θυγατέρων, κρύφα τὸ Πολυνείκους σῶμα κλέψασα ἔθαψε, καὶ φωραθεῖσα ὑπὸ Κρέοντος αὐτοῦ τῷ τάφῳ ζῶσα ἐνεκρύφθη.*¹⁴ Hyginus narrates that Antigone and Argia, the wife of Polynices, transferred secretly his body to the funerary fire, where the body of Eteocles had been already burnt. Argia escaped but Antigone was arrested and brought in front of Creon, who delivered her to his son with the order to kill her: *Antigona soror et Argia coniunx clam noctu Polynicis corpus sublatum in eadem pyra qua Eteocles sepultus est imposuerunt. Quae cum a custodibus deprehensae essent, Argia profugit, Antigona ad regem est perducta. Ille eam Haemoni filio cuius sponsa fuerat dedit interficiendam.*¹⁵ According to Philostratus, during the night Antigone transferred the husky, dead body of Polynices in order to bury him near the tomb of Eteocles: *Πολυνείκην δὲ τὸν Οἰδίποδος Ἀντιγόνη ἢ ἀδελφὴ θάπτει νύκτωρ ἐκφοιτήσασα τοῦ τείχους καίτοι κεκηρυγμένον ἐπ' αὐτῷ μὴ θάπτειν αὐτὸν μηδὲ ἐνοῦν τῇ γῇ, ἣν ἐδουλοῦτο.*¹⁶ Pausanias recites that Antigone carried Polynices up to the burning fire of Eteocles: *Καλεῖται δὲ ὁ σύμπαρ οὗτος τόπος Σύρμα Ἀντιγόνης. Ὡς γὰρ τὸν τοῦ Πολυνείκους ἄρασθαί οἱ προθυμουμένη νεκρὸν οὐδεμία ἐφαίνετο ῥαστώνῃ, δεῦτερα ἐπενόησεν ἔλκειν αὐτόν, ἐς ὃ εἴλκυσε τε καὶ ἐπέβαλεν ἐπὶ τοῦ Ἑτεοκλέους ἐξημμένην τὴν πυράν.*¹⁷ Finally, Accius composed

¹³ Antigone: I will bury him, although the state forbids: Eur. *Phoen.* 1657. English translation: Coleridge, *Euripides. The Complete Greek Drama. The Phoenissae.*

¹⁴ Having succeeded to the kingdom of Thebes, Creon cast out the Argive dead unburied, issued a proclamation that none should bury them, and set watchmen. But Antigone, one of the daughters of Oedipus, stole the body of Polynices, and secretly buried it, and having been detected by Creon himself, she was interred alive in the grave: Apollod. III, vii, I. English translation: Frazer, *Apollodorus. Apollodorus, The Library.*

¹⁵ Hyg. *Fab.* 72.

¹⁶ Philostr. *Im.* II, 29.

¹⁷ The whole of this place is called the Dragging of Antigone. For when she found that she had not the strength to lift the body of Polynices, in spite of her eager efforts, a second plan occurred to her, to drag him. So she dragged him right up to the burning pyre of Eteocles and threw him on it: Paus. IX, 25, 2. English translation: Jones – Ormerod, *Pausanias. Pausanias Description of Greece.*

a tragedy titled *Phoenissae*, which is fragmentally preserved.¹⁸ At no fragment is referred the strife of the two brothers.

The next topic in question is the heroic sacrifice of Menoeceus, which preoccupied not only Euripides¹⁹ but also Apollodorus, who narrates that Teiresias gave the oracle to Creon that the Thebes are going to win the Argives, providing that he will sacrifice his son, Menoeceus, in honor of the god of war, Ares. As long as he listened to the words of the prophet, Menoeceus killed himself in front of the gates: *Οὗτος οὖν Θηβαίοις μαντευόμενοις εἶπε νικήσειν, ἐὰν Μενοικεὺς ὁ Κρέοντος Ἄρει σφάγιον αὐτὸν ἐπιδῷ. Τοῦτο ἀκούσας Μενοικεὺς ὁ Κρέοντος ἑαυτὸν πρὸ τῶν πυλῶν ἔσφαξε.*²⁰ The sacrifice of the young man is also referred by Statius in his *Thebais*, where we learn for the oracle of Teiresias and the attitude of Creon, *stabat fatidici prope saeva altaria vatis maestus, adhuc patriae tantum communia lugens fata, Creon: Grandem subiti cum fulminis ictum, non secus ac torta traiectus cuspide pectus, accipit exanimis sentitque Menoecea posci,*²¹ as well as the heroic sacrifice of Menoeceus, who fell from the walls, *sed neque te indecorem sacris dignumque iuberi talia Dircaea stantem pro turre, Menoeceu, invenit*²². Cicero states that Menoeceus accepted to sacrifice himself for the country obeying to the relevant oracle, *Menoeceus non praetermittitur, qui item oraculo edito largitus est patriae suum sanguinem.*²³ Hyginus writes that the prophet Teiresias predicted that it was necessary someone from the generation of dragon to be sacrificed for the country to be saved and that Menoeceus fell from the walls for this purpose: *Teiresias Everis filius augur praemonuit, si ex dracontea progenie aliquis interiisset, oppidum ea clade liberari. Menoeceus cum vidit se unum ciuium salutem posse redimere, muro se praecipitavit.*²⁴ Pausanias speaks for the tomb of Menoeceus at Thebes, where he committed suicide

¹⁸ See Otto Ribbeck, *Scaenicae Romanorum poesis Fragmenta*, v.I, Lipsiae 1897-1898, p. 244-247, fr. I-XIII.

¹⁹ Eur. *Phoen.* 911 s.q.

²⁰ So when the Thebans sought counsel of him, he said that they should be victorious if Menoeceus, son of Creon, would offer himself freely as a sacrifice to Ares. On hearing that, Menoeceus, son of Creon, slew himself before the gates: Apollod. III, vi, 7. English translation: Frazer, *Apollodorus. Apollodorus, The Library*.

²¹ Near the prophetic seer's cruel altar stood Creon. Sad he was, but so far mourning only his country's and the common fate; but then he feels the mighty impact of a sudden thunderbolt, barely living, as though a flying javelin had transfixed his breast, and he knows that Menoeceus is demanded: Stat. *Theb.* X, 616-620. English translation: Bailey, *Statius: Thebaid, Books 8-12, Achilleid*.

²² She finds you, Menoeceus, not unfitting to the sacrifice and worthy to be thus commanded, as you stand before the Dircaean tower: Stat. *Theb.* X, 650-652. See also at Stat. *Theb.* X, 580 s.q. English translation: Bailey, *Statius: Thebaid, Books 8-12, Achilleid*.

²³ Cic. *Tuscul. Disput.* I, XLIX, 116.

²⁴ Hyg. *Fab.* 68.

according to the Delphic oracle, *Θηβαίοις δὲ τῶν πυλῶν ἐστὶν ἐγγύτατα τῶν Νηιστῶν Μενοικέως μνήμα τοῦ Κρέοντος. Ἀπέκτεινε δὲ ἐκουσίως αὐτὸν κατὰ τὸ μάντευμα τὸ ἐκ Δελφῶν, ἥνικα Πολυνείκης καὶ ὁ σὺν αὐτῷ στρατὸς ἀφίκοντο ἐξ Ἀργους.*²⁵ Finally, Philostratus cites that Teiresias announced to Menoeceus that, if he dies into the hole of dragon, the city will be free and thus the young man decided to sacrifice himself with a sword, secretly of his father: *Λόγιον γὰρ τι ὁ Τειρεσίας λέγει τεῖνον ἐς Μενοικέα τὸν τοῦ Κρέοντος, ὡς ἀποθανών, ἔνθα ἡ χειρὰ τοῦ δράκοντος, ἐλευθέρα ἢ πόλις ἐκ τούτου εἴη. Ὁ δὲ ἀποθνήσκει λαθὼν τὸν πατέρα ἐλεεινὸς μὲν τῆς ἡλικίας, εὐδαίμων δὲ τοῦ θάρσους.... Ἐφέστηκε δὲ τῇ χειρὶ τοῦ δράκοντος ἔλκον τὸ ζῖφος ἐνδεδυκὸς ἤδη τῇ πλευρᾷ. Καὶ δεζώμεθα, ὦ παῖ, τὸ αἷμα κόλπον αὐτῷ ὑποσχόντες.*²⁶

The art was inspired by the voluntary sacrifice of Menoeceus at the Euripidean tragedy, the preparation of the battle between the two brothers, the time of their battle, the two brothers beaten and supported by two soldiers, the palpation of the dead bodies by Oedipus as well as narrative scenes.

Menoeceus' voluntary sacrifice did not have a remarkable influence in art as shown by the almost complete lack of relevant scenes. The specific episode decorates only an alabaster urn from Volterra, dated from 120 to 80 B.C. (fig. 1):²⁷ in front of a gate, a young man is depicted killing himself with a sword placed on an altar. Behind him two men and a woman are discerned. The man who commits suicide is considered to be Menoeceus, the man with the chiton,²⁸ the sword and the shield Creon, while the woman is considered to be the mother of the young man, Eurydice.²⁹ The way that the sacrifice of the young man is depicted refers to the drama *Phoenissae*, according to the remarks of Birte-Poulsen³⁰ and more specifically to the passages where Teiresias explains at Creon the reason why his son must be sacrificed, *Τειρεσίας: Ἄ δρῶντες ἂν σώσaiτε Καδμείων πόλιν σφάζai Μενοικέα τόνδε δεῖ σ' ὑπὲρ πάτρας, σὸν παῖδ', ἐπειδὴ τὴν τύχην αὐτὸς καλεῖς... Δεῖ*

²⁵ Very near to the Neistan gate at Thebes is the tomb of Menoeceus, the son of Creon. He committed suicide in obedience to the oracle from Delphi, at the time when Polynices and the host with him arrived from Argos: Paus. IX, 25, 1. English translation: Jones – Ormerod, *Pausanias. Pausanias Description of Greece*.

²⁶ Philostr. *Im.* I, 4, 3-4.

²⁷ *Lexicon Iconographicum Mythologiae Classicae* «Kreon I»: LIMC VI 1 (1992), s.v. «Kreon I», p. 115, fig. 12 (Birte Poulsen) · *Lexicon Iconographicum Mythologiae Classicae* «Menoikeus»: LIMC VI 1 (1992), s.v. «Menoikeus», 476, fig. 5 (Birte Poulsen) · Françoise-Hélène Pairault, *Recherches sur quelques séries d'urnes de Volterra à représentations mythologiques*, Rome 1972, p. 260-261, n. 15, fig. 150 b - 151.

²⁸ This cloth bears in mind the ruffles, which means the ruffle cloth of the kings in the tragedy: *Κόλπωμα, ὃ ὑπὲρ τὰ ποικίλα ἐνεδύοντο οἱ Ἀτρεῖς καὶ οἱ Ἀγαμέμνονες καὶ ὅσοι τοιοῦτοι*: Pollux D 116.

²⁹ «Kreon I»: LIMC VI 1 (1992), p. 115, fig. 12.

³⁰ «Kreon I»: LIMC VI 1 (1992), p. 116.

τόνδε θαλάμαις, οὐδ' δράκων ὁ γηγενὴς ἐγένετο Δίρκης ναμάτων ἐπίσκοπος, σφαγέντα φόνιον αἷμα γῇ δοῦναι χαρὰς Κάδμου, παλαιῶν Ἄρεος ἐκ μηνιμάτων, ὃς γηγενεὶ δράκοντι τιμωρεῖ φόνον³¹ and also to the passages that relate to the heroic offer of Menoeceus: Μενοικεύς: Ὡς οὖν ἂν εἰδῇτ', εἴμι καὶ σώσω πόλιν ψυχὴν τε δώσω τῆσδ' ὑπερθανεῖν χθονός... Ἀλλ' εἴμι καὶ στὰς ἐξ ἐπάλλξεων ἄκρων σφάζας ἐμαυτὸν σηκὸν ἐς μελαμβαθῇ δράκοντος, ἔνθ' ὁ μάντις ἐξηγήσατο, ἐλευθερώσω γαῖαν³²... Ἄγγελος: Ἐπεὶ Κρέοντος παῖς ὁ γῆς ὑπερθανὼν πύργων ἐπ' ἄκρων στὰς μελάνδετον ζῖφος λαιμῶν διῆκε τῇδε γῇ σωτήριον.³³ The fact that this iconographic synthesis is chronologically quite far from the Euripides' play makes possible its influence through later literary sources, such as Apollodorus, who speaks of Teiresias oracles and the voluntary massacre of Menoeceus in front of the gates.³⁴ The presence of the parents of the young man at the moment of his heroic act cannot be found at any source and possibly is an addition of the artist, in order to put the emphasis on the dramatic atmosphere.

The preparation of the battle of the two brothers with the presence of Jocasta and Antigone is the iconographic topic on some Roman urns of the Hellenistic Period³⁵ and on some Roman sarcophagi. For instance, at a Roman sarcophagus of the end of the 2nd century B.C. (fig. 2)³⁶ at the center a female figure dominates with messy hair and her breast bare, Jocasta.³⁷ Behind her, another woman, Antigone, tries to push aside her broth-

³¹ Teiresias: [if you observe it, you will save the city of Cadmus] you must sacrifice Menoeceus, your son here, for your country, since you yourself are calling on fate... In the chamber where the earth-born dragon kept watch over Dirce's springs, he must be offered as a sacrifice and shed his blood on the ground, a libation of Cadmus, because of the ancient wrath of Ares: Eur. *Phoen.* 912-914, 931-935. English translation: Coleridge, *Euripides. The Complete Greek Drama. The Phoenissae*.

³² Menoeceus: Know this, I will go and save the city, and give my life up for this land... I will go, and standing on the topmost battlements, will sacrifice myself over the dragon's deep, dark den, the spot the seer described, and will set my country free: Eur. *Phoen.* 997-998, 1009-1012. English translation: Coleridge, *Euripides. The Complete Greek Drama. The Phoenissae*.

³³ –Messenger: After Creon's son, who gave up his life for his country, had taken his stand on the turret's top and plunged a dark-hilted sword through his throat to save this land: Eur. *Phoen.* 1090-1092. English translation: Coleridge, *Euripides*.

³⁴ See above note 20.

³⁵ See *Lexicon Iconographicum Mythologiae Classicae* «Eteokles»: LIMC IV 1 (1988), s.v. «Eteokles», p. 29, fig. 13-15 (Ingrid Krauskopf).

³⁶ *Lexicon Iconographicum Mythologiae Classicae* «Antigone»: LIMC I 1 (1981), s.v. «Antigone», p. 820, fig. 5 (Ingrid Krauskopf)· Carl Robert, *Die antiken Sarkophagreliefs*, v.II, Germany 1897, p. 193-196, n. 184, fig. 60· Hellmut Sichtermann – Guntram Koch, *Griechische Mythen auf Römischen Sarkophagen*, Tübingen 1975, p. 67-68, n. 73, fig. 172, 1.

³⁷ Sichtermann – Koch, *Griechische Mythen*, p. 67, n. 73, fig. 172, 1· *Lexicon Iconographicum Mythologiae Classicae* «Antigone», p. 820, fig. 5.

er, Polynices, who is ready to hit with a sword his brother Eteocles.³⁸ Next to Eteocles there is a bearded man, considered to be Oedipus.³⁹ On the right and left side there are two warriors. This synthesis reminds the passage of the Euripidean tragedy, where we get informed that Jocasta and Antigone arrived too late at the battlefield, Ἄγγελος: Ἐπεὶ τέκνω πεσόντ' ἐλειπέτην βίον, ἐν τῷδε μήτηρ ἢ τάλαινα προσπίτνει σὺν παρθένῳ τε καὶ προθυμίᾳ ποδός. Τετρωμένους δ' ἰδοῦσα καιρίους σφαγὰς ὥμωξεν. Ὡ τέκν', ὑστέρα βοηδρόμος πάρεμι. Προσπίτνουσα δ' ἐν μέρει τέκνα ἔκλαι', ἐθρήνει, τὸν πολὺν μαστὸν πόνον στένουσ', ἀδελφὴ θ' ἢ παρασπίζουσ' ὁμοῦ. Ὡ γηροβοσκὸν μητρός, ὃ γάμους ἐμούς προδόντ' ἀδελφῶν φιλάτω⁴⁰ and the fatal weapon in the battle between the two brothers was a sword.⁴¹ The attendance of Oedipus comes in contrast with the text of Euripides, according to which the old man went to the battlefield in order to palpate the dead bodies of Polynices, Eteocles and Jocasta.⁴² The fact that Jocasta is depicted very peaceful as if she accepts in an unresponsive way what has happened reminds the tragedy *Phoenissae* of Seneca, where the woman is described in this way:⁴³ she goes to the battlefield in order to reconcile her sons and she stands between them and their weapons.⁴⁴ In this iconographic synthesis the influence of the tragedy of Euripides is possible through subsequent literary sources, such as Statius, who describes Jocasta to go to the battlefield with Antigone and Ismini, in order to persuade Eteocles not to fight with his brother, Hyginus and Pausanias, who trace the duel between the two brothers.⁴⁵

The next topic is the combat between the two brothers. This incident does not appear regularly in the Greek art, but it is really likeable in the Etruscan art.⁴⁶ It decorates vases, mirrors, frescoes and sarcophagi.

³⁸ *Ibid.*

³⁹ Sichtermann – Koch, *Griechische Mythen*, p. 67, n. 73, fig. 172, 1· *Lexicon Iconographicum Mythologiae Classicae* «Antigone», p. 820, fig. 5.

⁴⁰ Messenger: Just as her two sons had fallen and lay dying, their wretched mother came on the scene, her daughter with her, in great haste. When she saw their mortal wounds, she wailed: «O my sons, the help I bring is too late.» And throwing herself on each in turn she wept and mourned, sorrowing over all her toil in nursing them, and their sister, by her side, mourned also: «Supporters of your mother's age, dearest brothers, leaving me forlorn, unwed!» Eur. *Phoen.* 1428-1437. English translation: Coleridge, *Euripides. The Complete Greek Drama. The Phoenissae*.

⁴¹ Messenger: Then clutching their sword-hilts they closed and round and round, with shields clashing, they fought a wild battle: Eur. *Phoen.* 1404-1406. English translation: Coleridge, *Euripides. The Complete Greek Drama. The Phoenissae*.

⁴² See below Eur. *Phoen.* 1693 s.q.

⁴³ «Antigone»: *LIMC* I 1 (1981), p. 827.

⁴⁴ See Sen. *Phoen.* 443-446, 449-451 and Sen. *Phoen.* 443 s.q.

⁴⁵ See Stat. *Theb.* VII, 474-477, 479-481. See also Stat. *Theb.* VII, 474-527 s.q. / Stat. *Theb.* XI, 634-641 / Hyg. *Fab.* 68/ Paus. IX, 5, 12 (see above note 11).

⁴⁶ Κακριδής, *Ελληνική Μυθολογία*, σ. 191.

Vases: in the medal of an Attic red-figure kylix of «Kleophrades Painter», dated from 490 to 480 B.C. (fig. 3),⁴⁷ the two brothers fight with swords, which prick their bodies. The fact that this depiction precedes the tragedy of Euripides makes possible a connection with the drama *Seven against Thebes* of Aeschylus, according to the rational point of view of Krauskopf,⁴⁸ and more specifically with the passage where Antigone describes her brothers' wounds: *Χορός: Δι' εὐωνύμων τετυμμένοι, τετυμμένοι δῆθ', όμοσπλάγχων τε πλευρωμάτων αἰαῖ δαιμόνιοι, αἰαῖ δ' ἀντιφόνων θανάτων ἀραί.*⁴⁹

The battle between the two brothers decorates a Homeric, inscribed skyphos dated to the later 3rd or the first quarter of the 2nd century B.C. (fig. 4),⁵⁰ where the brothers battle with spears while holding shields and have their swords tied at the waist.⁵¹ This iconographic synthesis has probably accepted the influence of Euripidean *Phoenissae*, given that is timely close to the abovementioned drama.⁵²

Mirrors: on an Etruscan inscribed mirror of the early 4th century B.C. (fig. 5)⁵³ the two brothers, whose names are written in the Etruscan language –Phulnice, Evtucle–,⁵⁴ battle hand to hand, ready to stuck the swords into their bodies.⁵⁵ There, the influence of the Euripidean tragedy is clear, because there is no time distance from the period of creation of this synthesis and because the duel between Eteocles-Polynices is naturally presented: *Ἄγγελος: Ὁ δ', ὡς κρατῶν δὴ καὶ νενικηκῶς μάχη, ζίφος δικῶν ἐς γαῖαν ἐσκόλενέ νιν τὸν νοῦν πρὸς αὐτὸν οὐκ ἔχων ἐκείσε δέ. Ὁ καὶ νιν ἔσφηλ'. Ἐτι γὰρ ἐμπνέων βραχύ, σφύζων σίδηρον ἐν λυγρῷ πεσήματι, μόλις μὲν, ἐξέτεινε δ' εἰς ἦπαρ ζίφος. Ἐτεοκλέους ὁ πρόσθε Πολυνείκης πεσῶν. Γαῖαν δ' ὁδᾶζ ἐλόντες ἀλλήλων πέλας πίπτουσιν ἄμφω κοῦ διώρισαν κράτος.*⁵⁶ The fact that in this

⁴⁷ John Davidson Beazley, *Attic Red-figure Vase-painters*, v.I-III, Oxford 1963 (2nd ed.), p.192, 105· «Eteokles»: LIMC IV 1 (1988), p. 28, fig. 7· Gabriella Ronzitti Orsolini, *Il mito dei Sette a Tebe nelle urne volterrane*, Firenze 1971, p. 12, fig. 9.

⁴⁸ «Eteokles»: LIMC IV 1 (1988), p. 34.

⁴⁹ Chorus: Pierced through your left sides, pierced indeed—through those sides that were born from one womb! Ah, strange ones! Ah, the curses that demand death for death! Aesch. *Seven* 888 – 892. English translation: Smyth, *Aeschylus. Aeschylus, Seven against Thebes*.

⁵⁰ «Eteokles»: LIMC IV 1 (1988), p. 28, fig. 9.

⁵¹ *Ibid.*

⁵² For a more detailed analysis of this iconographic synthesis see below the narrative pictures: fig.10, fig.11.

⁵³ «Eteokles»: LIMC IV 1 (1988), p. 30, fig. 17· Eduard Gerhard, *Etruskische Spiegel*, v.V, Berlin 1884-1897, p. 122, fig. 95· Ingrid Krauskopf, *Der thebanische Sagenkreis und andere griechische Sagen in der etruskischen Kunst*, Mainz am Rhein 1974, p. 46, 104, fig. 24, 2· Κακριδής, *Ελληνική Μυθολογία*, σ. 191, εικ. 125.

⁵⁴ Gerhard, *Etruskische Spiegel*, p. 122.

⁵⁵ Krauskopf, *Der thebanische Sagenkreis*, p. 46.

⁵⁶ Messenger: Dripping with blood, ribs and belly contracting in his agony. But the other, thinking his victory now

depiction of the duel the two armed forces are absent –according to Euripides they attended (Ἄγγελος: δισσὼ στρατηγὼ καὶ διπλὼ στρατήλατα⁵⁷)– is probably due to the limited surface of the mirror.

Frescoes: on an inscribed fresco from Vulci, dated to the third quarter of the 4th century B.C. (fig. 6),⁵⁸ on the right side the injured Eteocles embeds his sword in the body of Polynices, who lies down. Krauskopf⁵⁹ connects correctly this scene with the passage of the Euripidean tragedy where the battle of the two brothers is described in detail.⁶⁰

Roman sarcophagi: there are also Roman sarcophagi⁶¹ decorated with the duel of the two brothers. These iconographic synthesis are considered by Krauskopf⁶² inspired by the relevant passage of Euripides, where is described this incident.⁶³ In one of these compositions, dated to the second half of the 2nd century B.C. (fig. 7),⁶⁴ Eteocles sticks his sword in the body of Polynices, who kneels holding the sword with the right hand and the shield with the left.⁶⁵ Behind the two brothers, Oedipus tends his right hand towards them accompanied by a warrior.⁶⁶ The fact that Oedipus is included in the scene does not correspond to Euripides and other

complete, threw down his sword and began to despoil him, wholly intent on that, without a thought for himself. And this indeed tripped him up; for Polynices, who had fallen first, was still faintly breathing, and having in his grievous fall kept his sword, he made a last effort and drove it through the heart of Eteocles. They both lie there, fallen side by side, biting the dust with their teeth, and they have not decided the mastery: Eur. *Phoen.* 1414-1424. English translation: Coleridge, *Euripides. The Complete Greek Drama. The Phoenissae*. See also Stat. *Theb.* XI, 565 – 567 and Stat. *Theb.* XI, 540-573.

⁵⁷ Messenger: They went and took their stand between the armies, [chieftains both and two generals]: Eur. *Phoen.* 1362. English translation: Coleridge, *Euripides. The Complete Greek Drama. The Phoenissae*.

⁵⁸ «Eteokles»: LIMC IV 1 (1988), p. 30, fig. 18. Franz Messerschmidt, «Nekropolen von Vulci», *Jahrbuch des deutschen archäologischen Instituts* 12 (1930), p. 127-129, fig. 7. Ronziti – Orsolini, *Il mito dei Sette*, p. 15, fig. S 17. Krauskopf, *Der thebanische Sagenkreis*, p. 53, 104, fig. 23. Bettina von Freytag gen. Lönnringhoff, «Das Giebelrelief von Telamon und seine Stellung innerhalb der Ikonographie der Sieben gegen Theben», *Römische Mitteilungen* 27 (1986), p. 32, fig. 63.

⁵⁹ Krauskopf, *Der thebanische Sagenkreis*, p. 53. «Eteokles»: LIMC IV 1 (1988), p. 30, d. *Einander durchbohrend* (Ingrid Krauskopf).

⁶⁰ See Eur. *Phoen.* 1414-1424.

⁶¹ See in details «Eteokles»: LIMC IV 1 (1988), p. 30 - 31, fig. 19-24.

⁶² «Eteokles»: LIMC IV 1 (1988), p. 30, *ibid.*

⁶³ See Eur. *Phoen.* 1414-1424.

⁶⁴ «Eteokles»: LIMC IV 1 (1988), p. 31, fig. 24. Krauskopf, *Der thebanische Sagenkreis*, p. 53-54, 56, 105, Pol. 14. Jocelyn Penny Small, *Studies related on the Theban Cycle on late Etruscan Urns*, Roma 1981, p. 50-51, n. 62, 126-129, fig. 27 a. Lönnringhoff, «Das Giebelrelief von Telamon und seine Stellung innerhalb der Ikonographie der Sieben gegen Theben», p. 46, fig. 56, 1.

⁶⁵ Krauskopf, *Der thebanische Sagenkreis*, p. 54.

⁶⁶ «Eteokles»: LIMC IV 1 (1988), p. 31, fig. 24.

literary sources.⁶⁷ Oedipus was probably added by the artist, in order to increase the tragicalness of this incident.

The majority of the aforementioned scenes is Sub-Italian and dated from 490 B.C. up to the 2nd century B.C. They have all been influenced by the *Seven against Thebes* of Aeschylus, as well as the Euripidean *Phoenissae*.

The two brothers, beaten and supported by two soldiers, are portrayed in Etruscan urns dated from the 2nd up to the beginning of the 1st century B.C.⁶⁸ At one of them, an Etruscan urn of the beginning of the 1st century B.C. (fig. 8),⁶⁹ the two brothers seem ready to fall down with the swords at their hands and supported by other warriors. Between them appears Oedipus, on his knees, tending his right hand toward the sky and lamenting for the destruction of his generation.⁷⁰ Behind him a warrior holds him from the back and in the background Jocasta tends her hands to her brother Creon.⁷¹ The female figure is identified by Small⁷² with Antigone, who runs to the battlefield with her mother, in order to prevent the strife between her brothers.⁷³ On the right and left side of the scene there are two winged female figures with torches.⁷⁴ This iconographic synthesis has been inspired by the Euripidean tragedy, which, however, has not been exactly followed, since Oedipus arrived at the battlefield when all his relatives were already dead.⁷⁵ Neither Creon attended the duel, but he was informed by the messenger for what had happened.⁷⁶ The fact that the two young men keep their swords and Jocasta or Antigone is present at the moment of the duel is in accordance with the text.⁷⁷ The two winged figures with the torches can be identified with the *Erinyes* (Ancestral Furies)⁷⁸ that had devastated the home of

⁶⁷ Small, *Studies related on the Theban Cycle*, p. 126.

⁶⁸ See in details «Eteokles»: *LIMC* IV 1 (1988), p. 31-32, fig. 27-35.

⁶⁹ «Eteokles»: *LIMC* IV 1 (1988), p. 31, fig. 28· Ronziti – Orsolini, *Il mito dei Sette*, p. 84, n.11· Krauskopf, *Der thebanische Sagenkreis*, p. 56, 107· Small, *Studies related on the Theban Cycle*, p. 15-17, n. 8, 113, 114, fig. 5· Κακριδής, *Ελληνική Μυθολογία*, σ. 219, εικ.148· Lönnringhoff, «Das Giebelrelief von Telamon und seine Stellung innerhalb der Ikonographie der Sieben gegen Theben», p. 74-75, fig. 59, 2.

⁷⁰ Krauskopf, *Der thebanische Sagenkreis*, p. 56· «Eteokles»: *LIMC* IV 1 (1988), p. 31, fig. 28· Κακριδής, *Ελληνική Μυθολογία*, σ. 219.

⁷¹ See the previous note.

⁷² Small, *Studies related on the Theban Cycle*, p. 114.

⁷³ See Eur. *Phoen.* 1280 s.q.

⁷⁴ «Eteokles»: *LIMC* IV 1 (1988), p. 31, fig. 28.

⁷⁵ See below Eur. *Phoen.* 1693 s.q.

⁷⁶ See Eur. *Phoen.* 1337 s.q.

⁷⁷ See Eur. *Phoen.* 1416-1424/ Eur. *Phoen.* 1280 s.q.

⁷⁸ *Erinyes*, according to Pollux, belong to *ekskeua* (ἐκσκευα), which means the concomitant and without theatric costume persons, which mainly are personified ideas: *Τὰ δ' ἐκσκευα πρόσωπα ἐστί [...]* ἢ Φινεὺς τυφλός, ἢ Δίκη ἢ Θάνατος ἢ Ἐρινὺς ἢ Λύσσα ἢ Οἶστρος ἢ Ὑβρις, ἢ Κένταυρος [...] καὶ Πειθὼ καὶ Μοῦσαι καὶ Νύμφαι καὶ Ἀπάτη καὶ Ὀκνος καὶ Φθόνος: Pollux D 141-142.

Oedipus since early times: *Ἀντιγόνη*: ...*χόρματ' Ἐρινύος, ἃ δόμον Οἰδίποδα πρόπαν ὤλεσε, τᾷς ἀγρίας ὅτε δυσζύνετον ζυνετὸν μέλος ἔγνω*.⁷⁹ The fact that this scene dates to the beginning of the 1st century B.C. makes possible the influence of the Euripidean tragedy through later literary sources, such as Apollodorus, who refers to the massacre of the two brothers in front of the armed forces and far away of their family.⁸⁰ Krauskopf does not deny the existence of a local myth related to the topic of the battle of the two brothers could be a source of inspiration for the Etruscan artists.⁸¹

The topic of the palpation of the three dead bodies from Oedipus is depicted on a Boeotian relief vase of the later 3rd or the first third of the 2nd century B.C. (fig. 9).⁸² Here Oedipus is blind, with his hands ready to touch the dead bodies of his relatives. There is the inscription: «ΟΙΔΙΠΟΥΣ ΚΕΛΕΥΕΙ ΑΓΓΕΙΝ ΠΡΟΣ ΤΟ ΠΙΤΩΜΑ ΤΗΣ ΑΥΤΟΥ ΜΗΤΡΟΣ ΤΕ ΚΑΙ ΓΥΝΑΙΚΟΣ ΚΑΙ ΤΩΝ ΥΙΩΝ». This iconographic synthesis reminds the last scene of *Phoenissae*, according to the plausible point of view of Séchan,⁸³ where the three dead bodies are transferred to the scene in front of the audience and Oedipus accompanied by Antigone goes to touch them for the last time: *Οἰδίπους*: Προσάγαγέ νύν με, μητρὸς ὡς ψαύσω σέθεν. *Ἀντιγόνη*: Ἰδού, γεραιᾶς φιλιτάτης ψαῦσον χερί. *Οἰδίπους*: Πρόσθεες τυφλὴν χεῖρ' ἐπὶ πρόσωπα δυστυχή. *Ἀντιγόνη*: Ἰδού, θανόντων σὼν τέκνων ἅπτου χερί.⁸⁴

There are also some scenes of narrative style. These are found on three inscribed Boeotian vases of the later 3rd or the first third of the 2nd century B.C.⁸⁵ On one of them (fig. 10)⁸⁶ dominates the battle of the two brothers in front of a seated female figure,

⁷⁹ Antigone: a welcome sight to the Fury? She destroyed the house of Oedipus, root and branch, when his shrewdness solved the Sphinx's unsolvable song: Eur. *Phoen.* 1503-1504. See also Louis Séchan, *Études sur la tragédie grecque dans ses rapports avec la céramique*, Paris 1967, p. 483.

⁸⁰ See Apollod. III, vi, 8 (see above note 7).

⁸¹ «Eteokles»: *LIMC* IV 1 (1988), p. 36.

⁸² «Antigone»: *LIMC* I 1 (1981), p. 821, fig. 8· Carl Robert, «Homerische Becher mit Illustrationen zu Euripides' *Phoinissen*», *Jahrbuch des deutschen archäologischen Instituts* 23 (1908), p. 202-203, fig. 5· Fernand Courby, *Les Vases grecs à reliefs*, Paris 1922, p. 296, n. 22· Ulrich Hausmann, 1959, *Hellenistische Reliefbecher aus attischen und böotischen Werkstätten*, Germany 1959, p. 52 HB· Séchan, *Études sur la tragédie grecque*, p. 484, fig. 142· Ulrich Sinn, *Die homerischen Becher: Hellenist. Reliefkeramik aus Makedonien*, *Mitteilungen des Deutschen Archäologischen Ins.* 1979, p. 109, MB 50, fig. 18, 2.

⁸³ Séchan, 1967, 484.

⁸⁴ Oedipus: Lead me near, so that I may touch your mother's corpse.

Antigone: There, embrace the aged form so dear to you.....

Oedipus: Lay my blind hand upon their poor faces.

Antigone: There, touch the dead, your children: Eur. *Phoen.* 1693-1694, 1699-1700. English translation: Coleridge, *Euripides. The Complete Greek Drama. The Phoenissae*.

⁸⁵ Séchan, *Études sur la tragédie grecque*, p. 482-484, fig. 139-142.

⁸⁶ «Antigone»: *LIMC* I 1 (1981), p. 821, fig. 6, 9· Courby, *Les Vases grecs à reliefs*, p. 294-295, n. 20· Hausmann,

personification of the city of Thebes.⁸⁷ This scene is inspired by the dramatic passage which describes in detail the duel of the two brothers.⁸⁸ On the right side of this scene, Jocasta is informed by the messenger about what has happened in the battlefield and encourages Antigone to accompany her.⁸⁹ The verses that describe this scene are the undermentioned: *Ιοκάστη: Ὡ τέκνον ἔξελθ' Ἀντιγόνη δόμων πάρος. Οὐκ ἐν χορείαις οὐδὲ παρθενεύμασι νῦν σοι προχωρεῖ δαιμόνων κατάστασις, ἀλλ' ἄνδρ' ἀρίστῳ καὶ κασιγνήτῳ σέθεν ἐς θάνατον ἐκνεύοντε κωλῦσαι σε δεῖ ζῶν μητρὶ τῇ σῇ μὴ πρὸς ἀλλήλοιν θανεῖν.*⁹⁰ On the left side, Creon on his knees begs Teiresias for the destiny of his son, Menoeceus. Behind Teiresias stands Manto. The prophet holds in his hands the auguries. On his right side there is a tree. This scene recalls the passage⁹¹ where Teiresias announces to Creon that the sacrifice of his son Menoeceus is necessary for the salvation of the city and the king expresses his dissatisfaction for this decision.⁹² The objects that Teiresias holds are identified with the auguries⁹³ he took from the birds, gathering signs at the holy throne, where he divines: *Τειρεσίας: Κλήρους τέ μοι φύλασσε παρθένῳ χερὶ, οὓς ἔλαβον οἰωνίσματ' ὀρνίθων μαθὼν θάκοισιν ἐν ἱεροῖσιν, οὓ μαντεύομαι.*⁹⁴ On the right side, Antigone on her knees is begging Creon for the burial of her brother Polynices. At a point of the text,⁹⁵ Creon announces the decision that he will not permit the burial of Polynices, and Antigone reacts saying that she will bury him.⁹⁶

In two other fragments of Boeotian relief vases of the late 3rd or the early 2nd century B.C. (fig. 11)⁹⁷ Eteocles and Polynices are on the ground. In fact, Polynices

Hellenistische Reliefbecher, p. 52, HB 2, fig. 10, 1, fig. 12, 3· Séchan, *Études sur la tragédie grecque*, p. 482-483, fig. 139· Sinn, *Die homerischen Becher*, p. 107, MB 45, fig. 18, 4.

⁸⁷ Hausmann, *Hellenistische Reliefbecher*, p. 52.

⁸⁸ See Eur. *Phoen.* 1377-1424· Courby, *Les Vases grecs à reliefs*, p. 294· Séchan, *Études sur la tragédie grecque*, p. 482.

⁸⁹ Séchan, *Études sur la tragédie grecque*, p. 482· Eur. *Phoen.* 1259-1283.

⁹⁰ Jocasta: Antigone, my daughter, come out of the house; this heaven-sent crisis is no time for dances or girlish pursuits. But you and your mother must prevent two brave men, your own brothers, from plunging into death and falling by each other's hand: Eur. *Phoen.* 1264-1269. English translation: Coleridge, *Euripides. The Complete Greek Drama. The Phoenissae*.

⁹¹ Courby, *Les Vases grecs à reliefs*, p. 294· Séchan, *Études sur la tragédie grecque*, p. 483.

⁹² See Eur. *Phoen.* 834-957.

⁹³ Courby, *Les Vases grecs à reliefs*, p. 294· Séchan, *Études sur la tragédie grecque*, p. 483, footnote 1.

⁹⁴ Teiresias: Keep safe for me in your maiden hand the auguries I took when I observed omens from birds, seated in my holy prophet's chair: Eur. *Phoen.* 838-840. English translation: Coleridge, *Euripides. The Complete Greek Drama. The Phoenissae*.

⁹⁵ Courby, *Les Vases grecs à reliefs*, p. 295· Séchan, 1967, p. 483.

⁹⁶ Eur. *Phoen.* 1657 (See above note 13).

⁹⁷ «Antigone»: LIMC I 1 (1981), p. 821-822, fig. 7· Robert, «Homerische Becher mit Illustrationen zu Euripides' Phoinissen», p. 185-189, fig. 1· Courby, *Les Vases grecs à reliefs*, p. 295-296, n. 21· Hausmann, *Hellenistische Reliefbecher*, p. 52, HB 3a, fig. 11, 37, 3· Séchan, *Études sur la tragédie grecque*, p. 483-484, fig. 140-141· Sinn, 1979, 108, MB 48, fig. 18, 3, 19, 2.

makes a gesture of speech to his mother in contrast to the text, where Eteocles addresses first to Jocasta and then Polynices starts speaking: Ἀγγελος: Ἐτεοκλῆς ἄναξ ἤκουσε μητρός, κάπιθείς ὑγρὰν χέρα φωνὴν μὲν οὐκ ἀφῆκεν, ὁμμάτων δ' ἄπο προσεῖπε δακρύοις, ὥστε σημῆναι φίλα. Ὁ δ' ἦν ἔτ' ἔμπνους, πρὸς κασιγνήτην δ' ἰδὼν γραῖαν τε μητὲρ' εἶπε Πολυνείκης τάδε Ἀπωλόμεσθα, μήτερ οἰκτίρω δὲ σὲ καὶ τήνδ' ἀδελφὴν καὶ κασίγνητον νεκρόν. Φίλος γὰρ ἐχθρὸς ἐγένετ', ἀλλ' ὅμως φίλος.⁹⁸ Jocasta sticks a sword into her neck, likewise the text.⁹⁹ Between the two brothers appears Antigone with her hands at a gesture of disappointment and lament,¹⁰⁰ a fact that revokes the text of Euripides, where the young woman laments with her mother.¹⁰¹ Close to Antigone there is an Ancestral Fury (inscription ΠΑΤΡΩΙΑΙ) that according to Euripides has been devastating the house of Oedipus since the early times.¹⁰² On the right side of the synthesis Theban warriors and on the left side Argive warriors stand. Close to them the personifications of the two cities, Thebes and Argos, are distinguishable.¹⁰³ According to Courby,¹⁰⁴ this and the previous vase belong to the same workshop and the artist who decorated them has been influenced by the Euripidean tragedy, using at the same time some characteristics of the Theban Cycle, which means the personification of Thebes and Argos as well as the Ancestral Furies.

In a Roman sarcophagus of the end of the 2nd century A.D. (fig. 12)¹⁰⁵ there is a depiction of the duel of the two brothers on the left side and of two women, Antigone and Argia, holding the dead body of Polynices on the right.¹⁰⁶ Behind them two soldiers are hunkering down, probably sleeping.¹⁰⁷ According to Krauskopf,¹⁰⁸ the fact that Argia, Polynices' wife, participates in the burial of her husband demonstrates the influence of

⁹⁸ Messenger: Then lord Eteocles with one deep dying gasp, hearing his mother, laid on her his moist hand, and though he could not say a word, his tear-filled eyes were eloquent to prove his love. And Polyneices was still breathing, and seeing his sister and his old mother he said: «Mother, our end has come; I pity you and my sister Antigone and my dead brother. For I loved him though he became my enemy, I loved him in spite of all» Eur. *Phoen.* 1439-1446. English translation: Coleridge, *Euripides. The Complete Greek Drama. The Phoenissae*. See also Séchan, *Études sur la tragédie grecque*, p. 483.

⁹⁹ Eur. *Phoen.* 1455-1459 and Séchan, *Études sur la tragédie grecque*, p. 483.

¹⁰⁰ Courby, *Les Vases grecs à reliefs*, p. 296

¹⁰¹ Eur. *Phoen.* 1428-1437.

¹⁰² Eur. *Phoen.* 1503-1504. See also Séchan, *Études sur la tragédie grecque*, p. 483.

¹⁰³ Séchan, *Études sur la tragédie grecque*, p. 483-484.

¹⁰⁴ Courby, *Les Vases grecs à reliefs*, p. 296.

¹⁰⁵ «Antigone»: LIMC I 1 (1981), p. 822, fig. 11· «Kreon I»: LIMC VI 1 (1992), p. 115, fig. 12 (Birte Poulsen)· Sichtermann – Koch, *Griechische Mythen*, p. 67-68, n. 73, fig. 172, 1.

¹⁰⁶ «Antigone»: LIMC I 1 (1981), p. 822· Sichtermann – Koch, *Griechische Mythen*, p. 68.

¹⁰⁷ «Antigone»: LIMC I 1 (1981), p. 822, fig. 11.

¹⁰⁸ Ibid., p. 819.

Hyginus, who refers that Antigone and Argia carried the dead body of Polynices to the fire, where the body of Eteocles had been already thrown.¹⁰⁹ This assumption is reasonable, as the sarcophagus is close to the Era of Hyginus. However, this does not overturn the important influence of the Euripidean drama, obvious in the way the duel of the two brothers is depicted on the left side, even if the influence of the great tragic poet is due to subsequent literary sources, such as Hyginus and Statius.¹¹⁰ Sichtermann-Koch¹¹¹ underline accurately that the story of the battle was well-known not only to Euripides but also to Seneca, whose influence is also possible in this iconographic synthesis.¹¹²

The depictions related to the drama *Phoenissae* are mostly found on Sub-Italian works of art and date from 490-480 B.C. up to the end of the 2nd century A.C. Probably, the topics of the Sub-Italian findings became known to Magna Graecia due to the foundation of the colony of Thurii from the Athenians in the 443 B.C. and the blossoming of the Athenian tragedy in the 4th century B.C. at the same area.¹¹³ The most frequently depicted scene is the duel of Eteocles and Polynices, perhaps because it is the most important incident of the tragedy *Phoenissae*. This topic is rarely found in the Greek art, maybe because tragic events were avoided by artists. The early dating of some scenes may imply their connection with the tragedy *Seven against Thebes* of Aeschylus, while the later dating of some others makes possible the influence of the Euripidean play through later literary sources, such as Apollodorus, Seneca, Statius, Hyginus and Pausanias.

¹⁰⁹ See Hyg. *Fab.* 72.

¹¹⁰ See Hyg. *Fab.* 68· Stat. *Theb.* XI, 565-567 and Stat. *Theb.* XI, 540-573.

¹¹¹ Sichtermann – Koch, *Griechische Mythen*, p. 68.

¹¹² See Sen. *Phoen.* 443-446, 449-451 and Sen. *Phoen.* 443 s.q.

¹¹³ See Ελευθερία Σερμπέτη, *Σημειώσεις από την ερυθρόμορφη αγγειογραφία*, Αθήνα 2006, σ. 53 and Oliver Taplin, *Pots and Plays: Interactions between Tragedy and Greek Vase – painting of the Fourth Century B.C.*, The J. Paul Getty Museum, Los Angeles 2007, p. 15. The Pan-Hellenic colony of Thurii was founded by Athenians and other Greek colonists, who acted upon Pericles orders. The city was designed by Hippodamus and became the center of the Athenian influence in Italy: see Bury – Meiggs, *Ιστορία της Αρχαίας Ελλάδας*, Αθήνα 1998, τ. α', σ. 364-365. Plutarch narrates at the *Life of Pericles* that Pericles sent settlers named *klirouhoi* in Italy for the resettlement of Sybaris, which took the nomination Thurii: Περικλῆς ἐστειλεν κληρούχους...εἰς Ἰταλίαν <ἀν>οικιζομένης Συβάρεως, ἣν Θουρίους προσήγορεύσαν: ...he despatched settlers...to Italy, when the site of Sybaris was settled, which they named Thurii: Plut. *Per.* 11, 5, 6. English translation: Bernadotte Perrin, *Plutarch. Plutarch's Lives*, Harvard University Press 1916.

Apart from Tarantas where was the center of the Apoulia workshop, there were also active ceramic workshops in Southern Italy inspired by the Greek mythology at Lucania, at Paestrum, at Campania and at Sicily: Meredith Kyle – Jr. Phillips, «Perseus and Andromeda», *American Journal of Archaeology* 72 (1968), p. 8· Σερμπέτη, *Σημειώσεις από την ερυθρόμορφη αγγειογραφία*, σ. 53-67· Taplin, *Pots and Plays*, p. 8, 21.

FIGURES



Figure 1

Alabaster urn from Volterra, dated from 120 to 80 B.C., Mus. Guarnacci 247
(After: *LIMC* VI 2, p. 50, fig. 12).



Figure 2

Roman sarcophagus of the end of the 2nd century B.C.,
Rome, Villa Doria Pamphili (After: *LIMC* I 2, p. 660, fig. 5).



Figure 3

Attic red-figure kylix of
«Kleophrades Painter» dated from
490 to 480 B.C., Athens, Acropolis
Museum 336 (After: *LIMC* IV 2,
p. 15, fig. 7).



Figure 4
Homeric, inscribed skyphos dated to the later 3rd or the first quarter of the 2nd century B.C., London, BM G 104
(After: *LIMC* IV 2, p. 15, fig. 9).

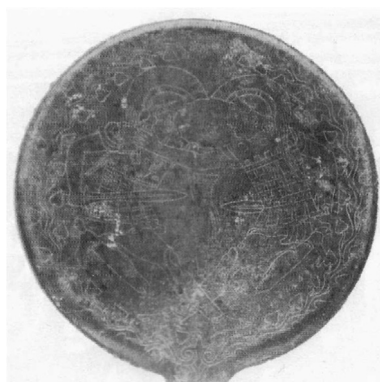


Figure 5
Etruscan inscribed mirror of the early 4th century B.C., London, BM Br.621
(After: Κακριδής, 1986, v. 4, p. 191, fig. 125).



Figure 6
Inscribed fresco from Vulci, dated to the third quarter of the 4th century B.C., Rome, Villa Albani
(After: *LIMC* IV 2, p. 15, fig. 18).



Figure 7

Roman sarcophagus dated to the second half of the 2nd century B.C., Perutzia, Necropoli del Palazzone 84 (After: *LIMC* IV 2, p. 16, fig. 24).

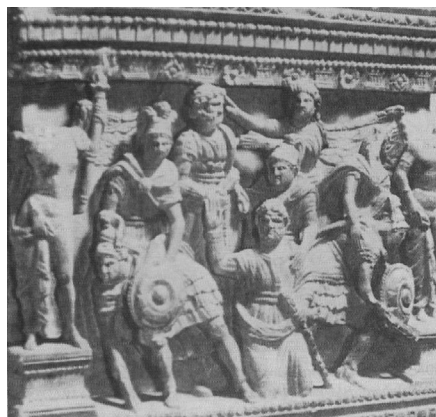


Figure 8

Etruscan urn, of the beginning of the 1st century B.C., Volterra, Mus. Guarnacci 374 (After: Κακριδής, 1986, v. 4, p. 219, fig. 148).



Figure 9

Boeotian relief vase of the later 3rd or the first third of the 2nd century B.C., London, BM G 105 (After: Séchan, 1967, p. 484, fig. 142).

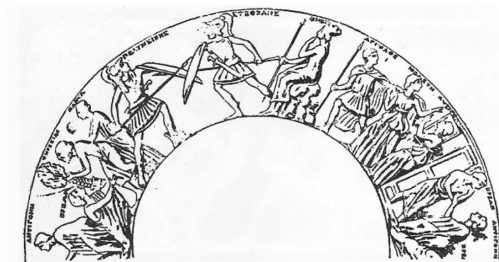


Figure 10

Inscribed Boeotian relief vase of the later 3rd or the first third of the 2nd century B.C., London, BM G 104 (After: Séchan, 1967, p. 482-483, fig. 139).

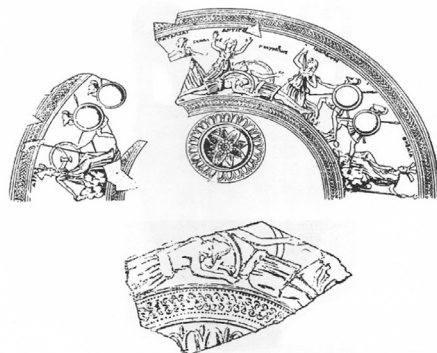


Figure 11

Fragments of Boeotian relief vases of the late 3rd or the early 2nd century B.C., University of The Hague Museum (After: Séchan, 1967, p. 483-484, fig. 140-141).

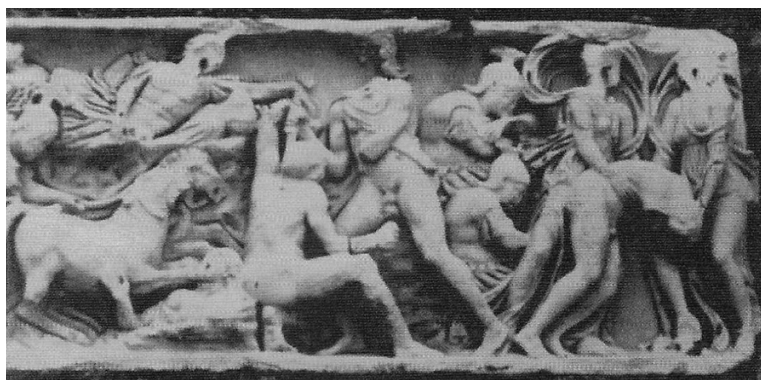


Figure 12

Roman sarcophagus of the end of the 2nd century A.D., Rome, Villa Doria Pamphili (After: Sichtermann – Koch, 1975, p. 67-68, n. 73, fig. p. 172, 1).

DER WEG DER GRIECHISCHEN ORTHODOXIE ZUM THEATER.
DIE ALTGRIECHISCHEN TRAGÖDIEN *DOMNA* (NACH 1714)
UND *ABEL* VON ZACHARIAS KARANTINOS AUS ÄTOLIEN

Die Entwicklung des geistlichen Schauspiels im westlichen Mittelalter ist Gegenstand einer ganzen Bibliographie gewesen.¹ Eine gewisse Übereinstimmung besteht in der Tatsache, daß am Beginn der Entwicklung des lateinischen Kirchenraumspiels aus dem Meßritual pädagogische Überlegungen eine Rolle gespielt haben müssen (mangelnde Verständlichkeit der Sakralvorgänge für die Gläubigen, die des Lateinischen nicht mächtig waren), und daß die Keimzellen der Entwicklung der symbolisch dargestellten «liturgischen Szene»² die einzelnen ikonographischen Typen gewesen sein müssen, wie etwa der Gang der Frauen zum Grabe Christi und die Verkündigung der Auferstehung durch den Engel (*visitatio sepulchri*), die im Westen zur Auferstehungskone geworden ist, ganz im Gegensatz zum byzantinischen Osten, wo die Höllenfahrt Christi (*katabasis*) mit der Überwindung der Hadespforten und der Befreiung Adams und der gesamten Menschheit vom Tod (Osterbotschaft) zur Anastasis-Ikone geworden ist.³ Dieser ikonographische Bildtypus bildet die Keimzelle der westlichen Passionsspiele, an welche sich die einzelnen Szenen vor und nach der Auferstehung anlagern.⁴ Dies geschieht allerdings nicht in Form einer gleichsam organischen «Entwicklung» entlang eines chronologischen

¹ Zu einer Übersicht des einschlägigen Forschungsganges vgl. z. B. Michael Norton, *Liturgical Drama and the Reimagining of Medieval Theater: Early Drama, Art, and Music*, Medieval Institute Publications, Kalamazoo/Michigan, 2017.

² Zu dem Begriff der «liturgischen Szene» für die Ausdrucksmedien der Meßliturgie (Wort/Gesang, Bild und Symbolhandlung) vgl. Walter Puchner, *Studien zum Kulturkontext der liturgischen Szene. Lazarus und Judas als religiöse Volksfiguren in Bild und Brauch, Lied und Legende Südosteuropas*, 2 Bde., Wien 1999 [Österreichische Akademie der Wissenschaften, phil.-hist. Klasse, Denkschriften 216].

³ Dazu spezifisch Walter Puchner, «„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 und ders., «Zur liturgischen Frühstufe der Höllenfahrtsszene Christi. Byzantinische Katabasis-Ikonographie und rezenter Osterbrauch», *Zeitschrift für Balkanologie* 15 (1979) S. 98-133 (sowie auch ders., «Η κάθοδος του Χριστού στον Άδη και οι αρχές του θρησκευτικού θεάτρου», *Ελληνική Θεατρολογία. Δώδεκα μελετήματα*, Athen 1988, S. 71-126.

⁴ Vgl. die schematische Darstellung und die ältere Bibliographie in Walter Puchner, *Θεωρία του λαϊκού θεάτρου. Κριτικές παρατηρήσεις στον γενετικό κώδικα της θεατρικής συμπεριφοράς του ανθρώπου*, Athen 1985 [Λαογραφία, παράρτημα 9], S. 34-39 und 51-56, erweitert und mit rezenter Bibliographie versehen ders., *Θεωρητικά του θεάτρου. Κριτικές παρατηρήσεις στις θεωρίες του θεατρικού φαινομένου. Η σημειωτική μέθοδος – Η ανθρωπολογική μέθοδος – Η φαινομενολογική μέθοδος*, Athen 2010, S. 274-285.

Kontinuums, sondern in einer hybriden Vielfalt von Einzelentscheidungen lokaler Kirchenbehörden, so daß diese «Entwicklung» sich an ganz verschiedenen Orten der Westkirche abspielt und dem Prinzip der «Ungleichzeitigkeit des Gleichzeitigen» (Ernst Bloch) folgt, mit dem Ergebnis, daß «frühe» und «späte» Stadien dieser hypothetischen Strukturentwicklung nebeneinander existieren und diese Evolutionsbildung ein noetisches Konstrukt darstellt.⁵ Diese «Entwicklung» setzte etwa um die Jahrtausendwende an ganz verschiedenen Orten ein und findet ihren Abschluß in den umfangreichen Mysterienspielen des 16. Jahrhunderts, die bereits in den Vernikularsprachen geschrieben waren und außerhalb der Kirche auf Marktplätzen im Stadtbereich aufgeführt wurden;⁶ diese christlichen Kaleidoskope der Heilsgeschichte der Menschheit von der Vertreibung der Ureltern aus dem Paradies bis zum jüngsten Gericht erreichten etwa in Frankreich einen Umfang von vielen tausend Versen, beinhalteten auch eine ganze Reihe von komischen und säkularen Szenen und als Aufführungsdauer wird bis zu einem ganzen Monat angegeben.⁷

In Byzanz war diese Dynamik von Anfang an nicht gegeben. Die feindliche Haltung der Frühkirche gegenüber den Schauspielen, Mimenaufführungen und «Theatern» wurde durch die ikonoklastischen Kämpfe noch verstärkt. Zu dem Frevel des Eingriffes in die gottgewollte naturgegebene Existenzform des Menschen durch die täuschende Verstellung des Schauspielers trat nun noch die Unterbindung der bildlichen Darstellung (wie im jüdischen Glauben und beim Islam) von sakralen Ereignissen und sakrosankten Personen und Gestalten, so daß das Bilderverbot wie ein zweifaches Darstellungsverbot durch sterbliche Menschen wirkte: die Vorbildwirkung des ikonographischen Typus für die dargestellte «liturgische Szene» war damit unterbunden.⁸ Aber auch

⁵ Vgl. etwa die methodologische Kritik von Hardison and K. Young's darwinistisch evolutionistischem Entwicklungskonzept in K. Young, *The Drama of the Medieval Church*, 2 vols., Oxford 1933 (1962, 1967) in O. B. Hardison, *Christian rite and Christian drama in the Middle Ages*, Baltimore 1965 und verstärkt noch bei H. de Boor, *Die Textgeschichte der lateinischen Osterfeiern*, Tübingen 1967.

⁶ Zum Vergleich mit der gänzlich unterschiedlichen Nicht-Entwicklung in Byzanz Walter Puchner, «Zum Theater-vakuum des ersten Jahrtausends (530-930). Marginale Reflexionen zur Theatergeschichte von Andreas Kotte», *Parabasis* 13/1 (2015), S. 129-143 und zum Auslaufen des antiken Theaters im ausgehenden Altertum Walter Puchner, «The Long Twilight of Ancient Theatre and Drama», *Greek Theatre between Antiquity and Independence. A History of Reinvention from the Third Century BC to 1830*, Cambridge Univ. Press 2017, S. 16-51.

⁷ Zur ersten Übersicht immer noch brauchbar Heinz Kindermann, *Theatergeschichte Europas*, Bd. 2, *Das Theater der Antike und des Mittelalters*, Salzburg 1957.

⁸ Zu den mehrfachen Gründen für das Fehlen organisierten Theaterraufführungen und einer eigentlichen Dramengattung vgl. Walter Puchner, «Questioning "theatre"», *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*, Academy of Athens, Athens 2006, S. 20-56 und neuerdings ders., «Byzantium: High Culture without Theatre and Dramatic Literature?», *Greek Theatre between Antiquity and Independence*, S. 52-111.

die Wiedereinsetzung der Ikonographie nach den ikonoklastischen Kämpfen ließ diese Entwicklungsdynamik nicht zu, weil die Ikonologie des Hl. Johannes von Damaskus und die apophatische Beziehung der Abbildung zum Vorbild (Urbild) eine freie Entwicklung nicht zuließ (wie im Westen etwa ab der Spätgotik) und die dogmatische Bindung nach Inhalt und Form in den Malbüchern festgehalten wurde.⁹

In der Ostkirche setzt diese Entwicklung jedoch auf einem anderen Weg ein und beginnt mit der rhetorischen Tradition des Altertums bzw. der Nachahmung des antiken Theaters in der Literaturgattung des sogenannten *cento* (κέντρον). Es mag keinen Zufall darstellen, daß literarisch-rhetorische Veranstaltungen unter der Ägide hochstehender Persönlichkeiten seit dem ausgehenden Altertum bis in die Komnenenzeit «theatron» genannt werden,¹⁰ und *cento*-Kompositionen waren bereits in der spätrömischen Literatur gang und gäbe. Und seit Platons Dialogen gehört die Dialogizität bis in die Renaissance hinein zu einer beliebten Art des Philosophierens, die es gestattet, gleich auch die Gegenargumente in die Darstellung des Gedankenganges miteinzubeziehen. Somit nimmt es nicht wunder, daß sich auch die didaktische Literatur von Byzanz dieses Stilmittels bediente,¹¹ die auch in der Versdichtung auftritt, etwa bei den dialogischen *cento*-Kompositionen wie dem «Christus Patiens» oder dem zypriotischen Passionszyklus. Während ersterer, wahrscheinlich erst in mittelbyzantinischer Zeit in Gelehrtenkreisen in Konstantinopel entstanden, die bühnentheatralischen Konsequenzen der aus der alten Tragödie nachgeahmten Dramenkonventionen nicht mehr versteht,¹² wendet sich der Prolog des biblischen *cento* (vor 1320), von dem nur die *incipit* der Zitatstellen angeschrieben sind, direkt an einen Organisator einer intendierten Aufführung; aus textinternen Gründen und aufgrund des erforderlichen Aufwandes wurde eine solche Bühnenrealisierung wohl kaum je in Szene gesetzt, und die Idee eines solchen Unterfangens dürfte wohl von den katholischen Orden im Kreuzfahrersaat Zypern ausgegangen sein, obwohl die Szenensequenz getreu dem orthodoxen Osteritus folgt.¹³

⁹ Th. Schäfer, *Ερμηνεία της Ζωγραφικής. Das Handbuch der Malerei vom Berge Athos...*, Trier 1855· P. Hetherington, *The «Painter's Manual» of Dionysiu of Fourni*, London 1974.

¹⁰ Michael Grünbart (ed.), *Theatron. Rhetorische Kultur in der Spätantike und Mittelalter. Rhetorical Culture in Late Antiquity and the Middle Ages*, Berlin 2007.

¹¹ Eine Zusammenstellung dialogischer Traktate und Verstexte bei Herbert Hunger, *Die hochsprachige profane Literatur der Byzantiner*, 2 vols., Wien 1977/1978, S. 146 ff.

¹² Walter Puchner, «Christus patiens und antike Tragödie. Vom Verlust des szenischen Verständnisses im byzantinischen Mittelalter», *Von Herodas zu Elytis. Studien zur griechischen Literaturtradition seit der Spätantike*, Wien-Köln-Weimar 2012, S. 41-86.

¹³ 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"*, S. 67-134.

Aus unmittelbar westlichem Einfluß entstanden dann in der Zeit der Gegenreformation die religiösen Schuldramen im Griechischen und die barocken Märtyrertragödien aus dem Raum des Archipelagus, wo vor allem die französische und sizilianische Ordensmission der Jesuiten tätig war;¹⁴ auf Chios kommt es hier zu einer bedeutende Überschneidung mit orthodoxen Lehrern und Predigern, die eine bedeutende Dramenproduktion hinterlassen und auf Naxos nachweislich auch Aufführungen organisieren.¹⁵ Diese Dramatik, die in der Theatergeschichte kaum Spuren hinterlassen hat, könnte auch von orthodoxen Klerikerkreisen in Konstantinopel und den Transdanubischen Fürstentümern der Phanariotenzeit Aufmerksamkeit gefunden haben. Besonders die drei Dramen von Michael Vestarchis auf Chios († 1662)¹⁶ bedienten sich auch durchwegs einer vereinfachten Kirchensprache (und verwendeten auch ikonographische Bildtypen der orthodoxen Kirchenkunst), während die Jesuiten selbst Volkssprache bzw. idiomatische Stillegierungen bevorzugten. Doch inwieweit diese Dramengruppe den Gang der Orthodoxie zum Theater beeinflusst hat, bleibt ein Forschungsdesideratum.

Theatralität und Dialogizität im nachbyzantinischen Schrifttum: das Volksbuch und die Predigtliteratur

Mit der Blüte der kretischen Literatur, die Theatralität und Dialogizität nicht erst mit dem Einsetzen des kretischen Dramas verwendet, sondern bereits bei Sachlikis und Falieros zu finden ist (*Ενύπνιον, Ιστορία και όνειρο*)¹⁷ und auch vor anderen Litera-

¹⁴ Eine fundierte Übersicht gibt Walter Puchner, *Griechisches Schuldrama und religiöses Barocktheater im ägäischen Raum zur Zeit der Türkenherrschaft (1580-1750)*, Wien 1999 (Österreichische Akademie der Wissenschaft, phil.-hist. Klasse, Denkschriften 277).

¹⁵ Zu der Aufführung am 29. Dez. 1723 im Jesuitenkolleg von Naxos vgl. die Einleitung in die Textausgabe der *Τραγέδια του Αγίου Δημητρίου* in Nikolaos M. Panagiotakis – Walter Puchner, *Η Τραγέδια του Αγίου Δημητρίου, θρησκευτικό δράμα με κομικά ιντερμέδια, αγνώστου ποιητή, που παραστάθηκε στις 29 Δεκεμβρίου 1723 στη Ναξία*. Κριτική έκδοση με εισαγωγή, σημειώσεις και γλωσσάριο Νικόλαος Μ. Παναγιωτάκης (†) – Βάλτερ Πούχνερ, Heraklion 1999, S. 91-105 und ausführlicher Gogo Varzelioti – Walter Puchner, «Αναστηλώνοντας μια θεατρική παράσταση: η παράσταση του Αγίου Δημητρίου στις 29 Δεκεμβρίου 1723 στη Νάξο και οι συντελεστές της», *Parabasis* 3 (2000), S. 63-122.

¹⁶ Vestarchis war Absolvent des Jesuitenkolleg des Hl. Athanasios in Chios, blieb jedoch orthodoxer *hierokeryx* und angesehener Prediger in seiner Pfarre. Details zu seinem aus Dokumenten und Klerikerkorrespondenz der Zeit mit Rom rekonstruierten Lebenslauf vgl. Thomas Papadopoulos – Walter Puchner, «Νέα στοιχεία για τον Χιώτη ιερέα και δραματούργο Μιχαήλ Βεστάρχη (†1662)», *Parabasis* 3 (2000), S. 123-166. Seine Werke veröffentlicht in Manousos I. Manousakas – Walter Puchner, *Ανέκδοτα στιχουργήματα του θρησκευτικού θεάτρου του ΙΖ΄ αιώνα, έργα των ορθόδοξων Χίων κληρικών Μιχ. Βεστάρχη, Γρηγ. Κονταράτου, Γαβρ. Ποσωνά*. Έκδοση κριτική με εισαγωγή, σχόλια και ευρετήρια Μ. Ι. Μανούσασκα – Β. Πούχνερ, Athen 2000 (Akademie Athen / Forschungszentrum für das Mittelalterliche und Neue Griechentum).

¹⁷ Arnold van Gemert, *Μαρίνον Φαλιέρον, Ερωτικά όνειρα. Με εισαγωγή, σχόλια και λεξιλόγιο*. Thessaloniki 1980 (Βυζαντινή και Νεοελληνική Βιβλιοθήκη, 4).

turgattungen nicht haltmacht (Dramenelemente im *Erotokritos*),¹⁸ allerdings auch schon im Vorfeld, beginnt auch die orthodoxe kerygmatische Literatur und Rhetorik sich solcher Elemente zu bedienen, um die Predigten eindrucksvoller und publikumswirksamer zu gestalten, indem die Gläubigen selbst angesprochen werden.¹⁹ Ein gutes Beispiel für die angewendeten rhetorischen Techniken der Erzählkunst ist der Passionsbericht im zweiten Teil des religiösen kretischen Gedichts *Altes und Neues Testament* (*Παλαιά και Νέα Διαθήκη*), wo sich der Narrator nicht nur direkt an das Publikum wendet, sondern an die Personen des Heilsgeschehens selbst, so als ob er selbst diesen Vorgängen beiwohnen würde.²⁰

Einen besonders interessanten Fall bilden auch die *Volksbücher* bzw. trivialen Lesestoffe, sowohl didaktischer wie auch unterhaltender bzw. sentimentaler Art. Dramen wie *Das Opfer Abrahams* (*Η θυσία του Αβραάμ*) gehörten zur erbaulich-didaktischen Lektüre der halben Balkanhalbinsel (und wurde auch in die *karamanlidika*-Literatur in Kleinasien übersetzt, Osmanisch mit griechischen Schriftzeichen), und *Erotokritos* und *Erofile* wurden als sentimentale Liebesgeschichten als Volkslektüre noch bis ins 20. Jahrhundert gedruckt, gekauft und gelesen.²¹ In anderen Fällen wie beim italienischen *Bertoldo* (und dem Folgebuch *Bertoldino*) geht es um adaptierende Direkt-Übersetzungen aus dem Italienischen, die fast durchgängig dialogisch konzipiert sind und erstaunliche Theatralität aufweisen, so daß der Leser zeitweise zum Zuschauer wird bzw. sich eine Deklamation vor einem Hörerpublikum wie von selbst anbietet.²² Auch dieser Zweig, eines satirischen Gebrauchs von Dialogformen, wird in der geistlichen Literatur der Orthodoxie sowie in parodistischen und polemischen Formen anzutreffen sein.²³

Als besonders ergiebig erweist sich die Predigtliteratur seit dem 16. Jahrhundert, die dann im hybriden Schrifttum von Kaisarios Dapontes ihren Höhepunkt im Gebrauch von

¹⁸ Walter Puchner, «Θεατρολογικά μελετήματα για τον *Ερωτόκριτο*», *Parabasis* 16/2 (2018), S. 85-162.

¹⁹ Dazu nun wegweisend, Iosif Vivilakis, *Το κήρυγμα ως performance. Εκκλησιαστική ρητορική και θεατρική τέχνη μετά το Βυζάντιο*, Athen 2013.

²⁰ Walter Puchner, *Παλαιά και Νέα Διαθήκη. Ανώνυμο κρητικό ποίημα. Σχόλια και παρατηρήσεις*, Venedig 2009 (Βιβλιοθήκη του Ελληνικού Ινστιτούτου Βυζαντινών και Μεταβυζαντινών Σπουδών Βενετίας, αρ. 28), S. 327-340.

²¹ Walter Puchner, «Επιβιώματα της Κρητικής Αναγεννησιακής Λογοτεχνίας στον ελληνικό και βαλκανικό λαϊκό πολιτισμό. Παρατηρήσεις πάνω στην αλληλεξάρτηση της προφορικής και της γραπτής παράδοσης», *Η λαϊκή λογοτεχνία στη Νοτιοανατολική Ευρώπη (19ος και αρχές 20ού αι.)*. Συνάντηση εργασίας 21-22 Απριλίου 1988 (Τετράδια εργασίας 15), Athen 1995, S. 53-65 (S. 67-77 Diskussion).

²² Walter Puchner, «Das griechische Volksbuch des "Bertoldo" (1646): von der Dialoghaftigkeit eines populären Lesestoffes», *Von Herodas zu Elytis*, S. 157-178.

²³ Walter Puchner, «Satirische Dialoge in dramatischer Form aus dem Phanar und den transdanubischen Fürstentümern 1690-1820. Eine sekundäre Textgruppe des vorrevolutionären griechischen Theaters», *Beiträge zur Theaterwissenschaft Südosteuropas und des mediterranen Raums*, Bd. 2, Wien-Köln-Weimar 2007, S. 115-143.

theaterartigen Dialogformen findet. Rhetorische Dialogizität und Stimmmodulation sowie kalkulierte Gestik und Mimik bzw. Körpersprache im Allgemeinen findet sich in den rhetorischen Anleitungen und Handbüchern der Predigtliteratur in der Pastoralpraxis seit dem 16. Jahrhundert (etwa in den Schriften von Alexios Rartouros, Anthimos Diakrousis, Frangiskos Skoufos, Theophil Korydaleus, Athanasios Parios und Meletios Pigas bis hin zu Neofytos Vamvas und Konstantinos Oikonomos schon im 19. Jahrhundert) in einer Reihe von kerygmatischen Schriften, die man als «dramatisierte Predigt» bezeichnen könnte, wo Elemente einer rhetorischen Theatralität am Werk sind, wie z. B.: das von der Kanzel gesprochene Wort als Schauspiel, die dramatische Anordnung der Predigt, die Dramatisierung der Textstellen der Hl. Schriften durch erfundene Dialoge (eine solche Theatralisierung z. B. in der *Tochter des Jephthae* von Meletios Pigas), die rhetorisch-dramatische Darstellung des Judith- und Susanna-Stoffes; ab dem 17. Jahrhundert sind in solchen interpolierten Dialogen auch Stimmen des Alltags zu vernehmen (rhetorische Fragen, Frage-Antwort-Sequenzen, direkte Anrede an die Sakralpersonen, Predigermonolog und apologetische Reflexionen, Aufforderungen im Imperativ, Wünsche und Anathematisierungen, Gefühlsstimulierung, die «Methode der Tränen») usw.²⁴

Zur optisch-haptischen Präsentation der Predigt zählt die Raumanordnung und Szenographie der Ansprache des Redners, die besonderen Bedingungen der Freilicht-Predigt (z. B. bei Kosmas Aitolos), der Sonderfall der Predigt für Andersgläubige, die Zeitgestaltung, imaginäre Vorstellungen («richtet eure Augen auf...»), die Anleitung von «Schauspieltheorien» (antike Rhetorik, Stimmmodulierung, Deklamation, Auswendiglernen, die Expressivität von Lippen, Augen und Augenbrauen), die Beseelung des Worts. Solche Anleitungen sind durchaus als Pendant zu den westkirchlichen geistlichen Schauspielen zu sehen (ein guter Rhetor ist ein fähiger Schauspieler). Es gibt auch Anleitungen zur Ausbildung der Geistlichen (z. B. in der Rhetorik von Konst. Oikonomos, der auch Molière-Übersetzer gewesen ist), was das Erinnerungsvermögen betrifft, die Orthophonie, die klare Aussprache, die natürliche und die verstellte Stimme, die Körpersprache als Ausdruck verschiedener Gefühlslagen, die Formen der Anrede an das Publikum. Man könnte versucht sein, diese Anleitungen mit den Schauspieltheorien in Mittel- und Westeuropa im 17. Jahrhundert zu vergleichen.²⁵

Die Theatralisierung der Predigt steigert sich in manchen Fällen im Gebrauch der Mittel zu einem «kerygmatischen Drama»: etwa im *Weiberspiegel* (*Καθρέπτης*

²⁴ Vivilakis, *Το κήρυγμα ως performance*, S. 101-186.

²⁵ Vivilakis, *op. cit.*, S. 187-310.

Γυναικών 1766) von Kaisarios Dapontes, wo ganze Dialogszenen in die Erzählungen und Geschichten im Fünftehnzilber interpoliert sind, und vor allem im ersten Teil, wo das *Das Opfer des Jephthae*²⁶ völlig dialogisiert ist; der alttestamentarische Dialog um die Opferung der jungen Tochter zum Wohl des Vaterlands (ein Stoff, der im Westen oft dramatisiert worden ist) umfaßt in seiner Textgestaltung Monolog und Dialog, Stichomythien, flash back, Dramenkonventionen wie Titel, Inhaltsdarstellung (*hypothesis*), indirekte Bühnenanweisungen, neben den Hauptpersonen auch einen Klagechor der Frauen, die dramatische Darstellung des psychischen Schmerzes, Braut- und Sterbelieder (das Motiv der Heirat der Jungfrau mit dem Tod), Threnos, ekklesiale Psalmodien usw. Hier ist der Prediger zum Soloschauspieler geworden.²⁷ Es bleibt festzuhalten, daß Kaisarios Dapontes gewisse Elemente der alten Tragödie verwendet.

Die eine Wurzel dieser Entwicklung zu einer dramatischen Form im Bereich der griechischen Orthodoxie läßt sich demnach aus der Predigtliteratur ablesen. Ein zweiter Quellenbereich dürfte jedoch in der Klerikersatire liegen. Bereits für 1692 liegt eine handschriftliche Dialogsatire aus Bukarest vor, *To αχούρι* (*Der [Sau-/]Stall*) eines gewissen Hieromonachos Neophytos, Abt des Hl. Sabbas-Klosters in Bukarest, der ein polemisches Mini-Drama (von 392 Versen) gegen einen gewissen Kyrillos verfaßt, in dem verschiedene Kleriker auftreten, der personifizierte «Stall», in den der Missetäter eingesperrt wird, der Teufel, Würdenträger der Walachei usw. Am Ende unternimmt die Hauptperson eine Reise nach Konstantinopel, um dem Patriarchen seine Klagen vorzutragen.²⁸ Sechzig Jahre später folgt noch eine andere dramatische Klerikersatire, *Αυξεντιανός μετανοημένος* (*Der reuige Auxentianos-Anhänger* 1752), die erst vor kurzem aus fünf Handschriften ediert worden ist, ein fünftaktiges Prosadrama, das sich bereits in einer gewissen Nähe zu einem tatsächlichen Theaterstück bewegt und die Vertrautheit mit elementaren Dramenkonventionen voraussetzt.²⁹ Doch inzwischen wurden bereits zwei andere Dramen in Klerikerkreisen in Bukarest und Konstantinopel

²⁶ Dazu schon Walter Puchner, «Μεθοδολογικοί προβληματισμοί και ιστορικές πηγές για το ελληνικό θέατρο του 18ου και 19ου αιώνα. Προοπτικές και διαστάσεις, περιπτώσεις και παραδείγματα», *Δραματουργικές αναζητήσεις*, Athen 1995, S. 141-344, bes. S. 191-200.

²⁷ Ausführliche Analyse bei Vivilakis, *To κήρυγμα ως performance*, S. 311-458.

²⁸ Veröffentlichung bei Émile Legrand, *Bibliothèque grecque vulgaire*, vol. 2, Paris 1881, S. 150-165 (kurzgehaltene einführende Notizen in die Ausgabe auf S. LXXIII-LXXVI). Der Text bedarf noch einer kritischen Ausgabe, die verschiedene Probleme zu lösen hat. Vgl. auch Puchner, «Satirische Dialoge in dramatischer Form», S. 118 f.

²⁹ Der barocke Volltitel lautet: *Κομωδία ήτοι Έργα και καμώματα του μιαιρού ψευδοσκητιού Αυξεντίου του εν τω Κατιρλίω και των ασεβεστάτων και αθέων εκείνου μαθητών, οπαδών και διδασκάλων ή Αυξεντιανός μετανοημένος*, philologische Ausgabe von Iosif Vivilakis, *Αυξεντιανός μετανοημένος [1752]. Φιλολογική έκδοση. Εισαγωγή – σχόλια – γλωσσάριο, Ιωσήφ Βιβιλάκης*, Athen 2010 (Akademie Athen, Texts and Documents of Early Modern Greek Theatre, vol. 5).

verfaßt, die noch auf eine andere Wurzel dieser Entwicklung hindeuten: die Kenntnis der antiken Tragödie aus dem Schulunterricht in den griechischen Schulen der orthodoxen Kleriker im Balkanraum sowie die Kenntnis des *Χριστός πάσχων* (*Christus patiens*), der zu diesem Zeitpunkt noch als christliche Tragödie aus der Feder des erlauchten Kirchenvaters Gregorios von Nazianz angesehen wurde. Die Texte dieser beiden Tragödien befinden sich in Edition.

***Domna* (nach 1714) und *Abel* von Zacharias Karantinos**

Die beiden Dramenwerke befinden sich unter dem Titel *Τραγωδία επωνομαζομένη Δόμνα ποιηθείσα παρά του εν ιερομονάχοις ελαχίστου Ζαχαρίου Καραντινού του εξ Αιτωλίας* (Tragödie, Domna genannt, verfaßt vom Geringsten der Mönche Zacharias Karantinos aus Ätolien) und *Τραγωδία επωνομαζομένη Αβέλ, ποιηθείσα παρά του εν ιερομονάχοις ελαχίστου Ζαχαρίου Καραντινού του εξ Αιτωλίας* (Tragödie, Abel genannt, verfaßt vom Geringsten der Mönche Zacharias Karantinos aus Ätolien) im Codex Mss. Gr. 919 der Bibliothek der Rumänischen Akademie in Bukarest, der unter anderem auch einen Dialog zwischen Seele und Körper und eine Liturgie sowie ein Synaxar auf die (bisher unbekannten) Neomärtyrer Christos und Panagos aus Gastouni in der Peloponnes enthält,³⁰ alles Werke desselben Autors, wie die Titel der Abschrift nahelegen. Wie aus Korrekturen und Randbemerkungen zu ersehen ist, dürfte es sich um eine spätere Abschrift handeln, die auch Marginalia von späteren Lesekommentaren enthält. Die Handschrift religiösen Inhalts wurde nach der Wende und dem Sturz Ceaușescus «wiederentdeckt», von dem Historiker und Theologen Ioannis Hatzis, der die Meßliturgie und das Synaxar der Neomärtyrer Christos und Panagos herausgegeben hat,³¹ von der rumänischen Neogräzistin Lia Brad Chisacof, die eine Anthologie der phanariotischen Literatur in Rumänien (mit rumänischer Übersetzung) herausgegeben hat³² und in zwei Studien auf die beiden Tragödien der Handschrift hingewiesen hat,³³ sowie von

³⁰ Nestor Camariano, *Catalogul manuscriselor Grecești* in comit de Nestor Camariano, Biblioteca Academiei Române, București 1940, S. 27-28. Die Meßliturgie und das Synaxar auf die Neomärtyrer nach 1715, dem Jahr der Wiedereinnahme der venezianischen Peloponnes durch die Osmanen, nun veröffentlicht in einer kritischen Ausgabe bei Ioannis G. Hatzis, *Ζαχαρίου Καραντινού, Ιερομονάχου του εξ Αιτωλίας, Ακολουθία και Συναξάριο των Νεομαρτύρων Χρίστου και Πανάγου των εκ Γαστούνης (1716). Κριτική έκδοση – εισαγωγικά – παρατηρήσεις – σχόλια*, Athen 2005.

³¹ Vgl. vorige Anmerkung.

³² Lia Brad Chisacof, *Antologie de literatură greacă din principatele Române. Proză și teatru, secolele XVIII-XIX*, București 2003.

³³ Lia Brad Chisacof, «Post-byzantine Curriculum and Jesuit Tradition: Zacharias's Karandinos' Plays», *Peuples, États et Nations dans le sud-est de l'Europe* (Contributions roumaines au IX^e Congrès des Etudes du Sud-Est Européen, Tirana, 30 août-4 septembre 2004), Bucharest 2004, S. 135-143 und dies., «Was Zacharias Karandinos of

einer theaterwissenschaftlichen Forschungsexkursion in rumänische Bibliotheken und Archive, durchgeführt von Grigoris Ioannidis im Frühjahr 2002 im Auftrag des Instituts für Theaterwissenschaft der Univ. Athen und finanziert von der Uranis-Stiftung, der den handschriftlichen Text beider Werke photographiert hat, die nun nach langjähriger Verzögerung einer kritischen Ausgabe zugeführt werden.³⁴

Als besonders schwierig erwies sich die Identifikation des unbekannten Autors, dessen Namen, Karantinos, in Mönchs- und Klerikerkreisen der Transdanubischen Fürstentümer nicht genannt wird, und für den Vornamen Zacharias fanden sich mehrere Kandidaten, doch keiner, dessen Gelehrtheit durch einen Titel wie λογιώτατος oder διδάσκαλος ausgewiesen wäre; das bewog Hatzis in seiner Suche nach der Identität des Autors, die zu keinem positiven Ergebnis geführt hat, den Laiensektor weniger zu berücksichtigen.³⁵ Erst der Forschungsfortschritt in der Durchforstung und kritischen Ausgabe der ausgedehnten Korrespondenz der Kleriker, Lehrer, Theologen und «Philosophen» der sogenannten Agrafta-Schule rund um Eugenios Giannoulis den Ätolier (1595-1682) und seine Schüler³⁶ und ihre Beziehungen zu Klerikerkreisen der Moldauwalachei und Konstantinopel hat hier Klarheit

Aetolia a Contemporary of Caesarios Dapontes?», Ευρωπαϊκή Εταιρεία Νεοελληνικών Σπουδών, Γ' Συνέδριο της Ευρωπαϊκής Εταιρείας Νεοελληνικών Σπουδών (Βουκουρέστι 2-4 Ιουνίου 2006), http://www.eenscongress.eu/?mainpage=1&main_lang=de&eensCongress_cmd=showPaper&eensCongress_id=44). Die angekündigte Ausgabe ist, wohl aufgrund der Schwierigkeit der altgriechischen Texte, niemals erschienen. Der Titel der zweiten Studie wendet sich gegen eine Veröffentlichung von Radu G. Păun, «Pour la loi des ancêtres: Sources bibliques et traditions littéraires des récits sur la mort de Constantin Brancovan», *Les cultes des saints souverains et des saints guerriers et l'idéologie du pouvoir en Europe Centrale et Orientale*, Actes du colloque international 17 janvier 2004, New Europe College, Bucarest 2007, S. 264-315, der das Martyrium von Christos und Panagos auf 1748 bzw. 1765/67 datieren will (S. 276), obwohl die ausführlichen Beschreibungen der Verwüstung der Peloponnes auf den Sieg der Osmanen und den Fall des venezianischen Nauplion 1715 hindeuten (Hatzis datiert richtig auf 1716).

³⁴ Zu den Ergebnissen dieser Forschungsreise vgl. Grigoris Ioannidis – Walter Puchner, «Πορίσματα ερευνητικής αποστολής της ελληνικής θεατρολογίας σε αρχαία ρουμανικών πόλεων», *Παράβασις* 6 (2005), S. 95-105 (speziell zu den beiden Dramen S. 98 und S. 103-104).

³⁵ Dazu ausführlich Hatzis, *Ζαχαρίου Καραντινού, Ιερομονάχου του εξ Αιτωλίας*, S. 21-27.

³⁶ Eugenios Giannoulis ο Αιτωλός (Ätolier nach seiner Schule in Aitolikon, eine Insel in den Lagunen von Mesolongi) war führender theologischer Gelehrter seiner Zeit, seinerseits Schüler von Theophilos Korydalleus (ca. 1574-1646), dem wichtigsten orthodoxen Kommentator des Gesamtwerkes von Aristoteles, der im Zuge einer an Aristoteles orientierten Theologie die Notwendigkeit einer wissenschaftlichen und philosophischem orthodoxen Theologie vertreten hat (dazu G. Podskalsky, *Griechische Theologie in der Zeit der Türkenherrschaft 1453-1821*, München 1988, S. 194-199 mit ausführlicher Bibliographie). Dazu in Auswahl: Pavlos Aravantinos, *Βιογραφική Συλλογή λογίων της Τουρκοκρατίας*, Ioannina 1960· Leandros I. Vranousis, *Οι πρόδρομοι*, Athen 1955· O. I. Vasileiou, *Ευγένιος ο Αιτωλός και το φερόνυμον Ελληνομουσείον (Πνευματικόν Κέντρον Καρπενησίου)*, Athen 1976· ders., *Ευγένιος Γιαννούλης ο Αιτωλός και οι σπουδαιότεροι μαθητές των Σχολών των Αγράφων*, Athen 1985· T. A. Gritsopoulos, *Αναζήτησις της προσωπικότητος Ευγενίου Γιαννούλη του Αιτωλού ως διδασκάλου*, Athen 1986· G. V. Karytsas, *Οι Αιτωλοί διδάσκαλοι Ευγένιος Γιαννούλης, Αναστάσιος Γόρδιος, Χρύσανθος ο Αιτωλός. Η εποχή τους και το έργο τους*, Athen 2002 usw.

geschaffen und läßt nun eine plausible Zuweisung zu.³⁷ Vor allem die kritische Ausgabe der 750 Briefe von Athanasios Gordios (1654-1729),³⁸ Schüler von Giannoulis und Mitschüler von Zacharias Karantinos, läßt eine Identifikation des Autors der beiden Tragödien, die im einschlägigen Schrifttum interessanterweise nirgendwo genannt werden, sowie eine schematische Rekonstruktion seines Werdegangs zu. Der springende Punkt war der, daß Zacharias Karantinos erst im Laufe seiner Karriere (vor 1685) die Mönchskutte angelegt hat.³⁹

Ausschlaggebend für die Identifikation des Autors der *Domna* und des *Abel* war ein Brief von Athanasios Gordios aus dem Bergdorf Vraniana in Eurytanien, wo im Kloster Goura Gianoullis seine Schule unterhielt, vom 29. Mai 1682, an seinen

³⁷ Athanasios S. Karathanasis, *Οι Έλληνες λόγιοι στη Βλαχία (1670-1714). Συμβολή στη μελέτη της Ελληνικής πνευματικής κίνησης στις Παραδουνάβιες Ηγεμονίες κατά την προφαναριωτική περίοδο*, Thessaloniki 1982, (Institute of Balkan Studies), S. 46-50 · N. Papatriantafyllou-Theodoridi, «Μια συλλογή επιστολών του Ευγενίου Γιαννούλη και άλλων λογίων του 17ου αιώνα», *Ελληνικά* 24 (1972), S. 66-93 · I. E. Stefani – N. Papatriantafyllou-Theodoridi, *Ευγενίου Γιαννούλη του Αιτωλού, Επιστολές*, Thessaloniki 1992 · Linos Politis – Maria Politis, *Βιβλιογράφοι 17ου-18ου αιώνα*, Athen 1994 (Δελτίον του ιστορικού και παλαιογραφικού αρχείου VI, 1988-1992), S. 439-440.

³⁸ Chariton Karanasios – Ioanna Kolia (eds), *Αναστάσιος Γόρδιος, Αλληλογραφία (1675-1728)*, 2 Bde., Athen, Akademie Athen 2011. Zu Anastasios Gordios und seinem umfangreichen theologischen Werk existiert eine umfangreiche Bibliographie. Sein Werdegang ist nicht uninteressant, wenn auch von seinem Mitschüler Zacharias Karantinos sehr unterschiedlich: geboren im Bergdorf Vraniana erhält er seine Grundausbildung im nahen Kloster Gouva bei Eugenios (1662-1674). Er begleitet seinen Lehrer bei seinen Lehraufenthalten nach Karpenisi, wo er 1676 zum Diakon wird. 1777-79 finden wir ihn in Athen zu Studien, über Ioannina landet er 1679-82 im thessalischen Trikala (Priesterweihe), nach dem Tod seines Lehrers übernimmt er die Lehre im Bergkloster Gouva nahe seinem Heimatdorf (bis 1686). Es gibt auch zwei Italienreisen, über die wenig bekannt ist (Padova, Florenz, Rom, nicht abgeschlossene Studien der Medizin und Physik). Den Rest seines Lebens widmet er wieder der Lehre: Karpenisi 1689-92, Patras 1692-95, Aitolikon 1695-98 und 1701-10 und im Kloster Gouva bei Vraniana 1711-29. Erstaunlich die geographische Mobilität dieser fahrenden Kleriker. In seiner Bibliothek in den Agrafo-Dörfern sollen viertausend Bände gestanden haben, 750 Briefe von ihm sind erhalten. Sein Hauptwerk ist jedoch ein Kommentar der Apokalypse mit zeitgenössischen Anspielungen auf den elenden Zustand der orthodoxen Kirche unter dem osmanischen Joch (Edition von A. Argyriou, «Anastasios Gordios (1654/5-1729) – Sur Mahomet et contre les Latins», *Επετηρίς Εταιρείας Σπυρεοελλαδικών Μελετών* 6 (1976), S. 295-404, als eigenständige Publikation Athen 1983, Diss. Straßburg 1967 sowie antiosmanische und antilateinische Polemiken, Argyriou, *op. cit.*, S. 291-293 mit Werkverzeichnis; vgl. auch dess., «Anastasios Gordios et la polémique antiislamique post-byzantine», *Revue des sciences religieuses* 43 (1959), S. 59-87, und *Les exégèses grecques de l'Apocalypse à l'époque turque (1453-1821)*, Thessaloniki 1982, S. 305-309. Von besonderem Interesse ist auch das Kompendium der Biographien antiker Philosophen in einfacher Sprache, die für den Schulunterricht gedacht war (*Βίοι των φιλοσόφων ηθικώτατοι, εβγαλμένοι από τον Λαέρτιον, και από άλλους παλαιούς συγγραφείς, μεταφρασθέντες εις κοινήν διάλεκτον παρά του ιερομονάχου Γορδίου του εξ Αγράφων, και προτεθέντες εις κοινήν ωφέλειαν των φιλοσόφων*, in kritischer Ausgabe bei Rudolf S. Stefec, *Anastasios Gordios, Vitae philosophorum. Einleitung, Text, Kommentar*, Diplomarbeit Wien 2007, mit ausführlicher Bibliographie und Details über seine Italienreisen und die übrige Biographie). Zu Anastasios Gordios gibt es eine umfangreiche Bibliographie (siehe die Einleitung bei Karanasios – Kolia, *op. cit.*).

³⁹ In einem Schreiben von Moscholouri in Westthessalien an Karyofyllis in Konstantinopel vom 9. 9. 1685 ist davon die Rede (vgl. D. Tsourkas, *Germanos Locros, archeveque de Nysse et son temps (1645-1700). Contribution à l'Histoire culturelle des Balkans au XVIIe siècle*, Thessalonique 1970, S. 107-109, Annexe VIII, Lettre de Maître Zacharias à Jean Caryophyllis, ms grec 974, de l'Académie Roumaine f 49r lettre no. 29, Catalogue N. Camariano, p. 79).

Mitschüler «Zacharias», der sich als Hauslehrer bei der Fürstenfamilie in Bukarest befindet, offenbar noch im Laienstand, und dessen Bildung hochgerühmt wird, ein Schreiben, daß zur Gänze erst 2011 bekannt geworden ist.⁴⁰ Daraus geht hervor, daß beide Schüler ihren Meister bei seinen Lehraufenthalten begleitet hätten, bis sich ihre Wege getrennt haben: Zacharias sei zu Studien an der Patriarchalischen Akademie in Konstantinopel gewesen (1776-1779), durch Vermittlung seines Patrons Ioannis Karyofyllis (ca. 1600-nach 1693)⁴¹ dann Hauslehrer beim Fürsten Constantin Doukas in Iaşi geworden, später in Bukarest bei Constantin und Şerban Cantakouzène. Das weitere ist bei Karathanasis in seiner Monographie zu den griechischen Gelehrten in Rumänien vor der Phanariotenzeit zu finden⁴² bzw. läßt sich aus der Korrespondenz verschiedener Kleriker rekonstruieren: Intrigen des zypriotischen Klerikers Hilarion Kigalas,⁴³ der ihn von diesen Vertrauensposten vertrieben hat, sein Vertrauensverhältnis zu seinem Mentor in Konstantinopel Karyofyllis, sein Konkurrenzverhältnis zu den Klerikern in Bukarest,⁴⁴ 1783 unternimmt er einen gescheiterten Versuch, die

⁴⁰ Karanasios – Kolias, *Αναστάσιος Γόρδιος, Αλληλογραφία*, S. 257 ff.

⁴¹ Ioannis Karyofyllis war ebenfalls Schüler von Korydalleus (ca. 1625-28) an der Patriarchalischen Akademie in Konstantinopel, wo er zeitweise bedeutende Ämter innehatte; verweilte aber auch in Bukarest am Hof von Constantin Cantakouzène. Dazu Podskalsky, *op. cit.*, 236-242 und Karathanasis, *Οι Έλληνες λόγιοι στη Βλαχία*, S. 29-39.

⁴² Karathanasis, *op. cit.*, S. 46-50.

⁴³ In Iaşi war er schon auf Hilarion Kigalas gestoßen (Schreiben von Gregorios Paurolas and Anastasios Gordios, Sept. 1680, veröffentlicht bei Karanasios – Kolias, *Αναστάσιος Γόρδιος, Αλληλογραφία*, S. 992 Zeile 27), der den Posten des Hauslehrers bei der Fürstenfamilie innehatte; später vertreibt er ihn auch von dem Posten des Hauslehrers in Bukarest (Karathanasis, *Έλληνες λόγιοι, op. cit.*, 46 ff.). Hilarion Kigalas ist eine interessante Figur, denn in seiner abenteuerlichen Karriere gelang es ihm, sowohl bei den Orthodoxen als auch den Katholiken Ämter und Würden zu erlangen. Es handelt sich um den zweiten Sohn des zypriotischen Klerikers Matthaïos Kigalas, der 1637 in Venedig die Mustertragödie *Erofile* von Georgios Chortatsis als *editio princeps* veröffentlichte. Die Tatsache, daß er den chiotischen Jesuitenpater Domenicus Mauritius (Domenikos Mavrikios), der in Zypern auf einer gefährlichen Missionreise tätig war, in Nicosia im Sommer 1627 in seinem Haus beherbergte (Domenicus Mauritius ist eine Schlüsselfigur in der theatralischen Aktivität der Jesuiten im Archipelagus und in Konstantinopel, dazu Walter Puchner, *Griechisches Schuldrama und religiöses Barocktheater im ägäischen Raum zur Zeit der Türkenherrschaft (1580-1750)*, Wien 1999, S. 47 ff. und *pass.*; zu dieser Begegnung auch ders. «Ματθαίος Κιγάλας και Δομήνικος Μαυρίκιος. Μια συνάντηση (Λευκωσία 1627) σηµαδιακή για την ιστορία του νεοελληνικού θεάτρου», *Πρακτικά του Γ' Διεθνούς Κυπριολογικού Συνεδρίου*, Nicosia 2001, S. 62-82 und im Studienband *Κείμενα και αντικείμενα. Δέκα θεατρολογικά μελετήματα*, Athen 1997, S. 113-148), führt dazu, daß er alle seine drei Söhne im anfangs jesuitischen griechischen Kolleg des Hl. Athanasios in Rom studieren lassen konnte. Zur abenteuerlichen Karriere des Hilarion zwischen Ost- und Westkirche vgl. vor allem Kostas Kyrris, «Cypriote 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», Johannes Irmischer – Marika Mineemi (eds), *Ο Ελληνισμός εις το εξωτερικόν. Über Beziehungen des Griechentums zum Ausland in der neueren Zeit*, Berlin 1968, S. 183-272, bes. S. 212 ff. und Émile Legrand, *Bibliographie Hellénique ou description raisonnée des ouvrages publiés des Grecs au dix-septième siècle*, vol. 3, Paris 1895, S. 318-338.

⁴⁴ Zacharias Karantinos ist zu diesem Zeitpunkt noch im Laienstand. In einem Schreiben des Erzbischof von Nyssa, Germanos Lokros vom 16. 7. 1682 an Karyofyllis in Konstantinopel ist davon die Rede, daß sich der «kyr Zacharias» neben seinen Abschriften aus den theologischen Traktaten von Koreosios für den *stolnik* Const. Cantakouzène auch Feinde zugezogen hat, weil er als «philosophos» unterschreibt, obwohl dies nicht seinen Kenntnissen ent-

Direktion der Patrarchalischen Akademie am Bosphorus an sich zu reißen,⁴⁵ dann finden wir ihn in der Kreisstadt Moscholouri in West-Thessalien, wo er sein Auskommen als Arzt findet und in den Priesterstand übertritt.⁴⁶ In seinem letzten erhaltenen Brief vom 9. 9. 1685 an Karyofyllis in Konstantinopel unterschreibt er als Ζαχαρίας φι[λόσοφος], als «Philosoph».⁴⁷ Über seinen weiteren Aufenthalt und seine Tätigkeit schweigen die Quellen der Korrespondenz; es ist wohl anzunehmen, daß er zur Hauptachse seiner bisherigen Tätigkeit, Bukarest-Konstantinopel, zurückgekehrt ist.⁴⁸ Daß ein erhaltener Brief eines gewissen «Zacharias» aus Konstantinopel an den Fürsten der Walachei, den *basarab* Const. Brâncoveanu, vom 2. 3. 1714, wenige Tage vor der Verhaftung desselben durch die Osmanen, der ihn über die Hintergründe der Patriarchatswahlen am Bosphorus unterrichtet,⁴⁹ von dem Autor der *Domna* und des *Abel* stammen könnte, erscheint plausibel, denn die Beziehungen von Zacharias Karantinos zur Fürstenfamilie in Bukarest und zu Kreisen um das Ökumenische Patriarchat in Konstantinopel waren immerzu eng und die erhaltene Korrespondenz der Kleriker zwischen Donauebene und Bosphorus ist voll von solchen «inoffiziellen» Informationen.⁵⁰ Trotz einiger Gegenargumente stellt die Autorschaft des Zacharias Karantinos für die historisch-theologische und politisch-religiöse Märtyrertragödie *Domna* und den biblischen *Abel* bei weitem die plausibelste Lösung dar.⁵¹

sprache; er betreibe auch Bienenzucht und sei vorwiegend auf Gelderwerb aus. Vgl. Tsourkas, *Germanos Locros*, S. 99-102, Annexe IV Lettre no 4 (ms grec no 974 de l'Académie Roumaine, f. 53r-53v, letter no 32, Catalogue N. Camariano, p. 80), bes. S. 100. In seiner vertraulichen Korrespondenz mit Karyofyllis bezweifelt Anast. Gordios jedoch die Stichtätigkeit dieser Gerichte (Schreiben vom 29.5.1682, Karanasios – Kolias, *op. cit.*, S. 257 f.).

⁴⁵ Zu den Gründen des Scheiterns Karathanasis, *Οι Έλληνες λόγιοι στη Βλαχία*, S. 49.

⁴⁶ Trotz seines Vertrauensverhältnisses zur fürstlichen Familie in Bukarest konnte er sich in der Hauptstadt der Walachei offenbar nicht halten. In einem Schreiben an seinen Mentor Karyofyllis in Konstantinopel beklagt er sich, daß er mit seiner Tätigkeit nicht einmal seinen Lebensunterhalt bestreiten könne, weil man ihn hier für «reich» halte, da er aus der begüterten Walachei komme (Schreiben vom 17. 5. 1684, siehe Karathanasis, *Έλληνες λόγιοι, op. cit.*, S. 49).

⁴⁷ Tsourkas, *Germanos Locros, op. cit.*, S. 107-109, Annexe VIII, Lettre de Maître Zacharias à Jean Caryophyllis (ms grec 974, de l'Académie Roumaine f 49r lettre no. 29, Catalogue N. Camariano, p. 79, bes. S. 107, 109).

⁴⁸ Zu den Indizien für diese plausible Hypothese Karathanasis, *Οι Έλληνες λόγιοι στη Βλαχία*, S. 50.

⁴⁹ Veröffentlicht bei E. Hurmuzaki, *Documente privitoare la istoria românilor*, XIV/I (1320-1716), Bucureşti 1915, S. 573-576, Nr. DLXIX.

⁵⁰ Auch das Alter dürfte für eine solche Zuweisung keine entscheidende Rolle spielen: wenn man annimmt, daß sein Geburtsjahr im Zeitbereich von 1654, dem Geburtsjahr seines Mitschüler Anast. Gordios bei Eug. Giannoulis, liegt, so ist der Autor der *Domna* 1714 gerade 60 Jahre alt. Gordios wird 75 Jahre alt, Giannoulis selbst über 85, sein Mentor Karyofyllis 93 und Korydalleus selbst 72. Ob ein «Abriß einer verständlichen Astronomie» eines Scholaren Zacharias aus Konstantinopel aus dem Jahre 1677 von Zacharias Karantinos stammen könnte (Studienzeit 1676-79 an der Patrarchalischen Akademie) bleibt einer weiteren Untersuchung vorbehalten (cod. gr. 493 der Bibliothek der Rumänischen Akademie in Bukarest, vgl. Karathanasis, *Οι Έλληνες λόγιοι στη Βλαχία*, S. 50).

⁵¹ Zu den Gegenargumenten zählt der Familienname Karantinos, der in der Korrespondenz nirgendwo aufscheint. Sein Geburtsort Farsala in der thessalischen Tiefebene stellt kein ernsthaftes Hindernis dar, da das «ex Aitolias» des Stücketitels sich auf seinen Lehrer, «Gianoullis o Aitolos» bezieht. Schwer erklärbar bleibt, daß diese nicht unbedeu-

Der historische Hintergrund der Domna. Die Enthauptung des Voevoden der Walachei, Constantin Brâncoveanu (1654-1714) zusammen mit seinen vier Söhnen und dem Berater Ianache Văcărescu,⁵² in dessen Regierungszeit (1688-1714) Bukarest eine Kulturlüte erlebte (Gründung der fürstlichen Akademie, rumänische Bibelübersetzung, bedeutende Privatbibliothek),⁵³ die Pflege des Altgriechischen intensive Formen angenommen hatte⁵⁴ und damit die Phanariotenepoche eines Nicolae Mavrocordat (1716-1730) eingeleitet wurde,⁵⁵ löste in ganz Europa eine Welle von signifikanten Reaktionen aus.⁵⁶ Es war nur ein Schritt, ihn als christlichen Märtyrer osmanischer Barbarei hinzustellen⁵⁷ (tatsächlich wurde er 1992 in Rumänien heiliggesprochen).

Die eigentlichen Gründe für diese im Osmanischen Reich eher konventionelle Prozedur sind jedoch im russisch-türkischen Krieg 1710-1711 zu suchen, wo der Basarab der Walachei versuchte, seinen benachbarten Voevoden, den ebenfalls gelehrten Dimitrie Cantemir, nachzuahmen, der nach dem Einmarsch der zaristischen Truppen in die Moldau zu den Russen übergelaufen war und sich nach ihrer Nieder-

tenden Werke nirgendwo erwähnt werden und rätselhaft ist das Schweigen der Dokumente nach seinem letzten Brief von 1685, wo die regelmäßige Korrespondenz mit Karyofyllis abbricht. Das sind immerhin dreißig Jahre Schweigen, ungewöhnlich für einen so ambitionierten Mann. Das mag der Zufälligkeit der Quellenbelege anzulasten sein; aber vielleicht bringt zukünftige Forschung mit neuen Quellenfunden noch Licht in diesen Lückenbezirk der Informationen. Der Inhalt der *Domna* indiziert eher ein Nahverhältnis ihres Autors zu den tragischen Vorfällen von 1714.

⁵² Zu Biographie und Persönlichkeit *Biographisches Lexikon zur Geschichte Südosteuropas*, Bd. IV, München 1981, 376, Cornel Cîrstoiu, *Ianache Văcărescu. Viața și opera*, București 1974, S. 23-30.

⁵³ Dazu gibt es eine ganze Reihe rumänischer Studien. In Auswahl: N. M. Popescu, *Viața și faptele domnului Țării Românești Constantin Vodă Brâncoveanu*, București 1914 · Paul Cernovodeanu – Florin Constantiniu (eds), *Constantin Brâncoveanu*, București 1989 usw. Vgl. auch Athanasios Karathanasis, «Η Φωτισμένη Ηγεσία της Βλαχίας», *Οι Έλληνες λόγιοι στη Βλαχία (1670-1714). Συμβολή στη μελέτη της Ελληνικής πνευματικής κίνησης στις Παραδουνάβιες Ηγεμονίες κατά την προφαναριωτική περίοδο*, Institute for Balkan Studies, Thessaloniki 1982, S. 60-81.

⁵⁴ Brâncoveanu selbst hat Plutarch in einer neugriechischen Übersetzung herausgegeben (*Βίοι παράλληλοι, μετάφρασις ακριβεστάτη εις απλήν διάλεκτον*, Bukarest 1704).

⁵⁵ Dies wurde auch später von Panagiotis Kodrikas gewürdigt (*Μελέτη της κοινής ελληνικής διαλέκτου*, Paris 1818, Bd. 1, XV). Zur Regierungszeit des ersten Phanariotenfürsten Jacques Bouchard, *Nicolae Mavrocordat. Domn și cărturar al Iluminismului timpuriu (1680-1730)*, București 2006 und ergänzend Alex. Katsigiannis, «Στο κατώφλι της Αυλής: Η ποίηση στα 1700. Η ταυτότητα των παραθεμάτων του Πολιτικού Θεάτρου από το πρώτο χειρόγραφο (1716) στο έντυπο (1758)», *Κονδυλοφόρος* 15 (2017), S. 16-67.

⁵⁶ Auch in Rumänien selbst. Vgl. das Material aus der oralen Tradition bei Violeta Barbu, «Locuri ale memoriei: panegiricele dedicate lui Constantin Brâncoveanu», V. Barbu (ed.), *In honorem Paul Cernovodeanu*, București 1998, S. 377-393. Zu den Reaktionen vgl. Răzvan Teodorescu, *Constantin Brâncoveanu. Între «Casa cărților» și «Ievropa»*, București 2006 · Andrei Pippidi, «La mort a Constantinople», *Études Byzantines et post-Byzantines* V (2006), S. 471-496 und Radu G. Păun, «Pour la loi des ancêtres: sources bibliques et traditions littéraires des récits sur la mort de Constantin Brancovan», in *Les cultes des saints souverains et des saints guerriers et l'idéologie du pouvoir en Europe Centrale et Orientale, Actes du colloque international 17 janvier 2004*, Bucharest 2007, S. 264-315.

⁵⁷ Als christlicher Märtyrer figuriert er auch im Roman von Abbé Prévost (*Le monde moral ou Mémoires poer servir à l'histoire du cœur humaine*, Genève 1764. Dazu auch Andrei Pippidi, «Constantine Brâncoveanu, personaj al abatelui Prévost», *Studii de Literatură Universală* XVI (1970), S. 163-181, bes. S. 165 (*Hommes et idées du Sud-Est européen à l'aube de l'âge moderne*, Bucharest-Paris 1980, S. 372).

lage kurzerhand nach Rußland absetzte; Brâncoveanu erwartete in der Walachei ebenfalls den Einmarsch der zaristischen Truppen, als jedoch einer seiner Unterführer, der später Thomas Cantakouzène die Fronten wechselte und Brăila für die Russen einnahm (14. VII. 1711), mußte er sich entscheiden und schickte die Geschenke Peter des Großen wieder zurück. In der Schlacht von Stănişleşti wurde auch wirklich die zaristische Armee geschlagen und gefangengenommen (22. VII. 1711).⁵⁸ Dies dürfte dem Sultan Ahmet III. durch Verrat der Bojaren zu Ohren gekommen sein, und drei Jahre später ließ er den Voevoden und die männlichen Mitglieder der Fürstenfamilie in Bukarest gefangennehmen, nach Kostantinye bringen, klagte ihn des Hochverrats an und verurteilte ihn zum Tode. Dasselbe Schicksal hatte übrigens auch der Nachfolger von Brâncoveanu, Stefan Cantakouzène, der schon 1716 enthauptet wurde, wie auch viele andere Phanariotenfürsten im Laufe des 18. Jahrhunderts. Die Gefangennahme Brâncoveanus fand am 25. III. 1714 statt, dem Tag der Verkündigung Marias (Evangelismos), der in diesem Jahr auf den Gründonnerstag fiel, die Enthauptung in Konstantinopel am 15. VII. 1714, dem Festtag von Maria Entschlafung (in der Orthodoxie das «Osterfest» des Sommers), an dem Tag wo der Fürst der Walachei sein 60. Lebensjahr vollendete. Der religiöse Hintergrund der Daten spielt in den einschlägigen Traditionen eine Rolle, ebenso wie auch in der Tragödie *Domna* von Zacharias Karantinos. Dort ist auch eine andere Motivation angesprochen, die auch in den oralen Traditionen eine Rolle spielt: der sagenhafte Reichtum des Fürsten, der 26 Jahre in einer der fruchtbarsten Provinzen des Balkanraums regierte und den Neid der Hohen Pforte erregt haben soll.

Die beiden Dramen. Die Tragödie *Domna* umfaßt 1777 Verse im byzantinischen Zwölfsilber (mit vielen überzähligen Versen), ist nicht in Akte und Szenen untergeteilt, sondern in eine Reihe von thematischen Sequenzen, verbunden durch Chorlieder des Mädchenchors der Fürstin, lyrische Klagemonologe und Botenberichte (*aggelike rhesis*), die Dialogformen weisen umfangreiche Partien von Stichomythien (in ein oder zwei Versen) auf. Die im wesentlichen altgriechische Sprachführung weist eine Reihe von Euripides-Zitaten (vor allem aus *Hekabe*) auf, bringt auch Menander-Sentenzen wörtlich und Zitate aus dem mittelbyzantinischen *Christos paschon*,⁵⁹ den die Tragödie insofern imitiert, als der Frauenchor mit der Hauptperson

⁵⁸ Dazu K. Clewing – I.J. Schmitt, *Geschichte Südosteuropas. Von frühen Mittelalter bis zur Gegenwart*, Berlin-New York 2013.

⁵⁹ Zur Datierungsfrage vgl. Puchner, «*Christus patiens* und antike Tragödie. Vom Verlust des szenischen Verständnisses im byzantinischen Mittelalter», ders., *Von Herodas zu Elytis*, S. 41–86.

fast durchgehend konkomitant ist,⁶⁰ Domna durchaus gewisse Züge der klagende Gottesmutter trägt und das Stück, ähnlich wie der *Christus patiens* der Kategorie des dialogischen *planctus Mariae* nachgebildet scheint. Statt der Passionsvorgänge erlebt man aber die Passion des Constantin Brâncoveanu und seiner Kinder; in der Hinrichtungsszene wird das Vorbild der barocken Märtyrertragödie deutlich.⁶¹ Die Wortzitate aus antiken Quellen reichen allerdings nicht dazu aus, das Werk als eine *cento*-Komposition (Passagen-Collage mit der Erwartung, daß die Zitate von den Rezipienten erkannt werden) aufzufassen. Im Gegensatz dazu folgt das Werk dem *Christos paschon* darin, daß die Unklarheiten des Bühnenraums und der An- oder Abwesenheit von Bühnenpersonen die Konzeption einer theatralischen Aufführung unwahrscheinlich machen, da sich der Autor über die szenischen Konsequenzen der imitierten dramatischen Konventionen nicht im klaren ist. Außerdem kommt es zu mehreren Ortsveränderungen, etwa beim Gang der Frauen nach Konstantinopel (durch etwa 200 Verse gedeckt), dem Gang Domnas ins Gefängnis und dem Gang der Frauen zur Begräbnisstätte der Leichen. Dies ist zwar für eine altgriechische Tragödie ungewöhnlich, die eine Einortbühne voraussetzt, aber nicht für das geistliche Drama, auch in der griechischen Tradition.⁶² Es handelt sich um ein geschickt konstruiertes Imitat einer griechischen Tragödie in Sprache (mit Zitaten), Episodenstruktur mit Chorliedern sowie manchen antiken Theatertechniken (Ankündigung der auftretenden Person, Botenbericht, mißverstandene Teichoskopie [Mauerschau], verbale und ikonische Leitmotive, Vorverweise auf den weiteren Gang der Handlung usw.), ein Requiem auf das tragische Ende der Herrschaftszeit von Brâncoveanu in der Walachei, wobei seine Figur zum christlichen Neo-Märtyrer umstilisiert wird.

⁶⁰ Walter Puchner, «Die Chorführung im mittelalterlichen *Christus patiens*», *Acta Universitatis Carolinae Philologica* 2016/2, S. 25-32.

⁶¹ Die Gattung ist im griechischen Kommunikationsraum keineswegs unbekannt (vgl. in Übersicht Walter Puchner, *Greek Theatre from Antiquity to Independence.. The History of Re-invention from the third c. BC to 1830*, Cambridge Univ. Press 2017, S. 196-245 und ders., *Griechisches Schuldrama und barockes Ordentheater im Ägäisraum unter der Türkenherrschaft 1580-1750*, Wien 1999 (Denkschriften der phil.-hist. Klasse der Österreichischen Akademie der Wissenschaften 277).

⁶² Etwa im kretischen *Opfer Abrahams* (Anfang 17. Jahrhundert), wo der Gang des Abraham mit Isaak auf den Opfer-Hügel drei Tage beansprucht, gedeckt von ein paar Dutzend Versen (vgl. Wim Bakker – Arnold van Gemert, *Η θυσία του Αβραάμ*, Heraklion 1986), was eine Bühnenform voraussetzt, die es in der italienischen Tradition von den mittelalterlichen *sacre rappresentazioni* bis zur manieristischen *commedia dell'arte* tatsächlich gegeben hat, «Il monte che si apre» (vgl. Walter Puchner, *Beiträge zur Theaterwissenschaft Südosteuropas und des mediterranen Raums*, Bd. 2, Wien-Köln-Weimar 2007, S. 311-313). Oder etwa das Legendenpiel um *Eugena* von Teodoro Montselese auf der Insel Zante (Ausgabe Venedig 1646), das gleich mehrere Zeitsprünge und Raumveränderungen bringt, ohne jegliche Rücksicht auf die Einortbühne der klassizistischen Tradition (Walter Puchner, «Raum- und Zeitprobleme in der "Εὐγένεια" von Montselese», *Folia Neohellenica* VI (Amsterdam 1984), S. 102-120).

Als historische Quelle ist das Drama weniger zu gebrauchen, da es mit einigen Abweichungen im wesentlichen die schriftliche und mündliche Tradition der Wiedergabe der Ereignisse widerspiegelt. Gravierende Deviationen gibt es folgende: der Gang Domnas mit den Frauen nach Konstantinopel, das Vorhandensein einer Tochter, die geschont wird (in Wirklichkeit waren es sieben), die Hinrichtung dreier Söhne (in Wirklichkeit waren es vier) und die Umkehrung der Reihenfolge der Enthauptung, die mit dem Kleinsten endet und dem Fürsten selbst (in Wirklichkeit wurde zuerst Văcărescu hingerichtet, dann die vier Söhne, beginnend mit dem Kleinsten), was aus Überlegungen der dramatischen Effektivität leicht zu erklären ist; der Sultan gibt auch die Erlaubnis zur Bestattung der geköpften Leichen (in Wirklichkeit wurden die Köpfe auf Lanzen gespießt durch die Stadt getragen, die Leichen in den Bosphorus geworfen, von Fischern geborgen und in Chalke bestattet).⁶³ Die ermahnenden Worte des Vaters an die Söhne, dem christlichen Glauben treu zu bleiben, finden sich auch in der Beschreibung des fürstlichen Sekretärs Del Chiaro,⁶⁴ die Reden des ersten und dritten Sohns an den Tyrannen (der Kleinste einen Augenblick lang bereit, zum Islam überzutreten, um dem Messer des Henkers zu entgehen) und die Ermahnungen des Vaters sind eine typische Theaterszene aus den Märtyrertragödien.⁶⁵ Die Motivationen der Strafaktion des Sultans gegen den Voevoden sind der Tradition nach richtig und deutlich wiedergegeben, Zacharias Karantinos ist allerdings der erste, der Brâncoveanu zu einem Neo-Märtyrer des christlichen Glaubens macht,⁶⁶ der 1992 auch tatsächlich heiliggesprochen wird, ohne daß die Tragödie von Zacharis Karantinos bekannt gewesen wäre.

Sprechpersonen gemäß der Liste der *dramatis personae* sind die Amme, die Dienerin, Domna, der Mädchenchor, der Araber, Konstantin, seine drei Söhne, die Tochter, der «König» (Sultan). Der Angelos der vier Botenberichte ist hier

⁶³ Nach der klaren Beschreibung des fürstlichen Sekretärs Anton-Maria Del Chiaro Fiorentino, *Istoria delle Moderne Rivoluzioni della Valachia*, Venezia, A. Bortoli, 1718, S. 180-195 (S. 181 die Enthronung, S. 184 der Zug nach Konstantinopel), Nuova edizione per cura di N. Iorga, Bucarest 1974, S. 171-174.

⁶⁴ «Figliuoli miei, state con coraggio: Abbiám perduto quanto avevamo in questo mondo; almeno salviamo l'anima, elaviamo i nostri peccati col nostro sangue» (Del Chiaro Fiorentino, *op. cit.*, S. 193f.).

⁶⁵ Eine solche Szene etwa bei dem Märtyrerstück um Eleazar und die sieben Makkabäer-Söhne des chiotischen orthodoxen Predigers und Dramatiker Michael Vestarchis (vor 1662, Edition in Manousos I. Manousakas – Walter Puchner, *Ανέκδοτα στιχουργήματα του θρησκευτικού θεάτρου του ΙΖ' αιώνα*, Akademie Athen, Athen 2000) sowie in dem anonymen griechischen Jesuiten-Stück um das Martyrium des Hl. Demetrius, das auf Naxos 1723 aufgeführt wurde (Panagiotiakis – Puchner, *Η Τραγédia του Αγίου Δημητρίου*).

⁶⁶ Im selben Codex hat er ja auch zwei Messen und Synaxare von unbekannten Neomärtyrern in der Nordpeloponnes aus dem Jahre 1715 niedergeschrieben.

übergangen. Den *Prolog* spricht die Amme (1-98). Sie verflucht die Macht des Goldes und die Schmerzen der Geburt; arm aufgewachsen habe sie mit Mühe ihre Kinder großgezogen, doch nun habe sie als Amme der Kinder der Domna ihr Glück gefunden. Sie kündigt das Kommen des Basarab an, der jedoch auf der Bühne nicht erscheint, rühmt seinen Reichtums, den er in den Kellern des Palastes angehäuft habe und wünscht ihm, daß die geldgierigen «Barbaren» ihn nicht entdecken. Die Dienerin und der Chor wünschen ihrem Herrn Glück; erstere kündigt das Kommen der Domna an.

Die «Exposition» und der prophetische Traum der Domna (99-213). Die Fürstin erzählt einen Traum, wo aus Konstantinopel ein vielfarbiger Drache gekommen und in ihr Haus eingedrungen sei und Mann und Kinder verschlungen habe. Sie hält dies für ein schlechtes Omen, daß die Barbaren irgendetwas gegen sie im Schild führen, und ruft die Muttergottes und die Engelscharen um Hilfe an. Vom Chor angekündigt schildert die Dienerin das Eintreffen der Araberhorden in der Stadt. Auf den Hinweis des Chors hin, daß dies für das Einheben des jährlichen Soldes sei, bleibt sie skeptisch: von den Barbaren seien nur barbarische Handlungen zu erwarten. Auch der Chor beschwert sich über die Brutalität der «Araber» (Osmanen, Türken), sieht die berittene Horde auf sich zukommen und flüchtet in den Palast.

Die Ankunft der Araber und die Festnahme von Konstantin (214-600). Für die Truppe der Araber spricht ihr Anführer, der Araber. Die Zwiesprache mit dem Voevoden beginnt mit gegenseitigen Komplimenten: der Araber rühmt die Sultanstreue des Basarab der reichen Provinz der Walachei, dieser erklärt sich als treuer Untertan und Freund der Araber; aber auch von Übelwollenden ist die Rede, die diese Freundschaft untergraben. In der nachfolgenden Stichomythie werden die Töne dann bedrohlicher. Der Araber will auch die Söhne von Konstantin sehen, dieser läßt sie kommen, und im selben Augenblick werden alle zusammen von der bewaffneten Schar gefangengenommen, geschlagen und in Ketten gelegt, um nach Konstantinopel gebracht zu werden (402-414). Der Mädchenchor hört von draußen den Tumult und fragt sich, was dies bedeute. Er hört auch die verzweifelten Proteste des Basarab und die Anschuldigungen des Arabers. Konstantin weist den Vorwurf des Hochverrats zurück und bezichtigt die Araber des Undanks. Doch der Araber beschuldigt ihn, daß er den Russen geholfen und vorgehabt habe, nach Rußland zu flüchten [wie Cantemir in der benachbarten Moldau]. Als Freund aber wolle er ihm mitteilen, was ihn am Bosphorus erwarte: ein Verratsprozeß. Seine Verurteilung sei auch mit Geld nicht

abzuwenden, seine Familie werde mit Blut bezahlen. Dann bricht der berittene Zug auf. Der Cor und die Dienerin verfolgen den Aufbruch.

Der erste Botenbericht (601-678). Der Bote, ein treuer Diener des Palasts, überbringt die Nachricht, daß ihr Mann und ihre Kinder in Ketten nach Konstantinopel gebracht werden. Domna sieht ihre Befürchtungen Realität werden. *Lamentation Domnas und Dialog mit der Tochter* (679-764). Nach dem Klagemonolog über das Unglück der Familie unterrichtet sie ihre Tochter. Umsonst seien die Schmerzen ihrer Geburt gewesen. *Threnos und zweiter Botenbericht* (765-918). Neuerlicher Threnos Domnas zusammen mit dem Chor der Mädchen. Diese kündigen auch den Boten an, der den Zug mit den Gefangenen hat aufbrechen sehen und verflucht die Ethnie der Araber. Er rät Domna, statt zu weinen lieber nach Konstantinopel zu gehen und zu sehen, ob sie das Unglück doch noch verhindern könne. Auch er werde dort sein. *Der Gang nach Konstantinopel* (919-1123). Domna stimmt dem Rat zu und zusammen mit dem Mädchenchor brechen sie auf zur Reise an den Bosphorus. Dieser Gang wird mit Klagegesängen, philosophischen Reflexionen und letztlich mit Hilferufen an Gott, den Hilflosen zu helfen, durchgeführt. Nach der Reise mit ihren Anrufungen und Gebeten zwischen Hoffnung und Verzweiflung deklariert Domna endlich, daß sie nahe der Stadt seien. Das Flehen geht über in einen Hymnus mit der Bitte, den Teufel (Sultan) zu besiegen. Der Chor bittet Domna, die Klagen zu beenden, doch sie fleht nur ihren eigenen Tod herbei. Derselbe Bote tritt wieder auf.

Der dritte Botenbericht und der Gang zum Gefängnis (1124-1209). Der Bote war dem Zug der Gefangenen heimlich gefolgt und rät Domna, die Klagen zu beenden und statt dessen den Loskauf der Ihren zu organisieren: die Araber seien bestechlich. Domna will die Todgeweihten sehen, und mit Bestechungsgeldern wird dieser Besuch vom Boten organisiert. Domna bleibt in betrübten Gedanken zurück und fragt sich, wer den Verrat ausgeführt haben könnte. Besser sie hätte ihre Kinder gar nicht zur Welt gebracht.

Die Szene im Gefängnis (1210-1405). Domna sieht wie sie ihren Mann [und ihre Kinder] in Ketten hereinbringen. Konstantin bewegt sie, mit dem Weinen aufzuhören (1210-1262) und statt dessen rasch zu handeln; die Bestechung müsse um jeden Preis vorgenommen werden, das Gefängnis solle sie rasch verlassen. Domna jedoch fragt sich, wie und warum sie weiterleben solle, wenn die ganze Familie zum Tode gebracht wird. Wie die antike Niobe? Im Glauben an Gott finden beide Trost. Es folgt die Verabschiedung von den Kindern (1263-1334). Der Erstgeborene

rät ihr, das Gefängnis rasch zu verlassen; sie solle die Kinder vergessen und habe schließlich noch für eine Tochter zu sorgen. Nach dem offensichtlichen Weggang der Fürstin folgt die Unterweisung der Kinder durch ihren Vater (1335-1405): sie sollen im Glauben Gottes mutig sterben wie die alten Märtyrer und den Lockungen des Teufels nicht Folge leisten. Der Erstgeborene gibt dem Vater den Rat, den kleinen Drittgeborenen besonders zu ermutigen, damit er das Messer des Henkers nicht fürchte. Konstantin erklärt ihm, daß ihn die Engelscharen im Himmel erwarten und Gott über seine Entschlossenheit erfreut sei. Dann werden sie vom Araber zum Gericht hinweggeführt.

Das Gericht und das Martyrium (1406-1691). Die Angeklagten werden dem Gericht des Sultans vorgeführt (1406-1423). Konstantin ruft Christus um Hilfe an, damit sie alle in Würde sterben. Es folgt die Anklagerede des Sultans, die Verteidigungsrede des Basarab (1424-1530). Der Sultan will die Gründe des Verrats wissen, doch Konstantin weist dies zurück: er habe getreulich den Tribut an die Hohe Pforte bezahlt, doch die guten Beziehungen seien nun gestört durch eine Verleumdung. Der Sultan jedoch besteht auf der Anklage: hätte nicht die Omanische Armee interveniert, der Basarab wäre zu den Russen übergelaufen. Konstantinos negiert dies; immerzu habe er die Osmanische Armee mit Truppen und Gütern versorgt. Doch der Sultan läßt sich nicht umstimmen und verkündet die Todesstrafe durch Enthauptung. Der Fürst bietet dem Sultan sein gesamtes Vermögen an, doch dieser befiehlt, die Köpfe der Kinder zuerst abschneiden zu lassen, damit ihr Vater das blutige Schauspiel verfolgen könne. Es folgt das Martyrium der drei Kinder nach dem konventionellen Schema der Märtyrerdramen: Ermutigung des Elternteils, im Glauben standhaft zu bleiben, Rede des Kindes an den ungläubigen Tyrannen, der gewaltsame Tod.⁶⁷ Im Martyrium des Erstgeborenen (1531-1569) folgt auf den Befehl des Sultans die Anklagerede des Kindes an den Tyrannen, seine Ungerechtigkeit und Undankbarkeit, bevor es den Hals freiwillig zur Enthauptung beugt. Der Vater lobt seinen ehrenhaften Tod, die übrigen Kinder sollten sich ein Beispiel an ihm nehmen. Nach dem gleichen Schema erfolgt der Tod des zweiten Sohnes (1570-1592), wobei ihn der Sultan allerdings fragt, ob er nicht seinem Glauben abschwören wolle, um sein Leben zu retten. Auf seine Weigerung hin wird auch er getötet. Besondere Spannung ergibt sich beim klein-

⁶⁷ So etwa in der 5. Szene des siebenfachen Martyriums der Kinder im Drama *Eleazar und die sieben Makkabäer-kinder* von Michael Vestarchis (vor 1662).

sten Sohn (1593-1670), denn der Sultan äußert in einem bemerkenswerten «aside» die Hoffnung, den Kleinen zum Glaubenswechsel bewegen zu können, doch dieser antwortet, daß der Drache, den seine Mutter im Traum gesehen habe (der Teufel in Person), der Sultan selber sei. Dieser läßt den Henker das Messer an die Kehle des Kindes setzen, das sich zu fürchten beginnt und erst auf Ermahnung des Vaters hin das Martyrium einem Leben im Unglauben vorzieht. Die blutige Szene endet mit der Enthauptung Konstantins (1671-1691). Der Sultan gibt den Befehl, die Bestattung der Leichen nicht zu verhindern.

Vierter Botenbericht und die Beerdigung der Toten (1692-1777). Ein Bote berichtet der Domna, daß der Sultan die Erlaubnis der Bestattung der Toten gegeben habe. Die Fürstin und der Chor brechen auf, die Leichen zu bestatten, trotz der Tatsache, daß sie vor den Augen der versammelten Araber erscheinen müssen. Vor den Särgen und den verstümmelten Leichen bricht Domna in eine erneute Klage aus. In einem letzten Chorlied legen ihr die Mädchen nahe, zu glauben, daß sie diese Kinder nie geboren habe und drängen zum Aufbruch und die Rückkehr in die Heimat.

Die Tragödie *Abel* umfaßt 1539 Verse im byzantinischen Zwölfsilber (mit vielen überzähligen Versen), ist ebenfalls nicht in Akte und Szenen untergeteilt, sondern verfügt über eine Reihe von szenischen und thematischen Sequenzen, wo der Dialog zwischen bestimmten Bühnenpersonen verläuft und konkrete Thematiken vorherrschen. Eva trägt durchaus gewisse Züge der klagende Gottesmutter und das Stück scheint –ähnlich wie im *Christus patiens* gibt es auch hier einen Frauenchor der Töchter Adams– der Kategorie des dialogischen *planctus Mariae* nachgebildet zu sein. Die Passionsvorgänge sind hier allerdings durch den gewaltsamen Tod Abels ersetzt, der gewisse Züge von Christus trägt. Unter den angeschriebenen Bühnenpersonen der *dramatis personae* findet sich Körper und Seele (des getöteten Abel), Abel, der Engel (Schutzengel seiner Seele und Bote), Adam, Eva, Chor und Halbchor der Töchter Adams, die Stimme Gottes und Kain.

Der Prolog des toten Abel (Körper)(1-54) und die dialogische *Exposition im Gespräch mit der Seele* (55-141). Das Gespräch dreht sich um die Ursünde Adams und die Vertreibung aus dem Paradies, welche die Sterblichkeit ins Leben gebracht habe. Die Seele bedauert den Körper, der die Trennung des Leibes von der Seele durch die Ermordung von der Hand des Bruders Kain beklagt. In Form

eines toten Schattens macht er sich auf, seine Mutter Eva aufzusuchen, um ihr das Vorgefallene zu berichten.

Der Engel erforscht den Tod des Körpers (142-195) und *Die Klage des Körpers* (196-274). Durch wiederholte Fragen nötigt der Engel den toten Körper von Abel, die Details des Brudermordes zu erzählen, und trotz seiner Geistnatur bedauert er das ungerechte Schicksal des Sterblichen. Der Tote ist schon auf dem Weg zu Eva, beklagt sein unrechtes Ende und bedauert seine Mutter, die, statt Königin unter den Engeln im Paradies zu sein, nun im Schweiß ihres Angesichts die Erde bearbeiten müsse, mit wilden Tieren leben und Kinder unter Schmerzen gebären. Was würde sie zu seinem schrecklichen Aussehen sagen und daß er von der Hand seines eigenen Bruders gestorben sei? Es wäre besser gewesen, sie hätte ihn nicht geboren.

Nächtliches Gespräch der Ureltern (175-514). Adam, Eva und der Chor der Töchter macht sich auf, die beiden nicht zurückgekehrten Söhne in der Dunkelheit zu suchen. Unter schlimmen Vorahnungen, die der Chor zu zerstreuen versucht, steigen sich auf den Berg, um bessere Aussicht zu haben. Eva hört die Klagerufe ihres geliebten Sohnes und ruft Gott um Hilfe an, Adam bereut seine Sünde, die er voll und ganz auf sich nimmt; er selbst wäre mit dem Tod zu bestrafen gewesen, nicht sein unschuldiger Sohn.

Lyrisches Intermezzo (515-615) und *die morgendliche Suche* (616-692). Mit den drei Chorliedern (auch der Halbchöre), in denen die himmlischen Engel um Hilfe angerufen werden, und den Jambenversen von Adam, wo das Tageslicht begrüßt wird, ist die Nacht vergangen und unten in der Ebene sieht man ein wunderliches Schauspiel, ein rauchendes Feuer mit Donnerschlag und hört die Stimme Gottes; der Körper des getöteten Abel fordert die Sühne für die Missetat.

Das Wunder und seine Erklärung (693-941). Die Stimme Gottes fragt Kain, wo sein Bruder sei; sie bezichtigt ihn des Brudermordes und bestraft ihn mit immerwährendem Erdendasein in Elend und Schrecken. Die Erscheinung verschwindet und Adam und der Chor flehen, der Zorn Gottes möge nicht auf sie fallen. Der Chor und Eva kündigen das Erscheinen des Engels (Boten) an, der anfangs Adam in ein Gespräch um die Geistnatur der himmlischen Engel verwickelt, bis er endlich den Vorfall und die Gründe des Brudermordes bibelgerecht erklärt (853-923). Adam bricht in einen Threnos aus; besser sei es für ihn, nicht zu leben, anstatt ohne Abel. Und die Familie der Ureltern bricht auf, den Leichnam des Toten aufzufinden und zu begraben.

Die Suche nach dem toten Abel und die Verbannung des Mörders (942-1126). Unter erneuten Chorliedern um den vorzeitigen Tod des Jünglings, der die Folge der Ursünde sei, steigt man zur Ebene hinab. Der Töchterchor leidet mit der tragischen Mutter. Unterwegs stößt man auf Kain, der sein Schicksal beklagt und sterben möchte, doch muß er in Schrecken und Elend ewig leben. Adam verstößt ihn ob seines Verbrechens.

Die Auffindung und Beerdigung des Toten (1127-1539). Zuerst ortet Eva den Leichnam Abels wegen des Verwesungsgeruchs, dann sieht auch Adam den entstellten Körper und bricht in einen langen Klagemonolog aus. Aufgrund der Ursünde sei sein Sohn nun nicht mit den himmlischen Engelscharen. Er beweint auch die verlorene Schönheit des Jünglings. Die rituelle Klage übernimmt in der Folge der Chor, sodann Eva, die den Mörder verflucht und die verlorene Jugend und Schönheit des Sohnes beweint. Besser wäre er nicht geboren worden, besser wäre sie selbst gestorben. Sie ruft auch die Natur an, in ihr Klagelied einzustimmen. Dann erinnert der Chor an ihre Bestattungspflichten: der Leichnam muß gewaschen und mit Blumen bekränzt und gesalbt werden. Eva bricht in eine neuerliche Klage aus und Adam legt ihr nahe, mit dem Klagen aufzuhören, sei ihr doch prophezeit, daß sie noch einen anderen Sohn gebären werde. Am Ende erinnert der Töchterchor daran, daß es Zeit sei, in ihre Behausung zurückzukehren.

Es ist hier nicht der Ort, die zahlreichen strukturellen Ähnlichkeiten und inner-textlichen Beziehungen zur *Domna* in Sprache, Wortwahl, Chorgestaltung, Konkomitanz der weiblichen Personen (tragische Mutter, Frauen- und Mädchenchor) gleitendem Raumverständnis, wiederkehrenden Motiven, Nähe zu gewissen Vorbildern (*planctus Mariae*, *Christus patiens*), Zitatwahl, Versführung usw. aufzuzählen und zu analysieren. Dies muß der Textdition selbst vorbehalten bleiben.

Die Bedeutung beider Dramen. Die Auffindung (und Edition) dieser beiden Dramentexte ist von mehrfacher Bedeutung. Erstens handelt es sich im Falle der *Domna* um ein historisches Dokument der Ereignisse von 1714, die letztlich zur Einrichtung der Phanariotenherrschaft 1716 in den Transdanubischen Fürstentümern geführt haben. Der Sultan entzieht den einheimischen Bojaren das Anrecht auf den hospodarischen Thron der tributpflichtigen Moldau und Walachei und setzt dafür Mitglieder der griechischen Phanariotenfamilien in Konstantinopel ein, die direkt von ihm ernannt werden. Von der rumänischen Historiographie wird die Periode von 1716-1821 vielfach negativ als orientalische «Fremd-

herrschaft» bewertet, doch entspricht dies weniger den Tatsachen als einer ethnozentrischen Interpretation aus der nationalistischen Perspektive des 20. Jahrhunderts: die Fürstenfamilien waren vielfach Rezeptoren der europäischen Aufklärung und haben die Hofhaltungen in Iași und Bukarest zu Bildungszentren der Zeit erhoben.⁶⁸ Viele der griechischen Throninhaber hatten genau das gleiche Schicksal wie Brâncoveanu. Die Vorherrschaft des Griechischen als Bildungs- und Handelssprache, Sprache der Diplomatie und des höheren Klerus bestand bereits vor der Phanariotenherrschaft, wie die Herrschaftszeit von Brâncoveanu selbst nahelegt.⁶⁹

Das Drama ist selbst Teil einer multiplen Reaktion auf die spektakuläre Ausrottung der Fürstenfamilie der Brâncoveanus, offenbar aus näherer Kenntnis und mit emotioneller Involviertheit geschrieben, denn die Hauptfigur der Domna als tragischer Mutter (der Gottesmutter vergleichbar) scheint eine gewisse Intimkenntnis nahezulegen, weil ein politisch-historisches Märtyrerstück auch ohne die weibliche Hauptperson hätte auskommen können. Damit ist das Drama auch das zeitnächste literarische Zeugnis der tragischen Ereignisse von 1714, die in der europäischen Öffentlichkeit nicht unbemerkt geblieben sind und auch in den oralen rumänischen Tradition ihre Spuren hinterlassen haben. Die persönliche Nähe und Betroffenheit des Autors ist der Tragödie nicht abzuspechen; es ist auch das erste Werk, das eine Sakralisierung der Fürstenperson als (Neo-)Märtyrer ins Werk setzt. Daß dies im Altgriechischen geschieht, mit einer gewissen intertextuellen Nähe zur tragischen Mutter Hekabe aus dem Trojanischen Krieg (Euripides), scheint Teil einer Strategie der Dignisierung des historischen Protagonisten zu sein. Allzu viele gesicherte Aussagen sind aber kaum möglich aufgrund der Quellenlücken über Aufenthalt und Tätigkeit des Autors nach 1685 und im zeitlichen Umraum von 1714.

Im Gegensatz zur *Domna* ist Datierung des *Abel* ein Unterfangen, zu dem es wenige Anhaltspunkte gibt. Den strukturellen Ähnlichkeiten zum historischen Märtyrerstück steht die große thematische Differenz eines Bibeldramas gegenüber, das nicht unbedingt, wie es die Reihenfolge der Werke im Kodex nahelegt, nach der

⁶⁸ Zur gegenteiligen Sicht vgl. die sozialen Satiren aus Bukarest im frühen 19. Jahrhundert (Puchner, «Satirische Dialoge in dramatischer Form», S. 115-132). Diese negative Einschätzung wird z. T. noch nach der Wende weitertradiert.

⁶⁹ Vgl. seine Translationen des Plutarch aus dem Altgriechischen ins Neugriechische. Dimitrie Cantemir hatte als Hauslehrer einen Kreter, Jeremias Kakavelas.

Domna verfaßt worden sein muß.⁷⁰ Dies könnte auch früher geschehen sein. Die ausführlichen didaktischen Traktate zur Geistnatur der himmlischen Engel, die der Angelos mehrfach anspricht, könnte eventuell auf ein früheres Stadium mangelnder Reife hindeuten, wie auch manche andere dramaturgische Details, doch handelt es sich um durchaus relative Argumente.

Zweitens sind beide Werke ein bedeutendes Zeugnis über die Sprachkenntnis des Altgriechischen in den über den ganzen Balkanraum verstreuten griechischen klerikalischen Klosterschulen sowie über die humanistische Aktivität im nordöstlichen transdanubischen Raum mit dem Zentrum der Fürstenhöfe in Iași und Bukarest. Das goldene Zeitalter der Bildung beginnt nicht erst mit der Herrschaftszeit von Nicolae Mavrocordat (1716-1730),⁷¹ sondern baut auf einer soliden Tradition auf, die tief in das vorige Jahrhundert zurückreicht. Das ästhetische und sprachliche Vorbild des *Christos paschon* für die *Domna* (und zum Teil auch für den *Abel*) war als christliche Tragödie des Gregor von Nazianz in den Schulbüchern der Klerikarschulen (*mathemataria*) in Auszügen und mit Explikationen ebenso verbreitet wie die Euripides-Tragödien der *Hekabe* und des *Orest*.⁷² Die allerdings einzig erhaltene Abschrift des Werkes (mit ihren Lesekommentaren *in margine*) und die Anführung des (vorher unbekannten) Familiennamens des Autors scheint in gewissem Ausmaß darauf hinzuweisen, daß sich das Werke von Zacharias Karantinos doch einen gewissen Namen gemacht hat. Die anti-osmanische Tendenz des Märtyrerstücks mit der Struktur eines *planctus Mariae* und der Verwendung des Altgriechischen sowie das Bibelthema aus der Genesis im Falle des *Abel* fügen sich konfliktlos ein in das ideologische Bildungsprofil dieser Klerikalschulen, die dann im Laufe des 18. Jahrhunderts im Zuge der Disseminierung der europäischen Aufklärung auch die Wissenschaften rezipierten, wobei Klerikerfiguren eine z. T. führende Rolle gespielt haben (wie z. B. Iosip Moisiiodax).⁷³

Drittens stellen beide Tragödien einen Meilenstein für die Entwicklung einer orthodoxen religiösen Dramatik dar, die sich einer anderen Tradition bedient als die von den Jesuiten beeinflusste bzw. jesuitische griechische Schuldramatik des

⁷⁰ Daß die kodikologische Reihenfolge der Werke einer chronologischen entspricht, dafür bildet die Messe und das Synaxar von Christos und Panagos einen Anhaltspunkt: sie sind um 1716 verfaßt und nach der *Domna* (1714/1715) eingereiht. Es handelt sich allerdings um ein relatives Argument.

⁷¹ Vgl. Bouchard, *Nicolae Mavrocordat*.

⁷² Dazu mit detaillierten Angaben in Angeliki Skarveli-Nikopulu, *Μαθηματάρια των ελληνικών σχολείων κατά την Τουρκοκρατία*, Athen 1994.

⁷³ Paschalis Kitromelides, *Ιώσηπος Μοισιόδαξ. Οι συντεταγμένες της βαλκανικής σκέψης τον 18ο αιώνα*, Athen 1985 (2004).

Archipelagus und in Konstantinopel.⁷⁴ Es ist zwar nicht abzustreiten, daß das Vorbild des Märtyrerstücks aus der griechischen Dramatik unter dem Einfluß der katholischen Ordensmissionen in der Ägäis stammen dürfte, doch Sprachführung und Dramenstruktur rekurren auf die antike Tragödie (während die Jesuitendramatik die neugriechische Volkssprache benutzte im Gegensatz zur Kirchensprache der Orthodoxen)⁷⁵ bzw. ihre christliche Adaptation im mittelbyzantinischen *Christus patiens*, der in der Tradition den Namen des erlauchten Kirchenvaters Gregor von Nazianz trägt⁷⁶ und selbst eine *cento*-Komposition vorwiegend aus Euripides-Dramen darstellt. Unter den intertextlichen Anspielungen in der *Domna* und im „Abel“ figurieren auch Wortzitate aus den Sentenzen Menanders und von Scholien zur Dramatik von Euripides. Dies ist ein wesentlich unterschiedliches Traditionspotential als die griechische Schuldramatik im Ägäisraum, wo auch Theatervorstellungen dieser Werke nachgewiesen sind,⁷⁷ während *Domna* und *Abel* als Lesedramen konzipiert sind.

Die Verwendung des Altgriechischen (allerdings im byzantinischen Zwölfsilber mit vielen Abweichungen) birgt freilich auch ein Kategorisierungsproblem, das für die religiöse Dramatik im Ägäisraum nicht besteht: wohin gehört etwa der *Domna*-Text mit seinem rumänischen Kontext? Aufgrund der Sprachorientierung der Literatur- und Theatergeschichten ohne Zweifel zur griechischen wissenschaftlichen Tradition, der Gräzistik. Die Datierung eines altgriechischen Textes in die nachbyzantinische Zeit birgt aber auch eine (Editions-) Problematik: Altphilologen sind für ein solch spätes Konstrukt schwer zu begeistern, auch zur Byzantinistik gehört es nicht aufgrund des späteren historischen Inhalts, und zur Neogräzistik schon gar nicht, ist es doch nicht bloß gelehrtsprachlich abgefaßt, sondern in Altgriechisch. Auch in dieser Hinsicht sind beide Werke ein Unikum.

Das weitere Schicksal der griechisch-orthodoxen Dramatik

Darüberhinaus sind beide Tragödien ein wichtiges Zeugnis für die Entwicklung einer eigenständigen orthodoxen Dramatik in den Transdanubischen

⁷⁴ Walter Puchner, *Griechisches Schuldrama und religiöses Barocktheater im ägäischen Raum zur Zeit der Türkenherrschaft (1580-1750)*, Österreichische Akademie der Wissenschaften, Wien 1999 (philosophisch-historische Klasse, Denkschriften 277).

⁷⁵ Der Unterschied ist deutlich zu erkennen zwischen der chiotischen Dramatik (aus orthodoxer Feder) und der kykladischen (Jesuiten).

⁷⁶ André Tuilier, *La Passion du Christ. Tragédie. Introduction, Texte Critique, Traduction, Notes et Index*, Paris 1969.

⁷⁷ Puchner, *Griechisches Schuldrama*, S. 47-92.

Fürstentümern, die sich aus einer Tradition dialogischer Predigten in nachbyzantinischer Zeit herauskristallisiert⁷⁸ und mit der Satire *Der Stall* (*To αχούρι*) in Bukarest 1692⁷⁹ in einem ersten erhaltenen Kurztext den Anfang macht, sowie in dem fünftaktigen Prosadrama *Der reuige Auxentios-Anhänger* (*Αυξεντιανός μετανοημένος*) in Konstantinopel 1752 seine Fortsetzung findet.⁸⁰ Auch diese Stücke waren nicht für eine Aufführung geschrieben, ebenso wenig wie die ebenfalls satirische *Rückkehr, oder die Laterne des Diogenes* (um 1809, mit umstrittener Autorenfrage).⁸¹ Dies gilt auch für die weltlichen dramatischen Satiren aus dem Kreise der Phanarioten in Konstantinopel und Bukarest, zu deren wahrscheinlichem Autorenkreis eventuell auch einheimische Bojaren zählen könnten. Dazu zählen *Der gewissenlose Voda Alexander* (*Αλεξανδροβόδας ο ασυνείδητος* 1785) von Georgios Soutsos über den Dragoman der Hohen Pforte und Rußlandflüchtling Alexandros Mavrokordatos,⁸² die *Winbö des Wahnsinns* (*Το σαγανάκι της τρέλλας*), ein ebenfalls polemisches fragmentarisches Prosastück gegen Nikolaos Mavrogenis, 1786-1790 Fürst der Walachei, Dragoman der osmanischen Flotte in der Ägäis, angeblich von Rigas Velesinlis,⁸³ *Der Charakter der Walachei* (*Ο χαρακτήρ της Βλαχίας*) anonym um 1800,⁸⁴ die klerikale Voltaire-Satire *Die Wiederkehr, oder Die Laterne des Diogenes* (*Η επάνοδος ή Το φανάρι του Διογένους*, ca. 1809)⁸⁵ und andere phanariotische Satiren in der Folge. Dies zu einem Zeitpunkt, als die jesuitisch beeinflusste Tradition der griechisch-orthodoxen Märtyrerstücke im Archipelagus längst verschwunden war, ohne greifbare Spuren zu hinterlassen.

Die religiös-christliche Thematik schreibt sich jedoch in die griechische Dramatik des 19. Jahrhunderts unter verschiedenen Vorzeichen ein, z. B. im *Mes-sias* von Panagiotis Soutsos 1839, ein radikal-romantisches Stück, das bis heute nicht aufgeführt worden ist.⁸⁶ Im 20. Jahrhundert dann in ganz verschiedenen

⁷⁸ Vivilakis, *To κήρυγμα ως performance*. Vgl. wie oben.

⁷⁹ Der Titel im Sinne des «Saustalls» oder «Augias-Stalls», veröffentlicht in Émile Legrand, *Bibliothèque grecque vulgaire*, vol. 2, Paris 1881, 150-165; eine neuere kritische Veröffentlichung steht noch aus.

⁸⁰ Ausgabe von Iosif Vivilakis in der Akademie Athen 2010. Vgl. wie oben.

⁸¹ Ausgabe von Walter Puchner, Akademie Athen 2004.

⁸² Ausgabe von Dimitris Spathis, Athen 1995.

⁸³ Ausgabe von Lia Brad Chisacof 1998, 2003 und zusammen mit Evangelos Hekimoglou 2011.

⁸⁴ Ausgabe Puchner 2014.

⁸⁵ Neue Ausgabe von Puchner 2004.

⁸⁶ Vgl. dazu Walter Puchner, *Τα Σούτσεια. Ήτοι ο Παναγιώτης Σούτσος εν δραματικούς και θεατρικούς πράγμασι εξεταζόμενος. Μελέτες στην Ελληνική Ρομαντική Δραματουργία 1830-1850*, Athen 2007, S. 325-414 und Neuausgabe des Textes von Walter Puchner, in: Παναγιώτης Σούτσος, *Ρομαντικά Δράματα*, Athen 2008, S. 555-643.

ästhetischen und philophischen Kontexten etwa der ästhetisierende *Heilige Demetrius* (Άγιος Δημήτριος) von Platon Rodokanakis 1917, der *Judas* von Spyros Melas 1931, *Lazaros* von Pantelis Prevelakis 1962, die Aufführungen des *Christus Patiens* in der Übersetzung von Gerasimos Stavrou, der Zypriotische Passionsszyklus durch Spyros Evangelatos usw. Als Inspirationsraum der neueren griechischen Dramatik kann sich jedoch das Christentum neben der antiken Tragödie kaum halten. Die Stellung der orthodoxen Kirche verhält sich zu solchen Versuchen auch traditionell eher zurückhaltend.

SOUS LE REMPART D'ATHÈNES DE PAUL CLAUDEL:
LE PARADOXE FICTIONNEL ET L'HISTORICITÉ

Selon certains auteurs, *Sous le rempart d'Athènes* est une œuvre-«étape intermédiaire entre les scénarios de ballet ou de mimodrame et les oratorios dramatisés».¹ Cependant, cette pièce en un acte possède toutes les caractéristiques d'une petite œuvre théâtrale de taille à produire un fait scénique total et complet. Dans une représentation virtuelle, quoique l'œuvre soit textuellement parlant brève, on retrouve un nombre important d'éléments aptes à élaborer un projet fertile, vu la richesse du contenu de la pièce. Tout d'abord, la thématique se prête à une analyse des structures de surface et des structures profondes en s'appuyant sur l'ensemble des signes qui se réfèrent à Athènes et par extension à la Grèce.²

En effet, insérer dans la pièce des personnages de l'antiquité grecque trahit apparemment le désir de Paul Claudel d'exprimer son admiration et son amour de la cité glorieuse, de la cité sainte qui inventa la démocratie et qui fut une vaste école de philosophie et de rhétorique.³

L'aveugle, nommé dans la pièce «L'Étranger», inaugure l'élément du paradoxe⁴ et de l'oxymore: il voit plus clair tout en étant aveugle. À la question de la Jeune Fille, «Comment le décriras-tu, puisque tu n'as d'yeux ?», l'Étranger répond: «Ce sont les yeux pendant que je vivais qui m'empêchaient de voir».⁵

On dirait que l'Étranger n'appartient plus à ce monde, son ego étant à moitié caché. Le personnage de Claudel déclare sa vérité irrationnelle⁶ tout en gardant aux tréfonds de son être des secrets impossibles à décoder. Une chose est pourtant sûre: il arrive en pèlerin sous le rempart d'Athènes dont il ressent l'air salubre qui lui

¹ www.paul-claudel.net/oeuvre/oratorios-ballets [15/3/2018].

² Voir Polyxène Goula-Mitakou, « Paul Claudel devant la critique néohellénique », *Actes de la Journée, Hommage à Paul Claudel*, Université Nationale et Capodistrienne d'Athènes, Athènes 2005, p. 83-97.

³ Voir Barbara Papastavrou-Koronioutaki, « Paul Claudel et la Grèce classique : son rapport à Euripide », *Actes de la Journée, Hommage à Paul Claudel*, p. 99-106.

⁴ Sur le paradoxe, Anne Ubersfeld déclare que tout au théâtre est paradoxal. Voir Anne Ubersfeld, *Lire le théâtre I*, Belin, Paris 1996, p. 11.

⁵ Paul Claudel, *Sous le rempart d'Athènes, Œuvres complètes de Paul Claudel, Théâtre*, tome 13, Gallimard, Paris 1958, p. 251.

⁶ Cf. Eric Robertson Dodds, *Les Grecs et l'irrationnel*, traduction de l'anglais Michael Gibson, Flammarion, Paris 1977, *passim*.

rappelle probablement son propre passé, sa vie loin d'Athènes, dans un ailleurs qui l'avait éventuellement tenu prisonnier, souffrant et malheureux. Dans la situation actuelle, l'Étranger, un pèlerin aveugle vient à Athènes pour honorer Hermas, trouver son tombeau et exprimer son grand respect.

La vérité de l'Étranger est attachée à de multiples expériences qui tissent l'exclusion du personnage. On pourrait même affirmer que l'idée de l'exclusion occupe une place thématique dominante dans la pièce que nous livre l'auteur. Il est un fait que le paradoxe fictionnel et l'historicité se donnent rendez-vous dans cette courte pièce riche d'éléments qui créent une atmosphère dramatique jonchée de thèses et d'antithèses : d'un côté, l'Étranger incarne, sur plus d'un point, la logique du Logos philosophique clair et dépourvu de signes obscurs. De l'autre côté, le Paphlagonien exprime le sophiste et le démagogue. Dans le même temps, leurs discours sont semés de maximes grandiloquentes caractéristiques de l'art oratoire visant à convaincre mais dénué d'une quelconque intention d'examiner en profondeur les arguments avancés. Voici un échantillon de parole argumentative :

LE PAPHLAGONIEN : Je vais questionner notre ami à la manière des Sophistes. Est-ce le mariage qui fait les époux ou est-ce les époux au contraire qui font le mariage?⁷

Ce style de questions, proposant une alternative, entre dans un syllogisme naïf mais tenant du génie à la fois, ce qui met en colère l'Étranger aveugle, obligé de frapper « *violemment la terre de son bâton* », selon l'indication scénique.

Le Paphlagonien, en tant que personnage dramatique, occupe une place importante puisque l'auteur lui assigne un rôle de protagoniste dans la pièce. Sa présence, en effet, ajoute à la trame de l'action des bribes d'historicité qui rendent plus vivants les passages d'une situation scénique à une autre.⁸ De cette façon, la mise en scène peut tirer profit d'un certain statisme qui réside surtout dans le contenu grave et profond du discours des personnages.⁹ Le paradoxe fictionnel apparaît encore plus fort sous-tendu par un jeu insolite entre l'implicite et l'explicite, entre le présupposé et le « posé ».¹⁰ Aussi, les personnages claudéliens présentent-ils un grand

⁷ Claudel, p. 255.

⁸ Ubersfeld, p. 202.

⁹ Cf. Papastavrou-Koronioutaki.

¹⁰ Cf. Catherine Kerbrat-Orecchioni, *L'Implicite*, Armand Colin, Paris 1986.

nombre de teintes à la manière pirandellienne, ce qui forme un milieu dramatique dans lequel dominant les variantes. Malgré ces variantes, nous remarquons que le principe de coopération est respecté puisque les lexèmes et les syntagmes parviennent à véhiculer du sens en équilibrant la quantité du logos, sa qualité, sa cohérence avec le style de l'auteur.¹¹

Nous observons que la Jeune Fille, l'Étranger aveugle, le Paphlagonien et le Jeune Homme, leurs doubles y compris, se partagent une narration plus ou moins symétrique, surtout l'Étranger aveugle et le Paphlagonien. Chacun des deux exprime une position clairement distincte, ce qui se reflète au niveau de la parole, soucieuse de respecter la mesure et la proportion. Pour l'écrivain qui se veut dramaturge emblématique, tout doit être bien proportionné. On arrive ainsi à l'étonnante conjugaison entre la fluidité du thème occupant le noyau de la pièce et la rigidité du discours.¹²

Notons, toutefois, que la quantité de la parole ne fonctionne pas du tout au détriment de la qualité verbale et/ou para-verbale. On dirait plutôt que les deux règles collaborent dans le but de créer une totalité discursive qui faciliterait tant la mise en scène que le jeu des comédiens sur le plateau.

En outre, dans la pièce que nous étudions, la cohérence figure parmi les opérations les plus scrupuleusement maniées, ce qui offre la possibilité au lecteur/spectateur/auditeur d'apprécier une sorte de grand instantané dramatisé, dépouillé de tournures rhétoriques qui fatiguent. Car il est vrai que la pièce n'est pas tout à fait faite pour la scène. La cohérence, dans le cadre d'une éventuelle représentation, est considérée comme une vertu *sine qua non* pour ce qui est du statut notionnel du discours. Le contenu verbal et para-verbal souligne déjà l'harmonie parmi les personnages-actants.¹³

De même, le style claudélien semble être travaillé dans le respect d'une exactitude romanesque à laquelle les origines historiques des héros diffusent une poésie de haute qualité. Aussi, la manière d'agencer la parole s'avère-t-elle la clef d'ouverture de l'imaginaire qui baigne dans une ambiance partagée entre la rigidité narrative et la fluidité discursive propre à la nature du dit en relation directe avec le non-dit. L'opération, au niveau de la manière, acquiert des caractéristiques attachées à l'esthétique qui distingue les genres, eux-mêmes générateurs d'opérations taxinomiques.

¹¹ Herbert-Paul Grice, *Logic and conversation*, Academic Press, New York and London 1975.

¹² *Ibid.*

¹³ Voir Pierre Larthomas, *Le Langage dramatique*, PUF, Paris 1980, p. 50 et sq.

Sous le rempart d'Athènes met aussi l'accent sur l'origine mythologique et historique des informations procurées par le texte. Ainsi, les sujets du discours constituent des forces motrices véhiculant idées et idéologies.¹⁴ Toujours est-il que le titre *Sous le rempart d'Athènes* nous fournit l'information sur le lieu de l'action, Athènes, et plus exactement, le rempart. De plus, la préposition *sous* évoque la notion d'abri, de refuge, limitant l'action à l'intérieur de la localité indiquée. Il y a quelque chose de rassurant dans cette préposition comme si la restriction du lieu laissait libre cours, en contrepartie, à la pensée, à l'imaginaire.

Par le biais de sa pièce en un acte, Paul Claudel saisit l'occasion d'exprimer, une fois de plus, son amour profond pour l'hellénisme, envisagé comme un ensemble émotif renfermant la nostalgie de la première passion du mortel qui cherche l'immortalité à travers le contact avec sa propre civilisation. Pourtant, l'émotion de Claudel sous le rempart athénien ne s'aligne pas obligatoirement avec la réalité aussi fictionnelle qu'elle puisse l'être.¹⁵ Claudel n'oublie pas les Athéniens qui philosophent avec aisance, libres d'argumenter chacun à sa façon. Mais, le grand poète français n'oublie pas non plus les démagogues qui pullulent dans l'agora, dispersés ici et là dans la Cité d'Athènes ; de temps à autre, il se laisse aller à leur charme discursif. Et puis, Claudel n'oublie pas les plaies de la politique en place, déchirée elle aussi entre les hommes d'État vertueux et les immoralistes qui n'hésitent pas à se laisser corrompre et à trahir leur pays. Le train de vie des figures fictionnelles reflète celui des figures arrivées de l'historicité pour répondre à un besoin purement théâtral conduisant à l'émancipation de la forme par l'idée. Le lecteur/spectateur/auditeur peut, après tout, juger du bien fondé des choses, au sens neutre et général du terme.

En avançant notre analyse des personnages de la courte pièce de Claudel, nous nous attarderons aussi sur le personnage de « L'Étranger aveugle ». Il s'agit d'un être chargé d'une vaste symbolisation, à commencer par Homère, rapsode aveugle qui voit de l'intérieur tout en renforçant le paradoxe historique.¹⁶ Cependant, une des premières allusions est créée par l'aveugle et savant étranger, référence à un Œdipe venu de Crotone qui cherche à s'installer à Athènes, à Colonne peut-être. La jeune fille qui le conduit renvoie à la jeune Antigone qui devient le guide d'Œdipe après la

¹⁴ Pour ces termes, voir Marika Thomadaki, *Lorenzaccio de Musset: Syntaxe dramatique et discours politique*, Gramma, Athènes 2016, p. 17-18.

¹⁵ Cf. Papastavrou-Koronirotaki.

¹⁶ Cf. Isabelle Moindrot, « Claudel et les conventions théâtrales de la Belle Époque: *Partage de Midi* », *Actes de la Journée, Hommage à Paul Claudel*, p. 13-21.

catastrophe de sa famille. Antigone accompagne son père tout en devenant ses propres yeux. L'Étranger aveugle est, pensons-nous, le père de la Jeune Fille. Elle lui décrit ce qu'elle voit, bien que son «père» sache auparavant tout ce qui concerne l'endroit mais aussi ses habitants puisqu'il n'est pas sans ignorer les raisons de leur éloignement de la cité glorieuse. On dirait que l'Étranger aveugle s'assigne les caractéristiques des devins et leur façon de formuler des sortes d'oracles énigmatiques imbus de paradoxes.

En tout cas, le paradoxe, au niveau même du fictionnel, ne cesse d'être la source du discours prémonitoire de la prophétie : il s'agit d'un discours bien caché, créateur d'ombres et de lumière. L'Étranger aveugle de Claudel possède la remarquable aptitude à se présenter comme un savant ou comme un saint, un initiateur après tout, qui avance prudemment pour éviter que l'on ne devine ses dons latents. Son secret, il le garde jalousement sachant qu'Athènes est assiégée de sophistes et que Socrate trouve la mort dans la ciguë dont le poison représente la vengeance de ceux qui détestent le logos des platoniciens et, un peu plus tard, la logique aristotélicienne. L'extrait de dialogue qui suit est caractéristique :

L'ÉTRANGER: Nous imaginons que les Sages ont moins de chances de se tromper que les ignorants.

LE PAPHLAGONIEN: Socrate était-il un sage ou un ignorant ?

L'ÉTRANGER: Athéniens, vous le savez, qui l'avez mis à mort.¹⁷

Les citoyens d'Athènes sont divisés tantôt par la discorde due à des opinions divergentes tantôt par les paroles flatteuses de ceux qui persécutent les peuples et même de ceux qui gèrent l'État.

De par la bouche de l'Étranger aveugle, Claudel s'abstient d'appréciations faciles et refuse de parler de la Constitution d'Athènes. De plus, en écoutant le discours subtil du Paphlagonien, l'Étranger aveugle déclare: «Je suis venu ici pour honorer Hermas et non pas pour entendre vanter la Constitution d'Athènes».¹⁸ Sous le rempart de la ville tout doit être agréable au visiteur innocent qui veut sentir le plaisir de sa visite nostalgique et qui se voit empreint d'un vague sentiment d'amertume et de tristesse. Pourtant, c'est justement sous le rempart d'Athènes que

¹⁷ Claudel, p. 256.

¹⁸ *Ibid.*, p. 257.

l'on ne peut s'empêcher de faire des références qui actualisent le mal par le biais d'une historicité fictionnelle.¹⁹

En effet, l'Étranger aveugle est le détenteur de secrets qui font de lui un être imaginaire confus, partagé entre la vérité, la fausseté, le secret et le mensonge. Le personnage « l'Étranger aveugle » porte une vérité qui lui est étrangère puisqu'il est le centre de la dualité de l'être et du paraître. La relation concerne aussi le non-être et le non-paraître, paramètres-catalyseurs de la fausseté.²⁰ Notons, par ailleurs, que le secret comme inscription au champ de l'être et du paraître agit comme méta-terme dans les perspectives de l'être et du non-paraître alors que le mensonge met hors combat le sujet qui n'est pas et qui ne paraît pas.

Sous cette optique, l'Étranger aveugle confère du sens à l'ensemble des constituantes qui créent une entité dramatique complète. Ceci dit, le personnage énigmatique de Claudel répond à tous ses transferts entre l'être et le paraître qui le rendent tantôt le sujet d'une action, tantôt le patient, tantôt le bénéficiaire du système établi. Jusqu'ici les données sont agencées conformément au statut du personnage tel que nous le reconnaissons: l'Étranger aveugle est défini, en fin de compte, par les signes «étranger» et «aveugle». Pourtant, les deux lexèmes²¹ procurent une information chargée d'une émotivité qui bouleverse l'élément fondateur de la substance notionnelle attachée à «l'Étranger» et à l'«aveugle». L'Étranger sous le rempart d'Athènes n'est point étranger à ces lieux ; bien au contraire, ils lui semblent extrêmement chers et familiers. En fait, l'aveugle n'est pas un étranger. Il est plutôt quelqu'un qui revient à l'endroit de ses ancêtres, à l'endroit de son enfance et de ses secrets. Son apparence aux yeux bandés désire, d'une part, ne pas trahir les plaies de leur cavité et, de l'autre, souligner la faculté paradoxale de sa vue sans regard. Le personnage en question a sûrement subi un acte de violence émanant d'un oracle pernicieux.

L'Étranger aveugle conduit par la Jeune Fille exhibe sa vérité et ne semble pas avoir honte de son infirmité ni de son être dépourvu de forces vitales. Sa vitalité tient à sa clairvoyance qui lui dicte un comportement sage, épargné de tout ce qui aurait pu être pris comme une marque se voulant ingénieusement ostentatoire. De toute manière, l'Étranger aveugle apparaît comme extasié sous le rempart de cette cité qui

¹⁹ Voir Ubersfeld.

²⁰ Cf. Algirdas Julien Greimas, Joseph Courtés, *Sémiotique. Dictionnaire raisonné de la théorie du langage*, Hatichette, Paris 1979, entrée : « carré sémiotique ».

²¹ *Ibid.*, entrée: « lexème ».

lui provoque l'envie de se lancer dans des discussions virulentes ayant pour sujet la moralité politique et la place du citoyen dans les carcans du politique de tout temps. Le personnage claudélien se reconnaît en entier dans la contradiction qui lui offre pourtant l'occasion d'argumenter soit pour lui-même soit pour une affaire perdue d'avance puisqu'il est impuissant à changer le monde.

Face au Paphlagonien, l'Étranger aveugle écoute, comme en sourdine, les pensées de son adversaire. Il n'a rien à cacher et est prêt à étaler les causes et les effets de son être et de son paraître. Bien que ses yeux soient bandés et qu'ils renforcent le mystère de son visage tout entier, l'Étranger aveugle sait régler et contrôler ses pulsions internes, décidé à laisser de nouvelles traces sur le sol qui l'accueille en pèlerin. Le Paphlagonien, de son côté, cultive l'esprit de collaboration avec la petite population abritée sous le rempart. Adeptes de l'art des sophistes, le Paphlagonien se présente volontiers comme le partenaire et l'adversaire de l'Étranger aveugle, qui devient son compagnon de route, un compagnon disons contradictoire. En effet, le Paphlagonien passe facilement du statut d'adjuvant à celui d'ennemi qui incite les personnages de la pièce à un mouvement dérisoire.

Notons que la force qui nourrit la collaboration des personnages au sein de l'intrigue vient d'un besoin d'essayer de tisser des entretiens philosophiques qui manquaient éventuellement à l'Étranger aveugle. Celui-ci avant sa cécité devait être un homme puissant à Crotone, un homme d'envergure politique. Et il avait apparemment compris qu'être les yeux du peuple l'empêchait de voir. Son regard se posait sur tout sauf sur ce qui envalait vraiment la peine. Les yeux de l'âme étaient donc hermétiquement fermés. À travers le bandeau qu'il porte maintenant, il souligne ce manque vital qui l'amène sous le rempart, lui-même symbolisant à la fois la lutte, la guerre et la défense. D'ailleurs, Athènes ne s'épargnait pas le plaisir de détruire la muraille chaque fois qu'un vainqueur des Jeux Olympiques arrivait dans la cité avec la médaille d'or. Il n'y avait pas de témoignage plus honorifique envers le vainqueur des Jeux que celui d'abattre la muraille et d'en bâtir une autre jusqu'à ce qu'un nouveau vainqueur apparaisse.

Dans sa pièce, Claudel nous donne cependant quelques informations de mise en scène sous forme d'indications scéniques qui concernent la position des personnages dans un décor de «toile bleue».²² Les personnages entrent en scène comme suit:

²² Voir Anne Ubersfeld, *Les termes clés de l'analyse du théâtre*, Seuil/Collection « Mémo », Paris 1996, p. 36-37.

LA JEUNE FILLE

LA SECONDE JEUNE FILLE

Elle ne dit rien et elle est simplement comme l'ombre de la première.

L'ÉTRANGER AVEUGLE

Il a un bandeau noir sur les yeux.

LE SECOND ÉTRANGER AVEUGLE

Il ne dit rien, il est simplement comme l'ombre du premier à qui il est tout semblable.

Les personnages 2, 3 et 4 arrivent sur la scène en se tenant par la main, à la suite de la première jeune fille.

LE PAPHLAGONIEN

LE JEUNE HOMME No 1

LE JEUNE HOMME No 2²³

Notons que la mise en scène proposée par Claudel prévoit une phénoménologie de l'acte et de son double, ce qui nous informe sur le goût du théâtre dans le théâtre à la manière et à la façon de faire de Luigi Pirandello.²⁴

L'ensemble des personnages, inondés par les vagues de certitude et d'incertitude à la fois, continuent leurs discussions concernant soit la lettre soit le nombre. Ils se frayent le chemin vers le raisonnement philosophique qui occupe la pièce en entier. Claudel se présente également comme un symboliste convaincu, tous ses personnages étant dépourvus de fondement solide. Il n'y a que l'histoire du monde antique qui constitue des bases aux structures pourtant falsifiées. On pourrait dire que cela ne permet, en aucun cas, de considérer que le symbole claudélien se rattache à un statut pur composé de vérités phantasmatiques. Encore une fois, le paradoxe de la fiction l'emporte sur la force du canevas historique. En allant plus loin dans les indications scéniques de Claudel dans la pièce *Sous le rempart d'Athènes*, nous nous attarderons sur le cérémonial de certains instantanés assez indicatifs de l'ambiance qui se dégage de la mise en scène:

LA JEUNE FILLE, *à demi chantant*. – Il ne suffit pas pour entendre d'écouter...

L'ÉTRANGER, *frappant la terre de son bâton*. – Il faut créer pour comprendre.

²³ Claudel, p. 249.

²⁴ On se réfère à la trilogie de Pirandello qui met en scène des doubles, des symboles et des figures de comédien par le comédien. (*Six personnages en quête d'auteur*, *Chacun à sa manière*, *Ce soir on improvise*).

*Entre le Jeune Homme no 1 accompagné à distance du Jeune Homme no 2. La Jeune Fille no 2 va à sa rencontre à pas élégants et rythmiques et le prenant par la main l'amène au milieu de la scène pendant que la Jeune Fille no 1 reste à sa place. Tous les acteurs qui étaient jusque-là de profil se tournent maintenant de face, l'un après l'autre, vers la salle. Le Jeune Homme no 2 reste de côté au fond de la scène.*²⁵

Les didascalies de Claudel décrivent avec justesse les étapes caractéristiques d'un théâtre dépouillé de fastes et porté plutôt vers la sobriété d'un rituel théâtralisé et dramatisé à propos. Aussi, l'écrivain présente-t-il au public une image concrète du théâtre dans le théâtre étant donné que les acteurs agissent par l'intermédiaire de leurs doubles devenant pour ainsi dire spectateurs parmi les spectateurs.²⁶

Il est à remarquer aussi que ce petit groupe de personnes, sous le rempart d'Athènes, après avoir longuement discuté sur la diversité des opinions philosophiques autour de la valeur morale du nombre conclut en remettant en question la relation paradoxale entre le discours du nombre et le discours de l'idée. L'Étranger aveugle proclame qu'il y a une harmonie incontestable dans le cosmos, l'harmonie des chiffres et des constructions arithmétiques. Il raisonne comme un initiateur pythagorien sans arriver pourtant à argumenter et à imposer ses vues. Sa fonction le lie à plusieurs ancrages qu'il n'accepte pas de lever. Il est selon toute probabilité, un prophète, adepte de la Pythie de Delphes qui se dissimule dans le miroir de la divination et de la parole libérée d'obscurité notionnelle. L'Étranger aveugle s'exprime ainsi: «Athènes et nous trois et ce mûrier et ce fort rempart, et cette tombe à nos pieds, et le soleil, et la mer, et l'heure, et cette colline de marbre au milieu de Dieu, tout cela fait un nombre sacré».²⁷

A partir du nombre et de son importance dans l'univers, l'Étranger aveugle s'auto-définit comme admirateur et adepte de la raison qu'il essaie, à plusieurs reprises, de défendre contre les pseudo-dilemmes philosophiques du Paphlagonien, qui parle un langage sans contenu substantiel, chose qui

²⁵ Claudel, p. 261.

²⁶ Marika Thomadaki, *Θεατρικός Αντικατοπτρισμός. Εισαγωγή στην παραστασιολογία* [Le Mirage théâtral. Introduction à l'analyse épistémologique de la représentation], Ellinika Grammata, Athènes 1999, p. 43-54.

²⁷ Claudel, p. 253.

met en colère l'Étranger aveugle: d'après l'indication scénique de Claudel, l'Étranger, «*frappant violemment la terre de son bâton*», répond ainsi aux provocations langagières de son «adversaire»: «Que signifient ces paroles sans suite?». ²⁸

Le but de l'Étranger aveugle, ainsi qu'il l'a lui-même fixé depuis le début, c'est de trouver le tombeau d'Hermas. L'Étranger se déclare un admirateur incontestable d'Hermas, personnage vacillant aux vertus sans précédent aussi bien comme individu raisonneur que comme symbole d'Athènes et de la «Sainte Grèce». Toujours est-il que le personnage d'Hermas constitue, dans l'ensemble de la pièce, une figure absente, qui n'apparaît nulle part ailleurs que dans la parole des personnages. Ainsi, sa présence à travers l'absence fortifie sa personnalité. Après tout, et suivant les paroles du Paphlagonien concernant le tombeau d'Hermas, «toute la terre d'Athènes est le tombeau d'Hermas. Son corps n'est étranger à aucune des parcelles de ce sol sec et pur auquel il n'a pas douté de s'adresser directement et d'où il a su tirer par son art le parfum, la couleur et le tonnerre». ²⁹

Notons que cet éloge se faisait autrefois à l'égard d'Euripide, qui inspire Claudel surtout dans son côté de dramaturge enseignant la philosophie. La pensée d'Euripide reflète le raisonnement de ses philosophes contemporains comme Socrate, Anaxagore et Platon et influencera plus tard les Pères de l'Eglise. ³⁰ Claudel est apparemment un dramaturge profondément influencé par l'esprit de la Grèce antique qui le conduit très loin, aux tréfonds de la pensée subtile et qui honore la méthode de la maïeutique de Socrate. *Sous le rempart d'Athènes* est le témoin le plus caractéristique de cet échange d'arguments entre Claudel et le monde grec bien qu'il s'agisse d'une pièce assez courte.

La pièce que nous étudions plonge dans des symboles qui amènent très loin notre syllogisme et la dialectique qui pourrait servir de partie conclusive de notre analyse. Mais, avant d'affronter la conclusion, il est indispensable de souligner l'effet engendré par la présence des Abeilles, des présences bizarres de prime abord. Rappelons que l'astuce de l'instantané consacré aux Abeilles athéniennes ne constitue pas une trouvaille dramaturgique. Dans l'Antiquité,

²⁸ *Ibid.*, p. 255.

²⁹ *Ibid.*, p. 250.

³⁰ Cf. Papastavrou-Koronioutaki.

les abeilles de l'Attique étaient réputées pour la pureté du miel qu'elles produisaient. D'ailleurs, la réputation de ce miel persiste jusqu'à nos jours. Le paradoxe, s'il y a un paradoxe, s'appuie sur une sorte de mélange de la vérité historique et de la vérité fictionnelle : Paul Claudel érige les abeilles d'Athènes en divinités qui ne manquaient point à Athènes. Les divinités sont toujours respectées et honorées, chacune dans son propre domaine.

En fin de compte, *Sous le rempart d'Athènes* garde dans les échanges de parole une rare finesse propre à un esprit clairvoyant, connaisseur bien entendu des problèmes de son temps, des vicissitudes dispersées dans toutes les sociétés, dans le «meilleur des mondes possibles».

Arrivés au terme du périple «rabelaisien»,³¹ on pourrait peut-être dire que la «Dive Bouteille» de l'antiquité est là, prête à accueillir et à nourrir les voyageurs, comme les abeilles athéniennes dont on connaît désormais et depuis longtemps le symbolisme. La petite pièce de Claudel est extrêmement riche et généreuse. Son auteur y insuffle et y concentre tout son amour de la Grèce qui s'avère être beaucoup plus chère puisque présentée à travers la jonction entre le fictionnel et l'historique.

³¹ Il s'agit ici d'une référence à Rabelais, surtout à Panurge, personnage de pédagogue orienté vers la rhétorique des Sophistes. La question majeure qui occupe le centre de ses syllogismes, c'est la question sur l'utilité du mariage et, bien entendu, beaucoup d'autres questions qui témoignent de l'absurdité du discours de Panurge. Nous pourrions, à notre sens, faire un rapprochement entre ce personnage et le Paphlagonien.

THE TRACKERS OF OXYRHYNCHUS IN DELPHI:
THE CREATIVE USE OF FRAGMENTS OF ANCIENT GREEK DRAMA
IN A CONTEMPORARY THEATRICAL PERFORMANCE*

Contemporary performances of ancient Greek drama focus on staging the tragedies, comedies and satyr dramas written in classical Athens whose complete text has survived through the ages. Thus the common textual material which is used and, in a way, recycled globally and annually consists of no more than fifty plays in total. On the contrary, the plethora of fragmented texts from that period remains practically unexploited, despite the fact that there have been a number of stagings of lost dramas in recent years,¹ and directors and translators have been led «beyond the surviving scripts [of Greek tragedy] to investigate even the more obscure byways of tragic scholarship, and to attempt to stage reconstructions of the fragments».² After all, as David Wiles has suggested «[t]here is great potential in the classical lacuna [...]. If the right frame is created, an incomplete text can be turned into a complete experience for an audience».³

Larger or smaller fragments of ancient Greek dramas had survived until the end of the 19th century as excerpts preserved in ancient anthologies or in quotations of varying length.⁴ When papyri started to be discovered at the sand-covered rubbish dumps that circled the city of Oxyrhynchus in Egypt, near the end of the 19th century, a lot of gaps in ancient Greek literature started to be filled very quickly. The excavations in Oxyrhynchus, a city in Middle Egypt, located about 160 kilometres

* An abridged version of this paper in the Greek language was presented at the International Meeting on Ancient Greek Drama: «Ancient Greek Tragedy at the Intersection of Politics and Performance», which was organised by the Analogio Festival and it was held at the Benaki Museum in Athens between 25 and 26 September 2019. The author wishes to express his appreciation to the two anonymous reviewers for their critical reading of an earlier draft of this paper, because their invaluable comments greatly improved its clarity and quality. The author also wishes to thank the European Cultural Centre of Delphi and its Director, Professor Paul Kalligas, for their permission to use photos from their archive for the scopes of this paper and include them in this publication.

¹ See David Harvey, «Tragic Thraumatology: the Study of the Fragments of Greek Tragedy in the Nineteenth and Twentieth Centuries», Fiona McHardy – James Robson – David Harvey (eds), *Lost Dramas of Classical Athens, Greek Tragic Fragments*, University of Exeter Press, Exeter 2005, p. 48.

² Edith Hall, *Greek Tragedy: Suffering Under the Sun*, Oxford University Press, Oxford 2010, p. 358.

³ David Wiles, «HYΨ[IPYLE: a Version for the Stage]», Fiona McHardy – James Robson – David Harvey (eds), *Lost Dramas of Classical Athens, Greek Tragic Fragments*, University of Exeter Press, Exeter 2005, p. 189.

⁴ Hall, *Greek Tragedy*, p. 357.

south of Cairo, brought to light hundreds of thousands pieces of papyrus dating from the Ptolemaic and Roman period of Egypt. The papyri had been preserved under the hillocks that covered the ancient city of Oxyrhynchus, which, by that time, hadn't been considered an archaeological site of any important value.⁵ In 1896, two young British classicists educated at Oxford, Bernard Pyne Grenfell and Arthur Surridge Hunt, arrived in Oxyrhynchus to test their intuition that under its sand lost texts of early Christianity and works of ancient Greek literature had been buried.⁶ Their expectations were not at all contradicted when, after some digging, huge quantities of papyri, which had been kept in rather good condition because of the climate of the area, started to fill the large crates of the two papyrologists,⁷ who made an initial evaluation of the content of their material on site and then sent it to Oxford for further study. The only disappointment in this rather fascinating expedition was the fact that only a small percentage of the papyri that were discovered were literary, while the rest were documents for private or public use concerning everyday financial issues, bills, codes, accounts, registers, tax assessments, sales records, letters and so on.

In 1907, Grenfell and Hunt, «the Holmes and Watson of Oxford papyrology»,⁸ discovered a roll of papyrus that contained the first 400 lines from the satyr drama of Sophocles *Ichneutae* [*The Trackers* or *The Searchers*]. Some of the lines were complete while others were incomplete or even consisted of single syllables or letters.⁹ This discovery was extremely important because, from that moment on, the textual material that used to be available for this specific genre of ancient Greek drama, namely the satyr drama, was doubled.¹⁰ The only complete satyr drama that had sur-

⁵ See Peter Parsons, *City of the Sharp-Nosed Fish: Greek Papyri Beneath the Egyptian Sand Reveal a Long-Lost World*, Orion Books, London 2007, for a detailed introduction to Oxyrhynchus and its papyri. Peter Parsons was for many years the Head of the Oxyrhynchus Papyri Project at Oxford University.

⁶ See Edith Hall, «The Dress I Want», *Times Literary Supplement* (27 March 2015), p. 14-15, for a short overview of Oxyrhynchus papyri with lots of references to literary works that have been found among them and also brief reviews on some of the books written on this subject.

⁷ Grenfell and Hunt were in fact the first scholars who pioneered a new branch of Classics: papyrology. See Parsons, *City of the Sharp-Nosed Fish*, p. 36.

⁸ Tony Harrison, *The Trackers of Oxyrhynchus*, Faber and Faber, London 1991, p. xv, 9. The script of the production in Delphi was first published in 1990; the 1991 edition contains also the text used for the production at the National Theatre in London. There is also a later edition that also contains both texts: Tony Harrison, *Plays 5: The Trackers of Oxyrhynchus; Square Rounds*, Faber and Faber, London 2004.

⁹ See Stefan Radt (ed.), *Tragicorum Graecorum Fragmenta Vol. 4 Sophocles*, Vandenhoeck – Ruprecht, Göttingen 1999. See also Hugh Lloyd-Jones (ed.), *The Loeb Classical Library. Sophocles III. Fragments*, Harvard University Press, Cambridge Massachusetts 2003, with translations in English. Also see Patrick O' Sullivan, Christopher Collard (eds), *Euripides Cyclops and major fragments of Greek satyric drama*, Liverpool University Press, Liverpool 2013.

¹⁰ Furthermore, through a series of papyrus fragments, which were also discovered during that time, we now have good knowledge of two satyr dramas written by Aeschylus, *Diktyoulokoï* (*The Net-Haulers*) and *Isthmiastai* [*At the*

vived through the ages, possibly by chance since it happened to be included in a manuscript that preserved Euripides' plays in alphabetical order, was *Cyclops*. Thus the discovery of *Ichneutae* did not only bring to light one more play written by Sophocles, but it also provided very significant information that had previously been unknown for the genre of satyr drama itself.

On the evening of Tuesday 12 July 1988 at the Ancient Stadium of Delphi, which lies on the highest spot of the archaeological site of Delphi, the first performance of the *The Trackers of Oxyrhynchus* was given. This performance was part of the IV International Meeting of Greek Drama: «Ancient Greek Drama at the End of the 20th Century» that was held in Delphi by the European Cultural Centre of Delphi (ECCD) between 7 and 12 July 1988. The following information regarding the performance can be found at the ECCD website:

World premiere at the Ancient Stadium of Delphi of *Trackers*, the only surviving satiric [sic] drama by Sophocles, adapted, translated and directed by Tony Harrison, in sets and costumes by Jocelyn Herbert. The project was co-produced by the European Cultural Centre of Delphi and the Royal National Theatre Studio in London.¹¹

It should be noted that there is only reference to the title of Sophocles' play; there is reference, though, of a title closer to the one of Tony Harrison's play (Sophocles' *Ichneutae* or *Trackers of Oxyrhynchus*) at the captions of the eight photos from the performance that can be found at the ECCD website nowadays (photo 1). This performance of *The Trackers of Oxyrhynchus* was presented in Delphi only once, and it was the only performance that this specific text was used.¹² The play was produced again with changes in the text, the staging and the scenog-

Isthmian Games]. For more details on the fragments of these plays see Lloyd-Jones (ed.) *The Loeb Classical*.

¹¹ <https://www.eccd.gr/en/the-centre/events-timeline/> [13/7/2020].

¹² According to Oliver Taplin, who had often collaborated with Tony Harrison and who attended the show in Delphi, «[it was] a single performance at which filming was forbidden», Oliver Taplin, *Greek Fire*, Atheneum Books, New York 1990, p. 28. Harrison himself admitted that «[he] did not want *The Trackers* to be filmed in Delphi» and he explained that he wanted to avoid any «irresistible urge» for close-ups, since all that was wanted or needed «was the grouping of the actors in that enormously long space, backed by those Phaedriades, under that sky [...] and the wind, all that», Marianne McDonald, «Tony Harrison's Interview», *Ancient Sun, Modern Light*, Columbia University Press, New York 1992, p. 134. The consequence of Harrison's decision has been that no footage exists from that production and all that is saved is an audio-recording of «bad quality», as Oliver Taplin confirmed in a private conversation, which is now kept at the Archive of Performances of Greek and Roman Drama (APGRD) in Oxford, <http://www.apgrd.ox.ac.uk/productions/sources/8> [15/7/2020].

raphy at the National Theatre in London by the end of March 1990 and had a very successful run. This latter production was also presented in Salts Mill near Bradford, at the Ancient Roman Site of Carnutum in Austria and in Denmark between 1990 and 1991; Harrison rewrote parts of the play specifically for each space in which it was performed. The play was also presented in Sydney, Australia (1992) and in Leeds, UK (1998), while the next production of *The Trackers* on the British stage was only in 2017 at Finborough Theatre in London, almost thirty years after the first performance of the play in Delphi.¹³

When the Delphi performance took place, Tony Harrison was 51 years old and he already had a very special connection to ancient Greek literature and ancient Greek drama, in particular. He was born and raised in Leeds and he managed to escape his almost pre-decided career pathway towards becoming an industry labourer, when he was given the opportunity to study.¹⁴ He became a devoted student of Classics, he learned Ancient Greek and, since then, he engaged himself in theatre, either as a translator in productions such as *Oresteia* directed by Peter Hall at the National Theatre in London, which was also presented at the Epidaurus theatre in 1982, or as an adapter of plays such as the play *Aikin Mata*, which was a modern adaptation of *Lysistrata* presented in Nigeria in 1964.¹⁵ Harrison participated often at the International Meetings of Ancient Greek Drama in Delphi;¹⁶ in 1995, he presented there his play *The Labours of Heracles*, based on fragments of plays by the tragedian Phrynichus, while, in 2005, he directed *Hecuba*, the opening production of the Phrynichus Theatre in Delphi, with Vanessa Redgrave playing the leading part. In reference to the Delphi production of *The Trackers of Oxyrhynchus* Harrison writes: «I have always wanted to prepare a piece for one performance. This is what the ancient dramatists did. In the theatre I most admire, poets, and I stress poets, wrote for actors they knew and for a space they knew».¹⁷

In *The Trackers of Oxyrhynchus*, Harrison came up with a brilliant idea. He used almost unchanged the whole textual material from the papyrus that contained *Ich-*

¹³ For more information about the productions of *The Trackers of Oxyrhynchus* see the following webpage of the APGRD: <http://www.apgrd.ox.ac.uk/productions/canonical-plays/ichneutai-the-trackers-%5Bfragments%5D/830> [15/7/2020].

¹⁴ See <https://literature.britishcouncil.org/writer/tony-harrison> [15/7/2020] for a brief biography of Tony Harrison.

¹⁵ See Hallie Rebecca Marshall, *Banging the Lyre: the Classical Plays of Tony Harrison*, PhD Thesis, University of British Columbia, Vancouver 2010, for a detailed analysis of Tony Harrison's background in Classics and of his engagement with classical plays.

¹⁶ In 1998 Tony Harrison was awarded an Honorary Doctorate at the English Language Department of the National and Kapodistrian University of Athens, see <http://www.deanphil.uoa.gr/h-sxoli/epitimoi-didaktors.html>

¹⁷ Harrison, *The Trackers of Oxyrhynchus*, p. xx

neutae, thus following Sophocles' plot of the satyr drama, and he surrounded it with new text which he wrote, creating a new plot that included the old one inside it. Apart from the characters of Apollo, Silenus, Kyllene and the Chorus of Satyrs, who can be also found in Sophocles' original, the list of characters in Harrison's play includes the parts of Grenfell and Hunt, the two papyrologists, and of Hermes – the latter most probably must have been among the characters of the ancient satyr drama. Thus the story of *The Trackers of Oxyrhynchus* begins with the two papyrologists «in the typical gear of Englishmen in the desert, buggy khaki shorts, solar topis» seeking for papyri at the site of the expedition.¹⁸ At some point, the papyrus containing *Ichneutae* is discovered and then the old play comes to life. In the end, satyrs take over and destroy the papyri by burning them and by making a football from bundles of papyrus with which they play.¹⁹

What makes the play exceptional and challenging both from a dramaturgical and from a directorial aspect, is the fact that Harrison created three different yet concrete worlds in it and he achieved some ingenious theatrical transitions among them; inside these worlds, a specific structure takes shape, which has many similarities to the structure of an ancient Greek drama. For the purposes of exploration and understanding of the relation between the ancient and the contemporary play and the use of fragments, a short guided tour to the worlds and structures of *The Trackers of Oxyrhynchus* is attempted below, using tools and terms that directors and dramaturgs employ in order to better communicate with their collaborators and convey to them their insight of each play.²⁰

First comes the World of Humans; from the top of the play, Grenfell and Hunt live, talk and act in 1907 Egypt, surrounded by what can be perceived as the real world (photo 2).²¹ The play opens with two long monologues, through which the backstory

¹⁸ *Ibid.*, p. 9.

¹⁹ The detailed description of the plot of Harrison's play goes beyond the scope of this paper. Although certain passages from the text will be presented and discussed here, for a deep analysis of the play and the production see Marianne McDonald, «Tony Harrison's *The Trackers: A People's Tracts*», *Ancient Sun, Modern Light*, Columbia University Press, New York 1992, p. 97-113. McDonald attended the performance at Delphi and the aforementioned chapter in her book, apart from the scholar's point of view, echoes her personal experience as spectator. See also Hallie Rebecca Marshall, «Tony Harrison's *The Trackers of Oxyrhynchus*», Kirk Ormand (ed.), *A Companion to Sophocles*, Blackwell Publishing Ltd, Oxford 2012, p. 557-571. Marshall has provided one of the most detailed and comprehensive presentation and analysis of the play and she is a scholar who has written in many occasions about Harrison's works.

²⁰ In this paper, since the play in its published edition is not divided into scenes, the page numbers will be used of the Harrison, *The Trackers of Oxyrhynchus*.

²¹ *Ibid.*, p. 9.

and the two characters are introduced, and it continues with a dialogic scene between the papyrologists; this is the familiar form of the Prologue of almost all of Sophocles' extant plays. What follows is a Parodos;²² the twelve fellaheen, who were on stage for the whole time digging and extracting rolls of papyri, start chanting together, in ancient Greek, the newly discovered *Paeon for the people of Delphi*,²³ thus forming a Chorus of Fellaheen, the first of the three Choruses that are to be found in the play. Next is the First Episode,²⁴ which consists of a long yet brilliant mono-dialogic scene in which Grenfell, who is possessed by the spirit of Apollo, has an intense dialogue with his godlike self, until he finally becomes the god. During this powerful metatheatrical scene, some letters, syllables and words, which are in fact the first lines from the papyrus of the *Ichneutae*, are spoken by Apollo/Grenfell in ancient Greek.

The second world of the play is the World of Gods and Beasts. The entrance to this world is a monologic transition scene, in which Apollo is transferred from 1907 Egypt to Mount Kyllene at the age of the Myth.²⁵ After that scene, Harrison starts using the text from the ancient papyrus in translation and Apollo speaks the first lines of the Prologue of Sophocles' *Ichneutae*.²⁶ The text from this point on follows the Sophoclean text and, although the order of the lines might differ or the character who speaks a line may not correspond to the one in the ancient play, the whole text from the papyrus is used. This second Prologue duplicates the form of the first one and after the backstory about the theft of his cattle that Apollo shares with the audience, Hunt, who has now become Silenus, the oldest of the Satyrs, enters the stage and delivers an introductory monologue, at the end of which he starts talking with Apollo, and he is eager to help him find his beloved animals. Again a Parodos follows, when the Chorus of Satyrs, the second Chorus of the play, appears, in an impressive way that completely changes the set;²⁷ twelve large crates open forward, backwards and sideways revealing the members of the Chorus of Satyrs and forming crosses that create a wooden platform on which the play will continue (photo 3). This new world is the world of the ancient satyr drama *Ichneutae*, whose plot and text have been transferred to *The Trackers of Oxyrhynchus* in a very faithful man-

²² *Ibid.*, p. 17.

²³ *Ibid.*, p. 16. The «hitherto unknown» *Paeon for the people of Delphi* was composed by Pindar and it was actually discovered during that time among the papyri of Oxyrhynchus.

²⁴ *Ibid.*, p. 18.

²⁵ *Ibid.*, p. 22-23.

²⁶ *Ibid.*, p. 24.

²⁷ *Ibid.*, p. 30.

ner. The Chorus of Satyrs starts to follow the tracks of the lost cattle and this action, which is scripted to happen in both plays in a highly effective theatrical way, has provided the titles for the ancient and the contemporary play. Only one Episode between Silenus, the Satyrs and the Nymph Kyllene, which is incomplete because the papyrus is interrupted, exists in the text that has survived in the papyrus, and this is recreated in *The Trackers of Oxyrhynchus*.²⁸

The original end of the ancient play remains unknown and Harrison –following ancient sources that have used material from the same myth, like the *Homeric Hymn to Hermes*– chooses to remain to the mythical world for one more Episode, writing an episode himself, between Apollo and Hermes; the two gods bargain and eventually reconcile when Hermes agrees to give Apollo the lyre, the new musical instrument he had invented, possibly by using parts from the stolen cattle of Apollo.²⁹ All ends well for the gods then, but the world of myth and satyr drama, which is insofar comic for the Satyrs, the half-man half-animal beastlike creatures, becomes cruel. In a plot twist, Apollo refuses to give to the Satyrs the promised reward and, instead, he offends them and tricks them before exiting the stage.³⁰ As a result, the greatly disappointed, angered and bewildered Chorus starts chanting and also exits the stage; this scene of departure could correspond to the Exodos of an ancient drama.³¹

The aforementioned Exodos, however, which coincides with the most likely end of the ancient *Ichneutae*, is not the actual end of *The Trackers of Oxyrhynchus*. Silenus is now left alone on stage and, through a second transition scene, which mirrors the form of the previous one, the action is now transferred to the third world of the play, the World of Humans and Beasts. This is a contemporary, metatheatrical world; the year is 1988, the place is Delphi, and, in this world, humans and beasts meet and also interact with the audience. In a long and heavily emotional monologue, Silenus addresses the audience and protests against Satyrs being exploited by those who control power and abuse it. He also warns them that modern Satyrs will react violently because they are deprived of power, while at the same time they are suppressed by it.³² At that point, the third Chorus invades the stage and, this time, it is a Chorus of Hooligans; these are the modern Satyrs, according to Harrison, and they have come to destroy what is left of the past,

²⁸ *Ibid.*, p. 45.

²⁹ *Ibid.*, p. 50.

³⁰ *Ibid.*, p. 56.

³¹ *Ibid.*, p. 59.

³² *Ibid.*, p. 59-65.

since they have been banned from it by those in power. Despite Silenus'—who is now a tragic lone beastlike creature abandoned on a modern stage, trying to defend himself and the satyr drama against the human force of the new Chorus—attempts to stop them by using rational and emotional appeals, the Chorus of Hooligans destroys the papyri in a scene of Catastrophe, during which both the actual demolition of the set and the Katharsis of the play happen (photo 4).³³ This last world is the most difficult to approach, but it is the one most connected to what Harrison wanted to achieve when he wrote the play.³⁴ It is also the world that changes accordingly, when the play is presented in different spaces, so that each time it is relevant to current and local circumstances.³⁵

Tony Harrison's works, both poetic and theatrical, have always a significant political aspect.³⁶ *The Trackers of Oxyrhynchus* are no exception.³⁷ By writing this play, Harrison wanted to highlight the division that is evident in contemporary western societies through and because of culture; the segmentation in producing "high" and "low" level cultural products, depending on each one's potential audience or consumers; and also the division between art and sports that is expanded to class division among the spectators of each activity.³⁸ With *The Trackers*, the playwright returns to issues that he had previously dealt with in his poems, particularly the one called *v*, «such as the relationship among literacy, perceived social value, the division between "high" and "low" culture, and class divisions through the veil of a classical drama».³⁹ Particularly in the Delphi production of *The Trackers*, Harrison never takes out of his mind and of the minds of the spectators, the connection between the artists and the athletes that existed during the Pythian Games that took place in exactly that same space all these centuries ago.⁴⁰ Thus the unification of the audience that was customary in those old festivities is

³³ *Ibid.*, p. 66-70.

³⁴ At this point the play comes to what seems to be the end, but Harrison goes on and produces an Epilogue (p. 71) to pay tribute and give back the authorship to Sophocles, whose name is the only thing left on stage when the play ends for the third time. Harrison has commented that «the version that was played in Delphi ended three times», McDonald, «Tony Harrison's Interview», p. 138.

³⁵ When the play was performed in London in 1990, the Chorus in the third World had become a Chorus of Homeless People, and the Catastrophe scene had changed significantly, so as to relate to the current social and political issues of that period, which were mainly associated with the forthcoming end of Thatcherism.

³⁶ Regarding Harrison's poetic works see Hallie Rebecca Marshall, «Remembrance Is Not Enough: The Political Function of Tony Harrison's Poetry», *Syllecta Classica* 19 (2008), p. 221-236.

³⁷ Marshall comments that «all of Harrison's adaptations of classical works are political, and explicitly so», Marshall, *Banging the Lyre*, p. 196.

³⁸ Marshall, «Tony Harrison's *The Trackers of Oxyrhynchus*», p. 557-571.

³⁹ Marshall, *Banging the Lyre*, p. 38.

⁴⁰ In the introduction, Harrison writes about his decision to use the entire space of the Stadium for his performance: «This helped to dramatize a contemporary division in our culture between sport and art. In the Pythian Games

contradicted with the contemporary cultural division, which is expressed even in the first lines of the play; in the opening scene, Grenfell emphatically throws away to the rubbish bin those papyri that are not of poetry and literature, dividing them from the rest, and considering only the latter to be valuable and worth preserving because they contain art products. Exclusion and silencing of those who have no right to «high» art infuriates Harrison, who then sees uprising as a possible solution to let off steam,⁴¹ while he would go as far as understanding even the urge to destroy.⁴² At the end of the play, the transformation of the satyrs to hooligans, a group of young people with quite vivid and recognisable characteristics particularly in the '80s, is a brave choice, which highlights the social and, more pointedly, the class division that exists and is sustained through European culture and, in many cases, through education. The costume choice by Jocelyn Herbert for the hooligans is not at all random.⁴³ They wore garments that resembled the apparel of the Greek football team Olympiacos,⁴⁴ whose fans traditionally tend to be working-class people.⁴⁵ What is also noteworthy, is the fact that in the end of the play the satyrs-hooligans do not turn against Apollo, who is, in a way, their «class» rival, but against Silenus, who insists in keeping the existing state of affairs in order to survive; the possible comment here being that an uprising nowadays cannot actually harm those in power, while it usually has consequences for those involved in it. The quest for self-determination, a concept that is discussed more and more during the last decade, lies within the lines of *The Trackers*, eventually proving what Oliver Taplin has remarked, «The *Trackers of Oxyrhynchus* is a satyr play which is also a tragedy, but the tragedy of Caliban and of the have-nots rather than of the great king».⁴⁶

with its athletics and flute contests, poetry and drama, held on this site, such a division would have been incomprehensible. As would the division between tragedy and satyr play, “high” and “low” art», Harrison, *The Trackers of Oxyrhynchus*, p. xxi.

⁴¹ Richard Eyre commented that «Tony wants the whole body of society, not just its head, to be involved in art. He wants art to be accessible to everyone, for the distinction between High and Low to be annulled, and for art to be removed from the clutches of class distinction», Richard Eyre, «Tony Harrison the Playwright», Sandie Byrne (ed.), *Tony Harrison: Loiner*, Oxford University Press, Oxford 1997, p. 43-48.

⁴² Harrison's works on ancient Greek tragedy as a whole seems to be guided by «a belief that Greek tragedy was politically radical, and therefore an appropriate vehicle with which to address modern politics», Marshall, *Banging the Lyre*, p. 196.

⁴³ For a detailed account of Harrison's collaboration with Jocelyn Herbert over the years, with particular reference to *The Trackers*, see Hallie Rebecca Marshall, «Tony Harrison and Jocelyn Herbert: A Theatrical Love Affair», *Arion: A Journal of Humanities and the Classics* 15:2 (2007), p. 109-126.

⁴⁴ The drawing for the costume by Jocelyn Herbert can be seen in The Jocelyn Herbert Archive website at <http://www.jocelynherbert.org/portfolio-item/2013/> [15/7/2018].

⁴⁵ Marshall, «Tony Harrison's *The Trackers of Oxyrhynchus*», p. 567.

⁴⁶ Oliver Taplin, «Satyrs on the Borderline: *Trackers* in the Development of Tony Harrison's Theatre Work», Neil Astley (ed.) *Bloodaxe Critical Anthologies 1: Tony Harrison*, Bloodaxe Books Ltd, Newcastle-upon-Tyne 1991, p. 464.

Besides the strong political aspect in *The Trackers of Oxyrhynchus*, there is a significant theatrical/theatrological aspect as well, which is the core of the play itself. It is the effort that Harrison makes to give to the satyr drama the importance and the value it has lost through the centuries. In his «Introduction», the playwright tries to understand and assert the place of satyr drama in ancient Greek dramaturgy by defining its role in a tetralogy, both from the view of the dramatic poet and the view of the ancient spectator.⁴⁷ Thus the aforementioned division, which was described in political terms, is now translated into teatrological terms, so that it concerns the conflict between the Apollonian and the Dionysiac element of ancient Greek drama. Harrison's notion is simple: satyrs have been banished from the stage in the name of the «high» art that tragedy represents and, for that reason, only one satyr drama has survived as part of the ancient dramatic corpus.⁴⁸ With the discovery of the papyrus that contained Sophocles' *Ichneutae*, the pathway towards the restoration of satyr drama is now open and as Eleftheria Ioannidou suggests «*The Trackers* does not aspire to reconstitute a fragmentary play, but uses the fragments in order to revive the lost satyric mode».⁴⁹

According to Marianne McDonald, the satyr play «often reworks tragic themes in a lighter vein, sometimes directly related to the tragedy immediately preceding».⁵⁰ On that note, it has been argued that Sophoclean *Ichneutae* imitates the themes and dramaturgy of *Ajax*,⁵¹ and, based on notable similarities that exist between these two plays, «it is tempting to explain these similarities by suggesting that these plays were written together»,⁵² since, despite the controversies, both plays have been assigned to the early creative period of Sophocles' career.⁵³ Regardless the fact that one may agree or disagree with this theory, there is an interesting discovery when *The Trackers of Oxyrhynchus* are looked at through that theoretical prism. The central event in *Ajax*—in terms of its importance and also of its location within the play—is the suicide of the protagonist, when he impales himself upon his sword. The central event in the

⁴⁷ Harrison, *The Trackers of Oxyrhynchus*, p. vii-xxii.

⁴⁸ McDonald, «Tony Harrison's Interview», p. 129.

⁴⁹ Eleftheria Ioannidou, «Textual Fragments and sexual Politics», *Greek Fragments in Postmodern Frames, Rewriting Tragedy 1970-2005*, Oxford University Press, Oxford 2017, p. 142.

⁵⁰ McDonald, «Tony Harrison's *The Trackers*», p. 99.

⁵¹ Dana Ferrin Sutton, «The relation between Tragedies and Fourth Place Plays in three instances», *Arethusa* 4:1 (1977), p. 55-72.

⁵² *Ibid.*, p. 60.

⁵³ See Albin Lesky, *Die tragische Dichtung der Hellenen, Vol A*, tr. Νίκος Χουρμουζιάδης, Μορφωτικό Ίδρυμα Εθνικής Τραπέζης, Αθήνα 1977, p. 302, 430.

Delphi production of *The Trackers of Oxyrhynchus* –in terms of importance– is located closely to the end of the play, when the Chorus of Hooligans sets fire and destroys the papyri. In that moment, a line from Silenus gives a new meaning and context to what the Chorus is doing:

Don't burn the papyrus. We're all inside.

Don't burn the papyrus. It's satyricide!⁵⁴

The satyrs-hooligans do not only destroy the works of art that are contained in the papyri, but they kill themselves, since they are also included in the papyri, and, if their place of birth is destroyed, so will be their lives. This metaphorical suicide is committed in front of the eyes of the spectators, as it has been suggested also for the suicide scene in *Ajax*,⁵⁵ and, in both scenes, the enraged characters harm themselves in reaction to what they have suffered from the abuse of power. What has started as comedy, has now reached a point of tragic climax. Yet, the papyri need to be destroyed, so that the Satyrs can be «really free».⁵⁶

Thus papyri is the real «material» from which the play is made of, not only as far as its plot is concerned, but also as far as its aesthetics. The discovery of papyri could conquer the death of satyr drama and give it new life; the discovery of written text, is the reason why words are right in the heart of the play. Not only spoken words, but predominantly written words, exactly as they are seen on the papyri that gave them a second birth. It is really fascinating, the way that the contemporary playwright decided to use the material he found in fragments. He included the ancient play into the contemporary one in a seamless and sophisticated way and, without each part looking unrelated to the other, he employed plenty metatheatrical elements and wrote it in rhymed verse that mixed vulgar and erudite language with local dialects through various unexpected, though, inspired forms.⁵⁷ Furthermore, Harrison was rigorous in preserving the structure and the words of the Sophoclean play. He kept all the lines of the ancient text and, apart from Pindar's *Paean for the People of Delphi*, he added

⁵⁴ Harrison, *The Trackers of Oxyrhynchus*, p. 68.

⁵⁵ Judith Fletcher, «Weapons of Friendship: Props in Sophocles' Philoctetes and Ajax», George W. M. Harrison – Vayos Liapis (eds), *Performance in Greek and Roman Theatre*, Brill, Leiden 2013, p. 214.

⁵⁶ Emphasis in the original, Harrison, *The Trackers of Oxyrhynchus*, p. 70.

⁵⁷ A fine example is the following extract from the last song that the Chorus of Satyrs (now Hooligans) chants when they destroy the papyri on the set: «Fellaheen, phallus-bearers only for farce. / Well, show us tragedy we'll show you our arse. / Aeschylus, Sophocles gerroff our backs. / We're hijacking Culture and leaving no tracks», *ibid.*, p.68.

more text in ancient or modern Greek, namely the names Apollo calls his lost oxen in despair: «Κανέλλω μου, Ασπρούλα μου, Παρδάλω μου, Λενιώ μου, Άρχοντά μου, Μαριούλα μου, Αστέρη μου...».⁵⁸

Harrison's obsession, in using as much material as possible in its authentic form from the ancient papyrus, has led him to include in his text even incomplete words or single letters, exactly as they were written in the original. Thus he aimed to give, at least to the reader of the play, the impression of reading from a real papyrus. The following extract is from the part of the play when Silenus calls the Satyrs to come on stage for the first time as the Chorus of Satyrs. Silenus' lines are the following in the published text:

ιθ αγε δ]...[
ποδα βα]...[
απαπαπ]...[
ω ω σε τοι]...[⁵⁹

What comes next is a playful cluster of lines in ancient Greek and English when the Chorus of Satyrs replies to Silenus:

ιθ αγε δ ... (bracket... bracket...)
ποδα βα ... (bracket... bracket...)
απαπαπ ... (bracket... bracket...)
ω ω σε τοι ... (bracket... bracket...)
Where cows tread ... (track it... track it...)
near or far ... (track it... track it...)
seek cow-clap ... (track it... track it...)
however wee ... (track it... track it...)
επιθι κλωπ ... (βραγκετ...)⁶⁰
υπονομα κ ... (bracket...)

⁵⁸ The names are written in the published text in modern Greek, *ibid.*, p. 24.

⁵⁹ *Ibid.*, p. 28.

⁶⁰ There is no word «βραγκετ» in the Greek language, but this is what is produced when one writes on a typical English keyboard the word «bracket» while the Greek characters are enabled. This non-word exists at least in two printed editions of Harrison's text (1990 and 1991); it can either be a printing mistake that went unnoticed or it is, possibly, one of Harrison's extremities in order to offer to the reader of the book a stronger image of the papyrus that contained the Greek text.

Don't give up hope ... (track it...)
 We'll get them back ... (track it...)⁶¹

The above extract proves Harrison's creativity and it is a fine example of how the gaps on ruined papyri can be filled, literally and metaphorically, in a way that restores the performativity of the ancient text and makes it appropriate for contemporary theatrical practices.

On the one hand, *The Trackers of Oxyrhynchus* is a play for which Harrison himself has said that «this is my play, which has an ancient heart».⁶² On the other hand, Hallie Rebecca Marshall has remarked that «Harrison's original works are plays of ideas rather than plot-driven plays».⁶³ Where the ancient heart and also the basic idea of this play seem to be located is in the monologue of Silenus during the transition scene to the third World of the play, when he stands alone on the stage and addresses the audience with words that obviously come right out of Harrison's mouth:

Civilisation! Once man starts on that track
 even for a satyr there's no going back. [...]
 But a satyr, good people, doesn't exist
 solely for fucking or for getting pissed. [...]
 Satyrs in theatre are on hand to reassess
 doom and destiny and sire distress.
 Six hours of tragedy and half an hour of fun.
 But they were an entity conceived as once.
 But when the teachers and critics made their selections
 they elbowed the satyrs with embarrassing erections.
 Those teachers of tragedy sought to exclude
 the rampant half-animals as offensive and rude.⁶⁴

After presenting on stage the fragments of the past, Harrison completes a play of the present in which he tries to support and restitute what art and culture have marginalised, both the ancient genre of satyr drama and the contemporary non-

⁶¹ *Ibid.*, p. 30-31.

⁶² Peter Lennon, «The Monday Profile – The world seen from the gods», *The Guardian*, 19 March 1990, p. 21.

⁶³ Marshall, «Tony Harrison's *The Trackers of Oxyrhynchus*», p. 559.

⁶⁴ Harrison, *The Trackers of Oxyrhynchus*, p. 59-61.

privileged part of the society. By using material from the ancient papyri, Harrison, the actors, the production team and everyone involved in the performance of *The Trackers of Oxyrhynchus* in Delphi «became *Ichneutae*, “Trackers”, seeking in fragments of our past and present a common wholeness, a common illumination, a common commitment to survival».⁶⁵



Photo 1

View of the set with lights before the beginning of the show. European Cultural Centre of Delphi, IV International Meeting on Ancient Drama, *The Trackers of Oxyrhynchus*, Tony Harrison, Ancient Stadium of Delphi (12/7/1988) © E.C.C.D.



Photo 2

The World of Humans. European Cultural Centre of Delphi, IV International Meeting on Ancient Drama, *The Trackers of Oxyrhynchus*, Tony Harrison, Ancient Stadium of Delphi (12/7/1988) © E.C.C.D.



Photo 3

The World of Gods and Beasts. European Cultural Centre of Delphi, IV International Meeting on Ancient Drama, *The Trackers of Oxyrhynchus*, Tony Harrison, Ancient Stadium of Delphi (12/7/1988) © E.C.C.D.



Photo 4

The World of Humans and Beasts. European Cultural Centre of Delphi, IV International Meeting on Ancient Drama, *The Trackers of Oxyrhynchus*, Tony Harrison, Ancient Stadium of Delphi (12/7/1988) © E.C.C.D.

⁶⁵ *Ibid.*, p. xxi.

MICHAELA ANTONIOU

ANNA SINODINOU'S PERFORMANCES
IN SOPHOCLES' *ELECTRA*: AN EVOLUTION

The notion of actors revisiting the same part in different periods of their careers is a challenging one, which also gives them the opportunity to further develop as artists. This revisiting advances the actor's perception of the role, promotes her/his aptitude as a performer, and expands her/his fantasy and imagination.¹ Anna Sinodinou belongs to those fortunate actors who have had the chance to return to roles they had performed and produce alternative approaches. This article will focus on the three productions of Sophocles' *Electra* in which Sinodinou acted the title role: the first at the National Theatre of Greece [Εθνικό Θέατρο της Ελλάδος], in 1961, the second at the «Elliniki Skini Anna Sinodinou» [«Ελληνική Σκηνή Άννα Συνοδινού»], in 1967 (reprised in 1972), and the third at the National Theatre of Northern Greece [Κρατικό Θέατρο Βορείου Ελλάδος], in 1975. It will review the position of the companies that presented each production, and examine the directors' aims regarding directing, but most importantly acting, in relation to Sinodinou's work.

Dimitris Rondiris's legacy to the Greek theatre

The National Theatre of Greece and the companies created by its former members were the main theatre groups that performed ancient Greek tragedies from the foundation of the National Theatre in 1930 until 1965, when Karolos Koun presented *The Persians* altering the dynamics of the theatre field.² All the actors who took part in these endeavours had either been members of the National or were Dimitris Rondiris's students. Rondiris was a director whose acting approach to tragedy represented what can be characterized as the National Theatre's acting school and the way that actors performed tragedy. It was an acting style mostly developed for the open-air

¹ For the differentiation between fantasy and imagination see Konstantin Stanislavski, *An Actor's Work*, tr. and ed. Jean Benedetti, Routledge, London and New York 2010, p. 61.

² Indicatively, some of these companies were: Dimitris Rondiris's «Piraiiko Theatro» [«Πειραιϊκό Θέατρο»], Kostis Livadeas's «Nea Skini» [«Νέα Σκηνή»], Kostis Michailidis «Thiassos Archaïou Dramatos» [«Θιάσος Αρχαίου Δράματος»], «Elliniki Skini Anna Sinodinou» [«Ελληνική Σκηνή Άννα Συνοδινού»] and the National Theatre of Northern Greece [Κρατικό Θέατρο Βορείου Ελλάδος], founded in 1961.

theatres where ancient tragedies were performed.³ The fact that Rondiris's acting style became synonymous to the National may seem a paradox, if it is considered that Rondiris had neither directed an original performance at the National nor taught at the Drama School since 1955.⁴ Nevertheless, the fifteen years that Rondiris spent at the National surpass any other time spent there by other permanent directors or General Directors. Moreover, the nine years when he was a permanent director and the six when he occupied both positions were decisive for the National's artistic development because, on the one hand, he laid the acting foundations, and, on the other hand, he was a teacher at the Theatre's Drama School.⁵ Finally, he was a teacher-director, that is, his primary concern was his actors.⁶

As Kostas Georgoussopoulos, Rondiris's close student, points out, «Rondiris's legacy [to the theatre] was the actors that he made».⁷ By «made» Georgoussopoulos means that he initiated and trained the older actors like Alexis Minotis and Katina Paxinou to his approach to tragedy, which he introduced in 1936 when he directed his first tragedy at the National.⁸ He also trained the future generations, Anna Sinodinou and

³ For a detailed analysis of Rondiris's acting approach and the way that he taught his actors see Michaela Antoniou, «Performing Ancient Greek Tragedy in Twentieth-Century Greece: Dimitris Rondiris and Karolos Koun», *New Theatre Quarterly* (February 2017), p. 31-46, especially p. 32-38.

⁴ For information in relation to Rondiris's directing see Katerina Arvaniti, «Η εδραίωση της παράδοσης: η σκηνοθεσία της αρχαίας τραγωδίας στο "Βασιλικόν Θέατρον" από τον Δημήτρη Ροντήρη (1935-1942, 1946-1950, 1953-1955)» [«The Consolidation of Tradition: Ancient Tragedy Directing at the "Vassilikon Theatron" by Dimitris Rondiris»], *Η αρχαία ελληνική τραγωδία στο Εθνικό Θέατρο. Τόμος Α': Θωμάς Οικονόμου – Φώτος Πολίτης – Δημήτρης Ροντήρης* [Ancient Greek Tragedy at the National Theatre. Volume 1: Thomas Oikonomou – Fotis Politis – Dimitris Rondiris], Nefeli, Athens 2010, p. 155-272. See also Eleni Papazoglou, «Πώς η Ηλέκτρα κατέληξε "μια γνώριμη κυρία της ιθαγένειάς μας"» [«How Electra Ended up "a familiar lady of our nationality"»], *Το πρόσωπο του πένθους. Η Ηλέκτρα του Σοφοκλή ανάμεσα στο κείμενο και την παράσταση* [The Face of Mourning. Sophocles' Electra between the Text and the Performance], Polis, Athens 2014, p. 207-278; Panagiotis Michalopoulos, *Το Εθνικό Θέατρο 1940-1950. Οι όροι της θεατρικής παραγωγής και το σκηνοθετικό ζήτημα* [The National Theatre 1940-1950. The Conditions of Theatre Production and Directing], PhD thesis, National and Kapodistrian University of Athens – Department of Theatre Studies, Athens 2017.

⁵ Rondiris was a teacher at the Conservatory of Athens Drama School [Δραματική Σχολή του Ωδείου Αθηνών] as well, where he succeeded his own teacher, Thomas Oikonomou.

⁶ For further material regarding Rondiris's directing methods in relation to his actors see Michaela Antoniou, «The National Theatre and its Legacy», *Acting Tragedy in Twentieth-Century Greece: The Case of Electra by Sophocles*, PhD thesis, Goldsmiths, University of London, London 2011, p. 128-184.

⁷ Interview by the author with Kostas Georgoussopoulos, 25 February 2006. [All translations into English are by the author, unless otherwise indicated.]

⁸ Unlike Rondiris, the other great actor and director of the National, Alexis Minotis, was not a teacher of other actors (see Matina Kaltaki, «Η προσωποπαγής περίοδος Μινωτή (1974-1980)» [«Minotis's *ad personam* Period»], weekly magazine *Επτά Ημέρες* (100 χρόνια Εθνικό Θέατρο), *Η Καθημερινή*, 18 March 2001, p. 19-20). Leandros Polenakis, author and critic, noticeably states that Minotis did not create an acting «school» in ancient drama, like Rondiris. He notes that he did not have loyal students and that he did not even have friends coming from the theatre. He did not have those who would carry on his tradition and he did not have imitators. See Leandros Polenakis, «Το αίνιγμα

Thanos Kotsopoulos, Sinodinou's fellow actor at the National and collaborator at the «Elliniki Skini», among them. Rondiris taught his actors to pronounce, nuance and accentuate their speech, and follow the rhythm of the language they used. In short, he taught them how to act, because Rondiris believed that by following the language's rhythm the actor controlled her/his emotion and expression.⁹ Rondiris was very close to his students. Indicative of his strong connection with them and of their faith in him is the fact that many of his students went to him for help when they had to play important parts, even when they had become professional and successful actors.¹⁰

This group of actors who were involved with Rondiris at the National and performed ancient Greek tragedy had the authority to define what tragedy was and how it was to be performed because, first, they were those who mainly performed Greek tragedy, second, they were schooled and nurtured at a powerful establishment such as the National Theatre, and, third, they were the only actors who performed at the Epidaurus Festival until 1975. Thus they comprised what Pierre Bourdieu characterizes as an established monopoly. Bourdieu argues:

The fundamental stake in literary struggle is the monopoly of literary legitimacy, i.e., *inter alia*, the monopoly of the power to say with authority who are authorised to call themselves writers; or, to put it another way, it is the monopoly of the power to consecrate producers or products.¹¹

Bourdieu, who does not often refer to the theatre, is discussing the structure of the literary field. The rules, however, that Bourdieu proposes apply to the theatre field and can help the researcher to grasp that those actors were part of this type of monopoly that dominated the theatre field, and that they considered themselves an authority in ancient Greek tragedy.

***Electra* at the National Theatre directed by Takis Mouzenidis, 1961**

As has been explained above, Rondiris did not direct at the National after 1955. The first director who touched upon *Electra*, following Rondiris's emblematic perfor-

και η λύση του» [«The Enigma and Its Solution»], weekly magazine *Επτά Ημέρες* (Παζινοπού-Μινωτικής), Καθημερινή, 17 December 2000, (p. 13-15), p. 13.

⁹ Antoniou, «Performing Ancient Tragedy», p. 32-33.

¹⁰ Dimitris Rondiris, *Σελίδες αυτοβιογραφίας* [Autobiographical Pages], ed. Dio Kaggelari, Kastaniotis, Athens 2000, p. 225; Anna Sinodinou, *Αίνος στους άξιους* [Praising the Worthy], Iolkos, Athens 1999, p. 225.

¹¹ Pierre Bourdieu, *The Field of Cultural Production*, ed. Randal Johnson, Polity, Cambridge 1993, p. 42.

mance of the play with Paxinou as Electra in 1936, was Takis Mouzenidis. Mouzenidis directed, in total, sixteen tragedies at the National,¹² while Rondiris directed only six (*Electra*, *The Persians*, *Hippolytus*, and the three plays of the *Oresteia*). There are two main reasons why Rondiris's influence surpassed that of Mouzenidis. First, Mouzenidis directed his first tragedy at the National in 1940, after Rondiris had already established a widely acceptable style for tragedy, and, second, he worked with all the actors whom Rondiris had trained at the Drama School and had directed in his productions. For instance, the majority of the tragedies directed by Mouzenidis featured Sinodinou in the leading role,¹³ and Sinodinou had always been a devoted student of Rondiris. Sinodinou asserts that Rondiris was her great teacher and that he established the method with which she worked in order to approach, understand and convey the «logos» («λόγος» –the spoken word of the written text),¹⁴ which was the vehicle that conveyed the «spirit of tragedy».¹⁵

It should be noted that Rondiris's work was not undisputedly acknowledged. There was especially one critic who greatly opposed his work and whose opinion gained great importance, as he became the General Director of the National from 1955 until 1964; that critic was Emilios Chourmouzos. In his review of *Electra* on 17 October 1952, Chourmouzos argued that Rondiris fully despised the human element of tragedy, and that Greek directors should cease to handle Greek drama as a ritual and focus on its human element.¹⁶ Chourmouzos found Rondiris's production pompous, full of schematic and grand movements, and, in short, a typified, stereotypical product of Rondiris's view on tragedy.¹⁷ By typified and stereotypical Chourmouzos referred to Rondiris's style found in all his productions regarding the movement of the Chorus, the pronunciation of the text and the *mise en scène*. Chourmouzos continued to write critically about Rondiris's work even when Rondiris left the National and Chourmouzos became its General Director. He would refer to Rondiris's work as being obsessed with *Sprechchor* regarding the presentation of the Chorus and the old school of acting that Rondiris initiated in the National Theatre

¹² Alexis Solomos, *Θεατρικό Λεξικό* [Theatre Dictionary], Kedros, Athens 1989, p. 235-236. For Mouzenidis see Michalopoulos, «Οι σκηνοθεσίες του Τάκη Μουζενίδη» [«The Productions Directed by Takis Mouzenidis»], *Το Εθνικό Θέατρο 1940-1950* [The National Theatre 1940-1950], p. 136-150.

¹³ Solomos, *Θεατρικό Λεξικό* [Theatre Dictionary], p. 236.

¹⁴ Sinodinou, *Αίνος στους άξιους* [Praising the Worthy], p. 216-232.

¹⁵ Antoniou, «Performing Ancient Tragedy», p. 32.

¹⁶ Emilios Chourmouzos, «Η “Ηλέκτρα” εις το Εθνικόν» [«“Electra” at the National»], *Η Καθημερινή*, 17 October 1952.

¹⁷ *Ibid.*

during the 1930s.¹⁸ He even cautioned Mouzenidis to follow the new school rather than the old one towards which Mouzenidis tended.¹⁹

Mouzenidis succeeded Rondiris at the National, and had been deeply influenced by Rondiris's legacy, as Chourmouzos's cautions above indicated. For the 1961 production of *Electra*, which he presented at Epidauros, he used actors that Rondiris had trained. He also used the same translation by Ioannis Griparis. Thus, Rondiris's *score/partitura*, the quintessence of his acting technique and style,²⁰ was bequeathed to the leading actors, who delivered the text clearly with round vowels and light consonants and used similar intonations as the ones embedded in Rondiris's *score*. However, as the critic of the left-wing newspaper *Avgi* [*Ἡ Ἀγγή*] argued in his review of the 1961 *Electra*, Mouzenidis was trying to form a personal way of interpretation of Greek tragedy, which focused on the projection of the human element of the characters as well as on the play.²¹ Mouzenidis's approach went hand in glove with Chourmouzos's quest for the «humanisation» of tragedy.²² Chourmouzos explicitly explained that

[t]o position the tragic heroes into a contemporary emotional state (even though these heroes give the impression that they are far-off and untouchable, and despite the distance imposed by their mythical substance, which existed even during the period of the tragic poets) in order to establish a direct emotional bond between today and the tragic myth, is what we, synoptically and in rather forceful manner, call «humanisation» of tragedy.²³

Chourmouzos referred to a «humanisation» that would «touch our heart» by preserving the tragic style of the logos and the tragic style of the interpretation.²⁴

¹⁸ Emiliós Chourmouzos, *To αρχαίο δράμα. Μελετήματα* [*Ancient Drama. Essays*], Εκδόσεις των φίλων, Athens 1978, p. 35, 65.

¹⁹ *Ibid.*, p. 71.

²⁰ For Rondiris's score and acting technique see Antoniou, «Performing Ancient Tragedy», p. 32-38. For the use of a *score* in Stanislavski's acting in his first productions see Christopher Innes – Maria Shevtsova, *The Cambridge Introduction to Theatre Directing*, Cambridge University Press, Cambridge 2013, p. 68-74.

²¹ G. Stavrou, «Σοφοκλή “Ἡλέκτρα”» [«Sophocles' “Electra”»], *Ἡ Ἀγγή*, 24 June 1961.

²² Chourmouzos, *To αρχαίο δράμα* [*Ancient Drama*], p. 47-50.

²³ «Ἡ πολιτογράφηση στον σύγχρονο συναισθηματισμό μας των τραγικών ηρώων – (όσο κι αν δίνουν την εντύπωση μακρινών και απρόσιτων, και παρ' ὅλη τη μυθική τους υπόσταση που και στα χρόνια των τραγικών επέβαλλε την απόσταση) – για να δημιουργηθῇ ἡ αμεσότητα του συγκινησιακού δεσμοῦ με τον τραγικό μῦθο, εἶναι ὅ,τι συνοπτικά και κάπως εκβιαστικά ονομάζουμε “ἐξανθρωπισμό” τῆς ἀρχαίας τραγωδίας.» (*Ibid.*, p. 49).

²⁴ *Ibid.*

Chourmouzos's and Mouzenidis's notions of tragedy and its «humanisation» seemed to coincide. In his 1952 article, which was a response to Rondiris's production of *Electra*, Mouzenidis stated that there existed an approach that would bring out the human element of tragedy.²⁵ This approach was fully presented in Mouzenidis's 1961 *Electra*²⁶ and was based on two main guidelines regarding acting. First, he thought that the parts of tragedies should be performed in an «antirealistic» manner because the characters of tragedy are «ideal characters» and «figures of universal values».²⁷ By «antirealistic» Mouzenidis meant an acting approach that would have nothing to do with everyday, «vulgar» presentation of characters that deprived tragedy of its «poetic magnificence».²⁸ Second, he believed that in tragedy the director and actors should insist on the poetry of the text in its dual quality as being «poetic in substance and poetic in form».²⁹

Nevertheless, when Rondiris's productions are compared to those of Mouzenidis, it becomes clear that the two approaches are very close in matters of directing and acting.³⁰ It is apparent that the National Theatre created a national «tradition» for the presentation of ancient Greek tragedy, which resulted in similar classicistic productions with few and insignificant differentiations,³¹ within a Festival, that of Epidaurus, that was an «invented tradition». This term was coined by Eric Hobsbawm and it referred to a tradition that «normally attempt[s] to establish continuity with a suitable historic past» and whose «object and characteristic... is invariance».³² This «invariance» can be identified both in directing and acting. Thus, the «antirealistic» quality that Mouzenidis required from his actors was very close to the ritualistic element which characterised Rondiris's productions. Moreover, it should also be kept in mind that all actors came from the National Theatre's Drama School, which functioned according to Rondiris's guidelines.³³

²⁵ Takis Mouzenidis, «Προβλήματα ερμηνείας της τραγωδίας» [«Problems of Interpretation of Tragedy»], *Ta Néa*, 28 October 1952.

²⁶ Achilles Mamakis, «Ηλέκτρα στην Επίδauρο» [«Electra at Epidaurus»], *Εικόνες*, 16 June 1961, p. 60.

²⁷ Mouzenidis, «Προβλήματα ερμηνείας» [«Problems of Interpretation»].

²⁸ *Ibid.*

²⁹ *Ibid.*

³⁰ Compare Sophocles', *Electra*, dir. Takis Mouzenidis, National Theatre of Greece, Epidaurus 1961, <https://www.youtube.com/watch?v=77biMTmtKc> [22/4/2020] with Sophocles', *Electra*, dir. Dimitris Rondiris, «Piraiiko Theatro», Athens and London 1962, <https://www.youtube.com/watch?v=a9z-jU59LwM> [22/4/2020].

³¹ Papazoglou, *Το πρόσωπο του πένθους* [The Face of Mourning], p. 276-277.

³² Eric Hobsbawm, «Introduction: Inventing Traditions», Eric Hobsbawm – Terence Ranger (eds), *The Invention of Tradition*, Cambridge University Press, Cambridge 1983, p. 1-15. For linking the Epidaurus Festival with Hobsbawm's concept see Michaela Antoniou, «Aristophanes' *The Birds*, the Epidaurus Festival, and the Onassis Cultural Centre», *New Theatre Quarterly* (August 2018), p. 272-282.

³³ See Antoniou, *Acting Tragedy*.

Sinodinou's *Electra* was structured according to Rondiris's teaching. Her recitation and delivery followed a similar rhythm which resonated her teacher's *score*. Sinodinou claimed that Rondiris rightfully occupied the position of «the last teacher of the art of the dramatic logos», which equals the «art of the theatre».³⁴ Mouzenidis, however, added a lyrical and tender note to Sinodinou's *Electra* that was opposed to the fierce, vengeful and powerful *Electra* of Paxinou's performance under Rondiris's direction.

Anna Sinodinou's «Elliniki Skini». The 1967 *Electra* directed by Thanos Kotsopoulos

In 1964 Sinodinou left the National Theatre and decided to found her own theatre company. She named it «Elliniki Skini Anna Sinodinou». Her company falls into the category of leading actors' companies as they developed during the 1960s.³⁵ Sinodinou's aim was to create an organisation that would occupy a similar position within the Greek theatre field in the presentation of ancient Greek drama to that of the National Theatre. So, in 1965, Sinodinou founded the Theatre of Lycabettus, a space on a hill in the centre of Athens, which was an old rock quarry. Georgios Papandreou, who was Prime Minister during the period, helped Sinodinou to lease it in order to turn it into an open-air theatre.³⁶ Sinodinou aimed to create an open-air theatre space where she could perform ancient Greek tragedy.³⁷ There were three main reasons for

³⁴ «Ο Δημήτρης Ροντήρης κατέχει δίκαια τη φήμη του τελευταίου δασκάλου της τέχνης του δραματικού λόγου στο ελληνικό θέατρο ... Τέχνη θεάτρου σημαίνει τέχνη του λόγου» (Sinodinou, *Αίνος στους άξιους* [*Praising the Worthy*], p. 216).

³⁵ The leading actors' companies of the 1950s and 1960s had evolved from the leading actors' companies of the 1920s and 1930s, which, in turn, evolved from the late 19th-century companies. As Platon Mavromoustakos points out, «The success of these companies was based on the appreciation and adoration with which the leading actors were embraced by a large part of the audience, which regarded theatregoing as an integral traditional value, part of the ritual of bourgeois life» [«Η επιτυχία των [πρωταγωνιστικών] θιάσων αυτών στηρίζεται κυρίως στην εκτίμηση με την οποία αγκαλιάζει τους πρωταγωνιστές μια μεγάλη μερίδα του κοινού, για το οποίο η συχνή μετάβαση στο θέατρο αποτελεί αυτοτελώς παραδοσιακή αξία, ενταγμένη στην λειτουργία της αστικής ζωής»] (Platon Mavromoustakos, *Το θέατρο στην Ελλάδα 1940-2000. Μια επισκόπηση* [*Theatre in Greece 1940-2000. An Overview*], Kastaniotis, Athens 2004, p. 91).

³⁶ For the lease of the Lycabettus Theatre in 1964 to Sinodinou, a summary of the politics entailed then, and the renovation and reutilization of the theatre today see ελc team, «Το θέατρο Λυκαβηττού ξαναλειτουργεί, ο λόφος του Λυκαβηττού ξαναζωντανεύει» [«The Lycabettus Theatre Reopens, Lycabettus Hill Comes back to Life»], *elculture.gr*, 30 October 2018, <https://www.elculture.gr/blog/article/%cf%84%ce%bf-%ce%bb%cf%85%ce%ba%ce%b1%ce%b2%ce%b7%cf%84%cf%84%ce%bf%cf%8d-%ce%be%ce%b1%ce%bd%ce%b1%ce%bb%ce%b5%ce%b9%cf%84%ce%bf%cf%85%cf%81%ce%b3%ce%b5%ce%af-%ce%bf-%ce%bb%cf%8c%cf%86%ce%bf%cf%82-%cf%84%ce%bf%cf%85-%ce%bb%cf%85%ce%ba%ce%b1%ce%b2%ce%b7%cf%84%cf%84%ce%bf%cf%8d-%ce%be%ce%b1%ce%bd%ce%b1%ce%b6%cf%89%ce%bd%cf%84%ce%b1%ce%bd%ce%b5%cf%8d%ce%b5%ce%b9/> [27/4/2020].

³⁷ Athina Stamou, «Αννα Συνοδινού. Μοναδική προίκα το αρχαίο δράμα» [«Anna Sinodinou. Ancient Drama, Our Sole Dowry»], *Αδέσμευτος Τύπος*, 19 May 1996.

her decision: first, the only open-air theatre in Athens, the Herodes Atticus Theatre, was, at that time, used mostly by the National, so, since she had left the company, she was not able to perform there anymore; second, she wanted to be able to perform in a summer theatre in Athens and, because such a theatre did not exist, she had to make one; and third, she had to prove to the National Theatre that she needed neither its help nor its auspices to continue her career in ancient Greek drama.

In the note found in the programme of the production of the 1967 *Electra*, it is clear that «Elliniki Skini»'s goal was to «cultivate ancient Greek drama» and to educate its young members in order to carry on the tradition and contribute to «the great national cause of the revival of ancient Greek drama».³⁸ The certainty that Sinodinou was part of the elite/monopoly that defined the field of ancient Greek tragedy productions, as introduced above in relation to Bourdieu's theory, is apparent. Moreover, for Sinodinou, those productions were «an affair of the nation» because they concerned «the entirety of our spiritual civilisation».³⁹ Sinodinou also called herself and the actors who performed the ancient plays «national actors».⁴⁰ At this point, it is important to note that the majority of Greek actors and directors such as Rondiris, Minotis and Paxinou considered themselves «national» directors and actors in the sense that they represented the nation's tradition, even if they did not state it as explicitly as Sinodinou. The same has also been true of the Greek people in general, who consider the ancient Greek plays to be their heritage and a confirmation of their continuity as a nation. This is a recurrent theme linked with the «tradition» created by the National and the concept of «invented tradition», as explained above.⁴¹

The 1967 *Electra* was the third and last production of the «Elliniki Skini» because the company discontinued its operation due to the dictatorship of the Colonels. It was directed by Thanos Kotsopoulos, featured Sinodinou in the leading role and was reprised in 1972 at the Herodes Atticus Theatre. Kotsopoulos had been an actor at the National since 1932 and Politis's assistant director during Politis's directorship at the National. He had also been Orestes in Rondiris's *Electra* at the National from 1936 to 1952, and in the 1961 *Electra* by Mouzenidis. In this production he played the Pedagogue. His directorial approach was in tune with the productions of the National.⁴²

³⁸ *Electra*, «Elliniki Skini», Athens 1967, programme of the «Elliniki Skini» production.

³⁹ Stamou, «Άννα Σινωδινού» [«Anna Sinodinou»].

⁴⁰ *Ibid.*

⁴¹ See notes 30 and 31.

⁴² Vassos Varikas, «Η “Ηλέκτρα” από την Ελληνική Σκηνή» [«“Electra” by Elliniki Skini»], *Τα Νέα*, 26 July 1967; Stathis Spiliotopoulos, «Μια τραγωδία από δύο θιάσους» [«A Tragedy by Two Companies»], *Νέα Εστία*, 1 August 1972.

The company used Griparis's translation, a factor that made it almost impossible to escape the National Theatre's tradition. The Chorus recited and chanted, moved moderately and made symmetric formations in the orchestra.⁴³ The most innovating element of the production was Tsarouchis's set, which reproduced the proscenium of the Theatre of Dionysus during the Hellenistic period.⁴⁴ The decorated entablature gave the impression of an ancient palace. The set had thirty-six columns made of perspex which, when lit, created «imposing shadowing» on the stage and orchestra.⁴⁵ It was one of the first times that lighting was used as part of the scenography in an open-air theatre, thus playing an active part in the function of the set.

Sinodinou's performance did not differ greatly from her 1961 performance of *Electra*. This is also indicative of the fact that, during the three years of «Elliniki Skinii's» life, Sinodinou presented only tragedies in which she had acted at the National.⁴⁶ As in the 1961 *Electra*, Sinodinou wore an ancient-style costume and had her hair fashionably cut (image 1). Her posture was even and smooth. Her torso remained straight. Her movement was round and her body maintained the elegance of a princess. She recited her lines immaculately. She pronounced clearly every word. She also prolonged the vowels and kept the assonance of the words, thus following the guidelines of her teacher, Rondiris. Her voice was powerful and cultivated. She narrated the trials of her household with a tender, emotional tone provoking pity in the audience, but her sweet voice became a roar when she asked Orestes to strike again.⁴⁷

While the 1967 *Electra* followed a conventional production, its 1972 reprise at the Herodes Atticus Theatre featured an element that was a result of the political situation, namely the dictatorship of the Colonels. At the end of the play the Chorus recited three lines (1508-1510) that included the word «freedom» [«λευτεριά»].⁴⁸ In the 1967 performance the Chorus recited the three lines once. In the 1972 perfor-

⁴³ Varikas, «Η «Ηλέκτρα»», Spiliotopoulos, «Μια τραγωδία».

⁴⁴ Yannis Tsarouchis, *Αγαθόν το εξομολογείσθαι* [*'Tis Noble to Confess*], Kastaniotis, Athens 1986, p. 185.

⁴⁵ Eleni Fessa-Emmanouil, «Το αρχαίο δράμα στη σύγχρονη σκηνή. Η συμβολή των ελληνικών σκηνογράφων και ενδυματολόγων» [«Ancient Drama on the Contemporary Stage. The Contribution of the Greek Set Designers and Costume Designers»] in *Έλληνες σκηνογράφοι ενδυματολόγοι και αρχαίο δράμα* [*Greek Set Designers Costume Designers and Ancient Drama*], Department of Theatre Studies of the University of Athens – Ministry of Culture, Athens 1999, (p. 31-77), p. 52.

⁴⁶ Those tragedies are *Antigone*, *Helen* and *Electra*.

⁴⁷ Interview by the author with Miranda Oikonomidou, 20 November 2006. Based also on accounts of spectators and members of the performance interviewed by the author of this essay.

⁴⁸ «Ω σπέρμα του Ατρέα, μετά πόσα δεινά / τ' αξιώθηκες, τέλος, να δεις λευτεριά / με την τόση σου ορμή στερωμένο.» [«Ω σπέρμ' Ατρέως, ως πολλά παθόν / δι' ελευθερίας μόλις εξήλθες / τη νυν ορμή τελεωθέν.»].

mance the Chorus repeated the lines several times and especially the word «freedom» that reverberated on the stage.⁴⁹ The allusion was obvious according to the critic of the journal *Nea Estia*, who commented:

In the absence of Sophocles and Griparis, the Chorus intended to provoke liberal manifestations in the audience. I think that, especially in tragedy, the ancient text should be respected, and not be prolonged and altered in order to serve any other purpose. As for the much talked about «freedom» of the Chorus of the Elliniki Skini, it brought to mind the last words of Madame Rolland, the democratic French actress, follower of the Girondists, who, nonetheless, lost her head at the guillotine in 1793. Before the blade fell, she was heard saying: «Oh, freedom! How many crimes are committed in your name!»⁵⁰

These were the phrases that concluded the otherwise favourable review of the production. The image of the blade falling on the neck of the French democratic actress explicitly and bluntly suggested that the blade could fall on the necks of the actors of the production. Fortunately, Sinodinou's and Kotsopoulos's reputation and long-term presence at the National «saved their heads».

***Electra* directed by Minos Volanakis. The National Theatre of Northern Greece at the Theatre of Epidauros, 1975⁵¹**

In 1974 the military regime of the Colonels was ousted and democracy was restored; it was a year of political changeover. The following year the field of ancient Greek

⁴⁹ There existed numerous similar attempts that established and broadened theatre's politically active role in society. See also Mavromoustakos, *Το θέατρο στην Ελλάδα [Theatre in Greece]*, p. 139-140.

⁵⁰ «Ερήμην του Σοφοκλή και του Γρυπάρη, ο Χορός το πολλαπλασίασε αυτό το τρίστιχο και ιδιαίτερα τη λέξη “λευτεριά”, με φανερή πρόθεση την πρόκληση των “φιλελεύθερων” εκδηλώσεων από το κοινό. Νομίζω ότι, ιδιαίτερα στην τραγωδία, το αρχαίο κείμενο πρέπει να είναι σεβαστό, χωρίς προεκτάσεις και παρεκβάσεις που ζητούν να υπηρετήσουν οποιαδήποτε σκοπιμότητα. Όσο για την πολυτονιζόμενη από το Χορό της “Ελληνικής Σκηνής” “λευτεριά”, φέρνει άθελα στην μνήμη τα τελευταία λόγια της Μαντάμ Ρολάν, δημοκρατικής Γαλλίδας, οπαδού του επαναστατικού κόμματος των Γιρονδίνων, που έχασε ωστόσο κι αυτή το κεφάλι της στη λαιμητόμο, στα 1793. Πριν πέσει το λεπίδι, ακούστηκε η φωνή της: “Ω ελευθερία! Πόσα εγκλήματα διαπράττονται στ’ όνομά σου!”» (Spiliotopoulos, «Μια τραγωδία» [«A Tragedy»]).

⁵¹ For audio extracts from the production, the programme, photos and other details see <https://www.ntng.gr/default.aspx?lang=el-GR&page=2&production=3315> [22/4/2020].

tragedy underwent a major transformation. It was during that year that the Theatro Technis (Art Theatre) of Karolos Koun and the National Theatre of Northern Greece were incorporated into the programme of the Festival of Epidauros, which, until then, had hosted solely productions of the National Theatre of Greece. Thus, the Festival obtained a degree of multivocality, and became representative of the developments that were unfolding in the field of tragedy, namely the emergence of approaches differentiating themselves from those of the National.

Minos Volanakis, the director of the 1975 *Electra*, had been a collaborator of Koun and the Drama School of Theatro Technis during the 1950s. He had studied in the UK and had directed ancient Greek tragedies in London (at The Old Vic), Oxford and Tel Aviv.⁵² Upon his return to Greece he began directing at the National Theatre of Northern Greece, where he became the General and Artistic Director.⁵³ Volanakis's production of *Electra* was his first attempt at ancient Greek tragedy in Greek in an open-air theatre such as the theatres of Epidauros and Philippi, the ancient theatre where the National Theatre of Northern Greece held an annual festival in an effort to create an institution similar to the one of Epidauros. Volanakis argued:

Before, as I was undergoing a period of research and rebellion against tradition, I avoided using ancient Greek theatres because I did not want to be tied to the demands and directorial guidelines that these theatres impose... Now, I want to try the ancient theatre using a different directorial approach.⁵⁴

Volanakis, upon entering the field of ancient tragedy, was aware that his directorial approach had to take into account «tradition», namely preceding productions of ancient Greek tragedy, as well as, and most importantly, the ancient theatre's open-air spatial impositions, such as the magnitude of the space, the orchestra and the entrances on both its sides. He knew that a tradition based on preceding productions

⁵² See Konstantina Stamatogiannaki, Chapters 1, 2, 3, 4, in *Μίνως Βολανάκης. Το προνόμιο της παρουσίας* [Minos Volanakis. *The Privilege of Presence*], Ergo – E.Λ.Ι.Α., Athens 2009, p. 23-209.

⁵³ *Ibid.*, p. 210-304.

⁵⁴ «Παλιότερα καθώς βρισκόμουν σε περίοδο αναζητήσεων και ανταρσίας απέναντι στην παράδοση απέφευγα τον χώρο του αρχαίου θεάτρου γιατί ήθελα να μείνω αδέσμευτος στις επιταγές και σκηνοθετικές κατευθύνσεις που επιβάλλει ένας τέτοιος χώρος. ... Τώρα έφτασα στο σημείο να θέλω να δοκιμάσω σε αρχαίο θέατρο και μάλιστα με διαφορετική σκηνοθετική γραμμή από την παλιά μου» (E. B., «Ο Μίνως Βολανάκης για την “Ηλέκτρα”» [«Minos Volanakis on “Electra”»], *Η Αυγή*, 6 August 1975).

and preceding use of space existed for the presentation of ancient Greek tragedy. Thus, being an ingenious director, he realised that he had to be inspired and driven by the configuration of the theatres where he performed, and that he could not disregard the work of his predecessors. He had to consider and respect their contribution to the field, but also to present an innovative work, «a direct, dramatic and raw» *Electra*, just as he had intended.⁵⁵

Volanakis translated the text,⁵⁶ being the first post-war director in Greece who translated and directed an ancient Greek tragedy, establishing a tradition that directors such as Dimitris Mavrikios and Vassilis Papavassiliou would follow.⁵⁷ He gave his text a pace and rhythm similar to the ancient Greek text, translating, for example, «Ουράνιο φως / αγέρα, μοιράζεσαι τη δόξα της γης / πόσες μ' άκουσες θρήνων ωδές / πόσους βόγγους από χτύπους / που ματώνουν το στέρνο μου / κάθε αυγή όταν φεύγει η σκέπη της νύχτας» [«Celestial light / air, sharing earth's glory / how many dirges have you heard / how many moans of beats / that bleed my bosom / every dawn once the dark night has passed?» (v. 86-91)] in *Electra*'s opening speech.⁵⁸ He transmitted sensuality using words such as «σάρκα» [«flesh»] in «Πεινούσε ο Άδης για τη σάρκα των παιδιών μου;» [«Was Hades hungry for my children's flesh?» (v. 542)] in Clytemnestra's first speech.⁵⁹ He also structured sentences that combined elaborate as well as simple words in an elliptical syntax, for example, «Αδέσποτη γυρίζεις πάλι / λείπει ο Αίγισθος που πάντα σε μαζεύει από τις πόρτες» [«Astray you run around again / away is Aegisthus who always stops you from standing at doors» (v. 516-517)], aiming to immerse the audience in a twisted, dangerous world that united the mythic elements and the grandeur of tragedy.⁶⁰

⁵⁵ Soula Alexandropoulou, «Ο Βολανάκης για την “Ηλέκτρα” με τη Συνοδινού» [«Volanakis on “Electra” with Sinodinou»], *Η Καθημερινή*, 6 August 1975.

⁵⁶ For a concise overview of the difficulties regarding ancient Greek texts and the peculiarities of Modern Greek translations with extensive bibliography see Walter Puchner, «Μετάφραση ή διασκευή. Στα άδυτα της προσληπτικής διαδικασίας» [«Translation or Adaptation. Into the Sanctuary of the Process of Reception»], *Κερκίδες και διαζώματα. Μελέτες για το αρχαίο θέατρο και την πρόσληψή του* [Stalls and Tiers. Essays on Ancient Theatre and Its Reception], Herodotos, Athens 2016, p. 103-145.

⁵⁷ See Michaela Antoniou, «Η *Ηλέκτρα* του Σοφοκλή από το Εθνικό Θέατρο στην εκπονή του εικοστού αιώνα» [«Sophocles' *Electra* by the National Theatre at the Dusk of the Twentieth Century»], *Παράβασις* [Parabasis] 15/2 (Athens 2017), (p. 127-142), p. 129.

⁵⁸ «Ω φάος αγνόν / και γης ισόμοιρ' αήρ, ως μοι / πολλές μεν θρήνων ωδάς, / πολλές δ' αντήρεις ήσθου / στέρνων πληγάς αιμασσομένων, / οπότεν ονοφερά νυξ υπολειφθή».

⁵⁹ «ή των εμών Άιδης τιν' ήμερον τέκνων».

⁶⁰ «Ανεμένη μεν, ως έοικας, αν στρέφη· / ου γαρ πάρεστ' Αίγισθος, ος σ' επείχ' αεί / μη τοι θυραίαν γ' ούσαν αισχύνειν φίλους».

Volanakis's translation was the vehicle for a production that introduced the audience to another world, which was cruel yet fascinating and intriguing, simple and complex at the same time –simple because the events were concrete and irrevocable, and complex because the actions that led to these events had to be carried out by human beings who were helpless. The mere creation of this different, far-off world emphasised the tragic condition of the characters because it was a world from which escape appeared to be impossible. As Irene Kalkani, the critic of the daily newspaper *Apogevmatini*, argued, Volanakis created a place that «kept the tragic magnitude, resonated horror and eeriness».⁶¹

The production introduced an alternative world that captured the audience's imagination. Nevertheless, it was not cut off from contemporary Greek reality because Volanakis believed that «in order to present a tragedy today the play needs to correspond with the historic moment in which it is presented»⁶². He thought that *Electra* was «the tragedy of the emancipation of the human being from her/his fate».⁶³ As a consequence, it seemed appropriate to present this play in the year of the restoration of democracy.⁶⁴ Moreover, Volanakis believed that Sophocles' encapsulated the pain and bitterness of the human soul better than anyone else. He argued that Electra's motives were human and that she acted without divine guidance.⁶⁵ This meant that she was alone and responsible for her own actions. Volanakis focused on Electra's complex character and decoded it using his knowledge of Samuel Beckett.⁶⁶ The link between Beckett and tragedy is recurrent. Olga Taxidou argues that «like tragedy, Beckett's work is concerned with the large questions of death, loss and suffering».⁶⁷ She observes that «if tragedy is seen to occupy the metaphysical, the inevitable, the unaccountable, which is translated into the “hu-

⁶¹ «Διατήρησε περισσότερο το τραγικό μέγεθος, τους απόηχους του τρομερού και του απόκοσμου» (Irene Kalkani, «Η ώρα του πέλεκυ» [«The Time of the Axe»], *Apogevmatini*, 20 August 1975).

⁶² «Για να ανέβει σήμερα μια τραγωδία νομίζω ότι πρέπει να υπάρχουν αντιστοιχίες έργου και τωρινής ιστορικής κατάστασης» (E. B., «Ο Βολανάκης» [«Volanakis»], *Apogevmatini*, 6 August 1975).

⁶³ «Η “Ηλέκτρα” είναι η τραγωδία της απελευθέρωσης του ανθρώπου απέναντι στη μοίρα» (*ibid.*). For the evolution of the change in the language of tragedy and the emergence of new readings in relation to *Electra* see Simon Goldhill, «The Language of Tragedy and Modernity. How Electra Lost her Piety», *Sophocles and the Language of Tragedy*, Oxford University Press, Oxford 2012, p. 201-230.

⁶⁴ For the play's 5th century political and metatheatrical parameters see E. M. Griffiths, «Electra», Andreas Markantonatos (ed.), *Brill's Companion to Sophocles*, Brill, Leiden-Boston 2012, (p. 73-91), p. 81-83.

⁶⁵ E. B., «Ο Βολανάκης» [«Volanakis»].

⁶⁶ *Ibid.*

⁶⁷ Olga Taxidou, *Tragedy, Modernity and Mourning*, Edinburgh University Press, Edinburgh 2004, p. 195.

man”, then Beckett is seen as its main representative for the twentieth century». ⁶⁸ The sense of the «human being» who is caught within her/his world and struggles to escape brings together Beckett and the way Volanakis viewed *Electra*. Volanakis constructed a world in which a powerful and trapped human being stood alone and fought; a world that combined the grandeur of a mythological era and complex characters such as those of Beckett.

Dionissis Fotopoulos, the acclaimed artist and set and costume designer, assisted Volanakis in the creation of this world. He designed an archaic structure that had a plain, stone gate at its centre with an extra parallelogramic stone on top and two diagonal sets of columns on each side. The external line of the columns was higher and the internal was shorter and delineated a slightly sloping corridor that reached the edge of the orchestra. In the theatre of Epidauros this imposing set was positioned on top of the remains of the ancient *skênê*. It gave the impression of being the gate of a huge palace, making the human figures in it look small. The set also alluded to a funnel that could suck in and destroy every single one of the characters, thereby conveying the idea that this was an unfamiliar and dangerous environment.

Fotopoulos’s costumes contributed to the creation of a world where Orestes and Pylades wore earthy colours, the Chorus dark grey, the Pedagogue and Chrysothemis, the more detached and unengaged characters, wore white, and Clytemnestra and Aegisthus purple-red. Electra mourned wearing black; her hair was carelessly tied back in a bun, and her long black tunic did not flatter her at all (image 2). This was a transgression for Sinodinou, who had performed *Electra* twice in the past, wearing plain, albeit charming costumes. All the actors of the performance used heavy make-up. The set, the costumes and the make-up of the actors clearly delineated an absolute world, where the characters represent major figures and take an active role in determining situations.

Volanakis allowed his actors a great deal of improvisatory freedom, stating that «in this production I decided I didn’t want to bring anything with me». ⁶⁹ Thus, the actors had the freedom to propose their own notions regarding their parts, as well as vocal expressions, tones and intonations for their lines. ⁷⁰ For the Chorus, Volanakis chose four Coryphaeae, who had different vocal qualities and tones, and he divided the verses according to the vocal quality of each of them, so he gave the

⁶⁸ *Ibid.*

⁶⁹ E. B, «Ο Βολανάκης» [«Volanakis»].

⁷⁰ Kaiti Chronopoulou, interview by the author, 2 June 2007.

lyric parts to the Coryphaea whose voice was sweeter, or chose the one with a deeper voice for divine invocations.⁷¹ Moreover, the Chorus had independent movement in certain parts, but also formed specific, calculated groups, executing symmetrical movements, thus combining the two existing theatrical traditions regarding the presentation of ancient Greek tragedy.⁷²

Volanakis left his actors free to propose their ideas on the stage and then he distilled those propositions and kept what he wanted, as he was especially capable when it came to guiding his actors.⁷³ He did not believe that emotion motivated actors, or that they had to follow a score, like Rondiris. He argued that the human beings' and actors' driving force in the contemporary world was their will.⁷⁴ Therefore, he tried to make his actors realise what their characters wanted and enabled them to express it on stage.⁷⁵ He managed to do it without proposing intonations because he claimed that every intonation was correct if the actor meant what was being said.⁷⁶ However, he paid considerable attention to rhythm and pace. He had a definite notion of how long a line or a scene should be, and he used a metronome to give tempo to his production.⁷⁷ Thus, he trained his actors to channel their emotion within a specific timeframe, albeit disregarding some nuances and intonations, and, in close contact with his actors, he managed to produce a well-timed frame that both guided and freed the actors, at the same time.

This close attention to rhythm was the common ground on which Volanakis and Sinodinou communicated. It was Sinodinou's third *Electra* (fourth, if the 1972 reprise of the 1967 production is taken into account). As has been explained, Sinodinou was a faithful student of Rondiris and had been nurtured by the National. However, her acting in Volanakis's production was considerably different. Kaiti Chronopoulou, actress of the National Theatre of Northern Greece, teacher in the theatre's Drama School and Coryphaea in the production of *Electra*, noted that Sinodinou «forgot everything she knew and did something completely different».⁷⁸

⁷¹ *Ibid.* See also the audio file of the production (<https://www.ntng.gr/default.aspx?lang=el-GR&page=2&production=3315>) [22/4/2020].

⁷² For an analysis of those two styles see Antoniou, *Acting Tragedy*; Antoniou, «Performing Ancient Greek Tragedy».

⁷³ Minas Christidis, *Ταξίδι στην Επίδαυρο [Journey to Epidauros]*, Kastaniotis, Athens 2002, p. 26.

⁷⁴ Chronopoulou, interview.

⁷⁵ The affiliation with Stanislavski's teaching is apparent (see Stanislavski, *An Actor's Work*, p. 273-291).

⁷⁶ Chronopoulou, interview.

⁷⁷ *Ibid.* The use of the metronome is also a vehicle used by Stanislavski (see Stanislavski, *An Actor's Work*, p. 463-506).

⁷⁸ Chronopoulou, interview. Chronopoulou collaborated with Volanakis in numerous productions, and, as a teacher at the Drama School of the National Theatre of Northern Greece, she was aware of actor training and the ways that an actor had to be guided.

As can be deduced from the taped audio of the production, Sinodinou's voice and speech did not have the eloquence of her previous performances, which was characteristic of the Rontirian acting style. Her voice and tone were sharp. When she recalled her father's murder and narrated the way he was butchered by her mother, her sentences seemed like the keen edge of a knife. Using Volanakis's translation, Sinodinou put aside her lyricism. There was no grandiloquence, no pomposity in her speech, while she maintained her immaculate pronunciation. Her bodily appearance and expression were also altered. In previous productions of *Electra* her appearance was spotless; her posture was smooth; her movement was round; and her body maintained the elegance of a princess. In this 1975 *Electra*, her black costume was wretched; her hair was tied back in a careless bun; her movements were abrupt, sharp and earthy; and, overall, her physical expression had an animalistic, raw quality. In the mourning scene she held the urn in which she thought were Orestes's ashes as if it was the body of a little baby, and she looked devastated and empty. All the above would have been impossible if Volanakis had not persevered with his emphasis on rhythm that was familiar to Sinodinou, and, nevertheless, instilled in her the concept of improvisation. This *Electra* proposed an acting approach that allowed freedom to the actor, while insisting on a tight rhythmical frame.

This account of Sinodinou's three productions brings forward a central element regarding acting, namely the fact that an actor can approach the same part in alternative ways with different directors during different periods of her/his artistic life and present a different performance each time. A more extensive analysis of Sinodinou's productions of ancient tragedy will reveal her evolution as an artist, which has been in tune with developments in the acting field, nationally and internationally. Moreover, it is important to note that this evolution is not a singular characteristic of a single actor. In the Greek theatre there are numerous actors who revisited their parts. Especially for ancient Greek tragedy, an evaluation and similar presentation of Aspasia Papathanasiou's work in her award-winning 1959 *Electra* and her productions with the DESMI Centre for Ancient Greek Drama would be of significance. An extensive analysis of the actors' revisiting of parts and a comparison of the results of the study can map out the way that acting and, consequently, directing progressed through the 20th century and paved the path for contemporary thespians of the 21st century.



Figure 1

Anna Sinodinou as Electra in *Electra* by the «Elliniki Skini»
directed by Thanos Kotsopoulos at the Lycabettus Theatre, 1967.

© Copyright Theatre Museum of Greece



Figure 2

Anna Sinodinou as Electra in the production of the National Theatre of Northern Greece directed by Minos Volanakis. © *Copyright* Theatre Museum of Greece

TANIA NEOFYTOU

*QUEENS OF SYRIA: A CONTEMPORARY ADAPTATION OF EURIPIDES’
TROJAN WOMEN BY FEMALE VICTIMS
OF THE SYRIAN CIVIL WAR*

T*rojan Women* is the tragedy that Euripides favors the victims of war and positions the women center stage as the protagonists and in order to accentuate the devastating consequences of war. The Women of Troy, once at the status of Queens, now suffer and lament for the utter destruction of their homes and livelihoods as well as for the violence and injustice of the world. The modern staging of this ancient drama portrays the terrors of the aftermath of war, and forces the audience to assume a confrontational stance with the hard reality of war and to remind of war’s merciless and timeless recurrence in History.

Edith Hall notes that the performance of *Trojan Women* reveals the horror of war for people all over the world.¹ This paper attempts to analyze how a contemporary adaptation² of this tragedy embraces with reality and develops as documentary theatre by the retelling of the *Trojan Women* through the representation of female victims of the Syrian Civil War, the 21st century’s deadliest conflict. The theatre production was directed by Zoe Lafferty and was given the title *Queens of Syria*.³

Contemporary theatre has often used the story of the *Trojan Women* to discuss modern wars. We could indicatively mention Tadashi Suzuki’s production of

¹ Edith Hall, *Greek Tragedy: Suffering under the Sun*, Oxford University Press, Oxford 2010, p. 269.

² The theatre production we refer to is directed by Zoe Lafferty, premiered at the Young Vic Theatre in July 2016, following a four week workshop process in Jordan, before embarking on a UK tour (London, Liverpool, Edinburgh). This is a later production of *Queens of Syria*, the original Jordanian production directed by Omar Abu Saada, which was the subject of Yasmin Fedda’s 2014 documentary, *Queens of Syria*. Project founded by Charlotte Eagar and William Stirling of Refuge Productions in 2013 to work with Syrian refugees, first staged in Jordan in December and directed by Omar Abusaada. See *Queens of Syria*, 2016, <http://www.apgrd.ox.ac.uk/productions/production/13869> [23-3-2018]. The author of this paper had the chance to attend the performance at the Young Vic Theatre in July 2016 and also recorded afterwards, thanks to the director and producer Oliver King, who gave me the necessary permission.

³ The UK project is a collaboration between Developing Artists, a charity working to support the arts in countries recovering from conflict, and Refuge Productions, founded by Georgina Paget and husband and wife team Charlotte Eagar and William Stirling. Refuge Productions came up with the original idea of transposing *The Trojan Women* to the Syrian war. See «Adaptation of *Trojan Women* starring Syrian refugees set for UK tour», *The Guardian*, Wednesday 20 April 2016, <https://www.theguardian.com/world/2016/apr/20/queens-of-syria-refugees-trojan-women-adaptation-uk-tour> [3-7-2018].

1974 (which was on stage until 1989) and the representation of post World War Two trauma and the ever looming danger of a nuclear holocaust during the Cold War;⁴ another example is Yannis Tsarouchis' performance of 1977 and the use of the myth as a comment on refugees of the Asia Minor Catastrophe, the Greek Civil War, the seven-year military dictatorship in Greece and the Turkish invasion of Cyprus;⁵ it is also worth mentioning Ellen McLaughlin's adaptation and the Balkan Theater Project *Trojan Women* (1996-1998) which was performed by immigrants and refugees that had fled the war in the Balkans;⁶ moreover, a notable case is that of Alfred Preisser's production of 2004 with the Classical Theatre of Harlem with the participation of eyewitness accounts from recent civil wars in Sierra Leone, Somalia and Iraq;⁷ Femi Osofisan's adaptation of 2004 *Women of Owu* directed by Chuck Mike which takes place during the nineteenth-century Yoruba Kingdom of Owu and emphasizes on the Owu War (1814-1820), during the slave trade and British colonialism in Nigeria;⁸ one most recent performance is the 2017th production of Theodoros Terzopoulos' *Trojan Women* which features actors from the divided cities of Nicosia, Mostar and Jerusalem, as well as Greece and Syria.⁹ These examples demonstrate how contemporary history is incorporated into the ancient myth. Hall notes that «the topic of the performance history and performative presence of Greek tragedy is a vast one, which has become an important academic field in its own right, and on which several substantial published studies are now available. The topic is also constantly renewed and changing, as each new season brings new productions that reflect the shifting cultural agenda».¹⁰

⁴ Ian Carruthers and Takahashi Yasunari, *The Theatre of Suzuki Tadashi*, Cambridge University Press, Cambridge 2004, p. 125.

⁵ Maria Konomis, «Yiannis Tsarouchis' Experimental Productions of Ancient Greek Tragedy», *Logeion* 5 (2015), p. 381.

⁶ Ellen McLaughlin, *The Greek Plays*, Theatre Communications Group, New York 2005, p. 79-80.

⁷ Margo Jefferson, «Theater Review: After Defeat, Before the Slavery, Steeping in Civilization's Tatters», *The New York Times* 7-4-2004, <https://www.nytimes.com/2004/04/07/theater/theater-review-after-defeat-before-slavery-steeping-civilization-s-tatters.html> [7-7-2018].

⁸ Kacke Götrick, «Femi Osofisan's «Women of Owu»: Paraphrase in Performance», *Research in African Literatures* 39/3 (2008), p. 85. Ndubuisi Nnanna, «The Demonization of Woman in Femi Osofisan's Women of Owu», *Nile Journal of English Studies* 2 (2016), p. 60.

⁹ The performance is directed by Theodoros Terzopoulos and premiered at the Ancient Odeon of Pafos (Cyprus) in the frames of Pafos 2017 Cultural Capital of Europe in 7-8 July 2017. One year later, in 6-7 July 2018, it is staged at the Ancient Theatre of Delphi (Greece) in the frames of «The Return of Dionysus: A tribute to Theodoros Terzopoulos» by the European Cultural Center of Delphi.

¹⁰ Hall, *Greek Tragedy*, p. 335.

Trojan Women and *Queens of Syria* highlight the pain of the citizens in a war-torn nation. Euripides refers to the defeat of the Trojans in the Trojan War and the suffering of innocent women who are turning into slaves and refugees. The performance of the *Queens of Syria* consists of five fragments from Euripides' tragedy, presented as chorales and presents the testimonies of thirteen Syrian women who were exiled from their country and became refugees. The Syrian women are not professional performers and through the process of the exclusive narration of their personal trials and tribulations on stage of their lives in Syria before and during the War, they are able to gradually identify themselves with the Trojan Women. The director used sparingly the drama inherent in Euripides for her adaptation and instead gave emphasis on the real stories of the refugees.¹¹ Documentary material, interviews, photos and videos are used in the performance to evoke the women's recent memories of the war and share their emotions and thoughts with a contemporary audience of the twentieth first century. It is actually an adaptation of the classical drama, in which the director «interprets and recreates the tragedy», according to what Linda Hutcheon notes,¹² by choosing to narrate the contemporary history of Syria. The performance turns to documentary theatre and some of the women explain why their lives identify with Hecuba, Andromache or Kassandra of the ancient Greek tragedy.

The performance highlights not only the catastrophe of Syria but also the hope of Syrian women and the deep necessity of rebuilding their country. From their perspective Syria is their land which can never be forgotten: neither their home nor the 'Syrian air' they could breathe will ever be forgotten by the citizens. Unlike Troy's defeat the Syrian women hope that Syria will continue to exist. The end of Lafferty's production shows the sun rising behind the female chorus and the women raise their hand and open their palm in a symbolic way to depict their hope to rebuild their country.

The performance could not of course fail to refer to the madness of violence which is the cause of evil in the world, as well as the monstrosity and absurdity of people repeatedly reverting to the errors of the past. The Trojan War seems to be

¹¹ Zoe Lafferty (b. 1986) is an English theatre director and dramaturge whose productions have been performed worldwide including Britain, Palestine, Japan and across Europe and have been funded by the Arts Council, British Council, Goethe Institute and the UN. In her official site, <https://www.zoelafferty.com/the-band> [24-3-2018], she notes that her work «has largely focused on uncovering stories from within situations that are hard to access due to conflict, occupation and censorship» (wars in Afghanistan and Yemen, occupation in Palestine, humanitarian crises in Lebanon and Haiti, the Syrian revolution etc.).

¹² Linda Hutcheon, *A Theory of Adaptation*, Routledge, New York 2006, p. 84.

the paradigm of all wars, both past and recent, in which killing, cruelty and humiliation are all represented. In *Queens of Syria* the actresses bring in an indictment against the audience. The spectators are accused of being 'killers' and 'selfish' and the actresses cry for the end of the war in their country.

In Lafferty's production the performance starts when thirteen women enter stage, stand at the centre and address directly to the audience murmuring in Arabic (and with no subtitles yet) as an ancient chorus. The use of their native language sends a first message to the audience about their identity and surprises us, because of its own alterity and foreignness, which is a part of their historical tradition.¹³ They are all dressed in long and loose dresses of different colors, such as blue, grey, purple, brown and burgundy. They also wear the characteristic oversized scarves known as "hijab", when they cover their head and neck, or 'niqab', when they conceal the face but leave the eyes exposed. The identity of the characters is already recognized: they are Syrian refugees. The minimalistic scenery includes only three benches, two of which are placed opposite at the left and right of the stage and the third one is placed at the centre and across the audience. The black floor of the set design is so much lacquered that is reminiscent of the sea and the refugees' journey away from their country and family. After their introduction the actresses cover their mouth with their hand, stop murmuring and start reciting loudly (again in Arabic, but with English subtitles) the first chorale of the tragedy. The adapted text is a fragment taken from the prologue of the tragedy in which Poseidon describes Troy as a smoking city and refers to its desolation, to its blood-drenched temples and to the laments of female captives. The adaptation deliberately chooses to make a reference to the Trojan river Scamander, because, as O'Neill notes, «this creates a picture of the river's banks echoing the wails of the women».¹⁴ It also points out that even the gods lament for Troy, since Scamander was also a god.¹⁵ The leader of the chorus declares that «some agonies are beyond telling but some of them must be told». This phrase signifies that each member of the chorus carries her own burden and memories from life in Syria which must communicate with the audience. The narration of each story will bring people closer to one another and sen-

¹³ Homi K. Bhabha, «DissemiNation: time, narrative, and the margins of the modern nation», Homi K. Bhabha (ed.), *Nation and Narration*, Routledge, London and New York 1990, p. 315-319.

¹⁴ Eugene G. O'Neill, «The Prologue of the Troades of Euripides», *Transactions and Proceedings of the American Philological Association* 72 (1941), p. 304.

¹⁵ *Ibid.*, p. 304.

sitize the audience or make it understand how refugees live, think, suffer and hope. The beginning of the performance has already created an atmosphere so tense that it does not take long to realize that the personal stories of the refugees will be unfolding with the purpose to evoke the parallelism of the tragedy with the recent Syrian civil war. *Queens of Syria* is a documentary theatre performance and gives Syrian women the chance to share their lives with us.

The first four stories bring along both bright and negative aspects of life to ponder. The first woman, Fatemeh, describes the beautiful houses of her country and notes that she will never forget the small window of her room from which she could see the sun and most of all smell the unforgettable pleasant scent of jasmine, roses and basil from the garden outside. But these are memories from Syria before the outbreak of the war in 2011. The chorus sings a verse from a traditional song and awakens these memories. Wa'ed remembers her life with her sister, who has now gone to Germany. Femah talks about her wedding, wears a necklace of flowers and a white wedding scarf and narrates that her wedding took place the first day of the war in Syria and turned into a day of terror. May soon writes a letter to her mother telling how much she misses her after the four years she has not seen her and hoping to get back to Syria and have all the family reunited again. The chorus joins in also by praying for that outcome and then starts reciting loudly the second chorale of the performance. The adapted text is now based on a fragment taken from the second episode of Euripides' tragedy in which Andromache mentions that it is better to die than to live in misery. In *Queens of Syria* the chorus explains that «those who have fallen from good fortune into misery are heart-sore because of the prosperity they have lost».

This chorale encloses the meaning of the preceding narrations. The women address themselves to us, conveying their personal tragedies speaking in all sincerity, not because they want to stir us to pity but to make us think about fate's capriciousness. Documentary theatre, as Martin notes, is where «liveness (and its traces) and simulation converge via multiple forms of technology, acting, and theatricality».¹⁶ However, their lives are exposed not only as documentary material but also as a parallelism with the lives of women of Troy, who live a painful present and are nostalgic for their past happiness in Euripides' tragedy. Trojan and Syrian women used to be Queens but now have taken on the fate as refugees.

¹⁶ Carol Martin, «Bodies of Evidence», *The Drama Review* 50/ 3 (2006), p. 9.

The actresses take their seats on the benches and the performance is interrupted by a video projection in which the screen is divided into two cinematic frames, one next to the other, which are reminiscent of the mug shots taken when under police custody: one photo “en face” and one in profile. The director purposefully opts to include these two shots in order to reinforce the notion that these interviews are also documentary material. The women explain to the audience what the ancient tragedy and this performance means to them. They declare that they identify themselves with the Trojan women because they follow parallel fates. They also admit that this war made them stronger and more ‘beautiful’ through the same manner of burden that the tragic heroines underwent. Furthermore, they refer to the play as a platform which gave them the space to express themselves freely and communicate with other people. The video ends with the ascertainment that it is very difficult to part with your homeland and that their goal is to return and rebuild Syria again. This documentary material provokes the audience to discuss and argue about issues of significant gravity related to the refugee crisis. It can be argued that it is not the first time these issues are raised openly but undoubtedly these declarations of the Syrian refugees and the close-up of their faces in the video projection help to convey the messages they wish. The issues of exile and trauma are the first that come to the fore in Lafferty’s production and need to be thoroughly examined. It is worth noting that this performance brought these women out of isolation and provided them with a sense of purpose, as it is evident by their statements. It is also quite important to note that, in addition to many adaptations of the ancient tragedy, in *Queens of Syria* the women are not the victims of the war that give up and endure their fate but are strong enough to resist and fight for their country hoping that the sun will rise again and they will go back to their homeland.

In the next scene three women stand and come to the fore. They use microphones to talk about their beloved children. Two of them have written a letter to them in which they apologize for not offering them a better life and promise to do their best from now on. The reference to children brings to our minds Andromache and the death of Astyanax from the Greek tragedy. The next testimony fulfills us with horror, since Maha describes how her son was born during the bombardment and street fighting and how the family abandoned their country immediately after the birth of her son in order to flee to safety. The narration ends with a song that the Syrian people used to sing when they abandoned their country, promising: «I will write your name, my country, on the sun that will never set». The chorus sings and

dances around Maha who holds a wrapped scarf as if it was a baby in her lap. Singing a hopeful song is another example for the strength and power of Syrian women who hope that they will one day return to their homeland. This part prepares us for the third chorale which is a fragment taken from the second episode of the tragedy in which Andromache bursts out against Achaeans who killed Astyanax because they were frightened of the little boy. The chorus is aggressive and accuses the audience-enemy for its cowardice.

The second video projection discusses the issue of the affinity to tragic heroines. Three Syrian women are interviewed and declare that they find similarities with Trojan women. The first one admits that Hecuba is like her, because she used to be a Queen before the war but now she has lost everything and feels nostalgic for the days of the past. The second finds that what connects her and Cassandra is that they are both capable of doing anything for their countries and prefer death over humiliation and slavery. The last one feels that Andromache resembles her a lot because she is mourning for her son just as she is mourning for her brothers who both died as martyrs. This leads to the observation that there is a rather formal structure of the performance in which the testimonies of the heroines alternate with video projections, followed by a chorale with fragments of Euripidean tragedy. However, all the pieces match and create a unity with complementary content.

The next section is addressed to those who are responsible for this tragedy and accuses them for having contributed to this. The background scenery changes: a rather dark image covers the screen behind the women sitting on the bench. The image could be reminiscent of debris from a bombardment. A woman rises from the bench and describes her city after the war which is now characterized as a ghost town. She uses symbolism for her description telling us that a dark cloud has covered the sun and the darkness has spread. She addresses the audience aggressively and accuses people of being intruders and killers. She is looking for answers that cannot be given, such as «with what right did you come here and kill people?» and promises that one day the sun will rise again and those who are responsible for the catastrophe will be punished.

The testimony that follows brings to light another story which reflects the cruelty of war and the death of innocent people. Reham narrates how her cousin was kidnapped and killed by some people he worked with before the war and how his mother was unable to believe that her child died as a martyr. The documentary material of the performance makes us think about the similarities amongst

all the wars of the world. The tragedy is repeated in the twentieth first century and women's lives carry a plangent resonance of the conflicts of Euripides' time and of our own. The episode ends to a lament and a chorale which is sung by women lying over a wrapped scarf that symbolizes the dead body of the martyr. The text is taken from the lament of Andromache concerning her son. At the end of the lament the members of the chorus sit on their benches and the leader of the chorus addresses to the audience. She echoes that they have not come to entertain us or sing a song to us but to express their anger as refugees to us. She blames everyone who has contributed towards this crime and explains that although people want the refugees to return at home, nobody welcomes them at their home. They are homeless and cannot become normal as they ask her to. Her monologue ends with the phrase: «shame on you». The performance reveals its political ideology with the aim of making the audience feel the responsibility and resonance of the topic. It is now the time for the audience to face reality according to its own susceptibility and consideration. However, the political character of theatre, as Borowski and Sugiera note, is «an institution deeply embedded in a given historical context and subject to historical change, but also to a large extent dependent on the audience, their current interests, frame of mind, cognitive capacities and dominant convictions».¹⁷

Following is the presentation of each woman holding a copy of her identity card and coming forward to say what possessions each took with her when she left from Syria and what she misses most. «The objects are humble», as Jane Shilling observes, «—a coffee pot, a bag of tea, a family photograph— but they symbolize the most grievous loss of all: home, family, ‘the air of my country’, as one woman puts it».¹⁸ At the end of the scene they tear their identity cards which represent the loss of their homeland.

The testimonies that follow refer to the loss of family. Letters to Fathers, Mothers and Children give the meaning of great loss and explain that the war broke most of the families. The chorale that follows is a conclusion that draws

¹⁷ Mateusz Borowski and Malgorzata Sugiera, «Political Fictions and Fictionalisations: History as Material for Postdramatic Theatre», Karen Jürs-Munby, Jerome Carroll and Steve Giles (eds), *Postdramatic Theatre and the Political: International Perspectives on Contemporary Performance*, Bloomsbury Publishing, London and New York 2013, p. 72.

¹⁸ Jane Shilling, «Queens of Syria: How to turn human tragedy into drama - review», *The Telegraph*, 8 July 2016, <https://www.telegraph.co.uk/theatre/what-to-see/queens-of-syria-how-to-turn-human-tragedy-into-drama---review/> [1-8-2018].

upon how their drama ends with each new loss worse than the last. But they promise that they will try to be brave to stand amidst the fire and merge their ashes with their country's ashes.

The interviews from the video projection are in full correspondence with previous testimonies as well as the chorale. The first woman says that Syria will always exist and will not bear the same fate as Troy. Rather, Syria will always resonate in her soul and to erase Syria from her memory is an impossible task. The second one confesses that her participation in this performance was a realization that theater was the preferable opportunity to communicate her story to her Western audience. She concludes with the lesson that the Trojan Horse attempts to indicate to people and she hopes that «maybe this world that stayed silence about the crimes in Syria will have a hint of conscience and tell the criminals to stop the war». We can now realize that with this documentary performance the Syrian women are gathered to revive their past and to tell their stories to us with the hope to change the world. It is what Homi Bhabha notes about the scattering of the people: having his own experience of migration, Bhabha declares that «the scattering of the people becomes a time of gathering [...]; gathering the past in a ritual of revival; gathering the present».¹⁹

The next part of the performance attempts to make the audience feel simultaneously shame and embarrassment and also provoke the audience to ponder upon their own lives and the lives of the women who are on stage at this very moment. Two actresses come closer to the audience and start asking questions without expecting answers. The tone of their voice is rather sugary and they have false smiles on their faces. «How did you come here?», «what is your story?», «can I make a play of your story?», «haven't you got a sadder story?» are some of their questions. The parallelism is obvious: they imitate all of the spectators, who sit safely in their seats and watch them reenact their lives as if not being part of a theatrical performance. In other words it is another precarious moment of self-recognition and realization that the audience is not experiencing theatre but documentations of the real life of Syrian refugees. A third actress interrupts them and starts questioning about the war, her life as a woman and her position in society. All of the women come to the forefront and one by one blame the world for having lost its humanity or for living in a selfish world that does not give priority to the

¹⁹ Bhabha, «DissemiNation», p. 291.

needs of the innocent or the less fortunate. The last one says that it's time to take responsibility of the matter.

The leader of the chorus is positioned in front of them holding a box from which she takes something in her palm (it is soil as we will find out at the end of the performance). Then she gives the box to the other members and each one does the same. She claims that they are strong enough to rebuild Syria and introduces chorus as 'Queens of Syria'. The performance does not present the story of the Trojan Women, as we have already mentioned. However, all of the chorales are based on Euripides' tragedy. When the chorus talks, the identity of the women changes and they are not only Syrian women but also represent the female victims of wars all over the world from the ancient times since today. The last chorale is based on the end of the tragedy, in which Hecuba and the chorus lament for Troy that has been defeated. When the chorale ends, they cry out: «Troy is defeated, it is no more». They raise their hands, open their palms and let the soil trickle down while in the background we observe the sun rising.

It is not unusual come across a modern staging of the *Trojan Women* but it is rather rare to experience an innovative adaptation. *Queens of Syria* is a contemporary adaptation of Euripides' tragedy which brings the play closer to modern reality. The protagonists of this documentary theatre are victims of the 21st century's war but are identified with Euripides' heroines. Through *Queens of Syria* the production manages to retell the story of the *Trojan Women* and to bring to the fore the demand for solidarity and humanity.

CHRISTINA OIKONOMOPOULOU

LA RÉCEPTION DES MYTHES ET DU THÉÂTRE HELLÉNIQUES
ANTIQUES À LA PRODUCTION DRAMATURGIQUE
DE LA CARAÏBE INSULAIRE FRANCOPHONE¹

*Hemon chè, bò 'icite nan point bouque.
C'e glisse n'ap glisse. Nous pas 'janme
bouque. Hemon, bò colline coté nous ye-la-a nan
point vieilli.
N'a réte jinne.
Nous pas p'janme vieiffi. Nan point mourir²*

L'espace géographique de la Caraïbe insulaire francophone – mise au point

Dans le vaste espace géographique de la Caraïbe, l'archipel des Antilles regroupe un complexe varié d'îles, divisé en quatre grands ensembles territoriaux, les Grandes Antilles, les Petites Antilles, les îles Lucayes et les îles Caïmans.³ Si l'on considère comme paramètre fondamental de classification la francophonie de certaines de ces îles, due à la longue et pénible histoire de colonialisme et d'esclavagisme, Haïti, Martinique et Guadeloupe forment les trois zones géographiques principales insulaires qui forment la Caraïbe francophone. Au sein de ce clivage, les trois îles se différencient davantage à cause de leur relation nationale et administrative par rapport à la France. Haïti, appartenant aux Grandes Antilles, est un pays indépendant, depuis 1804,⁴ alors que la Martinique et la Guadeloupe, désignées sous le nom des «Antil-

¹ Le présent article fait partie d'une monographie détaillée sur le même sujet en cours d'édition en langue grecque.

² Derniers vers prononcés par Antigone dans la pièce de Félix Morisseau-Leroy, *Antigôn*, Deschamps, Port-au-Prince 1953, p. 63. La traduction est réalisée du créole haïtien du texte original en français par Mme Aliénor Armand Linot, avec l'intermédiaire de Mme Athanassia Koussoula-Bonneton, le 21 octobre 2018. Je tiens à remercier chaleureusement les deux dames de leur aide précieux : « Mais/ alors mon cher, ici on est guère fatigué/ on glisse comme un peu on est jamais fatigué/ alors mon cher la colline sur laquelle on vit ne vieillit pas/ nous restons jeunes/nous n'allons jamais être vieilles filles. Nous n'allons pas mourir ».

³ Voir en général sur la géographie, l'histoire et la vie quotidienne de la Caraïbe, Willem le Terrien, *Caraïbe, de la Dominique à Trinidad*, éd. Olizane, Genève 1999.

⁴ Voir sur l'histoire, la révolution haïtienne et l'instauration de l'indépendance du pays, Laurent Dubois, *Les Vengeurs du Nouveau Monde. Histoire de la Révolution haïtienne*, Les Perséides, Rennes 2005· Carolyn Fick, *Haïti, naissance d'une nation. La Révolution haïtienne vue d'en bas*, Les Perséides, Rennes 2013.

les françaises»,⁵ constituent des Départements français d’Outre-Mer depuis la validation de la loi de départementalisation de 1946.⁶

En dépit de leurs différences, ces trois grands territoires insulaires sont marqués par des circonstances historiques liées au colonialisme. Il s’agit du génocide systématique des indigènes Amérindiens par les colons européens, de l’importation des Africains, capturés surtout aux côtes de l’Afrique ouest-centrale et transportés violemment à la Caraïbe afin de travailler comme esclaves aux plantations, de l’imposition acculturatrice de la langue française et du mode de vie occidental, de l’émergence et de la diffusion de la langue créole –code linguistique oral, formé d’un mélange de français, de dialectes africains, de portugais, d’espagnol, d’anglais et souvent de néerlandais–,⁷ et, finalement, de la révolte des peuples colonisés contre le pouvoir arbitraire et violent des colons.⁸

Le théâtre en Caraïbe insulaire francophone

La production dramaturgique contemporaine de ces trois territoires antillais,⁹ aboutissement d’une longue fermentation, allant du théâtre des colons jusqu’à la spécificité de l’écriture dramaturgique actuelle,¹⁰ est composée de pièces écrites en langue française et en langue créole, sans pour autant que cette division en termes langagiers exclue des créations théâtrales conçues et représentées en un amalgame de français et de créole,¹¹ haïtien, guadeloupéen ou martiniquais.¹² Cette catégorisa-

⁵ Voir en détail sur les Antilles françaises, Paul Butel, *Histoire des Antilles françaises*, Tempus Perrin, Paris 2007.

⁶ Jacques Adélaïde-Merlande, *Histoire contemporaine de la Caraïbe et des Guyanes, de 1945 à nos jours*, Karthala, Paris 2002, p. 81-82; Thibault Gamesst, *La Loi de départementalisation de 19 mars 1946 : un tournant dans l’exécutif de la Martinique*, Thèse de Doctorat, Université de Lille 2002, sur http://edoctorelle74.univ-lille2.fr/fileadmin/master_recherche/T_1_chargement/memoires/politique/gamesst02.pdf [24/7/2019].

⁷ Voir en détail sur la langue créole, Sarah Thomason – Terrence Kaufman, *Language contact, creolization, and genetic linguistics*, University of California Press, Berkeley 1988; Keith Whinnom, *Linguistic hybridization and the ‘special case’ of pidgins and creoles. Pidginization and Creolization of Languages*, Cambridge University Press, Cambridge 1971.

⁸ Joubert Satyre, «La Caraïbe», Christiane Ndiaye (s.d.), *Introduction aux littératures francophones, Afrique – Caraïbe – Maghreb*, Les Presses Universitaires de Montréal, Montréal 2004, (p. 141-196), p. 141-142.

⁹ Voir en détail sur les critères qui façonnent l’identité d’une pièce de théâtre de la Caraïbe, Bridget Jones, «Comment identifier une pièce de théâtre de la Caraïbe?», Alvina Ruprecht (s.d.), *Les théâtres francophones et créolophones de la Caraïbe : Haïti, Guadeloupe, Guyane, Martinique, Sainte-Lucie*, L’Harmattan, Paris 2003, p. 35-56.

¹⁰ Voir sur l’histoire du théâtre antillais, Stéphanie Bérard, *Théâtres des Antilles – Traditions et scènes contemporaines*, L’Harmattan, Paris 2009, p. 17-38.

¹¹ Voir sur le théâtre créolophone et les productions dramaturgiques qui combinent le créole avec la langue française, Marie-Christine Hazael-Massieux, «Le théâtre créolophone dans les départements d’outre-mer. Traduction, adaptation, contacts de langues», *L’Annuaire théâtral*, n° 28 (2000), p. 21-34.

¹² Consulter sur ce sujet, Patrick Chamoiseau et Raphaël Confiant, *Lettres créoles*, éd. Gallimard, Paris 1999; Robert Damoiseau *Syntaxe créole comparée – Martinique, Guadeloupe, Guyane, Haïti*, Karthala, Paris 2012.

tion de base instaure la première caractéristique commune des pièces théâtrales issues des Antilles francophones. Malgré les divergences, dues à leurs singularités géographiques, historiques, économiques et culturelles, les théâtres d'Haïti, de Guadeloupe et de Martinique surgissent en tant qu'expressions dramaturgiques dont les identités partagent des paramètres semblables.¹³ Le théâtre contemporain de la Caraïbe francophone naît et évolue dans le cadre de l'époque coloniale tardive et postcoloniale. Cette période, fondée sur le tissage des relations complexes entre dominants et dominés,¹⁴ est façonnée d'une historicité sociale, économique et culturelle particulière. Dans ce cadre, le colonialisme transforme l'espace géographique des Antilles en un «lieu d'immigration, de métissage, d'exil et de nomadisme, [en un] lieu de la transculture»,¹⁵ qui ne pourrait laisser intacte l'écriture dramatique. Cette dernière affirme très vite son caractère complexe, hybride,¹⁶ et «sédimentaire»¹⁷ de maintes fermentations, situées au carrefour de l'affrontement entre cultures, langues, personnes, races, rites et coutumes.

Les grands axes thématiques du théâtre antillais pivotent autour de la réalité circonstancielle et événementielle coloniale et postcoloniale, et surtout autour de la rébellion contre le pouvoir métropolitain français.¹⁸ Dans ce but, les dramaturges optent pour un théâtre sérieux au registre sobre, ou ils s'orientent vers le genre comique, sans pour autant exclure la conception des pièces où les deux tons s'entremêlent.¹⁹ Mais d'une façon ou d'une autre, s'affirme leur volonté de fouiller dans le passé historique de l'espace caribéen, et faire émerger, puis instaurer, la déculpabilisation et l'honorabilité de l'identité antillaise, sous son aspect indigène, africaine ou métisse.²⁰ De cette thématique majeure rebondissent d'autres matériaux, tels que la pauvreté du peuple et la violence éclatée à cause de sa misère, les tensions conjugales ou

¹³ Pour une approche exhaustive des théâtres créolophones et francophones des Antilles, voir Alvina Ruprecht, *op. cit.* · Stéphanie Bérard, *op. cit.* · Bridget Jones, *Paradoxes of French Caribbean Theatre. An annotated Checklist of Dramatic Works: Guadeloupe, Guyane, Martinique from 1900*, Roehampton Institute, London 1997 · Sylvie Chalaye et Stéphanie Bérard (s.d.), «Emergences caraïbe(s): une création théâtrale archipélifique», *Africultures* n° 80/81 (2010), p. 169-175.

¹⁴ Alain Blérald, *Négritude et politique aux Antilles*, L'Harmattan, Paris 1981, p. 34.

¹⁵ Alvina Ruprecht, «Les pratiques scéniques et textuelles de la région caribéenne francophone et créolophone : mise au point», Alvina Ruprecht (s.d.), *op. cit.*, (p. 11-34), p. 16.

¹⁶ *Ibid.*, p. 16-17, 19.

¹⁷ *Ibid.*, p. 11.

¹⁸ Alvina Ruprecht, «Théâtres antillais et guyanais: perspectives actuelles. Présentation», *L'Annuaire théâtral: revue québécoise d'études théâtrales*, n° 28 (2000), (p. 11-20), p. 17 · Bridget Jones, *op. cit.*, p. 35.

¹⁹ Joubert Satyre, *op. cit.*, p. 184 · Alvina Ruprecht, «Théâtres antillais et guyanais : perspectives actuelles. Présentation», *op. cit.*, p. 19, p. 28.

²⁰ Joubert Satyre, *op. cit.*, p. 177.

la crise de genre sexué, l'opposition entre les classes sociales,²¹ l'exil, le nomadisme, l'immigration, l'altérité, et leurs prolongations politiques et sociales, ainsi que la recherche d'une identité qui témoigne les efforts pénibles de l'être antillais de se situer dans la sécurité d'un milieu socio-culturel, national, racial ou familial.

Inextricablement lié à la tradition rituelle des colonisés et des immigrés, le théâtre antillais d'expression française peut se vanter d'une esthétique singulière, imprégnée de l'ambiance et des éléments des fêtes et des spectacles populaires, des parades de rue, du carnaval, des veillées, des pratiques religieuses et des rituels vaudou,²² d'où son caractère hétérogène, dynamique, et marqué d'un haut degré d'oralité.

Dans cette perspective, le théâtre antillais s'avère, de point de vue thématique, esthétique, formel et de réception scénique et éditoriale,²³ enraciné sur l'espace caribéen francophone.²⁴ Malgré les efforts tentés par des troupes artistiques antillaises de l'exporter en dehors de sa limitation géographique –surtout en France, au Canada et aux États-Unis–, la dramaturgie caribéenne manque d'internationalisation amplifiée, et cette absence est plus intense si l'on parle du théâtre créolophone.²⁵ À cette indigence s'ajoute l'absence d'intérêt par les milieux académiques, surtout français, pour des recherches, et des travaux systématiques sur le théâtre antillais.²⁶

La réception des mythes et du théâtre grec antique en Caraïbe francophone – premiers constats

Nous remarquons qu'un des traits caractéristiques de l'écriture dramatique caribéenne d'expression française est son recours réitératif aux mythes et aux pièces théâtrales grecques helléniques. Cette remarque, tout étrange qu'elle paraisse, vu la multi-distance –géographique, historique, culturelle et linguistique– qui sépare les deux mondes, est d'abord justifiable, si l'on prend en considération la réception ample et positive que les lettres grecques antiques réjouissent en Caraïbe franco-

²¹ Cf. Stéphanie Bérard, «Le Théâtre antillais», *Gens de la Caraïbe*, 28 septembre 2009, sur http://www.gensdelacaraibe.org/index.php?option=com_content&view=article&id=4003:entretien-avec-stephania-berard-auteur-de&catid=357:theatre37&Itemid=200224&highlight=WyJzdGVwaGFuaWUjLCJiZmQjLCJzdFxiMDBIOWBoYW5pZSBiXHUwMGU5cmFyZCJd [15/8/2019].

²² Bridget Jones, *op. cit.*, p. 37· Joubert Satyre, *op. cit.*, p. 185.

²³ Bridget Jones, *op. cit.*, p. 36.

²⁴ Alvina Ruprecht, «Les pratiques scéniques et textuelles de la région caribéenne francophone et créolophone: mise au point», *op. cit.*, p. 11· Joubert Satyre, *ibid.*, p. 142.

²⁵ Marie-Christine Hazaël-Massieux, *op. cit.*, p. 23.

²⁶ Alvina Ruprecht, «Les pratiques scéniques et textuelles de la région caribéenne francophone et créolophone: mise au point», *op. cit.*, p. 13· Stéphanie Bérard, «Le Théâtre antillais», *op. cit.*

phone. Ce n'est pas un hasard que le mot créole «grangrek», composé des adjectifs français «grand» et «grec» signifie le savant, l'expert et l'intellectuel par excellence.²⁷ Dans le même cadre, les écrivains et dramaturges antillais sont dans leur majorité nourris de la culture classique hellénique, avec laquelle ils se sont mis en contact durant leur scolarité antillaise ou bien tout au long de leurs études universitaires à la Métropole.²⁸

Il suffit de gratter un peu pour découvrir que la transformation de la connaissance des dramaturges antillais du théâtre et des mythes grecs antiques en revisite créative et multiforme cache plusieurs motivations. En dehors du fait que la dramaturgie et la mythologie helléniques s'imposent par leur éclat en tant que modèles d'écriture universels et intemporels,²⁹ elles fondent un abondant réservoir de thèmes sur la condition humaine, qui pourrait aisément inspirer des écrivains du monde entier. Les héros hellènes, marqués par l'intégrité, l'honneur, la dignité et la fierté, la bravoure et la passion, les belles causes, la résistance et la rébellion, la fatalité tragique ou au contraire, la ruse et les stratagèmes dont ils se servent de manière comique et bouffonne, ils semblent correspondre parfaitement au dessein des dramaturges caribéens de dénoncer les tribulations de l'époque coloniale et postcoloniale. Du reste, malgré leurs flagrantes différences, le théâtre grec antique et le théâtre antillais convergent vers l'identité substantielle de leurs origines, celles de la religion, des rites et des fêtes sacrés, du jeu et du déguisement, qui ciblent la communion transcendante des participants avec le divin.³⁰

Identité de la réception : le processus, la forme, les langues

L'étude de cette réception pourrait être structurée selon trois axes, aptes à mettre en évidence les étapes successives de son déploiement : le processus, la forme et les langues.

²⁷ Raphaël Confiant, *Dictionnaire du créole martiniquais*, 2 volumes (A-K, L-Z), Ibis Rouge, Guyane, Matoury 2007, tome 1, p. 17.

²⁸ À titre d'exemple, signalons que l'influence qu'Aimé Césaire a subie du théâtre grec antique durant ses études à Paris, est due à sa lecture de l'œuvre *La Naissance de la tragédie* de Friedrich Nietzsche. Voir sur ce sujet, Virginie Soubrier, «Une nouvelle Renaissance ? Les auteurs dramatiques postcoloniaux et l'héritage grec au tournant du XXI^e siècle», *Revue de littérature comparée* 4 (2012), n° 344, (p. 475-486), p. 479. De son côté, Patrick Chamoiseau a commenté ses maintes lectures de la pièce *Antigone* de Sophocle, voire à toutes ses versions intertextes. Voir sur ce sujet, Patrick Chamoiseau, «Interview à Stéphanie Bérard», *Africultures*, 30 novembre 2015, sur <http://africultures.com/carnation-et-incarnation-au-theatre-vues-par-patrick-chamoiseau-13341> [1/9/2019].

²⁹ Cf. Virginie Soubrier, *op. cit.*, p. 476.

³⁰ Cf. Georges-Henri Léotin, «Aristophane et Boukman – À propos de « Liwa Lajan », *Potomitan*, [s.d.], sur <http://www.potomitan.info/bibliographie/boukman/liwa3.php> [27/8/2019].

À l'évidence du processus de la réception, nous constatons qu'il acquiert les dimensions d'un travail auctorial et/ou artistique composé premièrement d'une revisite des textes helléniques, deuxièmement d'une réappropriation de leur thématique, de leur forme et de leur code linguistique, et, troisièmement, du façonnement d'un nouveau produit théâtral. Le processus de cette réception pourrait aussi être expliqué à l'aide des concepts de déterritorialisation et de la reterritorialisation, introduits par Deleuze et Guattari.^{31, 32} Le remaniement et la réécriture des mythes et des pièces théâtrales de l'antiquité hellénique les extraient de leur identité primaire et exclusivement hellène, et les revêtissent d'une reconstruction de leur forme et thématique, adaptées aux spécificités identitaires, linguistiques, culturelles et historiques des Antilles francophones.³³ À bien des égards, le produit final constitue une création hybride, hétérogène, un «texte métis»,³⁴ mélangeant ses origines grecques et des éléments directement puisés dans le référentiel de l'actualité postcoloniale ou dans le passé colonial des Antilles.

Il faudrait aussi mettre le point sur la diversité de l'identité de cette réception. Comme nous allons analyser par la suite, la réécriture et le remodelage des mythes grecs et de la dramaturgie hellénique acquièrent dans l'espace des Antilles francophones la forme des traductions, des adaptations intertextuelles et de l'emprunt de plusieurs éléments. D'autre part, le personnage d'Antigone sophocléenne est le matériau par excellence de la réception des lettres hellènes dans l'espace de la Caraïbe francophone.³⁵ Cette impressionnante récurrence d'Antigone chez les dramaturges antillais francophones s'explique par la fermeté et la résistance de l'héroïne grecque,

³¹ Voir à titre indicatif sur les deux termes Giles Deleuze et Félix Guattari, «L'Anti-Œdipe», *Capitalisme et Schizophrénie 1*, Les Éditions de Minuit, Paris 1972, p. 382· Giles Deleuze et Félix Guattari, «Mille plateaux», *Capitalisme et Schizophrénie 2*, Les Éditions de Minuit, Paris 1980, p. 14-17· Giles Deleuze et Félix Guattari, *Qu'est-ce que la philosophie ?* Les Éditions de Minuit, Paris 1991, p. 66.

³² Les concepts de déterritorialisation et de reterritorialisation sont souvent évoqués par les spécialistes de la littérature et du théâtre antillais francophones dans leurs études concernant les notions de la réception et de l'intertextualité. Voir à titre d'exemple Emanuela Cacchioli, «Le mythe d'Antigone et sa fortune dans les Caraïbes : réécritures, adaptations, illusions», *Comparatismes en Sorbonne*, juin 2015, p. 1-10, sur http://www.crlc.paris-sorbonne.fr/pdf_revue/revue6/8-Cacchioli.pdf [22/8/2019]· Virginie Soubrier, *op. cit.*· Stéphanie Bérard, «From the Greek Stage to the Martinican Shores: A Caribbean Antigone», *Theatre Research International* 1 (2008), vol. 33, n° 1, p. 40-51.

³³ Emanuela Cacchioli, *op. cit.*, p. 1· Alvina Ruprecht, «Théâtre Caraïbe – Le Répertoire : Projet sur la dramaturgie postcoloniale de la Caraïbe», *Critical Stages/ Scènes critiques* (10) October 2014, p. 6, sur <http://www.critical-stages.org/10/theatre-caraibe-le-repertoire-projet-sur-la-dramaturgie-postcoloniale-de-la-caraibe/> [18/9/2019].

³⁴ Marie-Denise Alfred Shelton, «Le défi théâtral dans 'Antigone' de Félix-Morisseau-Leroy et "La Tragédie du roi Christophe" d'Aimé Césaire», *Boutures* 2 (2000), (p. 27-30), p. 2, sur <http://ile-en-ile.org/aimé-césaire-le-defi-theatral-dans-antigone-de-felix-morisseau-leroy-et-la-tragedie-du-roi-christophe-daime-césaire/> [11/9/2019].

³⁵ Alvina Ruprecht, «Théâtre Caraïbe – Le Répertoire : Projet sur la dramaturgie postcoloniale de la Caraïbe», *op. cit.*, p. 6. Voir aussi en détail sur la réception d'Antigone dans l'espace des Caraïbes Emanuela Cacchioli, *Relectures du mythe d'Antigone dans les littératures francophones extra-européennes*, L'Harmattan, Paris 2018.

qui engendrent des associations éloquentes avec le désir des peuples antillais de se libérer du joug colonial et de ses vestiges.³⁶ D'autre part, les langues de la réception sont le créole et le français. Or, les réécritures et les productions scéniques en créole se réalisent via la francophonie qui, même sous son aspect colonialiste, acculturatif ou violent, a de cette manière offert aux Antillais la possibilité de se mettre en contact avec la culture, la littérature et le théâtre hellènes.

Densité géographique de la réception

Si nous tentions une cartographie de la localisation géographique de la réception des mythes et de la dramaturgie helléniques dans l'espace antillais francophone, nous apercevriions la densité de ce genre d'écriture en Haïti et en Martinique, mais son manque en Guadeloupe. Une première estimation de ce degré hétérogène de la réception pourrait être expliquée par des raisons historiques et politiques.

Haïti, première île caribéenne qui a réussi à gagner la décolonisation et l'indépendance en 1804, fut longtemps marquée par l'instabilité et la dégénérescence politique, d'où le besoin ressenti par les auteurs et intellectuels de mettre l'adaptation — en créole ou en français —, des mythes et des pièces grecs antiques au service de l'éveil du peuple.

Martinique compte le plus grand nombre d'auteurs qui ont remanié des figures de la culture hellénique de l'antiquité. Malgré l'incontestable héritage philhellène d'Aimé Césaire,³⁷ les auteurs et créateurs de Martinique poursuivent leur propre chemin d'adaptation des lettres grecques antiques. Nous y constatons, à part cette tendance de réécriture, d'autres défis qui se différencient d'auteur en auteur.

La réception est bien restreinte chez des dramaturges de Guadeloupe, d'autant plus que la plupart des écrivains issus de cette île antillaise s'adonnent à l'écriture des œuvres purement littéraires. En dehors de cette emprise de la littérature guadeloupéenne sur le théâtre, nous constatons que l'écriture dramatique est assumée surtout par des femmes écrivaines de littérature et dont le rayonnement dépasse le cadre clos des Antilles. Or, dans les pièces de théâtre de Simone Schwarz-Bart, Maryse Condé, Gerty Dambury et Lucie Julia, l'écriture intertextuelle fondée sur le remaniement des mythes et des œuvres dramatiques de la Grèce antique est absente, par opposition au théâtre de jeunes dramaturges écrivains guadeloupéens qui optent pour un tel matériau.

³⁶ Alvina Ruprecht, «Théâtre Caraïbe — Le Répertoire: Projet sur la dramaturgie postcoloniale de la Caraïbe», *op. cit.*, p. 7.

³⁷ Voir sur Aimé Césaire et l'héritage grec aux pages suivantes.

La réception en Haïti

Haïti fut le premier pays d'avoir reconnu l'indépendance nationale de Grèce en 1822. Mais le soutien haïtien envers la lutte du peuple grec ne se restreignit pas à la validation d'une reconnaissance officielle de l'Administration intérimaire hellénique. La même année, le président haïtien Jean-Pierre Boyer a commandé l'envoi de vingt-cinq tonnes de café en Grèce afin que les combattants puissent les vendre et acheter des armes pour la suite de leur lutte contre l'occupation ottomane, et d'une troupe de cent soldats –malheureusement tous décédés pendant le voyage maritime– pour contribuer à la lutte du peuple grec.³⁸

En prenant en considération cette prédilection du peuple haïtien pour la Grèce, il n'est pas fortuit que l'île d'Haïti a accueilli la première version intertextuelle de pièce grecque antique dans l'espace de la Caraïbe francophone. *Antigòn*,^{39, 40} est écrite en créole haïtien en 1953 par Félix Morisseau-Leroy, poète, dramaturge, romancier, traducteur, journaliste et fervent promoteur de l'expansion de la langue créole.⁴¹ Pour l'auteur, le choix spécifique de la pièce sophocléenne est justifié par sa considération personnelle qu'elle est «l'œuvre la plus importante de la littérature mondiale».⁴² *Antigòn* est considérée comme une «œuvre fondamentale»^{43, 44} de la dramaturgie haïtienne. Écrite et jouée en créole, elle fut la première œuvre haïtienne qui promouvait ce dialecte oral et métis en langue d'écriture théâtrale au sujet soutenu. Il donnait alors accès libre au public populaire haïtien de se mettre en contact avec une pièce extra-caribéenne et d'éclat universel.

La pièce de Morisseau-Leroy constitue un exemple remarquable de reterritorialisation culturelle et théâtrale, au niveau linguistique, thématique et de production

³⁸ Voir sur ce sujet Jean-François Brière, *Haïti et la France, 1804-1848, le rêve brisé*, Karthala, Paris 2008, p. 42· Wien Weibert Arthus, *Les grandes dates de l'histoire diplomatique d'Haïti – de la période fondatrice à nos jours*, L'Harmattan, Paris 2017, p. 20· La Maison d'Haïti, *Haïti et l'indépendance de la Grèce – 1822*, sur <http://www.mhaiti.org/billet/haïti-et-lindependance-de-la-grece-1822> [2/9/2019]

³⁹ Félix Morisseau-Leroy, *Antigòn*, *op. cit.* Voir aussi les éditions postérieures de la même pièce: Félix Morisseau-Leroy *Antigone en créole. Diacoute. Natif-natal : un conte en vers. Récolte*, Kraus Reprint, Nendeln 1970· la version française traduite du créole par Edris St-Amant, *L'Antigone créole*, Présence Africaine, Paris 1959.

⁴⁰ Voir en détail sur l'étude d'*Antigòn*, Emanuela Cacchioli, *Relectures du mythe d'Antigone dans les littératures francophones extra-européennes*, *op. cit.*· Emanuela Cacchioli, «Le mythe d'Antigone et sa fortune dans les Caraïbes : réécritures, adaptations, illusions», *op. cit.*

⁴¹ Voir en détail sur la vie et l'œuvre de Félix Morisseau-Leroy, sur <http://ile-en-ile.org/morisolewa/> [17/9/2019].

⁴² Emanuela Cacchioli, «Le mythe d'Antigone et sa fortune dans les Caraïbes : réécritures, adaptations, illusions», *op. cit.*, p. 3, notice 9.

⁴³ *Ibid.*, p. 1.

⁴⁴ La thématique d'Antigone sophocléenne est aussi présente dans deux pièces postérieures de Félix Morisseau-Leroy, à savoir *Teyat kreyòl* et *Pèp la*, publiées par la maison d'édition haïtienne Libète en 1997.

scénique. Le dramaturge ne se contente pas de traduire la pièce de Sophocle ; il la réécrit en la dotant d'une variété d'éléments et de conditions propres à la réalité haïtienne. Bien qu'il maintienne intacte la structure et les protagonistes de la pièce sophocléenne, l'auteur y investit maintes modifications. Le lieu se transpose dans un petit coin de l'Haïti rurale, alors que les dieux grecs se métamorphosent en divins de la religion vaudou.⁴⁵

L'identité de la production scénique de la pièce fut aussi une réalité particulière, niant l'espace clos de la salle de théâtre. Durant une des premières représentations de la pièce, qui s'est donnée en «plein air dans la cour située devant le ministère de l'Agriculture»,⁴⁶ la distance entre espace scénique et espace théâtral fut abolie : les spectateurs, faisant surtout partie de la masse populaire du Port-au-Prince, «assis au sol»,⁴⁷ au même rang que la scène et les acteurs, réagissaient verbalement à l'action dramatique, commentant, approuvant ou désapprouvant les actions des héros de la tragédie.⁴⁸ Instaurant des correspondances entre la rébellion d'Antigone et la conscience du peuple haïtien qui devrait réagir contre l'instabilité politique des années '50,⁴⁹ Morisseau-Leroy a réussi de poser des problématiques sur la légitimité et la potentialité de résistance contre un pouvoir arbitraire.⁵⁰

Frankétienne, écrivain et artiste polyvalent,⁵¹ écrit en français en 1985 et met sur scène sa pièce *Kaselezo*.⁵² À part ses productions scéniques en Haïti, l'œuvre fut montée une année plus tard à Paris, et en 1987 et 2009 à Montréal, respectivement au Festival de Théâtre des Amériques à Montréal⁵³ et aux Maisons de Culture.⁵⁴ Dans cette pièce, donc le titre en langue créole signifie en français la perte des eaux pendant l'accouchement,⁵⁵ nous trouvons l'écho du mythe de Sisyphe. Combinant le mythe

⁴⁵ Marie-Denise Alfred Shelton, *op. cit.*, p. 4.

⁴⁶ Emanuela Cacchioli, «Le mythe d'Antigone et sa fortune dans les Caraïbes : réécritures, adaptations, illusions», *op. cit.*, p. 3.

⁴⁷ *Ibid.*

⁴⁸ *Ibid.*

⁴⁹ Voir sur l'histoire d'Haïtim Laënnec Hurbon, *Comprendre Haïti. Essai sur l'État, la nation, la culture*, Éditions Karthala, Paris 1987, et Paul Butel, *Histoire des Antilles françaises XVIIe - XXe siècle*, Perrin, Paris 2002.

⁵⁰ Cf. Marie-Denise Alfred Shelton, *op. cit.*, p. 3.

⁵¹ Voir sur la vie et l'œuvre de Frankétienne sur <http://ile-en-ile.org/franketienne/> [27/8/2019].

⁵² Frankétienne, «Kaselezo», Jean Jonaissant (s.d.), *Dérives* 53/54 (1986/1987), p. 125-163.

⁵³ Frankétienne sur <http://ile-en-ile.org/franketienne/>, *op. cit.*

⁵⁴ Frankétienne, «Kaselezo», *Calendrier culturel*, Saison d'automne 2008, Maisons de la culture/ Bibliothèques, Rivière-des-Prairies Pointe-aux-Trembles, sur http://ville.montreal.qc.ca/pls/portal/docs/PAGE/PES_PUBLICATIONS_FR/PUBLICATIONS/CALENDRIER_CULTUREL_AUTOMNE_2009.PDF, p. 13 [28/8/2019].

⁵⁵ Féquière Vilsaint et Jean-Evens Berret, *English Haitian Creole Dictionary*, Coconut Creek, Educa Vision, Pompano Beach Florida 2005, p. 41.

grec, l'absurdité du théâtre beckettien et les concepts camusiens sur Sisyphe,⁵⁶ Frankétienne met sur scène trois femmes qui souffrent de la maltraitance masculine. Mais leur vie de calvaire ne s'arrête pas là. Bénita et Amonise, la fille de Mansya, sont obligées de vivre une grossesse sans fin, et cette attente prolongée gonfle leur suffocation dans le milieu machiste. La grossesse des femmes acquiert ici les dimensions d'un poids lourd qu'elles doivent tolérer comme une torture perpétuelle, tout en marchant entre des pierres qui parsèment leur chemin.⁵⁷ L'auteur intègre dans sa pièce le mythe de Sisyphe afin de proposer une allégorie de l'accablement des femmes par des injustices et des agressions qui réduisent «leur existence en esclavage».⁵⁸ Mais par extension, il dénonce les souffrances du peuple haïtien qui n'arrive pas à se libérer de la dictature inhumaine de la famille Duvalier.⁵⁹ D'ailleurs, quand la pièce fut montée en 2015 par la troupe «Fondation konesans ak libète» (FOKAL) dans le cadre du Festival «Quatre Chemins» à Port-au-Prince, le metteur en scène a présenté Amonise comme un Sisyphe féminin haïtien qui était obligée de pousser constamment un cabrouet fait de roches.⁶⁰

Guy Régis, dramaturge, poète, traducteur et metteur en scène,⁶¹ fait partie de la nouvelle génération d'écrivains antillais francophones.⁶² Sa pièce *Mourir tendre*⁶³ est éparpillée de plusieurs éléments qui renvoient à la structure de la tragédie grecque antique ainsi qu'à l'identité des héros hellènes. L'œuvre, mettant sur scène avec liberté poétique la vie errante et les péripéties de Perpétue, une des premières femmes martyres africaines du christianisme,⁶⁴ débute sur un prologue dont la structure rappelle celui de la tragédie grecque antique. L'auteur y précise: «Chant inaugural clai-

⁵⁶ Carl-Henry Pierre, «“Kaselezo”: ce n'est pas du théâtre», *Le Point*, 23/11/2015, sur <http://www.lenational.org/kaselezo-ce-nest-pas-du-theatre/> [30/8/2019].

⁵⁷ Frankétienne, «Kaselezo», *op. cit.*, p. 136: «La terre s'est déjà effritée. Elle a pris le chemin de la mer. Seules les pierres déchiuetées sont restées et nous font la grimace. Pierres malédiction. Pierres adversité. Pierres calamité. Pierres ténèbres. Pierres maladies. Pierres cruauté. Pierres détresse. Pierres désastre».

⁵⁸ Francesca Valerio, *op. cit.*, p. 124.

⁵⁹ *Ibid.*, p. 119.

⁶⁰ Carl-Henry Pierre, *op. cit.*

⁶¹ Voir sur la vie et l'œuvre de Guy Régis, sur le site <http://ile-en-ile.org/regis/> [30/7/2019].

⁶² Voir sur cette génération de dramaturges antillais, Alvina Ruprecht, Christiane Makward et Michèle Montantin, «La Caraïbe francophone/créolophone – Nouvelle génération: trois dramaturges de la Caraïbe francophone/créolophone», *Critical Stages/Scènes critiques*, Revue de l'AICT, September 2015, sur <http://www.critical-stages.org/11/la-caraibe-francophone-creolophone-nouvelle-generation-trois-dramaturges-de-la-caraibe-francophone-creolophone/> [3/10/2019].

⁶³ Guy Régis Jr., *Mourir tendre*, éd. Les Solitaires Intempestifs, Paris 2013. Je tiens à remercier profondément Guy Régis de sa générosité de m'envoyer par courriel électronique la version de sa pièce, le 21 octobre 2018.

⁶⁴ Voir sur ce sujet, Robert Louis, «Une vision de Perpétue martyre à Carthage en 203», *Comptes rendus des séances de l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres* 2 (1982), p. 228-276.

ronné par des voix invisibles et quatre trombones célestes ». ⁶⁵ Le chœur anonyme est composé «Des Gens», ⁶⁶ et le coryphée, obstinément présent dans la pièce, est aussi désigné par le qualificatif anonyme masculin de «Un D'entre Eux». ⁶⁷ De son côté, Perpétue, punie de son amour pour Alexandre, enceinte, chassée de la ville, et condamnée aux périls de l'exil et de l'errance, émerge comme un Œdipe féminin qui parcourt son chemin tragique de solitude et de perte fatale, sous forme de mort durant l'accouchement de son enfant. ⁶⁸

La réception en Martinique

Comme nous avons déjà mentionné, Martinique est l'île caribéenne francophone qui compte le plus grand nombre de pièces dramatiques imprégnées de la réception des mythes et de la tragédie grecque.

Aimé Césaire, ⁶⁹ figure majeures des lettres antillaises, un des pères fondateurs de la Négritude, ⁷⁰ fut un incontestable admirateur des lettres hellènes classiques. Il se proclame même un des «légataires» de l'héritage grec. ⁷¹ Son œuvre poétique et dramatique en est semé de plusieurs références et allusions. ⁷² Ses revisites s'orientent non pas à la restauration de la culture et du théâtre grecque antique, mais à la mise en évidence de leur reterritorialisation dans l'espace antillais et afro-antillais, où la population revendique sa liberté et la fin des conditions hideuses et inhumaines imposées par les colons. ⁷³ À cet égard, sa pièce *Et les chiens se taisaient* ⁷⁴ remanie la thématique principale et plusieurs motifs tirés du mythe de Pro-

⁶⁵ Guy Régis Jr., *op. cit.*, p. 7.

⁶⁶ *Ibid.*, p. 6.

⁶⁷ *Ibid.*

⁶⁸ *Ibid.*, p. 93.

⁶⁹ Pour une approche initiale de la vie et de l'œuvre d'Aimé Césaire, voir sur http://ile-en-ile.org/cesaire_aime/ [4/7/2019].

⁷⁰ Voir sur la Négritude et Aimé Césaire, Reiland Rabaka, *The Negritude Movement – W.E.B. du Bois, Leon Damas, Aimé Césaire, Léopold Senghor, Frantz Fanon and the Evolution of an Insurgent Idea*, Lexington Books, Lanham, Maryland 2015, p. 197-246.

⁷¹ Virginie Soubrier, *op. cit.*, p. 480.

⁷² Voir à titre d'exemple, Joseph Jos, «Aimé Césaire, nègre gréco-latin», Christian Lapoussinière (s.d.), *Aimé Césaire, une pensée pour le XXI^e siècle*, Actes du colloque organisé par le Centre césairien d'études et de recherches à l'occasion du 90^e anniversaire d'Aimé Césaire à Fort-de-France, du 24 au 26 juin 2003, Présence africaine, Paris 2003, p. 91-108.

⁷³ Cf. Dominique Combe, «La renaissance de la tragédie : Aimé Césaire, Kateb Yacine, et Nietzsche», Anne Bouvier Cavoret (s.d.), *Le Théâtre et le Sacré*, Klincksieck, Actes et Colloques, Publications du laboratoire Théâtre, langage et Sociétés, n° 45, Paris 1996, (p. 189-207), p. 201.

⁷⁴ Aimé Césaire, *Et les Chiens se taisaient, tragédie*, Présence Africaine, Paris 1958.

méthée de la tragédie homonyme eschyléenne, tout en les positionnant dans les conditions particulières de l'archipel de la Caraïbe.⁷⁵ Le Rebelle, protagoniste de l'œuvre, est le Prométhée noir, un esclave intègre, indigné, brave, et décisif, qui se révolte contre le pouvoir brutal de son maître. Premier pas vers sa liberté l'assassinat de son torturant, second acte de résistance l'organisation d'une troupe d'esclaves qui s'insurgent contre leurs maîtres. Cette armée improvisée est présente dans la tragédie césarienne sous forme d'un chœur selon le modèle grec antique. Il s'agit d'un chœur silencieux, et cette apathie anticipe l'échec et la trahison de la lutte commune. Les camarades, ayant pris conscience que leur participation à la rébellion était plutôt guidée d'un sentiment de colère momentanée et qu'ils devraient faire face au prix de leurs actes, ils se tournent contre le Rebelle. Le protagoniste, aveuglé et trahi, meurt en prison, sans pour autant douter sa décision de se révolter, d'où sa paix finale et sa dignité de mourir en tant qu'homme libre.

Daniel Boukman, poète, dramaturge, enseignant et militant engagé contre le colonialisme français,⁷⁶ constitue un unique exemple de réception kaléidoscopique des mythes et des œuvres dramatiques de la Grèce antique, allant des adaptations intertextuelles créatives des mythes hellènes à la traduction des pièces grecques antiques en langue créole.

Daniel Boukman s'est mis en contact avec la mythologie et les lettres grecques antiques durant son adolescence. Dès cet âge, l'auteur avait la perspicacité de distinguer des liens qui pourraient se tisser entre la Grèce antique et les traditions populaires de son pays. Il avoue: «Ma prédilection pour la mythologie grecque plonge ses racines dans l'époque de mes jeunes années, nourries des lectures de ce monde grec antique dont le merveilleux et le merveilleux de la culture populaire de mon pays natal s'entremêlaient».⁷⁷ Durant ses études des lettres classiques à la Sorbonne (latin, français et grec), l'auteur a eu l'occasion d'en enrichir et approfondir ses connaissances.⁷⁸ Interviewé sur les influences les plus fortes exercées sur son écriture, Boukman y accorde la place primordiale à la mythologie et les textes de l'antiquité grecque.⁷⁹

⁷⁵ *Ibid.*, p. 93, p. 121.

⁷⁶ Voir sur la vie et l'œuvre de Daniel Boukman, <http://ile-en-ile.org/boukman/> [10/6/2019]; Jason A. Allen, «Daniel Boukman: Un regard caribéen sur le théâtre». *Nouvelles Études Francophones*, 21, n° 1, (Printemps 2010), p. 1-18.

⁷⁷ Daniel Boukman, interview électronique inédite à Christina Oikonomopoulou, le 29 septembre 2015.

⁷⁸ *Ibid.*

⁷⁹ Thomas C. Spear, entretien avec Daniel Boukman, réalisé à Fort-de-France le 24 novembre 2011, sur [http://ile-en-](http://ile-en-ile.org/boukman/)

Par rapport à cette réception, nous remarquons qu'elle sert la motivation de l'auteur de poser des problématiques à l'axe politique et idéologique dans le cadre historique des Antilles. Autrement dit, la revisite des mythes et des textes de l'antiquité grecque vise à dénoncer les férocités de l'époque coloniale, les abus du pouvoir postcolonial, ou encore les déviances politiques des personnalités antillaises qui, selon Boukman, s'éloignent du vrai sens du bagage idéologico-politique de l'histoire de la population afro-antillaise.

Le personnage mythique d'Orphée, qualifié par l'auteur comme «le Prince des poètes»,⁸⁰ lui inspirera une des œuvres principales de sa production dramaturgique. *Orphée nègre*,^{81,82} écrite en français, est un «poème dramatique dont les effluves lyriques, la bouffonnerie, des couleurs épiques donnent forme à une œuvre que l'on peut qualifier de baroque».⁸³ L'auteur y tente une réappropriation originale du personnage mythique, qui aboutira ancrée dans l'environnement antillais. Pour Boukman, la dramatisation d'Orphée n'est pas seulement fondée sur sa représentation comme victime des crimes colonialistes ; ce qui valorise davantage la pièce c'est que le processus de la revisite intertextuelle est charpenté d'autres éléments variés, à savoir le côté autobiographique de l'auteur, le cadre colonial français, l'admiration de l'auteur pour Fanon, Sartre, Cocteau et Marcel Camus, ainsi qu'une critique implicite mais amère contre les deux pères de la Négritude, Aimé Césaire et le sénégalais Léopold Sédar Senghor.

Après avoir quitté la Martinique en 1954 pour continuer ses études universitaires à l'Université de Paris-Sorbonne, Daniel Boukman refuse en 1961 de revêtir l'uniforme militaire français qui le conduirait à participer à la guerre contre l'Algérie révoltante. Ayant entré en insoumission, il arrive au Maroc où il adhèrera au Front de Libération National Algérien (FLN). Après l'indépendance d'Algérie en 1962, il travaillera comme professeur de français au lycée Ibn Tourmet

ile.org/daniel-boukman-5-questions-pour-ile-en-ile/ [4/9/2019].

⁸⁰ *Ibid.*

⁸¹ Daniel Boukman, *Les voix de sirènes, Des voix dans une prison et Orphée nègre*, éd. Jean Oswald, Honfleur 1967. Le titre générique de ces trois poèmes dramatiques était *Chants pour hâter la mort du temps des Orphée, ou Madinina île esclave* (cité dans <http://ile-en-ile.org/boukman/> [10/6/2019]). Voir aussi la première publication des extraits d'*Orphée nègre* dans la revue *Souffles* 6 (1967), p. 10-22 ; les éditions plus récentes, Daniel Boukman, *Orphée nègre et Les voix de sirènes*, L'Harmattan, Paris 1993, 2010. Je tiens à remercier profondément Daniel Boukman de son intervention chez les éditions L'Harmattan de m'assurer le texte de ces œuvres dans les plus brefs délais.

⁸² Voir en détail sur le mythe d'Orphée chez Daniel Boukman, Janis L. Pallister, «Daniel Boukman: Literary and Political Revolutionary or A New Orpheus Oils the Squeaky Wheels of Justice», *Dalhousie French Studies* 26 (Spring 1994), p. 121-129.

⁸³ Daniel Boukman, interview électronique inédite à Christina Oikonomopoulou, *op. cit.*

de la ville de Boufarik, pour une période qui s'étend de 1966 à 1981, année où il retourne à Paris. Comme avoue-t-il, ces «circonstances exceptionnelles et fondamentales» et sa participation active à la lutte des Algériens contre le colonialisme français l'ont amené à écrire en 1962 en Algérie triomphalement libérée du joug français,⁸⁴ *Orphée nègre* et *Les voix des sirènes*.⁸⁵

Boukman confesse que le titre de son œuvre est «un clin d'œil (sans plus) à l'*Orphée noir* de Jean-Paul Sartre»,⁸⁶ préface que le philosophe existentialiste avait écrite en 1948 pour l'*Anthologie de la nouvelle poésie nègre et malgache*, œuvre collective dirigée par Léopold Sédar Senghor.⁸⁷ D'autre part, Boukman dédie sa pièce à son compatriote Frantz Fanon,⁸⁸ envers qui il reconnaîtra sa dette pour l'écriture de son *Orphée* durant une de ses interviews en 2010.⁸⁹ À noter ici que Fanon fut par son œuvre *Peau noire masques blancs*⁹⁰ le premier intellectuel activiste à critiquer les concepts et les cadres du mouvement de la Négritude. Dans ce même contexte, Boukman tente une critique implicite contre la politique de Césaire. C'est ainsi que pour la première fois dans l'espace de la Caraïbe francophone, la réception d'un mythe grec acquiert les dimensions d'une critique politique et idéologique intranationale. Le personnage d'Orphée nègre, encerclé d'un chœur de personnages qui forme «un cortège carnavalesque»⁹¹ directement puisé dans l'époque coloniale, comme «La Mort Occidentale», «Le Banquier», «L'Académicien», «L'Inspecteur», «Un Gendarme»,⁹² est la dramatisation mythologique et légèrement parodiée d'Aimé Césaire.⁹³ Boukman s'en sert pour exercer une critique sur l'action

⁸⁴ *Ibid.*

⁸⁵ Daniel Boukman, *Orphée nègre*, *op. cit.*, p. 5. Gerry L'Étang, «“Orphée nègre” et “Les voix des sirènes”, entretien avec Daniel Boukman», *Potomitan* (2010), sur <http://www.potomitan.info/bibliographie/boukman/orphee2.php> [19/6/2019].

⁸⁶ Daniel Boukman, interview électronique inédite à Christina Oikonomopoulou, *op. cit.*

⁸⁷ Jean-Paul Sartre, «Orphée noir», Préface à l'*Anthologie de la nouvelle poésie nègre et malgache de langue française*, dirigée par Léopold Sédar Senghor, Éditions PUF, Paris 1948.

⁸⁸ Daniel Boukman, *Orphée nègre*, *op. cit.*, p. 60.

⁸⁹ Gerry L'Étang, *op. cit.* Dans l'avertissement de sa pièce, Daniel Boukman se réfère aussi à d'autres influences qu'il a reçues pour le remaniement du mythe d'Orphée, comme Jean Cocteau et Marcel Camus, voir Daniel Boukman, *Orphée nègre*, *op. cit.*, p. 58.

⁹⁰ Frantz Fanon, *Peau noire masques blancs*, Le Seuil, Paris 1952. La pièce débute sur un extrait tiré de cette œuvre de Frantz Fanon, voir Daniel Boukman, *Orphée nègre*, *op. cit.*, p. 58.

⁹¹ Hans-George Ruprecht, «Le théâtre engagé de Daniel Boukman : masques, chants et révolte dans la situation post-coloniale», Alvina Ruprecht, *Les théâtres francophones et créolophones de la Caraïbe*, *op. cit.*, (p. 135-154), p. 147.

⁹² Daniel Boukman, *Orphée nègre*, *op. cit.*, p. 62, 70, 84, 88.

⁹³ Alvina Ruprecht, «Stratégies d'une dramaturgie politique; le théâtre anticolonial de Daniel Boukman», *L'Annuaire théâtral* 28 (automne 2000), (p. 59-72), p. 60.

politique du «chantre de la Négritude»,⁹⁴ tourné vers «la droite assimilationniste de Martinique».⁹⁵

Au niveau de représentation, *Orphée nègre* connaît sa première production scénique en 1966 à Constantine d'Algérie en langue arabe.⁹⁶ Cette adaptation linguistique de la pièce à la langue du peuple algérien, qui avait aussi souffert de l'occupation militaire, nationaliste et acculturatrice française, valorise *Orphée nègre* en un produit trans-anticolonial, instaurant des ponts d'échanges culturels entre des espaces géographiques différents marqués par le colonialisme français. D'autres représentations ont suivi cette première mise en scène, en Martinique et en Guadeloupe, ainsi qu'à Cuba, une fois que la pièce fut traduite en espagnol.⁹⁷

Le même défi idéologique et politique est au centre de la pièce *La voix des sirènes*, écrite en français et représentée en Martinique et en Guadeloupe.⁹⁸ L'œuvre était initialement titrée *Madinina, île esclave*,⁹⁹ avec «Madinina» signifiant «l'île des fleurs» en langue caribéenne indigène.¹⁰⁰ Mais ce lieu idyllique s'est métamorphosé en un enfer d'esclaves que la voix des politiques et des intellectuels, surtout ceux de la Négritude, tendent à oublier.¹⁰¹ Les voix des sirènes sont amplement transformées dans la pièce boukmanienne, acquérant l'aspect d'une troupe carnavalesque disparate, composée entre autres des personnages du Diable, du Juge, de l'Arlequin, du Pierrot, de la Marquise et de la Marianne.¹⁰² Émerge alors de façon allégorique mais éloquente une dénonciation politique de «l'impartialité de la justice, la stratégie mul-

⁹⁴ Daniel Boukman, interview électronique inédite à Christina Oikonomopoulou, *op. cit.*, [sic] : «*Orphée nègre* n'est pas (principalement) la dénonciation des crimes de l'époque postcoloniale ; c'est une approche **critique** de l'action **politique** de cet autre Orphée, Aimé Césaire, chantre de la Négritude».

⁹⁵ Gerry L'Étang, *op. cit.*

⁹⁶ Alvina Ruprecht, «Stratégies d'une dramaturgie politique; le théâtre anticolonial de Daniel Boukman», *op. cit.*, p. 71 · Carol-Anne Upton, «The French-speaking Caribbean : journeying from the native land», Richard Boon and Jane Plastow (ed.), *Theatre Matters: performance and culture on the world stage*, Cambridge University Press, Cambridge 1998, (p. 97-125), p. 98.

⁹⁷ Daniel Boukman, interview électronique inédite à Christina Oikonomopoulou, *op. cit.* · Carol-Anne Upton, *op. cit.*

⁹⁸ *Ibid.*

⁹⁹ Voir notice n° 79.

¹⁰⁰ Juris Sileniecks, «Toward créolité: Postnegritude Developments», A. James Arnold, Julio Rodriguez and J. Michael Dash (ed.), *A History of Literature in the Caribbean – Volume I: Hispanic and Francophone Regions*, John Benjamins Publishing Company, Amsterdam/Philadelphia 1994, (p. 517-528), p. 514.

¹⁰¹ Cf. Daniel Boukman, «Orphée nègre» et «Les voix des sirènes», *Le bloc-notes de Daniel Boukman*, 28/4/2010, sur <http://www.montraykreyol.org/article/orphee-negre-et-les-voix-des-sirenes> [25/6/2019] : «Les voix des sirènes résonna la même dénonciation, celle du renouveau d'une pensée déviationniste dont la fondamentale fonction consiste à détourner nos consciences de la commande nationale martiniquaise pour un hypothétique retour exclusif aux sources africaines».

¹⁰² Daniel Boukman, *Orphée nègre*, *op. cit.*, p. 16, 17, 18, 21.

tiforme déployée pour corrompre nos consciences; les dérives de l'idéologie afrocentrique exclusive; les appels à s'enfuir de la terre natale...». ¹⁰³

Daniel Boukman s'est aussi exercé dans l'adaptation de la comédie *Plutus* d'Aristophane en créole martiniquais, par le biais de la traduction française. Sa pièce qui en dérive, au titre *Liwa Lajan – L'argent roi*, ¹⁰⁴ se situe dans le cadre de sa prise de connaissance avec l'univers aristophanien durant ses études universitaires à la Sorbonne. ¹⁰⁵ Fasciné par la valeur intemporelle et universelle de la pièce ainsi que de son potentiel d'idéologie politique, ¹⁰⁶ Boukman en donne une comédie sous forme de produit théâtral intertextuel qui conserve la structure et la thématique principales, mais assaisonnée des proverbes et des jeux de mots martiniquais, ainsi que des allusions à la vie quotidienne et à des faits divers de son pays. ¹⁰⁷ Le texte de *Liwa Lajan – L'argent roi* fut par la suite traduit en français, sous le titre *Le Roi Pognon*, ¹⁰⁸ offrant au lectorat français et francophone la possibilité de se familiariser avec une réécriture de la comédie d'Aristophane, pleine de spécificités culturelles martiniquaises. Finalement, il ne faut pas passer sous silence la traduction de Daniel Boukman des *Fables* d'Ésope ¹⁰⁹ qui, bien qu'elles ne constituent pas une œuvre théâtrale, confirment l'intérêt aigu du créateur pour les lettres grecques antiques.

Patrick Chamoiseau, ¹¹⁰ écrivain, dramaturge, essayiste et grand théoricien de la créolité et du postcolonialisme, ¹¹¹ fut également intéressé par la réécriture du mythe d'Antigone. En 1975, juste à l'âge de vingt-deux ans, il écrit sa première pièce de

¹⁰³ Gerry L'Étang, *op. cit.* · Juris Sileniecks, *op. cit.*

¹⁰⁴ Daniel Boukman, *Liwa Lajan – L'argent roi*, adaptation en langue créole de Martinique de *Plutus* d'Aristophane, L'Harmattan, Paris 2013.

¹⁰⁵ Gerry L'Étang, «De *Liwa Lajan* de Daniel Boukman», *Bondamanjak*, 18 janvier 2014, sur <http://www.bondamanjak.com/de-liwa-lajan-de-daniel-boukman/> [21/6/2019].

¹⁰⁶ *Ibid.*

¹⁰⁷ *Ibid.*

¹⁰⁸ Daniel Boukman, *Roi Pognon*, d'après *Ploutos* d'Aristophane, éd. L'Harmattan, Paris 2017.

¹⁰⁹ Daniel Boukman, «Fables d'Ésope – traduites en langue créole», Sylviane Telchid et Hector Pouillet, *Zayann II – Fables de la Fontaine et d'Ésope, Français/Créoles (guadeloupéen, guyanais, haïtien et martiniquais)*, éditions PLB, Guadeloupe 2002. Daniel Boukman a traduit dix-neuf fables d'Ésope, p. 83, 85, 87, 89, 90, 93, 95, 97, 98, 100, 103, 105, 109, 111, 113, 115, 117, 119, 120. À titre d'exemple, nous mentionnons les fables *Le loup et l'Agneau* (*Misié Lou ek Timouton*), *Le Rat des villes et le Rat des Champs* (*Rat nan bouk, Rat lakanpangn*), *Le Renard et le Corbeau* (*Konpè Manglous ek Konpè Mel*) et *Le Lion et le Rat* (*Liwa Lion épi Rat*). Je tiens à remercier profondément Daniel Boukman de m'avoir envoyé par courriel électronique le 26 octobre 2018 la liste exhaustive des fables qu'il a traduites en créole.

¹¹⁰ Voir sur la vie et la vie de Patrick Chamoiseau, sur <http://ile-en-ile.org/chamoiseau/> [16/9/2019]· Wendy Knepper, *Patrick Chamoiseau : a critical introduction*, University Press of Mississippi, Jackson 2012· Dominique Chancé, *Patrick Chamoiseau, écrivain postcolonial et baroque*, Honoré Champion, Paris 2010.

¹¹¹ Patrick Chamoiseau, Jean Bernabé et Raphaël Confiant, *Eloge de la créolité*, Gallimard, Paris 1989· Patrick Chamoiseau et Raphaël Confiant, *Lettres créoles. Tracés antillaises et continentales de la littérature: Haïti, Guadeloupe, Martinique, Guyane: 1635-1975*, Hatier, Paris 1991.

théâtre intitulée *Une manière d'Antigone*.¹¹² Charmé par l'héroïne grecque et son acte de rébellion, l'auteur avoue avoir «lu toutes les versions qui avaient été faites».¹¹³ Sous forme de libre adaptation intertextuelle de la pièce sophocléenne¹¹⁴ qui apporte des nouveautés particulières à la structure, le cadre spatio-temporel, l'action, et la peinture de la personnalité des protagonistes,¹¹⁵ la création dramatique de Chamoiseau associe le fonds de la tragédie grecque à l'histoire sanglante postcoloniale de Martinique.¹¹⁶ La pièce fut pour la première fois montée en 1984 par la compagnie théâtrale «Théâtre de l'AIR» («Théâtre des Artistes Immigrés Réunis») à Paris, sous la direction de Marie-Line Ampigny mais sous un titre différent, celui de *Le Bourreau d'Antigone*,¹¹⁷ qui visait à mettre en évidence la transposition de l'intérêt dramatique du personnage d'Antigone à son garde qui deviendra à la fin de l'œuvre son bourreau.

Chamoiseau confesse qu'il a été toujours fasciné «par ces héros tragiques qui meurent, mais qui, d'une certaine manière, modifient le monde autour d'eux».¹¹⁸ Cette déclaration de l'auteur à l'écho politique confirme pleinement l'identité de son *Antigone* qui constitue un exemple par excellence de reterritorialisation culturelle et de réappropriation historique,¹¹⁹ au niveau d'inspiration et d'intentionnalité auctoriale. Adaptant l'histoire d'Antigone à la spécificité des conditions événementielles et politiques de Martinique des années '70, Chamoiseau finit par proclamer la résistance et la liberté de son peuple de l'institutionnalisme français, sous sa forme coloniale ou métropolitaine.

La réécriture de l'œuvre est inspirée d'une réalité historique survenue en Martinique en 1971.¹²⁰ La visite de Pierre Messmer, ministre d'État chargé des Départements français d'Outre-mer, à Fort-de-France en cette année-là fut marquée

¹¹² Patrick Chamoiseau, *Une manière d'Antigone*, pièce inédite, 1975.

¹¹³ Patrick Chamoiseau, entretien avec Stéphanie Bérard, «Patrick Chamoiseau: un théâtre qui s'accorde à la complexité du monde», *Africultures*, 17 mars 2010, sur <http://africultures.com/patrick-chamoiseau-un-theatre-qui-sacorde-a-la-complexite-du-monde-1-9362/> [19/8/2019].

¹¹⁴ Voir Stéphanie Bérard, *Théâtres des Antilles – Traditions et scènes contemporaines*, op. cit. · Stéphanie Bérard, «From the Greek Stage to the Martinican Shores : A Caribbean Antigone », op. cit. · Emanuela Cacchioli, *Relectures du mythe d'Antigone dans les littératures francophones extra-européennes* · Emanuela Cacchioli, «Le mythe d'Antigone et sa fortune dans les Caraïbes : réécritures, adaptations, illusions», op. cit.

¹¹⁵ Stéphanie Bérard, «From the Greek Stage to the Martinican Shores : A Caribbean Antigone», op. cit., p. 40.

¹¹⁶ *Ibid.*

¹¹⁷ *Ibid.*, p. 40-41 · Emanuela Cacchioli, «Le mythe d'Antigone et sa fortune dans les Caraïbes : réécritures, adaptations, illusions», op. cit., p. 7-8.

¹¹⁸ Patrick Chamoiseau, entretien avec Stéphanie Bérard, op. cit.

¹¹⁹ Stéphanie Bérard, «From the Greek Stage to the Martinican Shores : A Caribbean Antigone», op. cit., p. 40-41.

¹²⁰ Voir sur ce sujet, Emanuela Cacchioli, «Le mythe d'Antigone et sa fortune dans les Caraïbes : réécritures, adaptations, illusions», op. cit., p. 8 · Stéphanie Bérard, «From the Greek Stage to the Martinican Shores : A Caribbean Antigone», op. cit., p. 40.

par une manifestation d'étudiants, réprimée violemment par la police. Gérard Nouvet, lycéen interne au lycée Schœlcher, qui y a participé fut tué par une bombe lancée par les policiers.¹²¹ Cet événement meurtrier et indicatif de la politique que l'état français pratiquait à ses anciennes colonies pendant cette période a radicalement inspiré à Chamoiseau la conception de cette pièce. L'action de sa création dramatique pivote autour de la décision du préfet d'interdire l'enterrement du jeune adolescent, décision qui sera violée par Antigone, jeune martiniquaise métisse, qui aboutira enfermée en prison, avant de se faire interroger et exécuter par son Garde. Pour autant parler, Chamoiseau insiste sur cette relation étrange et conflictuelle qu'elle naît entre Antigone et son gardien. Il a d'ailleurs admis qu'il s'est focalisé «sur les rapports entre Antigone et son bourreau, la rébellion absolue d'Antigone confrontée à l'aliénation ou à l'obscurcissement de son bourreau».¹²² Cette consécration dramatique de la négativité du Garde qui surgit comme le véritable protagoniste de la pièce, semble concourir l'intention de l'auteur de transformer son œuvre en un document mémoriel librement dramatisé, fondé sur une page noire de l'histoire martiniquaise que ses compatriotes ne devraient jamais oublier. Ayant dédié sa pièce «à tous nos fusillés assassinés d'oubli»,¹²³ l'écrivain explique encore plus clairement ses intentions dans le prologue de son œuvre: «Ce vieux poème de Sophocle m'a servi de prétexte pour parler d'un de nos problèmes: celui de l'oubli qui couvre tous ces hommes (esclaves rebelles, journaliers agricoles, ouvriers, étudiants...) qui durant toute notre histoire ont été victimes d'une répression sanglante».¹²⁴

Georges Mauvois, activiste politique, militant engagé pour la diffusion de la langue créole et dramaturge prolifique,¹²⁵ traduit en créole martiniquais *Antigone* de Sophocle.¹²⁶ Son œuvre se situe ainsi aux traces de l'adaptation assumée par Félix Morisseau-Leroy, promouvant également le créole en code linguistique textuel. Pourtant, Mauvois y reste fidèle à la pièce sophocléenne, optant pour

¹²¹ Voir sur le meurtre de Gérard Nouvet par la police, Laurent Jalabert, «Les mouvements sociaux en Martinique dans les années 1960 et la réaction des pouvoirs publics», *Études caribéennes* 17 (décembre 2010), sur <https://journals.openedition.org/etudescaribeennes/4881#quotation> [22/9/2019].

¹²² Patrick Chamoiseau, entretien avec Stéphanie Bérard, *op. cit.*

¹²³ Cité dans Stéphanie Bérard, «From the Greek Stage to the Martinican Shores: A Caribbean Antigone», *op. cit.*, p. 41.

¹²⁴ Patrick Chamoiseau, *Une manière d'Antigone*, *op. cit.*, p. 4, cité dans Stéphanie Bérard, «From the Greek Stage to the Martinican Shores : A Caribbean Antigone», *ibid.*

¹²⁵ Voir sur la vie et l'œuvre de Georges Mauvois sur <http://ile-en-ile.org/mauvois/> [21/6/2019].

¹²⁶ Georges Mauvois, *Antigòn* (traduction en créole d'*Antigone* de Sophocle), suivi de *Arivé d'Pari*, / Schœlcher, Ibis Rouge, Presses Universitaires Créoles, GEREK, Martinique/Guadeloupe, Kourou 1997.

l'encadrement d'*Antigone* d'une transcription linguistique scrupuleuse qui nie toute réappropriation adaptée à l'espace culturelle, historique et politique des Antilles. Expliquant le processus interlinguistique qu'il a suivi pour la traduction de la pièce, l'auteur le compare à un «exercice», pour lequel il a évité tout effort d'adaptation ou de modification personnelle:

Je me suis servi d'une traduction française faisant autorité pour *Antigone* de Sophocle. J'ai fait un peu de grec quand j'étais au lycée. Il m'est arrivé d'aller voir dans le dictionnaire pour la traduction de tel ou tel mot du texte grec. [...] Il me semble que je n'ai pas eu trop de difficulté dans ce travail. J'ai trouvé dans le vocabulaire créole usuel l'essentiel du matériau. Ce fut un exercice plutôt gratifiant. [...] Avec le texte de Sophocle [...] je n'ai pas adapté du tout. [...] Traduire cela en créole, trouver les mots, les tournures : un agréable exercice.¹²⁷

La traduction de Mauvois se restreignait à sa forme textuelle jusqu'en 2015, où la Scène Nationale de Martinique «Tropiques-Atrium» s'en est servie pour monter *Antigone* en créole, dans une mise en scène d'Aurélié Dalmat.¹²⁸

Suzanne Dracius, romancière, poète, dramaturge, essayiste et professeur, compte parmi les voix féminines les plus importantes de la littérature et du théâtre francophone des Antilles.¹²⁹ Dans sa pièce *Lumina Sophie dite Surprise*,¹³⁰ elle dramatise l'histoire réelle de Lumina Sophie, jeune martiniquaise descendante d'esclaves africains, qui fut condamnée au bagne de Saint-Laurent-du-Maroni en Guyane –où elle mourra huit ans plus tard–, pour avoir participé à la insurrection du peuple martiniquais en septembre 1970 contre le traitement violent et meurtrier des colons français.¹³¹ L'œuvre est écrite en français, mais elle est semée de plusieurs extraits en langue créole martiniquaise que l'auteure prend soin d'en intégrer la traduction

¹²⁷ Stéphanie Bérard, «Entretien avec Daniel Boukman et Georges Mauvois, deux grands messieurs du théâtre martiniquais», *Île-en-île*, 15 septembre 2004, sur <http://ile-en-ile.org/entretien-avec-daniel-boukman-et-georges-mauvois-deux-grands-messieurs-du-theatre-martiniquais/> [18/7/2019].

¹²⁸ Scène Nationale de Martinique «Tropiques-Atrium», Programme de saison 2015-2016, sur <https://www.theatremartinique.com/single-post/2015/09/16/SAISON-20152016-TROPIQUES-ATRIUM> [22/9/2019].

¹²⁹ Voir sur l'œuvre de Suzanne Dracius, Yolande Aline Helm (s.d.), *Métissages et marronnages dans l'œuvre de Suzanne Dracius*, éd. L'Harmattan, Paris 2009· <http://ile-en-ile.org/dracius/> [12/9/2019].

¹³⁰ Suzanne Dracius, *Lumina Sophie dite Surprise*, éd. Desnel, Fort-de-France 2005. Je tiens à remercier chaleureusement Suzanne Dracius de sa générosité de m'envoyer sa pièce par message électronique le 26 octobre 2018.

¹³¹ Voir sur l'histoire de Lumina, Sophie Gilbert Pago, *L'histoire tragique de Marie-Philomène Roptus, dite Lumina Sophie dite Surprise, 1848-1879*, éd. Ibis Rouge, Guyane, Matoury 2008.

dans le corps de son texte dramatique.¹³² La pièce fut représentée pour la première fois dans la mise en scène de José Alpha à Fort-De-France en 2000, en l'honneur de la Marche Mondiale pour la Femme.¹³³ D'une écriture purement féminine, le tracé du trajet individuel de la personnalité fervente et militante de la jeune martiniquaise, finit par offrir au spectateur et au lecteur de sa pièce un document dramatisé original qui vise à la réhabilitation et la conservation mnésique de l'histoire collective martiniquaise.¹³⁴ Rien d'étonnant que le sous-titre de *Lumina Sophie dite Surprise* est un «fabulodrame historique (héroïque fantaisie)».¹³⁵ Au demeurant, la dramaturge dote sa pièce des éléments qui renvoient à la charpente de la tragédie grecque antique, et à sa connexion avec les Muses qui insufflent aux auteurs l'inspiration et la créativité. Le chœur, à l'identité féminine puisque formé des «pétroleuses du Sud, [...] Femmes du peuple, cultivatrices et ouvrières agricoles martiniquaises»,¹³⁶ conserve son rôle originaire, celui du commentateur et du conseiller de l'héroïne. La présence du Coryphée est assurée par un personnage masculin, «un ouvrier agricole martiniquais»,¹³⁷ alors que la Muse au nom d'«Africa» est une «androgyné, animale et étrange», une «apparition divine (deus ex machina), résolument anachronique en vêtements contemporains, voire futuristes».¹³⁸ Toutes ces présences attestent la volonté de la dramaturge pour une revisite du matériau de la tragédie et des mythes hellènes, et leur réappropriation visant à la théâtralisation des conditions historiques de la Martinique colonisée révoltante.

Gaël Octavia, mathématicienne, peintre, romancière, poétesse, cinéaste, journaliste et dramaturge, figure parmi la génération de jeunes créateurs antillais.¹³⁹ Dans sa pièce

¹³² Voir à titre d'exemple, Suzanne Dracius, *Lumina Sophie dite Surprise*, op. cit., p. 13: «Le chœur entonne un chant, ironique et emphatique, accompagné par le tambour, ainsi que Rosalie, tandis que Simonise se bouche les oreilles: Gran, mé gran/Gran, l'adivinité gran/ Gran, l'adivinité/ gran / Mwen ké rété isi o prochain numéro! /(Grande, ô grande,/ Grande est la divinité/ Grande est la divinité./ Je vais rester ici au prochain numéro! /(il y a eu 1848, l'Abolition de l'esclavage, en vain !)).

¹³³ *Ibid.*, p. 10.

¹³⁴ Voir en détail sur la pièce de Suzanne Dracius, Axel Arthéron, «Dramaturgie, Histoire et conscience féminine : *Lumina Sophie dite Surprise* de Suzanne Dracius», Andrea Gheorghiu (s.d.), *Dialogues francophones: Les Francophonies au féminin* 16 (2010), p. 337-352, sur <http://www.suzannedracius.com/spip.php?article354> [13/9/2019].

¹³⁵ Suzanne Dracius, *Lumina Sophie dite Surprise*, op. cit., p. 3.

¹³⁶ *Ibid.*, p. 9.

¹³⁷ *Ibid.*

¹³⁸ *Ibid.*

¹³⁹ Voir sur la vie et l'œuvre de Gaël Octavia, Gaël Octavia sur <http://www.lesfrancophonies.fr/OCTAVIA-Gael> [11/9/2019]: Alvina Ruprecht, Christiane Makward et Michèle Montantin, «La Caraïbe francophone/créolophone – Nouvelle génération : trois dramaturges de la Caraïbe francophone/créolophone», op. cit.: Stéphanie Bérard, «Gaël Octavia : une écriture de femme antillaise qui a grandi au contact d'autres femmes antillaises», *Africultures*, 17 mars 2010, sur <http://africultures.com/gael-octavia-une-ecriture-de-femme-antillaise-qui-a-grandi-au-contact-dautres->

inédite *Une Vie familiale*,¹⁴⁰ Octavia s'adonne à une exploration des relations conjugales et familiales contemporaines, «le mariage, l'amour et le désamour en famille, le couple qui se disloque et ses conséquences sur les enfants».¹⁴¹ D'un ton humoristique qui aboutit violent et tragique, et d'un rythme dramatique distordu mais marqué d'un cache-cache entre mensonges et vérité, allusions et sincérité, identité et manque de conscience de soi, l'auteure examine l'indifférence du mari homosexuel –qui se revêt de «ce costume de patriarche hétérosexuel»¹⁴² – envers son épouse et les conséquences néfastes de cette attitude sur leurs enfants. La dramatisation du crime de l'infanticide maternel et les péripéties clandestines sexuelles du père durant son errance dans la ville qui l'éloignent de son foyer et de sa famille, sont une récolte de processus intertextuel assumé par l'auteure, et resituée dans le temps actuel de vie dans un espace urbain. Les lectures de la dramaturge autour du personnage mythique de Médée surtout vu par Sénèque, et de la figure d'Ulysse ont largement contribué à la conception et le façonnement de *Une Vie familiale*. L'auteure avoue : «*Une Vie familiale* se réfère au mythe de Médée (et aussi à celui d'Ulysse dans le deuxième acte). J'ai beaucoup lu *Médée* mais pas la version d'Euripide, plutôt celle de Sénèque. Médée est une figure qui m'intéresse à plus d'un titre».¹⁴³ Dans ce cadre, le père vagabondant dans les rues n'hésite pas à s'identifier à Ulysse, et à cette figure majeure d'errance et de péripéties il attache la prise de conscience de son manque d'intérêt pour les filles: «Ma fille... Ulysse n'avait pas de fille... (*Il rit.*) Tenez, la seule personne de sexe féminin avec qui j'entretiens de bons rapports est ma fille».¹⁴⁴ La mère, constamment rejetée par son mari, devient une Médée moderne qui tue ses enfants:

Il n'y a pas de mère s'il n'y a pas de père. [...] Il faut que je nettoie. Il faut que je nettoie le sang. (*Elle frotte de plus belle. Elle frotte aussi les murs.*) Les enfants gâchent tout. La maison serait blanche, monochromatique et propre, s'il n'y avait le sang de mes enfants. Et nous serions si heureux, mon amour¹⁴⁵

femmes-antillaises-9368/ [14/9/2019].

¹⁴⁰ Gaël Octavia, *Une vie familiale*, pièce inédite, 2008. Je tiens à remercier profondément Gaël Octavia de m'envoyer sa pièce par message électronique le 27 mai 2016.

¹⁴¹ Stéphanie Bérard, «Gaël Octavia : une écriture de femme antillaise qui a grandi au contact d'autres femmes antillaises», *op. cit.*

¹⁴² Gaël Octavia, *op. cit.*, p. 21.

¹⁴³ Gaël Octavia, message électronique à Christina Oikonomopoulou via l'application Messenger, 25 février 2018.

¹⁴⁴ Gaël Octavia, *Une vie familiale*, *op. cit.*, p. 21.

¹⁴⁵ *Ibid.*, p. 12.

La réception en Guadeloupe

Comme nous avons déjà mentionné, la réception des mythes et du théâtre hellènes antiques est restreinte à Guadeloupe. Pourtant, elle ne manque pas d'intérêt, d'autant plus qu'elle se trouve au sein d'une écriture novatrice, moderne, originale, même provocante, à l'écoute des fermentations de notre époque.

Luc Saint-Eloy,¹⁴⁶ dramaturge, comédien et metteur en scène s'est dès 1984 familiarisé avec le théâtre grec antique. En cette année-là, faisant partie de la troupe «Théâtre de l'Air Nouveau», il a joué le rôle du bourreau dans la représentation *Le Bourreau d'Antigone*, l'adaptation de la pièce *Une manière d'Antigone* de Patrick Chamoiseau.¹⁴⁷ En 1995, il écrit la pièce théâtrale *Combat de femmes*,¹⁴⁸ œuvre qui sera montée en 2005 dans le cadre du 34ème Festival de Fort-de-France «Imaginaires Insulaires»¹⁴⁹ et éditée deux années plus tard. L'action de l'œuvre pivote autour de l'histoire d'un couple de femmes lesbiennes qui découvrent qu'elles sont sœurs. Elles s'adonneront avec haine à l'hottage et à la punition par séquestration de leur mère, une chanteuse au nom de «la Divine». Mêlant avec habileté mystérieuse, violence paroxystique, et lamentations qui expriment la peine profonde de deux filles, Saint-Eloy y adapte plusieurs éléments puisés dans le mythe d'Œdipe. La découverte de l'inceste, la passion du châtiment et des vérités hideuses qui viennent à la surface, comme la confession par une de deux filles du viol qu'elle avait souffert de son père adoptif, accentuent l'aspect bouleversant et déchirant de la pièce qui se rapproche ainsi de la fatalité qui pèse lourdement sur les héros de la tragédie grecque antique.

Alain Foix, écrivain, dramaturge, philosophe, metteur en scène et directeur artistique, critique de danse et musicien,¹⁵⁰ est originaire de Guadeloupe mais vit depuis son adolescence à Paris. En 1988, il rentre à son île natale comme directeur de la scène nationale de Guadeloupe, avant d'assumer les tâches du directeur du Prisme, le centre de développement artistique de Saint-Quentin-en-Yvelines.¹⁵¹

¹⁴⁶ Voir sur la vie et l'œuvre de Luc Saint-Eloy, <http://ile-en-ile.org/saint-eloy/> [18/6/2019]; Stéphanie Bérard, «Le "marronnage" du Théâtre de l'Air Nouveau», *Île-en-île*, 14 avril 2003, sur <http://ile-en-ile.org/luc-saint-eloy-le-marronnage-du-theatre-de-lair-nouveau/> [19/7/2019].

¹⁴⁷ Voir notice n° 115.

¹⁴⁸ Luc Saint-Eloy, *Combat de femmes*, éd. Menaibuc, Paris 2007.

¹⁴⁹ Voir sur la représentation de la pièce, Roland Sabra, «*Combat de femmes* de Luc Saint Eloy: en finir avec la complaisance aliénante dans le domaine culturel, *Madinin 'Art – Critiques culturelles de Martinique*, 22 septembre 2005, sur <https://www.madinin-art.net/sujet/luc-saint-eloy/> [11/7/2019].

¹⁵⁰ Voir sur la vie et l'œuvre d'Alain Foix, sur son site personnel <https://alainfoix.com/alain-foix/> [8/8/2019].

¹⁵¹ *Ibid.*

Artiste, écrivain et scientifique polyvalent et prolifique, il écrit en 2004 la pièce théâtrale *Venus et Adam*,¹⁵² qui sera couronnée du grand prix Beaumarchais d'écriture théâtrale contemporaine. L'œuvre, sous forme aussi de roman, sera lue en 2005 à la Comédie Française, et jouée en mars 2017 à la Scène Nationale de Martinique «Tropiques-Atrium».¹⁵³ À propos des mythes grecs, l'auteur explique : «Je pense que les mythes grecs fonctionnent encore de nos jours à leur manière et je les utilise comme données archétypales».¹⁵⁴ C'est ainsi que dans cette pièce, Foix a recours à un double artifice intertextuel pour façonner le personnage de sa protagoniste Vénus Baartman. Il combine ainsi le mythe grec avec le personnage réel de Sarah Baartman.¹⁵⁵ L'histoire débute sur la recherche de l'identité d'un tronc d'enfant noir, retrouvé dans la Tamise le 11 septembre 2001, le jour de l'attentat terroriste survenu aux Tours Jumelles du World Trade Center à New York. L'enquête pour le repérage de l'identité de l'enfant, baptisé «Adam» par la police mobilisera même Nelson Mandela qui en lance un appel mondial. Des liens étranges, fortuits et subversifs se tissent entre les policiers qui mènent la recherche, un journaliste juif de nationalité française, et la jeune policière Vénus Baartman. Cette dernière, d'origine africaine et initiée aux rites de vaudou, porte le prénom de la déesse grecque de beauté et d'amour, et le nom de Sarah Baartman. D'ailleurs, l'histoire réelle de cette dernière, femme noire, victime du traitement inhumain, violent et même meurtrier des colons blancs, connue sous le nom de «Vénus hottentote», compliquera la solution du mystère, tout en lançant le débat autour de la décimation de la race africaine. Explorant la substance des identités ethniques, raciales, ou simplement humaines, l'auteur y dramatise plusieurs éléments tirés de la mythologie grecque, comme Vénus, Persée, Sisyphe et Pégase,¹⁵⁶ mettant de cette façon le matériau fabuleux de l'univers antique au service des problématiques sur le trajet existentiel de l'être humain actuel.

¹⁵² Alain Foix, *Venus et Adam*, éd. Galaad, Paris 2007.

¹⁵³ [s.a.] «*Vénus et Adam*, texte et m.e.s. d'Alain Foix», *Madinin'Art – Critiques culturelles de Martinique*, 6/3/2017, sur <http://www.madinin-art.net/venus-et-adam-texte-et-m-e-s-d-alain-foix/> [11/6/2019].

¹⁵⁴ Message d'Alain Foix à Christina Oikonomopoulou via l'application Messenger, 8 novembre 2018.

¹⁵⁵ Voir sur l'histoire de la Vénus hottentote, Gérard Badou, *L'énigme de la Vénus hottentote*, J. C. Lattès, Paris 2007.

¹⁵⁶ Julien Canaux, «*Vénus et Adam* de Alain Foix: roman inclassable et iconoclaste», *Madinin'Art – Critiques culturelles de Martinique*, 26 novembre 2010, sur <http://www.madinin-art.net/venus-et-adam-de-alain-foix-roman-inclassable-et-iconoclaste/> [16/7/2019].

Conclusion

Récapitulant notre étude sur la réception des mythes et du théâtre grec antique dans l'espace antillais francophone, nous devons insister sur un seul point : en dehors de sa transformation, sa variété et son étendue, en dehors de son originalité due à la plume des écrivains qui l'ont assumée, et de sa pertinence dans le temps et l'espace de l'époque coloniale et postcoloniale, elle s'avère être un processus et un exercice extrêmement important et intéressant, dont les fruits –le texte et la représentation– abandonnent le caractère individuel de la conception auctoriale, et s'offrent sous forme des problématiques aigues au corps collectif du peuple antillais de la Caraïbe francophone.

SOFIA KARAVELI

MARIOS PONTIKAS, WAJDI MOUAWAD:
SUR LES TRACES D'ŒDIPE DANS LA QUÊTE
D'UNE NOUVELLE IDENTITÉ

Non seulement source particulièrement abondante mais aussi matériau extrêmement malléable, se pliant à des remodelages autant formels que thématiques, le matériau mythique des tragédies antiques est sans cesse façonné dans la littérature de manière à véhiculer une multiplicité de lectures et de réinterprétations. Particulièrement dans le cas du remodelage dramaturgique, la désormais célèbre description de l'opération intertextuelle donnée par Kristeva comme «la transposition d'un système de signes en un autre»¹ se réalise non seulement en fonction du passé littéraire et de la perspective historique mais également de la dimension du spectacle.² D'ailleurs, la réécriture —en tant que forme d'intertextualité qui reconfigure le matériau d'un premier texte pour en construire un nouveau—, qui accompagne le théâtre depuis sa naissance à travers des emprunts au matériau épique ou religieux,³ constitue une opération qui cherche constamment à «jouer» avec le sens⁴ en se fondant sur de nouveaux contextes socio-historiques et culturels.

Sous cet angle, nous percevons aisément les raisons pour lesquelles depuis toujours mais de manière plus intense et plus marquée dès l'époque de Shakespeare les mythes tragiques constituent le premier objet d'intérêt des auteurs dramatiques. Ce n'est toutefois qu'au XXe siècle que l'on remarque une exploitation plus systématique et plus large du matériau mythique.⁵ En France, notamment tout au long du XXe siècle, on note un intérêt accru pour la tragédie qui trouve son apogée pendant

¹ J. Kristeva, *La révolution du langage poétique. L'avant-garde à la fin du XIXe siècle : Lautréamont et Mallarmé*, Seuil, Paris 1974, p. 60.

² Z. Sifalekis, *Η εύθραυστη αλήθεια. Εισαγωγή στη θεωρία του λογοτεχνικού μύθου* [La vérité fragile. Introduction à la théorie du mythe littéraire], Gutenberg, Athènes 2005, p. 19.

³ M-C. Hubert (dir.), *Les formes de la réécriture au Théâtre*, Publications de l'Université de Provence, coll. Textuelles Théâtre, 2006, p. 11.

⁴ J-C. Bailly, «Reprise, Répétition, Réécriture», J-P. Engélibert – Y-M. Tran-Gervat, (dir.), *La littérature dépliée. Reprise, répétition, réécriture*, Presses Universitaires de Rennes, coll. Interférences, Rennes 2008, p. 14.

⁵ S. Patsalidis, «Η (ελληνική) τραγωδία και η θεωρία του εικοστού αιώνα » [« La tragédie (grecque) et la théorie du vingtième siècle »], Th. Grammatas (ed.), *Τα αινίγματα της Σφίγγας ή ο Οιδίπους ως διακείμενο* [Les énigmes du Sphinx ou Œdipe en tant qu'intertexte], Syllogi – Afoi Tolidoi, Athènes 1996, p. 167.

la période de l'après-guerre. Pour ce qui est de la Grèce, cet intérêt n'a pratiquement jamais cessé d'exister ; cette tendance devient cependant de plus en plus forte durant les dernières décennies du XXe siècle.⁶

Le mythe sophocléen d'Œdipe –lequel a posé avec une exhaustivité bouleversante les questions existentielles, ontologiques et métaphysiques les plus fondamentales qui tourmentent l'homme depuis toujours– a donné naissance à une foule de réécritures contemporaines. Celles-ci ont permis aux dramaturges de construire leur propre version mythique et, à travers elle, leur propre vision du monde. En particulier, dans les œuvres *Incendies*⁷ de Wajdi Mouawad et *Le meurtrier de Laius et les corbeaux*⁸ de Marios Pontikas, les deux dramaturges traitent des motifs thématiques des deux tragédies sophocléennes, *Œdipe-roi* et *Œdipe à Colone*, et re-composent le matériau mythique en se focalisant sur l'homme contemporain et sur ses préoccupations. En construisant complètement de nouvelles histoires dans un cadre spatio-temporel contemporain, les auteurs reprennent le sujet œdipien de la recherche de l'identité et ouvrent la voie à de nouveaux horizons thématiques. Hormis le fait que les deux pièces réactualisent le mythe des tragédies œdipiennes et présentent des affinités au niveau des intérêts thématiques, ce qu'il est encore plus intéressant d'examiner dans ces deux œuvres c'est le rôle de la rencontre avec l'autre, la place que le contact humain tient dans la quête identitaire. Que cette rencontre soit physique ou mémorielle, elle participe activement à la réflexion identitaire des deux dramaturges en ce qu'elle contribue de manière décisive au processus de reconstruction ou de métamorphose du moi.

On n'oublie pas, Sawda, je te jure.⁹

Produit d'une opération innovante, parce qu'il écrit tout au long de sa mise en scène, *Incendies*¹⁰ a été réalisé pour la première fois en 2003 par Wajdi Mouawad, en même temps auteur et metteur en scène. Cette pièce répondait au besoin du dramaturge de

⁶ G. Pefanis, *Θέματα του μεταπολεμικού και σύγχρονου θεάτρου* [Sujets du théâtre grec d'après-guerre et contemporain], Kedros, Athènes 2001, p. 355 · K. Diamantakou-Agathou, « Le voyage de Dionysos dans la Grèce après 1975 ou Les épigones modernes de la dramaturgie grecque ancienne », *L'Annuaire Théâtral* 48 (automne 2010), p. 45-46.

⁷ W. Mouawad, *Incendies. Le sang de promesse 2*, Leméac / Actes Sud Papiers, coll. Babel, Canada 2010 ('2003).

⁸ M. Pontikas, *Ο δολοφόνος του Λάιου και τα κοράκια* [Le meurtrier de Laius et les corbeaux], *Απαντα τα θεατρικά Γ'*, [Toutes les pièces 3], Aigokeros, Athènes 2007.

⁹ Mouawad, *Incendies*, p. 53.

¹⁰ Depuis lors, *Incendies* a été monté plusieurs fois par Mouawad ainsi que par d'autres metteurs en scène comme Stanislas Nordey et David Strosberg. Cette même œuvre a été portée à l'écran par Denis Villeneuve, au Québec en 2010. En Grèce il a été monté par le Théâtre National en 2012 par le metteur en scène Konstantinos Arvanitakis.

revenir sur une question qui commençait déjà à le tourmenter avec *Littoral*:¹¹ celle des origines qui assombrissent l'identité de l'homme. Plus spécifiquement, l'auteur entreprend une révision du mythe tragique d'Œdipe qui, sous l'éclairage de la guerre du Liban, rejoint l'histoire et l'actualité et devient éminemment contemporaine.

Poussés par la dernière volonté de leur mère, qui est d'aller chercher leur père qu'ils croyaient mort et leur frère dont ils ignoraient l'existence, les jumeaux Jeanne et Simon, se trouvent soudain ébranlés par une nouvelle réalité qui les invite à l'explorer. En écho avec l'*Œdipe-roi*, la dramaturgie prend, au premier abord, la forme d'une enquête qui suscite naturellement la question suivante, autant chez les personnages que chez les spectateurs : pourquoi Nawad, la mère, a-t-elle choisi de lancer ses enfants sur la piste de leur origine de cette façon au lieu de leur dévoiler elle-même toute la vérité?

Toute la pièce est orchestrée autour de cette étrange demande qui est liée à une promesse encore plus étrange. Traversant l'ensemble de l'œuvre, la question de la promesse¹² devient l'axe principal à travers lequel la scène se retrouve occupée tant par les morts que par les vivants, membres de la même famille, par le biais de la technique de l'entrelacement du présent et du passé.

Comme Œdipe, les jumeaux font face à cette situation en partant du point zéro, en pleine ignorance ou en «aveuglement» complet. L'enquête à laquelle les convie leur mère perturbe la disposition des membres dans le «polygone familial» et fausse toute vision antérieure: «Nous appartenons tous à un polygone, monsieur Lebel. Je croyais connaître ma place à l'intérieur du polygone auquel j'appartiens. Je croyais être ce point qui ne voit que son frère Simon et sa mère Nawal [...]. Le graphe de visibilité que j'ai toujours tracé est faux. Quelle est ma place dans le polygone ?»,¹³ se demande Jeanne la mathématicienne. Elle pressent dès le début que cette quête sur ses origines est au fond une quête de soi: «Ce n'est pas pour elle, c'est pour moi. C'est pour toi. Pour la suite»,¹⁴ essaie-t-elle d'expliquer à son frère. Même si Jeanne correspond à l'Œdipe de l'hypotexte de par sa volonté détermi-

¹¹ Lorsque Wajdi Mouawad entreprend d'écrire sa pièce *Littoral*, il ne sait pas encore que ceci ne constituerait que le début d'un projet plus long, la création d'une tétralogie dont les œuvres, loin de former une suite narrative, tourneraient autour du même sujet. De fait, c'est avec *Incendies*, second volet de cet ensemble dramatique, que le dramaturge se rend compte du lien étroit qui était en train de se tisser entre les deux œuvres. Voir Mouawad, *Incendies*, p. 9.

¹² L'idée de la promesse constitue le chaînon principal qui lie tous les textes de la tétralogie – *Littoral* (1997), *Incendies* (2003), *Forêts* (2006), *Ciels* (2009) – comme l'indique le sous-titre, *Le sang des promesses*, qui accompagne toutes les pièces.

¹³ Mouawad, *Incendies*, p. 30-31.

¹⁴ *Ibid.*, p. 73.

nante d'arriver jusqu'au bout du fil, cette correspondance reste partielle et ne se complète qu'avec son frère jumeau, Simon, chez qui l'on retrouve la colère primitive et le caractère impulsif d'Œdipe.

Pour avancer dans leur quête, les jumeaux doivent se charger d'une telle connaissance qui n'entraînera pas seulement une révision de leur histoire familiale mais surtout une altération profonde de leurs propres identités. Or l'histoire individuelle ne pourrait pas être conçue dans toutes ses dimensions si on ne l'apercevait pas sous l'angle de l'histoire collective.

L'occupation israélienne du Sud-Liban est le contexte spécifique dans lequel évoluent les personnages. Motif également dominant dans les autres œuvres de la tétralogie, ce fait historique est au cœur de la dramaturgie de Mouawad car étroitement lié à l'histoire de sa vie familiale. Étant d'origine libanaise, Mouawad et sa famille ont été forcés d'abandonner leur pays à cause de la guerre civile. Pour autant, dans son œuvre, «la rencontre avec l'histoire»¹⁵ apparaît plus comme un élément déclencheur de réflexion, une source d'inspiration pour construire la fiction, que comme une réalité tangible. L'auteur joue en effet avec l'imaginaire et le réel, mélange la fiction et l'autobiographie afin d'atténuer l'impression donnée par l'événement historique spécifique et de laisser apparaître la guerre «transformée en cri».¹⁶

Les images de la guerre font intrusion dans la suite narrative comme des flashes de mémoire qui entrecoupent le dialogue et la continuité spatio-temporelle. De fait, la violence de la guerre se révèle fortement car elle est dépeinte directement par ses victimes mêmes dont elle submerge radicalement l'existence. La véhémence est telle que pour survivre, l'oubli semble la solution la plus consolatrice, comme l'évoque Sawda, l'amie de Nawal qui l'accompagne dans sa recherche de l'enfant perdu : «Ils me disent: "Oublie. À quoi bon. N'y pense plus. Il n'y a pas de Sud. Pas d'importance. On est en vie et on mange chaque jour. Voilà ce qui compte"».¹⁷ L'auto exil semble à Sawda la meilleure manière pour s'en sortir ; toutefois Nawal la prévient: «On n'oublie pas, Sawda, je te jure».¹⁸

Face au dilemme entre la mémoire et l'oubli, autant Nawal et Sawda que Jeanne et Simon choisissent de poursuivre le chemin de la mémoire. Chasser la mémoire

¹⁵ L. Dubois, (propos recueillis) Entretien de Wajdi Mouawad, «Conversation sur le théâtre avec émotions» (19 Octobre 2006), <http://evene.lefigaro.fr/theatre/actualite/interview-mouawad-forets-theatre-71-519.php> [23/09/2018].

¹⁶ C. Farcet, «Incendies : De l'histoire à la fiction», dans Mouawad, *Incendies* (Postface), p. 151.

¹⁷ Mouawad, *Incendies*, p. 52.

¹⁸ *Ibid.*, p. 53.

signifie tout d'abord décider d'errer, de se dépayser. Pour Mouawad, marcher ne signifie d'ailleurs pas forcément s'enfuir ; cela peut aussi être un moyen de trouver des réponses sur soi-même.¹⁹ Dépaycé en effet lui-même à l'âge de huit ans, d'abord en arrivant en France puis au Canada, il a longtemps réfléchi à cet exil dans d'autres pays et continents, nourrissant ainsi sa pensée sur ses propres origines et sur la question de l'appartenance: «À quoi appartiens-tu? Je ne sais pas. Je ne sais pas. Je ne sais pas à quel collectif j'appartiens».²⁰

Dans la traversée du pays de Nawal et de Sawda qui se mettent à la recherche de l'enfant perdu de Nawal, les deux femmes sont en contact direct avec le visage le plus violent de la guerre. Cette expérience pénètre dans la mémoire, leur demande de rester vivantes et appelle la vengeance. Les mots paraissent extrêmement pauvres pour dessiner l'ampleur de l'atrocité. Dans cette perspective, la première promesse que Nawda a donnée à sa grand-mère –apprendre à lire, à écrire, à compter, à parler pour s'armer contre la misère– devient insignifiante, puisque les mots ont trahi l'homme: «Des mots ! À quoi ça sert, les mots, dis-moi, si aujourd'hui je ne sais pas ce que je dois faire !»²¹ proteste Sawda qui, comme Simon au niveau du présent narratif et scénique, s'approprie à la colère en réclamant la vengeance.

Cette mémoire collective qui a souillé à jamais la mémoire individuelle traverse les générations et hante aussi la vie des descendants comme un sort tragique. Jeanne et Simon se trouvent devant un dilemme: soit ils se lancent dans l'enquête et tentent de recoller les morceaux soit ils optent pour l'oubli. Pour Jeanne le choix est à sens unique. «Comment on fait pour vivre maintenant?»,²² se demande-t-elle, en se rendant bien compte qu'après tout ce qu'elle a appris, elle ne pourra plus être la même personne.

Le voyage de recherche qui pour Nawal a pris fin au Québec commence inversement pour Jeanne, du Canada au pays natal de sa mère. En interrogeant des témoins, Jeanne arrive à découvrir l'histoire de sa mère qui ressemble beaucoup à la préhistoire d'*Œdipe-roi* : Nawal a été emprisonnée et violée par son bourreau, Abou Tarek, dont elle est tombée enceinte. Après l'accouchement en prison, Nawal a donné au garde l'enfant dans un seau pour qu'il aille le jeter dans la rivière. Ayant pitié du bébé, le garde a confié le seau à un berger. Comme dans le cas d'*Œdipe-roi*, ce berger sera le

¹⁹ Mouawad, « Le chemin change », W. Mouawad – R. Davreu, *Traduire Sophocle*, Actes Sud-Papiers, Monts 2011, p.13.

²⁰ Ibid., p. 15.

²¹ Mouawad, *Incendies*, p. 87.

²² Ibid., p. 55.

dernier témoin et le plus fiable. Il éclaire en effet la situation en corrigeant un faux indice antérieur : dans le seau, il n'y avait pas un mais deux enfants. En jouant ainsi au jeu des questions-réponses Jeanne arrive à la reconnaissance, «au secret de [s]a propre naissance»²³ tout comme l'a fait son archétype œdipien.

Toutefois la reconnaissance à laquelle a été conduite Jeanne reste partielle ; Simon la complétera. Après avoir longtemps persisté obstinément dans sa décision d'oublier et de ne pas se préoccuper des demandes du testament, il décide finalement de partir sur les traces du passé de sa mère. De la même manière que Jeanne, il pressent que ce voyage va bouleverser sa vie de façon déterminante: «Où m'entraînes-tu, maman?»,²⁴ se dira-t-il, comme sa sœur un peu plus tôt. Quand il découvre l'inceste il se taira, comme Œdipe s'est aveuglé devant la même révélation.

Quelques années auparavant, la mère avait réagi de manière similaire lorsque, pendant le procès de son bourreau, elle l'avait vu sortir un nez de clown en déclarant qu'il était dans le seau où il avait été laissé après sa naissance. En reconnaissant avec effroi l'objet qu'elle-même avait mis dans le seau de son enfant perdu, elle avait tout de suite retrouvé dans le visage de son bourreau celui de son fils. La douloureuse vérité l'avait plongée dans le silence. Sa promesse donnée autrefois à son bébé, «quoiqu'il arrive, je t'aimerai toujours», est restée en suspens.

Par l'inceste qui, dans le cadre de l'atrocité de la guerre, revêt aussi la forme du viol,²⁵ Nihad, l'enfant perdu de Nawal, devient le troisième personnage avec lequel les jumeaux partagent le sort d'Œdipe. Recruté et formé par les ennemis de «l'armée étrangère», Nihad a fini par devenir leur chef. Tireur impitoyable, il tue avec une indifférence qui frôle la tragicomédie.²⁶ Il reflète ainsi une figure symbolique de la violence brutale pour souligner la manière dont la guerre, en s'immisçant dans le cocon familial parvient à transformer le drame individuel en véritable tragédie. « Finalement, ce sont les drames individuels à l'intérieur de cela qui intéressent l'auteur, le petit homme face à l'Histoire avec un grand H », note Stanislas Nordey, metteur

²³ *Ibid.*, p. 100.

²⁴ *Ibid.*, p. 106.

²⁵ P. L'Hérault, «Impitoyable consolation / Incendies, texte et mise en scène de Wajdi Mouawad, mise en scène de Wajdi Mouawad, Théâtre de Quat'Sous, du 12 avril au 22 mai 2004 / Le collier d'Hélène, de Carole Frechette, mise en scène de Martin Faucher, Théâtre d'Aujourd'hui, du 16 mars au 4 avril 2004 », *Spirale* 198, (Septembre-Octobre 2004), <https://www.erudit.org/fr/revues/spirale/2004-n198-spirale1058111/19062ac/> [19/09/2018], p. 54-55.

²⁶ Chaque fois qu'il était en train de tuer quelqu'un, il fixait au bout de son fusil à lunette un appareil photo pour garder un souvenir de ses victimes. De plus, on voit Nihad s'auto-interviewer dans un anglais très approximatif, en jouant le rôle du présentateur Kirk et son propre rôle de franc-tireur.

en scène de la pièce en 2008.²⁷ Enfin, l'Histoire, située en arrière-plan, se révèle être le moteur du tragique: «Le plus important est de sortir du drame pour tomber tête première dans la Tragédie».²⁸

La révélation de liens génétiques provoque inévitablement un déracinement identitaire. Ainsi, le dépaysement qui apparaît au début comme un simple voyage de recherche, finit par devenir un déracinement spatial étant donné qu'il engendre la perte de l'identité. Pour arriver à reconstruire une identité, il faut que la délocalisation soit suivie d'une nouvelle localisation. Celle-ci ne prend son sens qu'à travers l'histoire collective : pour suivre de près l'odyssée de Nawal, il fallait se décentrer, poursuivre des pistes et se mettre en contact avec des témoins, s'impliquer, en d'autres termes, dans l'histoire collective. C'est alors par le biais d'un élargissement du point de vue, qui se traduit par le fait d'accepter l'étranger, l'inconnu comme une partie de soi qu'ils réussissent à appréhender le drame familial : «Loin d'être une essence, l'identité est un processus en *construction*, elle est fondamentalement une inépuisable quête. Savoir qui on est, c'est prendre conscience de qui on devient [...] il n'y a pas d'identité sans altérité [...] ».²⁹

La possibilité de la reconstruction identitaire laisse entrevoir une place pour la consolation dans la trajectoire tragique des héros. Par la lettre posthume que Nawal laisse à ses enfants, elle décide de briser son silence. Ainsi, contrairement à Jocaste, son archétype antique, elle prend les choses en main pour sauver ses enfants de la colère qui est transmise en héritage de génération en génération.³⁰ Néanmoins, au lieu de leur révéler directement la vérité, elle les laisse la découvrir tout seuls parce qu'elle croit qu'«Il y a des vérités qui ne peuvent être révélées qu'à la condition d'être découvertes».³¹ De fait, une telle vérité oblige à répondre non seulement à la question «qui suis-je?» mais aussi «comment continuer à aimer?» Dans une terre «blessée par un loup qui la dévore [...] comment aimer ici?», se demande Sawda.³² Toute tentative de reconquérir l'identité personnelle passe alors par une pensée sur sa propre présence dans le monde. Et c'est seulement par le biais d'une telle trajectoire qui unit l'histoire

²⁷ C. Roy (propos recueillis), Entretien avec Stanislas Nordey (28 Juin 2008), <https://www.theatre-contemporain.net/spectacles/Incendies/ensavoirplus/idcontent/72462> [26/09/2018].

²⁸ Paroles de Mouawad, C. Farcet, «*Incendies* : De l'histoire à la fiction», p.158.

²⁹ F. Ouellet, «Au-delà de la survivance : filiation et refondation du sens chez Wajdi Mouawad », *L'annuaire théâtral* 38 (2005), <https://www.erudit.org/fr/revues/annuaire/2005-n38-annuaire3684/041621ar/> [26/09/2018], p. 158.

³⁰ Mouawad, *Incendies*, p.42

³¹ *Ibid.*, p. 132.

³² *Ibid.*, p. 52.

familiale avec l'histoire collective que les jumeaux seraient en mesure de comprendre que l'amour avance côte-à-côte avec l'horreur et, en conséquence, la vérité, quoiqu'affreuse, leur laisse le choix de décider comment ils vivront désormais.

La trajectoire tragique peut alors être déjouée à condition que les épigones «casse[nt] le fil».³³ Le succès de cette opération dépend de la coopération des deux personnages. Il n'est pas anodin que les jumeaux, en partant de points de départ différents, se retrouvent à la fin au même point, à deux pour se jeter dans «l'incendie» et reconstruire leur monde de nouveau: «Jeanne! Jeanne, je n'ai plus que toi. Jeanne, tu n'as plus que moi [...]».³⁴ Dès lors, la seule garantie qui permette de passer de la déconstruction à la reconstruction c'est d'être ensemble.

Il est apparent que le motif du double qui domine dans la structure spatio-temporelle traverse aussi les relations des personnages où il acquiert en quelque sorte le rôle de *catharsis*. Effectivement, après l'amour de Wahad et de Nawal et l'amitié entre Sawda et Nawal, la gémellité vient symboliser l'unité à travers la complémentarité sans quoi chacun ne serait qu'une moitié. Cette insistance sur la rencontre et sur le partage —élément essentiel dans la dramaturgie de Mouawad—³⁵ laisse percer l'espoir de continuer à vivre après l'anéantissement, parce que vivre signifie aimer: «Il y a le bonheur d'être ensemble. Rien n'est plus beau que d'être ensemble»,³⁶ répétait Wahad à Nawal au temps de leurs amours. Dans la continuité, Nawal déclare: «Maintenant que nous sommes tous ensemble, ça va mieux [...]». Revenant comme refrain tout au long du récit, cette phrase qui a marqué de manière énigmatique l'amorce de l'enquête, trouve finalement son sens au terme de la pièce en offrant une sorte de *catharsis* qui apaise la mémoire sans pour autant l'effacer, comme une «consolation impitoyable».³⁷

Bon, je suis moi aussi un Œdipe, l'ancien qui est revenu ou un nouveau. Et puis ?³⁸

Monté sur la scène en 2004 dans le théâtre «Stoa» puis en 2006-2007 par l'Organisme Théâtral de Chypre, *Le meurtrier de Laius et les corbeaux* constitue

³³ *Ibid.*, p. 131.

³⁴ *Ibid.*, p. 73.

³⁵ S. Diaz, *Avec Wajdi Mouawad. Tout est écriture*, Leméac/ Actes Sud-Papiers, Canada, 2017, p. 68-73 · L. Lenne, «Le poisson soi : de l'aquarium du moi au littoral de la scène », *Agôn : En quête du sujet 0* (2007), <http://agon.ens-lyon.fr/index.php?id=328> [21/09/2018], p. 2.

³⁶ Mouawad, *Incendies*, p. 39.

³⁷ Titre de l'introduction de Mouawad à *Incendies*.

³⁸ Pontikas, *Ο δολοφόνος του Λάιου και τα κοράκια*. La traduction de ce passage ainsi que de tous les passages de l'œuvre de Pontikas qui sont cités constituent ma propre traduction, réalisée uniquement en vue de servir les objectifs de cet article.

la reformulation la plus récente du mythe œdipien dans la dramaturgie néo-hellénique.³⁹ Pontikas, qui fait partie d'une génération de dramaturges qui renouvellent le théâtre grec autant sur le plan thématique que technique, entre en dialogue avec l'hypotexte *Œdipe-roi* en abordant de manière innovante la problématique de la recherche de l'identité à la lumière de la contestation postmoderne quant à l'efficacité du raisonnement et de la connaissance humaines.⁴⁰

S'écartant considérablement de la structure des tragédies antiques, la pièce est divisée en deux parties de même taille, chacune contenant un monologue articulé chaque fois par un personnage différent dans un cadre spatio-temporel contemporain mais indéterminé.

Sensiblement lié au mythe antique, le premier monologue présente un homme contemporain anonyme qui, devant les flashes des appareils photos, donne une interview sur un incident sanglant qui lui est arrivé. Toute l'histoire racontée semble reformuler progressivement le mythe d'Œdipe : le personnage, un homme ordinaire qui est allé chasser les loups qui attaquaient les moutons, tue au carrefour de trois rues de Daulis un vieillard. Tout indique que ce vieillard est Laïus. Cela, ainsi que la rencontre du personnage avec le Sphinx, laissent à penser qu'il n'est qu'Œdipe ressuscité.

Tout au long de son discours, le héros fait de son mieux pour nier cette identité. À cette fin, il fait un maximum d'efforts pour établir un discours parfaitement structuré et argumenté. Pour autant, quoique bien fondée sur une pensée rationnelle, son argumentation finit par devenir délirante, agrammaticale par instants, avec des redites de la même réflexion. Le problème réside dans le fait que la langue, censée être l'outil qui donnera la preuve triomphante de sa position, le trahit en manifestant une faiblesse inhérente à aborder et à expliquer tout élément irrationnel. Ainsi, il se met progressivement en doute sur l'efficacité de son raisonnement, même à propos des arguments qu'il considérerait comme des preuves irréfutables. Sa certitude s'écroule peu à peu : «[...] les tours que me joue le destin, je ne les connais pas, peut-être qu'ils ont raison les sages qui s'inquiètent et qui font des recherches sur

³⁹ V. Liapis, «Η πρόσληψη της Αρχαίας Ελληνικής Τραγωδίας τον Εικοστό (και τον Εικοστό Πρώτο) Αιώνα» [«La réception de la tragédie antique grecque aux XXe (et XXIe) siècles»], A. Markantonatos & Ch. Tsaggalis, *Αρχαία ελληνική τραγωδία. Θεωρία και πράξη* [La tragédie grecque antique. Théorie et pratique], Gutenberg, Athènes 2008, p. 296.

⁴⁰ E. Ioannidou, «Οι μεταμορφώσεις της τραγωδίας στη νεοελληνική δραματουργία 1990-2005» [«Les métamorphoses de la tragédie dans la dramaturgie néohellénique 1990-2005»], *Diavazo* 461, 2006, p. 113-115.

ce phénomène [...]».⁴¹ Empiégé dans les arcanes de la langue, il avoue qu'il n'est pas bien arrivé à exprimer ce qu'il voulait dire parce qu'il y avait toujours quelque chose qui lui échappait.

Hormis la prise de conscience du personnage sur son incapacité à exprimer avec exactitude sa pensée, l'homme fait aussi face à sa difficulté à aborder rationnellement le sens véritable des mots. Lorsque, pour défendre sa position, il essaie de reconstituer avec la plus grande précision possible ses rencontres avec Laius et le Sphinx, le recours à la mémoire devient de moyen de défense la cause de la remise en question de son identité ; des significations latentes apparaissent, qui lui ont échappé au premier abord, à cause de l'incapacité de la pensée humaine à aborder l'irrationnel et des défauts inhérents à son caractère.

Ces défauts semblent constituer des fragments identitaires qui rapprochent le personnage de son archétype de l'hypotexte : sous la colère, il commet le même meurtre, se trouvant dans l'incapacité de déchiffrer contre quelle faute exactement Laius le met en garde ; de par son arrogance, il donne encore la même réponse à l'énigme en se montrant incapable de voir le sens latent derrière sa version paraphrasée. Ainsi, alors que la déficience de la parole ébranle sa certitude sur son identité, les rencontres avec les personnages mythiques le mettent en contact avec des aspects de lui-même qui inaugurent une nouvelle identité et lui font finalement reconnaître en lui-même le visage d'Œdipe de manière presque provocatrice: «Bon, je suis moi aussi un Œdipe, l'ancien qui est revenu ou un nouveau. Et puis?».⁴²

Quoiqu'il accepte l'identité d'Œdipe, l'homme refuse toute responsabilité: «[...] je ne peux pas le comprendre, toutes les horreurs qui arrivent et toutes les horreurs qui vont arriver sont de ma faute à moi? Moi, je n'ai pas de pouvoirs, moi je suis sorti pour tuer les loups qui mangent nos moutons, au diable ce corbeau, vous voulez que je m'aveugle, que ne m'arrache les yeux, c'est ça?».⁴³ En se présentant comme un homme ordinaire qui a agi comme tout le monde agirait devant une question de survie, il revêt le visage d'Œdipe mais ajusté à une nouvelle dimension : il s'agit d'un Œdipe anonyme, qui «comme tout le monde» porte des faiblesses humaines.

⁴¹ «[...] τα παιχνίδια που παίζει η μοίρα δεν τα ξέρω, μπορεί να έχουν δίκαιο οι σοφοί που ανησυχούν και ερευνούν το φαινόμενο [...]», Pontikas, *Ο δολοφόνος του Λαίου και τα κοράκια*, p. 232.

⁴² «Ωραία, είμαι και εγώ ένας Οιδίπους, ο παλιός που αναστήθηκε ή ένας καινούργιος. Ε, και;», *ibid.*, p. 234.

⁴³ «[...] δεν μπορώ να το καταλάβω, φταίω εγώ για όσα φριχτά γίνονται και για όσα ο φριχτά θα γίνουν; Εγώ δεν έχω εξουσίες, εγώ βγήκα να σκοτώσω λύκους που μας τρώνε τα πρόβατα, άι στο διάολο κι αυτό το κοράκι, να τυφλωθώ θέλετε, να βγάλω τα μάτια μου;», *ibid.*, p. 235.

Dans le deuxième monologue on passe de l'échec de la parole humaine en tant que capacité rationnelle de l'homme, à sa déficience en tant que moyen de communication. Une corneille qui a pris l'apparence d'une femme entre en scène. La raison de cette transformation est de communiquer aux hommes un mauvais augure : leur langue va être détrônée et remplacée par les croassements des corbeaux.

Le problème est dû au fait que la parole humaine ne parvient pas à servir le but pour lequel elle a été créée : une communication de fond. En dépit de cela, l'homme se perd dans les dédales des mots qui, détachés de la réalité, engendrent la confusion, des ambiguïtés et des malentendus. De cette façon, la parole humaine passe à une position inférieure par rapport aux autres formes de communication plus rudimentaires, comme la langue des corbeaux. En plus de cela, elle court le risque de se disparaître parce que, en tant que parole articulée, elle échoue à communiquer ses messages ; les mots –bien qu'infinis et en liaisons infinies–, au lieu de donner de la forme au sens, l'obscurcissent.

Il y a pour autant une issue pour l'être humain : la communication non verbale serait susceptible de servir l'intercompréhension à un niveau où la communication verbale ne pourrait pas parvenir.⁴⁴ Sur ce point on reconnaît l'esprit inventif du dramaturge qui utilise la corneille pour inviter les spectateurs à un exercice de communication qui dépasse la parole et se base sur le regard. De cette façon, Pontikas implique les spectateurs dans le jeu théâtral en les rendant témoins de cette première tentative pour se hausser au-delà des limites que la langue humaine impose et pour établir les conditions nécessaires à l'épanouissement d'une nouvelle forme de communication⁴⁵ laquelle peut conduire à une redéfinition de soi-même.

La métamorphose de la corneille en femme n'est pas la seule. Son identité n'est révélée complètement qu'à la fin où la reprise de la stichomythie sophocléenne entre Tirésias et Œdipe suggère désormais ouvertement de réexaminer toute l'œuvre en corrélation intertextuelle avec son hypotexte sophocléen. Dans cette dimension, on identifie le personnage du deuxième monologue à Tirésias, que la tradition présente comme étant des deux sexes, homme et femme en même temps, ce qui renvoie directement à la corneille, envoyée dans le monde des hommes comme représentante de son mari, sa seconde moitié. Cette identification révélatrice du dernier moment «impose rétrospectivement une lecture inverse du deuxième monologue, une rumination».⁴⁶

⁴⁴ Liapis, « Η πρόσληψη της Αρχαίας Ελληνικής Τραγωδίας », p. 301-302.

⁴⁵ *Ibid.*

⁴⁶ Ch. Boulotis, (Critiques), dans Pontikas, *Ο δολοφόνος του Λάιου και τα κοράκια*, p. 330.

La métamorphose de la femme en Tirésias semble restituer le désordre que l'ensemble de toutes les métamorphoses préalables avait engendré. D'abord, au niveau de l'ordre naturel des choses, puisque, dans le visage de Tirésias, les deux natures –la nature humaine et la nature de l'oiseau– se trouvent en union parfaite, en ce que le devin incarne autant l'annonciateur que le présage du message tragique.⁴⁷ Ensuite, sur le plan de la cohésion entre les deux monologues: ce n'est que cette dernière métamorphose de la femme en Tirésias qui valide définitivement et solidement le travestissement de l'homme anonyme en un nouvel Œdipe:⁴⁸ «Le personnage [par conséquent] présuppose l'autre, qui n'est pas seulement un autre personnage, mais une condition nécessaire de son propre lui».⁴⁹

Avec une réflexion profonde sur le destin humain, Pontikas retraite le sujet sophocléen du chemin douloureux vers la connaissance de soi. L'être humain a toujours affaire à la même énigme car il a continuellement l'opportunité de ne pas commettre la même faute. Néanmoins, celle-ci est réitérée perpétuellement, comme une évolution naturelle. Pour qu'il en aille autrement, il faut d'abord que l'homme réponde à la question fondamentale: qui suis-je? La langue n'est pas en mesure de l'aider car elle comporte une incapacité inhérente à dépasser les apparences. Bien plus, l'homme est lui-même responsable de cette défaillance car il «continue à créer des mots mais il n'habite plus en eux».⁵⁰ C'est dans ce cadre que la corneille finit par lancer des reproches aux hommes et par regretter la compassion qu'elle a exprimée plus tôt:

«[...] Les mots rejetés par votre bouche, comme une grue votre langue les décharge et ils s'alignent devant vous, et l'ineffable infini est poussé vers l'infini, parce que les mots ont vieilli? Ou parce que vous les avez mal traités et qu'ils se moquent de vous? Vous les avez humiliés et ils vous méprisent? Vous les avez usés et ils se vengent? Ou il n'y en a pas assez? Ou ils ont vieilli?».⁵¹

Ainsi les spectateurs demeurent moroses devant les mauvais augures de la corneille qui attestent de l'échec diachronique de l'homme à changer le cours des choses

⁴⁷ *Ibid.*

⁴⁸ D. Tsatsoulis, *Σημεία γραφής – Κώδικες σκηνής* [*Signes de l'écriture – Codes de la scène*], Nefeli, Athènes 2007, p. 98-99.

⁴⁹ G. Pefanis, «Αντηχήσεις σε ένα Χλιμίντρισμα» [*Échos à un hennissement*] (16 Février 2015), <https://www.bookpress.gr/kritikes/texnes/marios-pontikas-pefanis> [26/09/2018].

⁵⁰ G. Pefanis, (Critiques), dans Pontikas, *Ο δολοφόνος του Αίγιου και τα κοράκια*, p. 319.

⁵¹ «[...] Οι λέξεις που ξέβρασε το στόμα σας, σα γερανός η γλώσσα σας τις ξεφορτώνει και αραδιάζονται μπροστά σας, και τα ανείπωτα άπειρα σπρωγμένα στο άπειρο, επειδή πάλιωσαν οι λέξεις; Ή επειδή τους φερθήκατε άσχημα και σας περιγελούν; τις εξευτελίσατε και σας περιφρονούν; Τις κουρελιάσατε και σας εκδικούνται; Ή δεν επαρκούν; Ή πάλιωσαν;», Pontikas, *Ο δολοφόνος του Αίγιου και τα κοράκια*, p. 239.

s'il continue à faire confiance à la langue : tant que l'homme perdra du temps à considérer que la réponse à l'énigme est l'homme lui-même, il sera dirigé par le destin qui a déjà pris les décisions qui le concernent et il reconnaîtra en lui une copie d'Œdipe. L'autre chemin qui l'appelle à regarder droit dans les yeux le Sphinx et à ne pas donner la réponse attendue conduit également à la débâcle, rendant ainsi l'être nécessairement tragique. C'est cependant la seule solution pour se tenir au-dessus du destin et, en faisant un choix de son plein gré, de devenir pour un instant seulement le maître absolu de soi-même.

Comment sortir du parcours œdipien? Affinités thématiques sur la quête et la conquête d'une nouvelle identité.

Le sujet de l'incapacité du langage humain à exprimer la réalité apparaît comme le pôle thématique dominant dans l'œuvre de Marios Pontikas qui se concentre sur la faiblesse du discours humain comme instrument d'expression et de communication. On remarque cependant une différence notable avec la même thématique traitée par Mouawad : dans *Incendies*, malgré le réquisitoire des héros sur la faiblesse du langage, c'est à travers le langage que la mémoire finit par survivre et revivre, qu'il soit écrit (testament et lettres de la mère) ou oral (dialogues avec des personnages qui peuvent éclairer le passé). Ainsi les mots deviennent la seule munition des personnages pour résister à l'horreur de leur temps. Ils leur permettent de garder vivante dans leur mémoire l'atrocité des événements de la guerre dont ils ont été des témoins oculaires. Parallèlement, le jeu de la mémoire fonctionne sur un second niveau scénique, gravant dans la mémoire des spectateurs les abominables images de la guerre.

Pontikas aborde ce sujet de manière assez différente. Grâce à la forme monologuée qui restreint le discours et le filtre par le point de vue d'un seul personnage à chaque fois, on suit la réflexion de l'homme anonyme du premier monologue qui narre lui-même tout le processus de son travestissement identitaire en suivant un cheminement logique et méthodique qui s'effondre peu à peu devant les yeux des spectateurs.

Le nouvel Œdipe perd progressivement tout point de repère à l'égard de son identité en raison de l'incapacité du discours énoncé et du raisonnement dialectique de l'homme à atteindre le véritable sens des mots et à servir l'expression de la pensée. La mémoire, en tant que deuxième lecture de ce qui s'est passé, confirme la difficulté du héros –motif thématique de l'hypotexte antique– à déceler au moment propice des choix latents, des messages enfouis derrière les apparences, qui l'auraient

mis sur la voie de la vérité. Ré-envisagés, ces éléments deviennent des indices qui font se rendre compte au personnage qu'il porte des bribes identitaires d'Œdipe. Ainsi le personnage est visé par ses propres paroles et devient lui même «protagoniste et spectateur de son drame».⁵²

Toutefois cette révélation ne se validera que par la dernière rencontre face à face avec Tirésias. La figure de Tirésias constitue la dernière métamorphose du deuxième personnage. Cependant, au lieu de provoquer une fracture plus importante, elle rassemble toutes les faces de son identité:⁵³ devin et présage à la fois, Tirésias incarne autant la nature humaine que celle de l'oiseau. Dès lors le deuxième monologue acquiert une plus grande autorité de par son caractère prophétique. Parallèlement, à la lumière de la lecture intertextuelle que la stichomythie finale impose s'instaure ce que Sarrazac appelle un dialogue des monologues⁵⁴ où les deux personnages se voient et se chargent de sens l'un l'autre,⁵⁵ confirmant ainsi la nature métamorphosée de chacun.

Chez Mouawad, la plongée dans la mémoire éprouvera les liens familiaux et les redéfinira. La relation des jumeaux avec leur mère, qui n'a jamais été idéale, se perdra totalement quand celle-ci prend la décision de se taire. Néanmoins, puisque chez ce dramaturge «il est impossible pour les personnages qu'[il] crée de parler, mais il ne leur est plus possible de se taire»,⁵⁶ la parole se mettra en marche pour que la vérité tragique soit révélée. Devant l'indicible de l'inceste, Simon, dévasté, recourt au silence. Or, chez Mouawad, le recommencement, la reconstruction de l'identité est toujours rendu possible par l'intermédiaire du partage et de la réconciliation: «Le miracle auquel je crois, c'est celui de la réconciliation».⁵⁷

Dans cette œuvre tout est orchestré autour du rapport intime au collectif, même les modalités dramaturgiques. À proprement parler le va-et-vient de deux chronotopes – pratique inscrite dans la tendance généralisée des pièces contemporaines françaises qui font des références à des guerres⁵⁸ en corrélation avec l'usage étendu d'une alternance entre les parties dialoguées et de longues tirades monologuées, projetée à travers les

⁵² Phrase citée à propos du protagoniste à partir d'une autre œuvre de Pontikas mais qui est aussi valide ici, K. Diamantakou-Agathou, «Αντιλήψεις σε ένα Χλιμίντρισμα II» [«Échos à un hennissement II»] (16 Février 2015), <https://www.bookpress.gr/kritikes/texnes/marios-pontikas-pontikas-diamantakou> [27/09/2018].

⁵³ Tsatsoulis, *Σημεία γραφής*, p. 98-99.

⁵⁴ J.P. Sarrazac, *La poétique du drame moderne*, Seuil, Paris 2012, p. 264.

⁵⁵ E. Raptou, «Η δραματουργία του Μάριου Ποντίκα» [«La dramaturgie de Marios Pontikas»], <http://www.greek-theatre.gr/public/gr/greekplay/index/reviewview/14> [27/09/2018].

⁵⁶ Paroles de Mouawad, Diaz, *Avec Wajdi Mouawad*, p. 75.

⁵⁷ Paroles de Mouawad, *ibid.*, p. 72.

⁵⁸ J-P. Ryngaert, *Écritures dramatiques contemporaines*, Armant Colin, Paris 2011, p. 119.

yeux des protagonistes eux-mêmes le principal ciment thématique du texte, à savoir le lien entre l'histoire personnelle et l'histoire collective, entre la mémoire personnelle et la mémoire collective et enfin entre l'identité personnelle et l'identité collective.

L'intégration du *je* dans un *nous* est élément essentiel dans la dramaturgie de Mouawad, issue autant de sa manière de voir les choses que de son expérience vécue: «je viens d'une Histoire qui est précisément en manque de cohésion et en manque de communauté [...] Encore plus fondamentalement pour moi, je ne peux pas abandonner l'idée du Chœur et du partage de l'autre». ⁵⁹ Dès lors, si l'on accepte la remarque que le chemin œdipien est, au fond, le chemin de la séparation de la cité au retour à la cité ⁶⁰ et si l'on conçoit la cité dans la perspective de la communauté et du besoin de l'homme d'appartenir à une communauté, la pensée de Mouawad n'est plus très loin: «Mon partage [...] c'est quand même cette confusion entre partager ensemble et se séparer». ⁶¹

Les héros de Mouawad parviendront à la fin à reconstituer leurs identités sur un plan autant personnel que collectif; ils rétabliront aussi les liens familiaux dans un rapport qui dépasse les limites du temps et de la mort et se base sur le silence: «Jeanne, fais-moi entendre son silence. *Jeanne et Simon écoutent le silence de leur mère*». ⁶²

S'il y a également chez Pontikas une issue au morne avenir prédit par la corneille, les seuls espoirs de salut résident dans une éventuelle confiance en un mode de communication qui ne se base plus sur les énoncés verbaux; la confiance dans le regard et dans le silence peut établir une communication de fond. Le silence – comme le montrent les filles de l'homme anonyme en restant muettes mais en participant explicitement au drame de leur père – se révèle le seul moyen de se rencontrer véritablement: «[...] des regards embrassés avec d'autres regards [...] des âmes fatiguées qui rencontrent d'autres âmes également fatiguées [...] des silences qui rencontrent d'autres silences». ⁶³ Pour preuve de sa thèse, le personnage de la femme invite les spectateurs au jeu théâtral qui au fond n'est qu'«un cri de l'écrivain à l'humanité. Il crie dans toutes les directions, et puisque Œdipe est la

⁵⁹ Paroles de Mouawad, *ibid.*, p. 71.

⁶⁰ P. Vidal-Naquet, «Œdipe à Athènes», J-P. Vernant & P. Vidal-Naquet, *Mythe et tragédie en Grèce ancienne II*, La Découverte, Paris 2001, p. 155.

⁶¹ Paroles de Mouawad, C. Bobas, e.a. (coord.), *Rencontre de Wajdi Mouawad et Robert Davreu* (2015), <https://vimeo.com/124599978> [27/09/2018].

⁶² Mouawad, *Incendies*, p. 132.

⁶³ «[...] Βλέμματα που αγκαλιάζονται με βλέμματα [...] ψυχές κουρασμένες που ανταμώνουν με άλλες ψυχές κουρασμένες [...] σιωπές που συναντούν άλλες σιωπές», Pontikas, *Ο δολοφόνος του Λάιου και τα κοράκια*, p. 240.

tragédie de la connaissance de soi, à travers cela il a trouvé une occasion de crier son propre SOS pour que nous nous regardions dans les yeux».⁶⁴

Cet appel à la participation des spectateurs qui n'est pas d'ailleurs le seul dans l'œuvre,⁶⁵ instaure la «frontalité» qui caractérisait autrefois la tragédie antique;⁶⁶ parallèlement il témoigne de la confiance de Pontikas dans la communauté des personnes –acteurs et spectateurs– qui, rassemblées pour la réalisation de la représentation théâtrale, entrent dans un contact tacite et profond. La pensée de Pontikas ici a partie liée avec la réflexion de Mouawad qui avoue que la question qu'il s'est posée toute sa vie «À quoi appartiens-tu?» cesse le tourmenter lorsqu'il s'intègre au collectif de la compagnie théâtrale.⁶⁷ En impliquant alors l'intime et le collectif, en faisant confiance aux moyens non verbaux, c'est peut-être là que l'homme arrive à prendre conscience de qui il est, à se redéfinir lui-même et à redéfinir pour lui-même une place dans le monde.

L'homme, étant un être mortel à la présence active du tragique dans sa vie, suscité par différentes circonstances, mais qui demeure identique dans son essence.⁶⁸ Dans cette perspective, Mouawad et Pontikas retraitent la question de la perte et de la quête identitaire en renouvelant au fond les problématiques tragiques antiques –la recherche des origines, la faute héréditaire, l'aveuglement face à la réalité, la responsabilité humaine– sous de nouveaux angles. Or, dans ces œuvres, le discours sur l'identité, transformé tantôt en une nécessité de pérenniser la mémoire, tantôt en une défaillance de la parole humaine, n'exclue pas la possibilité de la « catharsis » ; celle-ci n'est pour autant jamais une affaire simple. Elle exige une réflexion profonde sur soi-même et sur les rapports avec les autres d'où découlera l'espoir d'une refondation de soi. En considérant alors que le mythe d'Œdipe peut constituer une source foisonnante de problématiques diachroniques comme contemporaines, les deux dramaturges s'y intéressent en cherchant à garder la mémoire du récepteur vivante et sa réflexion alerte au sujet d'une quête aussi inépuisable que l'abîme de l'âme humaine.

⁶⁴ Paroles de L. Protopsalti, protagoniste de la pièce en question au théâtre Stoa en 2008, «Ο “δολοφόνος” επιστρέφει στη Στοά» [«Le “meurtrier” revient à Stoa»] (24 Novembre 2008), <https://www.tovima.gr/2008/11/24/culture/odolofonos-epistrefei-sti-stoa/> [24/09/2018].

⁶⁵ Tout au long du texte, autant l'homme que la corneille prononce des monologues adressés à un public indéterminé et au fond aux spectateurs. Dans la même lignée, s'inscrit le recours à la technique du théâtre dans le théâtre lorsque des énoncés métaphoriques tirés de l'espace du théâtre sont employés surtout dans le discours de la corneille.

⁶⁶ Sarrazac, *La poétique du drame moderne*, p. 252.

⁶⁷ Mouawad, «Le chemin change», p. 18.

⁶⁸ J-M. Domenach, *Le retour du tragique*, Seuil, Paris 1967, p. 255.

GILDA TENTORIO

SMONTARE E RICOMPORRE LA TRAGEDIA:
IL PROGETTO «SANTA ESTASI. ATRIDI: OTTO RITRATTI DI FAMIGLIA»
DI ANTONIO LATELLA

*Gente che vive nelle rocche di Micene e di Sparta
e si mette una maschera d'oro;
che è padrona del mare e lo vede solo per le buche feritoie,
è capace di tutto.*

[Cesare Pavese, *Dialoghi con Leucò – In famiglia*]

Introduzione: il progetto «Santa Estasi»

Un terremoto emotivo, che passa attraverso le vicende degli Atridi, si impone con prepotenza negli ultimi anni sulle scene italiane.¹ Perché questo *revival*? Si tratta di archetipi fondanti, spesso «palestra di grandi pedagogie, teatrali ed esistenziali». ² Al di là delle differenze estetiche degli spettacoli, un filo rosso sembra riconoscibile in alcuni filoni tematici di riflessione: il rapporto irrisolto fra padri e figli; l'aumento della violenza fra le mura domestiche; lo statuto fragile della famiglia che si va sgretolando, a partire dalla cellula degli affetti fino all'idea più vasta di comunità, Paese ed Europa; le passioni vissute a un livello primario e devastante, in risposta a un mondo digitale che opacizza i sentimenti. Ma si riscontra anche «la ricerca di un grado zero, di un tempo astratto dai vincoli della logica, di un rito di comunione capace di rinnovare il patto della *polis*». ³

¹ Anton Bierl, *L'Orestea di Eschilo sulla scena moderna. Concezioni teoriche e realizzazioni sceniche*, Bulzoni, Roma 2004; Martina Treu, *Teatro antico nel '900*, Carocci, Roma 2009, p. 75-84. Da segnalare che l'*Agamennone* del grecista Ettore Romagnoli inaugurò il primo Festival del Dramma Antico di Siracusa (1914) e un'*Orestea* ha segnato il centenario nel (2014) e l'*Orestea* di Emilio Isgro (1983) ha dato il via al festival *Orestadi* di Gibellina. Per gli anni più recenti, visioni classiche si alternano a sperimentazioni. Ad esempio: *Eumenidi* di Vincenzo Pirrotta (2007, in dialetto siciliano); *Oreste* di Yannis Chouvardas (2010, in *tournee* al Teatro Olimpico di Vicenza); *Colpo su colpo* di Riccardo Caporossi (2012); *Radio Argo* di Igor Esposito (2012); *Darling. Ipotesi per un'Orestea* di Ricci-Forte (2015); *Orestea* di Luca De Fusco (2016); *Ifigenia, liberata* di Carmelo Rifìci (2017); *Orestea* di Anagoor (Biennale di Venezia Teatro 2018).

² Claudia Cannella, «Nel mondo degli Atridi con la "Santa Estasi" di Latella», *Hystrio*, 3 (2016), p. 14.

³ Alessandra Pedersoli, Stefania Rimini, «Orestea 2.0», *Engramma* 133 (febbraio 2016), http://www.engramma.it/eOS/index.php?id_articolo=2754 (ultimo accesso 27/03/2021).

Nelle pagine che seguono ci concentriamo su *Santa Estasi. Atridi: otto ritratti di famiglia* per la regia di Antonio Latella, spettacolo-fiume acclamato da pubblico e critica, Premio Ubu 2016 «miglior spettacolo dell'anno» e «migliore attore under 35» attribuito all'intero *cast* dei sedici giovani attori. Fra le motivazioni dei critici, mi limiterò a citare due giudizi:⁴

Siamo davanti a un capolavoro, di pedagogia, di interpretazione, di guida alla recitazione. Uno spettacolo-saga che rende viva l'essenza bruciante della tragedia greca, senza banali attualizzazioni (Massimo Marino).

[Lo spettacolo ha] la forza poetica ed etica di un fare teatro che sa coniugare pensiero, formazione e creatività, insieme alla voglia di ripensare l'arte della scena partendo dalle sue origini e dal suo cuore pulsante (Nicola Arrigoni).

Il debutto al Teatro delle Passioni di Modena⁵ (aprile 2016 e poi sessanta repliche fino a giugno) ha ottenuto un'accoglienza entusiasta, continuata al Festival "Vie" (ottobre 2016), un successo che ha traghettato il progetto al Festival di Avignone (19-26 luglio 2017),⁶ con una tappa finale nel maggio 2018 a Milano.⁷ Fin dal suo concepimento, *Santa Estasi* ha il carattere dell'eccezionalità: un progetto grandioso e stanziale di diversi mesi, dedicato alla formazione qualificata di giovani artisti, che riceve attenzione e finanziamento da un teatro nazionale di larghe vedute (in questo caso ERT, Emilia Romagna Teatro).

A guidare l'esperimento, una figura di primissimo piano del panorama italiano ed europeo come il regista Antonio Latella (1967-). Inizia la carriera come attore

⁴ <http://www.ubuperfq.it/fq/index.php/it/premi-ubu/premio-ubu-2016/tutti-i-voti-ubu-2016> (ultimo accesso 27/03/2021).

⁵ Il teatro nasce da una riqualificazione post-industriale (ex-Azienda Municipalizzata del comune di Modena). Con i suoi 140 posti, a scalinata rialzata, ospita spettacoli di ricerca e avanguardia ed è una delle sedi del festival "Vie". Per la *tournee* milanese del 2018 Latella ha trasformato la sede del Piccolo Teatro Studio a imitazione di quello modenese: è stata collocata una piattaforma a scalinata per le sedute, in modo da obbligare a una visione frontale (invece della visione "ad abbraccio" della disposizione ordinaria).

⁶ Sulla ricezione ad Avignone (entusiasmo del pubblico, accoglienza tiepida della critica), cfr. Veronica Polverelli, «Santa Estasi al Festival di Avignone», 04.08.2017, <https://www.stratagemmi.it/santa-estasi-al-festival-di-avignone/> (ultimo accesso 27/03/2021). Cfr. invece Jean Pierre Léonardini, «Ô les pères, ces héros toujours pris au tragique», 21.07.2017, <https://www.humanite.fr/festival-davignon-o-les-peres-ces-heros-toujours-pris-au-tragique-639156> (ultimo accesso 27/03/2021); Lorène de Bonna, «L'essence extatique du théâtre», 27.07.2017, <https://lestroiscoups.fr/santa-estasi-atridi-dapres-eschyle-sophocle-euripide-gymnase-du-lycee-mistral-a-avignon/>: «une œuvre totale, créative, envoûtante» (ultimo accesso 27/03/2021).

⁷ Non sono in agenda altre date, tuttavia il regista non esclude che *Santa Estasi* possa concretizzarsi ancora, magari in festival italiani o all'estero.

(diretto fra gli altri da Massimo Castri, Vittorio Gassman, Elio De Capitani e altri registi importanti). Debutta alla regia nel 1998 e dal 2001 cominciano i riconoscimenti per i suoi lavori innovativi e di ampio respiro (Shakespeare, Genet, trilogia Pasolini, Goldoni), apprezzati in Italia e all'estero. Lo contraddistingue una inflessa religione del lavoro:⁸ alle numerose produzioni di regia (più di sessanta spettacoli in meno di vent'anni) affianca attività seminariale e incarichi istituzionali (direttore del Teatro Nuovo di Napoli 2010-2011; Direttore Artistico della Biennale di Venezia Teatro 2017-2020).

Per Latella la regia è sempre una presa di posizione e di responsabilità, un atto interpretativo che parte dallo studio attento del testo, con effetti anche destabilizzanti. Elementi privilegiati della sua ricerca sono ad esempio l'uso di spazi non mimetici, il lavoro sulla fisicità dell'attore, la ricerca di dialogo con lo spettatore.⁹

Santa Estasi ha acceso l'attenzione della comunità teatrale su un modo diverso e produttivo di fare teatro,¹⁰ mostrando una strada inedita di approccio:

Santa Estasi è stato un assaggio di cosa è possibile fare se si investono fondi e forze, tempo e intelligenza su giovani interpreti, come si possa rinnovare il teatro d'arte partendo dal suo tassello principale: gli attori. In questo senso l'azione formativa messa in atto da Antonio Latella è un'azione di ri-fondazione del teatro, è un atto di fiducia nelle potenzialità elevate all'ennesima potenza poetica degli attori. [...] Latella continua il suo viaggio alla ricerca di un altro teatro possibile, un teatro che ha nell'attore il suo fulcro e nel lavoro di sala il laboratorio di una regia materica.¹¹

⁸ «L'unico vero maestro è il lavoro», dice il regista a Sara Chiappori, «Antonio Latella: La maledizione degli Atridi stirpe sanguinaria», *la Repubblica*, 17.05.2018.

⁹ Spesso si tratta di messinscene «intertestuali e intermediali», cfr. Federica Mazzocchi, «Nel fuoco della tradizione. Appunti sul teatro di Antonio Latella», *Mimesis Journal*, 5.2 (2016), <http://journals.openedition.org/mimesis/1155> (ultimo accesso 27/03/2021).

¹⁰ Renato Palazzi, «Tragici ritratti di famiglia», *Il Sole24ore*, 05.06.2016: «Dopo la morte di Ronconi, Latella è l'unico in Italia, e forse in Europa, in grado di condurre iniziative del genere, unendo un ferreo rigore didattico a un tracimante talento inventivo».

¹¹ Nicola Arrigoni, «Santa Estasi. Quando il teatro si fa in grande», 16.06.2016, <http://www.sipario.it/attualita/i-fatti/item/10051-santa-estasi-quando-il-teatro-si-fa-in-grande-estetica-formazione-ed-etica-negli-atridi-di-antonio-latella-di-nicola-arrigoni.html> (ultimo accesso 27/03/2021).

Più di cinquecento candidati rispondono alla prima *call*, ogni provino viene analizzato con attenzione e si arriva alla scelta finale di sedici attori¹² under 35. Latella non ha voluto fornire metodi rassicuranti o strade già tracciate:

[...] Quando ci siamo sentiti con Valenti, il direttore ERT, subito ho detto: Bene, che ci sia davvero una scuola di specializzazione per me e per gli studenti. Proviamo tutti insieme a scardinare i meccanismi consueti del modo di fare teatro: nel tempo, con una durata di spettacolo fuori dal normale; nello spazio, realizzando otto spettacoli nello stesso luogo; nell'economia, perché tutta la scena è realizzata con materiali di repertorio; nel linguaggio espressivo, obbligando gli attori a rompere i *cliché* e provare altre strade, a interrogarsi sul valore del cambiamento. Una sfida per tutti.¹³

Nei duri mesi di prove gli attori hanno dovuto confrontarsi con i ritmi di recitazione più diversi: lunghe parti poetiche da memorizzare in greco antico e latino, balli, corse sfrenate, acrobazie da circo, duelli, in una fisicità tutta da creare e conquistare, anche perché saranno sempre presenti in scena.¹⁴ Nei lavori di Latella l'innovazione procede o si regge sulla tradizione. La scelta della scenografia, ottenuta da materiali di repertorio, crea anche interessanti rifrazioni, perché gli attori si muovono per così dire fra le "vestigia" del teatro:¹⁵ i giovani cioè si devono misurare con il passato e sono in un certo senso assorbiti dalla macchina teatrale.

In questo atto di rifondazione del teatro (nel suo valore estetico e pedagogico), Latella ha a cuore anche e soprattutto il pubblico. In questo senso il progetto si connota di valenze *politiche*, perché egli crede nella forza aggregante del teatro e opera perché la micro-comunità degli spettatori possa riscoprire, attraverso la celebrazione dell'atto estetico, anche il valore civile della partecipazione.

¹² Alcuni di loro sono già affermati, come Federica Rosellini (Premio Hystrio 2011 attrice under 30 e Hystrio Mariangela Melato 2018), Leonardo Lidi (Premio regista under 30 Biennale Venezia Teatro 2017); fra i migliori attori del *cast*, che hanno rivelato talento istrionico anche in altre produzioni: Christian De Rosa e Matilde Vigna.

¹³ Anna Bandettini, «Antonio Latella: la sperimentazione passa dai giovani», *la Repubblica*, 16.04.2016. Cfr. Emanuele Tirelli, *La misura dell'errore. Vita e teatro di Antonio Latella*, Caracò, Bologna-Napoli 2016, p. 59.

¹⁴ Parte del *training* è la stesura di un diario, cfr. Cannella, «Nel mondo degli Atridi...», *cit.* p. 15. Le prove sono state filmate e assemblate nel film documentario *Santa Estasi* di Lucio Fiorentino. Per un *trailer*, cfr. https://www.youtube.com/watch?time_continue=16&v=J2vUGHQc_Rk (ultimo accesso 27/03/2021).

¹⁵ Francis Cossu (éd.), *Festival d'Avignon. Santa Estasi. Otto ritratti di famiglia. Entretien avec Antonio Latella*, luglio 2017, <http://www.festival-avignon.com/fr/spectacles/2017/santa-estasi-atridi-otto-ritratti-di-famiglia-1-2-ip-higenie-en-aulide-helene-agamemnon-electre> (ultimo accesso 27/03/2021).

La ricerca di contatto con il pubblico è evidente in alcune idee sceniche: ad esempio in *Ifigenia in Aulide* il lungo tavolo è addossato alla prima fila degli spettatori, quasi a voler creare un “ponte” fra le vicende mitiche e l’oggi,¹⁶ e soprattutto in *Oreste* il dialogo con il pubblico si fa scoperto, come vedremo. A questa condizione “immersiva” contribuisce senz’altro la temporalità dilatata scelta da Latella, che ha creato un’opera modulare in otto spettacoli, fruibili singolarmente in serate distinte o nella forma della maratona. Al Teatro delle Passioni di Modena l’11 giugno 2016 si sperimenta la formula *no-stop*, dalle ore 14 fino al mattino successivo, che registra il tutto esaurito. Altrove viene proposta una modalità di maratona in due giorni (con intervalli, per un totale di 16 ore).

Il *format* della maratona¹⁷ non è una novità,¹⁸ e forse il successo di questi esperimenti va cercato anche nella proposta di una temporalità *altra*, da opporre all’immediatezza trionfante dei *social*. Nel caso di *Santa Estasi* si chiede allo spettatore una *full immersion* nel tempo ciclico degli Aridi, dove la progressione generazionale non annulla la maledizione. Per dare compattezza al mosaico degli otto “ritratti di famiglia”, Latella sceglie una scenografia unica (gli stessi elementi e oggetti) e assegna ruoli che in prevalenza gli attori conserveranno per tutta la durata del progetto:¹⁹ diventano presenze familiari e il pubblico li riconosce immediatamente, osservandoli nelle varieghe sfaccettature delle diverse prospettive tragiche.

Fra le mura del teatro lo spettatore-“maratoneta” sperimenta un tempo sospeso, l’euforia di una condivisione o iniziazione a un rito, qualcosa di simile a quanto suc-

¹⁶ In questa linea va interpretato anche l’effetto meta-teatrale del finale, per cui rinvio alle mie osservazioni, Gilda Tentorio, «Santa Estasi. Atridi, ritratto di famiglia. Ifigenia in Aulide», 20.05.2018, <http://www.frammentirivista.it/santa-estasi-atridi-ritratto-di-famiglia-ifigenia-in-aulide/>. (ultimo accesso 27/03/2021).

¹⁷ Per esempi importanti del passato, cfr. Jonathan Kalb, *Great Lengths. Seven Works of Marathon Theater*, The University of Michigan Press, Ann Arbor 2011.

¹⁸ Progetto innovativo fu nel 2000 *Maratona di Milano – Ventiquattro scene di una giornata qualsiasi*, a cura di Antonio Calbi e Oliviero Ponte di Pino, una “festa teatrale della città” in 24 episodi (<http://www.trax.it/olivieropdp/maratona/marahome.htm>, ultimo accesso 27/03/2021). Il *format* è stato ripetuto a Roma: *Ritratto di una Capitale. Ventiquattro scene di una giornata a Roma* (dodici ore, 2017), a cura di Antonio Calbi e Fabrizio Arcuri (<http://www.teatrodiroma.net/doc/3162/ritratto-di-una-capitale>, ultimo accesso 27/03/2021). Per esperimenti più estremi *no-stop*, ricordo in Grecia *Mercier e Camier* di Ghiannis Kakleas (2013) e il discusso esperimento *Mount Olympus* di Jan Fabre (2015). In proposito, cfr. Gilda Tentorio, «Le maratone di Kakleas», 18.07.2016, <https://www.stratagemmi.it/festival-atene-epidauro-2-le-maratone-di-kakleas/> (ultimo accesso 27/03/2021) e Laura Martellini, «Jan Fabre: con “Mount Olympus” il mio sogno sovversivo», *Corriere della Sera*, 15.10.2015. È una sorta di «tentazione dell’infinito», cfr. Maurizio Porro, «Tre atti non bastano, maratona in scena», *La Lettura* 239 (26.06.2016), p. 37.

¹⁹ Ciò vale per Ifigenia, Clitemnestra, Elena, Oreste, Pilade, Elettra e Agamennone (salvo per *Ifigenia in Tauride*, dove è Toante, con un’interessante sovrapposizione fra i due personaggi); Egisto interpreta anche Teoclimeno in *Elena*. Molto riuscita è la coppia Isacco Venturini e Alessandro Bay Russo, che procedono quasi sempre in coppia, nel ruolo di messaggeri, Dioscuri, servitori, ma anche Erinni.

cedeva nelle Dionisie di Atene nel V secolo a.C.²⁰ Con un neologismo indovinato, Claudio Morganti ha parlato di pubblico “scoinvolto”, cioè coinvolto e sconvolto insieme perché, grazie all’evento spettacolare extra-ordinario riesce a *sentire* la forza del teatro:²¹ sfida, spiazzamento e condivisione compongono un flusso osmotico di energia che va dalla scena al pubblico e viceversa. Così osserva Latella:

È chiaro che viviamo un periodo in cui noi non gestiamo più il nostro tempo ma ne siamo gestiti, così il teatro s’allarga, prende respiro e restituisce la ritualità, diventando viaggio catartico. [...] Nella maratona tu, spettatore, diventi attore, senti la fatica, la condividi, e gli attori stessi si rendono conto che stiamo regalandoci qualcosa a vicenda. Il bello è che, superata la soglia della stanchezza, accade qualcosa di meraviglioso che muta parametri, difese, preconetti: fai parte del rito e non lo giudichi, lo ricevi e lo restituisci all’attore. Mi piace rompere, con rischi e pericoli, la convenzione del Tempo. Quando ci riesci, lo spettatore si trova davanti a uno specchio. [...] Quando capisci che la storia si ripete e si sta parlando proprio di te, si crea una crepa, e dentro ci sei tu.²²

Che cos’è allora la “santa estasi” del titolo? Un accostamento ironico, spiega Latella: «come quando si dice “Santa Madonna!” di fronte a qualcosa che sembra impossibile da domare». ²³ E chiarisce inoltre che l’estasi è un obiettivo altissimo e raro, «uno stato di grazia, un aprirsi all’impossibile: è la situazione che dovettero condividere i Greci nelle grandi feste drammatiche, in quel tempo sospeso che era ed è il tempo del teatro». ²⁴ Si intuisce una doppia prospettiva, che accomuna attore e spettatore. L’etimologia della parola infatti rinvia a uno “stare fuori”, un uscire da sé, come sperimentano gli attori rispetto ai propri personaggi; ma al tempo stesso l’invito a “uscire da sé” è rivolto anche al pubblico, perché si immerga in un *altrove* mitico, da

²⁰ Cfr. Tommaso Chimenti, «Maratona ‘Santa Estasi’. Antonio Latella ci riporta al teatro puro», 19.06.2016, <https://www.ilfattoquotidiano.it/2016/06/19/maratona-santa-estasi-antonio-latella-ci-riporta-al-teatro-puro/2839054/> (ultimo accesso 27/03/2020).

²¹ Claudio Morganti, «La grazia non pensa», *Lo Straniero*, 16.01.2016 (ora in: *La grazia non pensa. Discorsi intorno al teatro*, a cura di Armando Petrini, Cuepress, Bologna-Imola, 2018).

²² Latella a Porro, «Tre atti...», *cit.*

²³ Latella a Chiappori, «La maledizione...», *cit.*

²⁴ Nicola Arrigoni, «La Santa Estasi del teatro: conversazione con Antonio Latella», 06.05.2016, <http://www.sipario.it/attualita/dal-mondo/item/9950-la-santa-estasi-del-teatro-conversazione-con-antonio-latella-su-atridi-otto-ritratti-di-famiglia-di-nicola-arrigoni.html> (ultimo accesso 27/03/2021).

cui tornare poi con una consapevolezza più ricca. Dunque una condivisione “estatica” fra attori e spettatori, fuori dallo spazio e dal tempo ordinari, per affacciarsi sull’eternità del mito.

Diversamente da quanto accade nelle *durational performances*, Latella parte dal testo. Nei suoi lavori è affiancato da Federico Bellini e Linda Dalisi, talentuosi autori appena quarantenni, per i quali rivendica il titolo di *dramaturg*, una figura non ancora affermata in Italia: un autore di ampia preparazione culturale, con una capacità di fluidità scrittoria che si applica alla manipolazione dei testi, ma con un’attenzione sempre vigile alla *scena*, la vera protagonista; infatti segue la genesi dello spettacolo in simbiosi con la compagnia, offre e raccoglie stimoli, è «addetto al buon funzionamento delle ruote teatrali, ovvero a favorire la loro disposizione, a connettere la scena, il testo o partitura, e gli spettatori».²⁵ Una visione dunque a 360 gradi del “testo spettacolare”.²⁶

Per *Santa Estasi*, Latella sceglie altri sette drammaturghi under 35, selezionati dopo un seminario alla Scuola di Teatro “Paolo Grassi” di Milano, che partecipano al lavoro degli attori, fanno *training* con loro e dopo l’attenta lettura dei testi antichi, sono chiamati a riproporli secondo delle chiavi interpretative. Si tratta di “adattamenti” secondo gradi più o meno marcati di fedeltà all’ipotesto, che non viene considerato nella sua fissità museale, bensì come opera aperta, in quanto il mito è per sua natura «luogo nomade»: ²⁷ ci saranno quindi distanziamenti prospettici, cortocircuiti di senso, inserzioni citazionali allotrie, amplificazioni, in una fluidità ermeneutica che riesce però a non snaturare la tragedia antica e anzi a illuminare aspetti inediti. L’esito è una rete composita di stili e un viaggio attraverso i generi:

dal monologo (*Crisotemi*), al teatro filosofico (*Ifigenia in Tauride*), alla parodia (*Oreste*); dalla proposta corale (*Agamennone*) al dramma borghese (*Elettra*) e al contrappunto ferocemente ironico (*Elena*); dal paradosso onirico (*Eumenidi*) sino alla messa in scena di una prova generale dove tutti sono in attesa e presenti in palcoscenico (*Ifigenia in Aulide*), che introduce il tutto.²⁸

²⁵ Claudio Meldolesi, Renata Molinari, *Il lavoro del dramaturg. Nel teatro dei testi son le ruote*, Ubulibri, Milano 2007, p. 14.

²⁶ Marco De Marinis, *Semiotica del teatro. L’analisi testuale dello spettacolo*, Bompiani, Milano 1982, p. 24-59.

²⁷ Marcel Detienne, *L’invention de la mythologie*, Gallimard, Paris 1981, p.234.

²⁸ Mario Bianchi, «Santa Estasi: la passione per il teatro da Latella ai giovani», 15.06.2016, <http://www.klpteatro.it/santa-estasi-la-passione-teatro-latella-ai-giovani> (ultimo accesso 27/03/2021).

Panoramica sugli otto spettacoli

Le osservazioni che seguono si basano sulla visione²⁹ del progetto Latella al Piccolo Teatro di Milano, lo scorso maggio 2018. Tratterò in breve alcuni aspetti essenziali degli otto spettacoli, ciascuno con una propria identità: la compattezza è garantita dalla scenografia, identica ma in movimento, come pure dalla costante presenza in scena di tutti gli attori, che incarnano in prevalenza un solo ruolo: quando non sono protagonisti, sono comunque *presenze*, spesso fantasmi ingombranti del passato.

Il primo capitolo (adattamento di Francesca Merli) prende le mosse dal *Tieste* di Seneca per disegnare i contorni atavici della famiglia: l'odio viscerale dei due fratelli e l'allusione all'empio banchetto avviene sotto la luce spiovente dei riflettori, che illuminano loro e noi, due mondi paralleli e in continuità. Una cesura temporale e di atmosfera (luce azzurrina, sciabordio di onde) ci trasporta in Aulide, una generazione dopo, quando gli eroi greci sono in attesa del vento favorevole per salpare verso Troia. Sono rispettati i passaggi della tragedia euripidea (*Ifigenia in Aulide*): il rovello di Agamennone (Leonardo Lidi) diviso fra le necessità della *Real Politik* e l'amore per la figlia, la grazia infantile e innocente di Ifigenia (Federica Rosellini), la figura di Clitemnestra (Matilde Vigna) che comprime a stento la sua sensualità nel ruolo di madre ansiosa, ma già preannuncia l'esito della violenza futura. Non mancano però momenti in cui la tensione tragica mostra affinità con la commedia: acrobazie, inseguimenti, *gag* dei messaggeri, coperchi di pentole pronti a diventare scudi; Achille (Emanuele Turetta) è un bullo con cappellino e occhiali da sole, e intanto nella TV del salotto passa l'*Enrico V* di Kenneth Branagh, altra tragedia dell'attesa. Ifigenia si congeda con una finale danza orgiastica in solitaria e fra i gesti scomposti si riconoscono i colpi del pugnale e anche l'ombra di una cerva.

Il secondo "ritratto" (adattamento di Camilla Mattiuzzo) gioca sull'alternanza tonale: all'ombra di un cavallo da giostra, a tratti cavalcato da una Elena lasciva e sguaiata (Barbara Chichiarelli), si consuma l'ultima notte di Troia. Tutti gli attori sono in scena armati di spada, impegnati in corse, inseguimenti, duelli corpo a corpo, in una girandola di energia che restituisce il caos della fine. Questa premessa dà l'avvio alla sezione delle *Troiane* di Euripide: il pianto di Ecuba (Giuliana Vigogna), il delirio di Cassandra (Barbara Mattavelli), l'addio ad Astianatte, il contrasto

²⁹ Sui singoli spettacoli ho scritto recensioni consultabili in: <http://www.frammentirivista.it/?s=santa+estasi> (ultimo accesso 27/03/2021). Nel presente saggio faccio tesoro di alcune osservazioni sorte da quell'esperienza, rielaborate e arricchite.

dialettico Elena-Ecuba. Più interessante e innovativa, dal punto di vista performativo, la seconda parte, dedicata alla tragedia euripidea *Elena*: la scelta è di potenziare l'elemento paradossale e comico, sfruttando il tema del doppio e mescolando gli stili, come a intendere che questa storia è poco credibile come "tragedia".³⁰

Intanto sul tavolo che fra poco ospiterà il Coro del prossimo episodio hanno preso posto Agamennone e Cassandra. Il sorriso si spegne. La tragedia continua ed Euripide lascia il posto alla solennità di Eschilo, *Agamennone*. La regia e il testo (Riccardo Baudino) pongono l'accento sulla musicalità della parola: le lingue antiche (greco e latino) per il Coro, lo sfogo pre-verbale per Cassandra e perfino un *rap* dissacratore contro le figure statuarie degli eroi. Le ultime parole, quasi di compassione, sono di Agamennone, immerso nella vasca dove è stato ucciso: «questa è l'ora della notte che annuncio il mio ritorno». Il grande eroe è morto, ma continuerà a pesare sulle vite di chi è rimasto: si tratta dell'annuncio della tappa successiva.

Con *Elettra* di Euripide si inaugura un trapasso al mondo del "dopo", in cui le redini decisionali passano ai giovani, tentennanti e indecisi. Il *dramaturg* Matteo Luoni spiega la difficoltà di affrontare il personaggio di Elettra, «irrisolvibile, perché essa stessa irrisolta»;³¹ non più figlia (privata del padre e respinta dalla madre), non più principessa, non-moglie e non-madre. «L'unico germe di identità a cui Elettra è legata, è quello di essere sorella di Oreste, un vagabondo senza patria»,³² che lei dovrà spronare, motivare, armare di coltello. La scena di apertura di questa *Elettra* è gravida di un respiro solenne. Il corpo di Agamennone giace nudo a occupare per intero il tavolo. Piangendo, Elettra (Marta Cortellazzi Wiel) lo veste con cura e il pubblico avverte insieme a lei la fatica di sollevare quelle membra enormi e senza vita: una vestizione funebre che è anche culto della memoria, resa visibile e *presente* inoltre in una scena di struggente malinconia, quando padre e figlia danzano sulle note di *Dance me to the end of love* di Leonard Cohen.

In questo primo ritratto Elettra è chiusa al mondo, ripiegata su se stessa. Una porta, che si muove su rotelle, viene posizionata alle sue spalle e da lì farà irruzione il vortice del presente e la chiamata all'azione. Entrano due giovani sconosciuti, in felpa e *sneakers*: Pilade (Andrea Sorrentino) e Oreste (Christian La Rosa). L'aria è

³⁰ In questo senso vanno intese, sul filo dell'ironia, le battute di Elena: «Smettetela di dire che sono una tr...», autocensurando la parolaccia; alla fine però sbotta: «Smettetela di dire che sono una tragedia!», cfr. anche Enrico Fiore, «La "Santa Estasi" di Latella e dei suoi discepoli», 16.05.2016, <http://www.controscena.net/enricofiore2/?p=1878> (ultimo accesso 27/03/2021).

³¹ Matteo Luoni, libretto di sala 2018, p.17.

³² *Ibid.*

immobile, fetida, e un fastidioso ronzio di mosche tormenta i giovani (citazione dalle *Mosche* di Sartre). Elemento fondamentale: il posto a capotavola è occupato da Agamennone, invisibile a tutti. Quando Oreste si accascia sulla sedia occupata dal “fantasma”, il padre lo scuote, lo imprigiona in un abbraccio-tenaglia (con un fondo ambiguo di erotismo), a indicare il dovere della vendetta (riferimento ad *Amleto*).

Nella seconda parte il ritmo si fa dinamico, come nella scena dell’omicidio di Egisto, ben calibrata nel ritmo di sfida e inseguimento. Prima del matricidio, un’immagine eloquente ironizza sulle teorie freudiane: Elettra siede sulle ginocchia di Agamennone-fantasma, Oreste su quelle di Clitemnestra, entrambi figli desiderosi di abbracci, piegati dai complessi edipici e dalla necessità della violenza. Nella visione di Latella la tragedia è dominata dunque dal tema del corpo: un mondo vecchio ed esausto deve finire, ma il sangue non riesce a cancellarne le tracce, perché corpi ingombranti reclamano doveri e comportamenti, condizionando il futuro. Riusciranno questi giovani incerti a liberarsi dei propri fantasmi e a costruire un nuovo solido mondo?

La chiave di lettura scelta dal *dramaturg* Pablo Solari per *Oreste* (da Euripide) punta al tema dell’identità. Chi è il giovane erede degli Atridi? «Non è eroe, non è un re, non è Agamennone, non è Atreo. Oreste è debolezza, paura, confusione, amore, passione, vita, luce. Ma Oreste è pronto a diventare re? È pronto a diventare uomo? È pronto a guardarsi allo specchio?». ³³ Il suo percorso di crescita e di interrogazione su di sé si lega, come si vedrà, alla tematica meta-teatrale e del gioco, mentre il personaggio di Pilade assume un ruolo di primo piano. L’amicizia, i sacrifici e la dedizione totale a Oreste ed Elettra è sanzionata da un groviglio di corpi e baci furiosi e, fra esaltazione e titubanze, viene organizzato il piano contro Elena e Menelao, per ottenere la salvezza di Oreste. La tensione, che ha toccato il suo apice nello scontro Oreste-Menelao, si scioglie con l’intervento di Apollo *deus ex machina* (Gianpaolo Pasqualino). Dunque un *happy end*? Mentre tutti, sorridenti, si uniscono per una foto di famiglia (vivi e morti insieme), ecco l’urlo di Oreste, che prelude al tormento delle Erinni. Interessante l’appendice, affidata all’intensa interpretazione di Pilade (Andrea Sorrentino) che esorta l’amico, spesso con le parole del *Pilade* pasoliniano, ³⁴ ad affrontare le proprie Furie, a non farsi soverchiare dalla paura irrazionale o dalle seduzioni del non-essere e a prendersi la responsabilità della decisione, anche se

³³ Pablo Solari, libretto di sala 2018, p. 19.

³⁴ Pier Paolo Pasolini, *Affabulazione. Pilade*, Garzanti, Milano 1977, p. 152-155.

questo slancio potrebbe significare la morte. Attraverso queste suggestioni extra-testuali, risalta se possibile ancora di più l'attualità del pensiero euripideo.

Per la riscrittura delle *Eumenidi* Martina Folena ricorda che per Pasolini le Erinni sono «dee del sogno».³⁵ Pertanto l'apertura del testo eschileo (il sonno delle Erinni, incitate dallo spettro di Clitemnestra) viene potenziata attraverso innesti nuovi che trasformano la tragedia in una fantasia onirica e politica. L'idea è di restituire sulla scena la mente tormentata di Oreste, e quello che vediamo sono le proiezioni dei suoi incubi, in un disordine labirintico di personaggi e oggetti di scena. Le Erinni sono un ostacolo necessario, per acquisire consapevolezza e conquistare la libertà attraverso il dolore: è quanto spiega al pubblico lo stesso Oreste, a luci accese, in un monologo toccante, che muove da un'intuizione: «Racconto una storia, quindi sono». Oreste spiega infatti che le Erinni esistono solo perché noi, il pubblico, le stiamo immaginando insieme a lui. Se nella tragedia eschilea Atena trasforma le Erinni in forze benefiche, le Eumenidi, protettrici della città, questo potere salvifico è oggi nella *polis* degli spettatori, un concentrato di fantasia condivisa, che può creare mondi e cambiare di segno la negatività: il potere *politico* dell'immaginazione.

Per *Ifigenia in Tauride* (da Euripide) il nucleo di interesse ruota intorno al simulacro della dea Artemide: come trasferirla nell'immaginario contemporaneo? Al tessuto di peripezie dell'originale, la *dramaturg* Silvia Rigon intreccia la vocazione cosmica e amplia gli interrogativi sul futuro incerto dei discendenti degli Atridi alla riflessione sulla conoscenza: quali i suoi limiti? Re di Tauride è il sofisticato e malinconico re Toante (Leonardo Lidi). Non a caso questa terra viene chiamata *isola*, connotata da un esotismo misterioso che ricorda i romanzi di avventura, ma soprattutto lo sforzo di concepire un mondo nuovo della *Tempesta* scespiriana. Prospero affidava alla magia i suoi sogni di una società ideale ma separata, Toante è invece qui il prototipo dello scienziato, e la statua della dea Artemide viene sostituita da un cannocchiale, strumento che spalanca i reami della conoscenza. Mentre discutono e si confrontano, Toante e Ifigenia passeggiano lungo il perimetro della scena con soste meditative, di fronte ai due enormi specchi. Per procedere nella profondità della ricerca e andare oltre la superficie, occorre infatti porsi la domanda sul sé: chi siamo? Per Ifigenia specchiarsi significa farsi domande sul passato (la propria stirpe male-

³⁵ Marta Folena, libretto di sala 2018, p.21: Pier Paolo Pasolini nel film documentario *Appunti per un'Orestide africana* (1969). Cfr. anche Pasolini nel suo *Pilade*, p. 124.

detta) e sulla possibilità di un futuro “liberato”. La speranza della palingenesi tuttavia, come vedremo, appare assai labile.

L'ultimo episodio del progetto è dedicato alla figura di *Crisotemi*, testo scritto dalla *dramaturg* Linda Dalisi, che dichiara di essersi ispirata a Beckett, Simone Weil e Theo Anghelopoulos (*La recita*).³⁶ L'ultima sorella (Giuliana Vigogna) arriva dopo che tutto è già avvenuto. Esce timidamente da un armadio, immagine derivata da Anna Maria Ortese, «che in una lettera definì un poeta “un drago chiuso in un armadio”, per il suo essere schivo profeta del suo tempo. Probabilmente stare a guardare da lì dentro il mondo, gli eventi, le partenze, la guerra, era l'atto più eroico che Crisotemi potesse fare».³⁷ Dopo le passioni forti, i truci scenari di sangue e vendetta, il finale di questa saga ha la voce dimessa e intimista di una dolce femminilità ferita, che non cede per nulla all'autocommiserazione. È assediata dal vuoto, dominata da una frenesia nervosa: sistema le sedie intorno al tavolo e controlla l'ordine delle stoviglie, perché tutto stasera deve essere perfetto. In un flusso ininterrotto di pensieri, in una mescolanza di sentimenti per cui riso e pianto sono dimensioni contigue, descrive una situazione che dovrebbe essere ordinaria, ma è immaginaria: la cena per la riunione di famiglia. Si rivolge alle sedie vuote (salvo una, occupata dal “fantasma” di Agamennone), lancia rimproveri, inviti, accoglie gli ospiti invisibili, dà ordini alle serve in cucina. Il meccanismo però continua a incepparsi, come se la normalità non potesse scorrere in questa grande sala, dove da un orrendo banchetto si è originata la maledizione della casata. L'aureo ordine presente nell'etimologia del suo nome (*chrysòs* significa “oro” e *themis* rinvia alla legge che regola) è impossibile. «Oggi è il giorno. Ora bisogna darci un taglio», dice Crisotemi: a lei il compito di tirare le fila e porre fine, non sa bene nemmeno lei a che cosa. Forse alla sua vita in ombra o alla catena di sangue. Forse Oreste arriverà dalla Tauride a salvarla, forse si sprigionerà la scintilla per poter ricominciare... Tutto però tace. Alla fine, più delle parole possono le immagini, solenni e rituali. Crisotemi ritorna bambina, rifugiandosi in grembo al padre. I due grandi specchi sono fatti roteare, come se l'immagine capovolta della realtà possa davvero cambiare l'ordine degli eventi. O forse al contrario, rappresentano il vento tragico della storia che spazza senza posa le vicende, al di là della volontà dei singoli. Arrivano gli ospiti e si siedono ai posti stabiliti: ecco

³⁶ Linda Dalisi, libretto di sala 2018, p.25. Si menziona anche il poemetto omonimo di Ghiannis Ritsos (in *Quarta Dimensione*), «testo incentrato sull'assenza dell'azione e sul senso politico dell'assistere in modo silenzioso agli eventi».

³⁷ *Ibid.*

schierati tutti gli Atridi che ci hanno accompagnato nelle tappe di *Santa Estasi*. I loro sguardi però ora sono fissi e vacui: sono morti, spettri o larve che attendono di riprendere vita? Si tratta di un preludio a un nuovo inizio, oppure una conclusione circolare, dominata da un'ipnotica coazione a ripetere?

Nel finale Crisotemi enuncia un proclama-manifesto che vale per l'intero progetto, sfonda i secoli ed è diretto a noi: contro il presunto ordine che dovrebbe regolare i rapporti in famiglia (comunità utopica), brinda con la maledizione «Che la gioia famigliare si fotta!».

Attraverso gli Atridi, Latella affronta il tema a lui caro della famiglia, considerata come «origine stessa della tragedia».³⁸ Connessioni e richiami si moltiplicano, invitando alla riflessione o al dubbio su altri temi capitali: il significato della giustizia, il ruolo oppressivo del potere, e soprattutto il confronto giovani/mondo adulto. Quali sono i doveri dei padri, nel loro compito di lascito ereditario di valori, e quali le responsabilità e i confini di libertà dei figli? Quali le speranze per il futuro e gli irrinunciabili fardelli del passato?

Dopo la panoramica, necessariamente sintetica, sugli otto spettacoli, intendo soffermarmi su taluni aspetti di rilievo per evidenziare alcune prospettive ermeneutiche aperte dal progetto *Santa Estasi*.

La lingua, fra antico e presente

Pur nella fedeltà ai modelli, la ricostruzione di Latella non è filologica. Non stupisce quindi trovare un po' ovunque inserti di lingua contemporanea.³⁹ Per le figure macchiettistiche (il contadino in Elettra e il bifolco in *Ifigenia in Tauride*, interpretati da Ludovico Fededegni), il dialetto napoletano o un *pastiche* sgrammaticato mirano alla comicità, effetto raggiunto anche dalla polifonia in *Elena*, come si vedrà, e in generale da battute sul filo dell'ironia e del *nonsense*.

La sperimentazione linguistica raggiunge il suo apice in *Agamennone*. Come è noto la Parodos della tragedia eschilea è un esempio sublime di poesia, ma assai difficile da mettere in scena. Latella decide di ricreare una liturgia della parola. Gli attori del Coro, in abiti e cappucci neri, occupano le sedie posizionate sopra il tavolo, a dimostrare un ruolo *sopra* le vicende. Poggiati a lunghi bastoni, li battono

³⁸ Cossu (éd.), *Festival d'Avignon...*, cit.

³⁹ Interessanti cortocircuiti temporali sono affidati anche alla colonna sonora: *Yellow Submarine* dei Beatles è il sottofondo ironico alla situazione degli Achei rinchiusi nel ventre del cavallo, mentre *Dance me to the end of love* di Leonard Cohen accompagna il ballo di Elettra con il padre morto.

sul tavolo, per scandire il ritmo con solennità e recitano all'unisono l'intera Parodos in greco antico, un flusso sorprendente di parole, accenti, musicalità. È un terremoto, una vibrazione ancestrale, e i due personaggi che ascoltano in scena, Egisto e Clitemnestra, cominciano a contorcersi, dimenarsi e strisciare, feriti da quelle parole che già dicono la loro fine. A rompere l'incantesimo, interpretando la perplessità del pubblico travolto dal greco antico, è la battuta ironica di Egisto: «Che cosa hanno detto?», e Clitemnestra allora recita la traduzione di quei versi difficili e pieni di allegorie. Poco dopo sarà il turno del latino (Primo Stasimo, in una versione del XVIII secolo), accompagnato da sequenze ritmiche di colpi di bastone a terra, cadenzate come in un perentorio codice Morse. Un'immersione stranianti nell'antico, rivendicato come possesso sempre valido anche per l'attualità. Così spiega il *dramaturg* Riccardo Baudino:

Come accostarsi all'*Agamennone* –un'opera perfetta– con l'umiltà e l'arroganza necessaria a tradurla per la contemporaneità? [...] Forse basta – anche se è molto difficile – ascoltarla. Il nostro tentativo drammaturgico e registico è stato proprio questo: ascoltare la musica di Eschilo. [...] La *cellula base* di tutta la lingua del nostro *libretto* è una terzina “pasoliniana”, liberissima e franta, la forma che ci è sembrata più adatta per tradurre, oggi, la musica che noi abbiamo sentito nelle parole di Eschilo⁴⁰

Interessante è anche la resa del personaggio di Cassandra. La tragedia eschilea le affida versi di grande potenza icastica, perché grazie alla sua capacità profetica, mentre il dio Apollo la scuote, può “vedere” i delitti del passato, il massacro presente e futuro, una casa inondata di sangue. Latella preferisce trasformare l'orrore in candore infantile. Quello che in Eschilo è urlo glossolalico,⁴¹ nella fatica di dire l'indicibile, qui assume la forma di una filastrocca: con un sorriso imbarazzato e gentile stampato in viso, Cassandra sussurra le sue visioni, come fossero sogni di una bambina, in un innocente ma simbolico gioco ai dadi. Mentre Clitemnestra già trionfante annuncia l'avvento del suo regno, Cassandra pigola il suo ritornello-filastrocca «ototoi, i miei morti sono i tuoi», come per invitarla a un riconoscimento speculare, centrato sul femminile. Ma la regina la

⁴⁰ Riccardo Baudino, libretto di sala 2018, p. 15.

⁴¹ Cfr. Leo Johannes Heirman, «Kassandra's Glossolalia», *Mnemosyne* 28 (1975), p. 257-67; Sabina Crippa, «Glossolalia. Il linguaggio di Cassandra», *Studi Italiani di Linguistica Teorica e Applicata*, 19.3 (1990), p. 487-508.

stringe in un abbraccio mortale e l'altra comincia a balbettare, in una sorta di regressione al linguaggio pre-verbale. Cassandra è qui soprattutto vittima inerme, e nel suo vocabolario trova soltanto le sillabe essenziali che compongono l'inizio di tutto, cioè *ma-ma*:⁴² mentre viene assassinata, torna a essere figlia.

Il Coro, pluralità di voci e soluzioni

Latella lavora sulla duttilità delle situazioni tragiche e riguardo al Coro opera scelte differenti.⁴³ Quasi scomparse in *Ifigenia in Tauride*, le parti corali in *Agamennone* invece trionfano, impegnando tredici attori, concentrati nell'esecuzione all'unisono ritmata di Parodos e Primo Stasimo, con un effetto di profondità solenne che affonda le radici nell'ancestrale. In altri casi il Coro viene ridotto a due elementi (Mariasilvia Greco e Barbara Mattavelli). In *Ifigenia in Aulide* le due corifee vedono e sanno, ma questo sguardo estraneo e straniante non vuole incidere sulle vicende, per paura e omertà, più forti della complicità femminile: «Nessun aiuto avrà da noi la regina. (...) Zitte e mute dobbiamo stare», e l'impotenza si mescola forse anche all'inconfessato piacere di veder scorrere il sangue. In *Elettra* e *Oreste* sono figure-testimoni, di supporto all'euforia per i progetti criminali, ma gli stessi personaggi si interrogano sulla loro presenza: «Mi stanno attorno e non so perché», dice Elettra al fratello.

Due sono le soluzioni più innovative. La prima, che ha colpito pubblico e critica, è la scelta di ampliare il tema del doppio nella tragedia *Elena*. In una lunga scena (monologo e confronto con Menelao), il personaggio di Elena viene frammentato nelle sette attrici del progetto, in body e pelliccia, gambe bene in vista e labbra rosse, appollaiate sul divano, divertite nel gioco di una seduzione sopra le righe. Parlano all'unisono, in affannose ripetizioni, oppure in briose staffette alternate, su tonalità di cantilena infantile, con teatralità affettata, pose di studiata ingenuità, larghi sorrisi, ammiccamenti, smorfie di disgusto e orrore. È una condivisione corale sempre cangiante, giocata volutamente sulle differenze tonali ed espressive, per alludere al corpo di una verità sdruciolevole e prismatica: infatti la scomposizione di ogni

⁴² Una sillaba non casuale: *Ma* (2015) è spettacolo di Latella dedicato alla madre di Pier Paolo Pasolini, «una specie di grado zero –primordiale e modernissimo– della relazione affettiva» (Renato Palazzi, «Secrezioni di dolore», *Il Sole24ore*, 21.06.2015).

⁴³ Sulla difficoltà di messinscena del Coro in Italia, cfr. Umberto Albini, «Come può parlarci il Coro greco», *Dioniso* 63.2 (1993), p. 43-52; Martina Treu, «Coro per voce sola. La coralità antica sulla scena contemporanea», *Dioniso* n.s. 6 (2007), p. 286-311.

enunciato e la sua ripetizione, creano un effetto-cascata che è pronto a rovesciarsi nel suo contrario. Non c'è quindi una versione univoca dei fatti e l'ambiguità regna sovrana, con palesi effetti comici.

Un altro effetto spiazzante è ricreato nelle *Eumenidi*. Latella rifugge le rappresentazioni comuni delle Erinni come creature nere, striscianti, fameliche. Affida il ruolo ai due attori (Isacco Venturini-Alessandro Bay Rossi) in completo sportivo bianco: arrivano armati di racchetta e palleggiano con la pallina da ping-pong, enunciando i versi eschilei di grande violenza, con un effetto a contrasto notevole. Legano Oreste mani e piedi con i lunghissimi lacci delle loro scarpe e ne risulta un accostamento allusivo importante: Oreste si dimena, si contorce, è scosso da scatti isterici, è ridotto a marionetta, in balia di due giocatori del destino, è una pallina da ping-pong che rotea invano.

Poetica degli oggetti scenici

Come si è detto, la scenografia di Santa Estasi deriva da materiali di altre produzioni: la presenza di questi oggetti dischiude la potenzialità di un dialogo intertestuale⁴⁴ e invita lo spettatore consapevole a una dinamica di cooperazione interpretativa.⁴⁵ Inoltre ogni spettacolo ha un suo allestimento (a cura di Graziella Pepe), che contribuisce alla rete complessiva di senso. Si tratta infatti di una scena in movimento, in cui gli spostamenti alludono a tappe simboliche: ad esempio dopo la morte di Agamennone e il matricidio, i divani sottosopra rappresentano la sovversione dello *status quo* e il preludio a un ordine nuovo, rivoluzionario, che però non avrà la forza di affermarsi. Non a caso per *Eumenidi*, che si riduce all'esplorazione delle ossessioni di Oreste, la scelta è di ricreare un disordinato "magazzino-contenitore" di tutti gli oggetti delle tappe sceniche precedenti, collocati in posizioni diverse, per una cornice di dissonanza che contribuisca allo straniamento della visione onirica.

Il respiro del tragico passa attraverso modalità differenti di semiotizzazione degli oggetti. Cercherò qui di tratteggiare alcune tipologie, sottolineando quella «ecedenza di senso sottratto dall'usura dell'abitudine»⁴⁶ che contribuisce a rendere l'oggetto *segno*, e la scena una rete di segni.

⁴⁴ Mazzocchi, «Nel fuoco...», cit.

⁴⁵ Secondo la terminologia di Umberto Eco, *Lector in fabula. La cooperazione interpretativa nei testi narrativi*, Bompiani, Milano 1979.

⁴⁶ Remo Bodei, *La vita delle cose*, Laterza, Roma-Bari 2009, p. 22.

La lettura dell'*Ifigenia in Tauride* è permeata dall'aspirazione cosmica e a tal fine la statua di Artemide dell'originale euripideo è sostituita da un cannocchiale, un oggetto scenico che non perde la sua forza denotativa (nell'atto performativo viene utilizzato anche per guardare), quasi che nell'isola-regno di Toante sia possibile risollevarsi dagli abissi del dolore e dai tormenti della memoria alzando gli occhi al cielo. Alla memoria dello spettatore italiano torna l'ultimo verso dell'*Inferno* dantesco «E quindi uscimmo a riveder le stelle»,⁴⁷ che forse resta in sottotraccia: dopo gli incubi di *Eumenidi*, l'approdo in Tauride comunica una sorta di sollievo, indicando il tentativo di un'ascesi che è anche speculazione.

Questo Toante che vuole «leggere il libro della natura» ha l'afflato di Galileo e la malinconia di un eroe scespiriano («la realtà ha la stessa consistenza del sogno», dice), ma è accecato dalla sua fede nella divinità-Scienza, che gli fa perdere di vista l'idea del limite e dell'etica. Ifigenia gli oppone la vibrazione della materia cangiante, viva e imprevedibile, che è l'uomo, perché lei crede nella molteplicità dei punti di vista e nella necessità del dubbio. Toante invece teme il guizzo della vita: «i corpi dei vivi vibrano di troppe preoccupazioni. Io ho bisogno dei cadaveri, immobili per l'eternità». Il cannocchiale dunque si profila come «oggetto-feticcio»⁴⁸ che riassume l'aspirazione della scienza a esaurire i perché della vita (potenzia la vista negli spazi siderali e nel microcosmo cellulare) e potrebbe forse permettere una diversa prospettiva sul futuro della casata degli Atridi.

Interessante l'oggetto scenico che si trova in apertura dell'*Agamennone*. Ormai da un anno la sentinella degli Atridi svolge all'addiaccio l'ingrato compito della veglia: attende di dare l'allarme, appena vedrà il segnale di fuoco che, in una lunga catena festosa, di monte in monte, porterà la notizia della caduta di Troia e del ritorno dell'eroe in patria. Eschilo aveva immaginato una staffetta di "echi" luminosi che squarciavano la notte per annunciare la vittoria. Il regista sceglie un effetto più familiare: la sentinella (Gianpaolo Pasqualino) si affanna ai pedali di una bicicletta su blocchi, alimentando il faro a dinamo che fende il buio della sala. Si crea quindi un piano stratificato. L'anacronismo (bicicletta) ha un iniziale effetto straniante e si connota di una complessa ambiguità semantica. Infatti l'ansimare dell'attore chino sui pedali è reale e vivo sulla scena, e il fruscio della dinamo è in un certo senso il pentagramma della sua fatica; al tempo stesso l'oggetto scenico, da tutti riconoscibile

⁴⁷ Cfr. anche Piero Boitani, *Dante e le stelle*, Castelvechi, Roma 2017.

⁴⁸ Massimo Fusillo, *Feticci. Letteratura, cinema, arti visive*, Il Mulino, Bologna 2011, p. 30-32.

nella sua funzione iconica (“vale per” l’oggetto reale), viene de-realizzato per diventare *segno*⁴⁹ e “veicolo” di altri sensi simbolici: la corsa della luce, la fatica, la sopportazione, l’immobilità dell’attesa.

In *Santa Estasi* tutto è fluido e dinamico, e ciò vale anche per gli oggetti, che spesso subiscono una rifunzionalizzazione semiotica. Un esempio è l’enorme cavallo, riciclato da precedenti allestimenti di Massimo Castri, che in *Elena* implica un gioco cangiante di prospettive: giocattolo del destino fra le cosce della bella spartana, poi totem di guerra che sovrasta i duelli, residuo di un’infanzia negata per il piccolo Astianatte che lo cavalca come fosse un cavalluccio a dondolo, e infine cavalcatura di Teucro, altura di avvistamento o giaciglio per un divertente Menelao in stile hawaiano (corona di fiori e bandana).

L’impronta all’intero progetto è data da un elemento che domina la scena in tutte le tragedie: il lungo tavolo. Non è un caso se l’apertura e la chiusura di *Santa Estasi* preveda l’intero *cast* seduto attorno a questo tavolo, segnale di forte immediatezza per indicare l’universo della famiglia.⁵⁰ Da qui infatti si origina tutto (l’empio pasto), in un sovvertimento dell’ordinario e del quotidiano: questa è la soglia del tragico. A più riprese il tavolo diventa piattaforma per camminare, strisciare, ballare, lanciare urla di trionfo, una sorta di ribalta dei sentimenti (*Ifigenia in Aulide*), sede per il Coro e catafalco per il cadavere del re ucciso (*Agamennone*) e infine, quando il mondo vecchio finisce nel sangue e si inaugura il tempo dei giovani (*Oreste*), resta in evidenza sullo sfondo e ospita la schiera dei morti, sempre pronti ad affacciarsi sulle vicende.⁵¹ Dunque è saldo testimone delle vicende e, anche se i personaggi sembrano piegarlo a vari usi, è figura metonimica di un passato che non si può cancellare.

C’è infine un oggetto che diventa luogo di una importante condensazione semantica, il forno elettrico. Sostituto moderno del focolare domestico, assume un valore ossimorico: se nella qualità denotativa evoca la tranquillità borghese di una cucina ordinaria, quando però viene aperto lo sportello, ne esce un’inquietante luce blu, che è un segnale. Si spalanca cioè una dimensione-altra: è il pozzo delle paure ataviche, il buco nero del *miasma* che insozza le generazioni, «le ventre tel-

⁴⁹ Keir Elam, *Semiotica del teatro* [1980], Il Mulino, Bologna 1988, p. 36.

⁵⁰ La locandina (fotografia di Brunella Giolivo) raffigura, addossato a un muro, il lungo tavolo apparecchiato fra l’erba: comunica pertanto le idee di famiglia e di assenza, naturalità e insieme straniamento.

⁵¹ La compresenza di vivi e morti è immagine ricorrente in molti poemetti di Ghiannis Ritsos, *Quarta Dimensione*, che in anni recenti ha ampia fortuna in Italia anche a teatro. Al contrario, *O Aeiwos* (1993) di Iakovos Kambanellis, padre del teatro greco contemporaneo, che offrirebbe spunti interessanti, non è ancora abbastanza conosciuto.

lurique de Gaïa ou l'estomac des héros prédateurs».⁵² A indirizzare verso la rotta del simbolo è l'assenza di questo oggetto nello spazio diegetico: non viene descritto né menzionato. È sufficiente il gesto, quasi liturgico, di Atreo, che apre lo sportello, per avviare la miccia della concatenazione logica e portare il fratello (e con lui il pubblico) alla scoperta dell'orrore indicibile: i figli fatti a pezzi e imbanditi a mensa. E così a più riprese i bagliori sinistri del forno torneranno a ricordare ai personaggi il peso del passato.⁵³ Agamennone sembra il cerimoniere di un rito: è lui che, morto ma sempre in scena, avvicina al forno la moglie appena uccisa e le infila dentro la testa (rimando a Heiner Müller), a evidenziare che anche il matricidio commesso da Oreste rientra nella successione tragica dell'orrore atavico. Di rilievo è il gesto solenne alla fine di *Ifigenia in Tauride*, quando il cerchio sembra pronto a chiudersi: l'attore Leonardo Lidi, che interpretava Atreo e Agamennone, in questa tragedia veste il ruolo del re Toante e, dopo la partenza dei tre argivi, resta in scena malinconico e pensoso. Si dirige con lentezza alle tre porte e le chiude a chiave. Sta serrando per sempre il passato di empietà? C'è dunque speranza che la casa degli Atridi abbia finalmente pace? Poi però si avvicina al forno e lo apre, un gesto che pone in comunicazione passato, presente e futuro. Ora egli è Toante, ma allo sguardo dello spettatore non cessa di portare su di sé l'indelebile marchio degli Atridi. «La storia si ripete, Ifigenia», diceva poco fa. E poiché da questo forno è uscito il banchetto empio, si innesca una circolarità paradigmatica e vertiginosa nel segno dell'inquietudine: il passato può ancora cannibalizzare il futuro.

Teatro come gioco

Santa Estasi è la sperimentazione di stili diversi che vanno a comporsi come in un grande gioco, in cui le regole principali sono energia e condivisione. È ammesso anche il riso, quando si mettono in luce snodi parodici, anacronismi, frammentazione (ad es. *Elena* o *Eumenidi*). È possibile annullare le direzioni temporali di prima e dopo nell'orizzonte della ciclicità, come accade per *Ifigenia in Aulide*, tragedia scelta in funzione di prologo ma anche ricapitolazione, perché certi motivi (tematici, gestuali, espressivi) troveranno compiuta realizzazione successivamente, in una rete studiata di rimandi intratestuali all'interno del macro-progetto.

⁵² «Il ventre tellurico di Gea o lo stomaco degli eroi predatori», De Bonnay, «L'essence...», cit.

⁵³ Ha dunque valore di metonimia, nel senso segnalato da Anne Ubersfeld, *Leggere lo spettacolo* [1996], Carocci, Roma 2011, p. 132.

Alla quinta tappa *Oreste* assume una posizione di rilievo. La prima parte è un'effervescente rivisitazione meta-teatrale, in una sorta di *mise en abyme*.⁵⁴ "Regista" è Oreste, sovraeccitato come lo era Amleto nella famosa scena in cui dà istruzioni agli attori per il dramma rivelatore: è lui a suggerire gesti, impostazione della voce, entrata dei personaggi, addirittura gli effetti sonori. Assistiamo a iterazioni, prove e controprove di battute, all'insegna dell'improvvisazione e dell'autoironia, perché la situazione sembra quella di un corso di teatro, simile all'esperienza che i giovani hanno vissuto con Latella. Oreste è un regista nervoso e incontentabile, senza un progetto preciso e univoco: ripete frasi a effetto («devi accordare parole e azione, non superare mai la moderazione»), chiede l'essenzialità ma anche effetti trionfalistici e solenni, che stonano nell'eccesso e nel grottesco. Assai interessante è il labile crinale fra la realtà del personaggio e la sua rappresentazione: come si raggiunge l'effetto più credibile? Che cos'è la verità? Non è un caso che per la parentesi meta-teatrale sia scelto proprio questo snodo tragico.⁵⁵ Oreste spiega infatti: «Sono stanco di sentirmi dire cosa devo fare, stanco di sopravvivere. Voglio qualcuno che mi insegni a essere bello, qualcuno che mi guardi». Dopo il sangue e la violenza, ora sono i discendenti a dover plasmare il mondo nuovo e devono anzitutto chiedersi chi sono. La domanda «perché siamo qui?» diventa anche l'occasione per innestare la riflessione sul teatro. Dunque la tragedia diventa gioco, tentativo di dare sensi e direzioni nuove, scambio, improvvisazione. Le battute avanzano, tornano indietro, si ripetono, eppure la trama intanto procede e si approda anche al dialogo politico, quando la tragedia si apre alla *polis* degli spettatori, che diventa l'assemblea di Argo, e viene annullata la distanza scena/platea, con effetti comici. Quando si tratta di votare per la condanna a morte, si verifica un caso particolare: molti fra il pubblico votano per la salvezza di Oreste. La situazione finzionale sembra cioè aver acquisito lo spessore autentico della realtà. Ma il gioco ha le sue regole: «Se volete andare a casa», sottolinea il messaggero, «allora occorre tornare a Euripide». Mentre giocosamente ci richiama all'ordine, evidenziando i confini tra realtà e finzione, il messaggero scopre le carte e al contempo proclama la necessità del

⁵⁴ Sull'intreccio di traiettorie intertestuali (tragedia antica, dramma borghese, *Amleto*, Pirandello, drammaturgia nordica contemporanea), cfr. Cannella «Nel mondo degli Atridi...», *cit.* p. 15.

⁵⁵ Riguardo alla particolarità dell'*Oreste* euripideo, fra memorie teatrali e svuotamento del mito, cfr. Davide Susannetti, «Omicidi, attentati e affari di famiglia: il "romanzo criminale" di Oreste», Davide Susannetti-Riccardo Brazzale (edd.), *Oreste. Prolegomeni per un "romanzo criminale"*, *Quaderni del Teatro Olimpico* 29, Vicenza 2010, p. 20.

mito, che *deve* accadere (Oreste va condannato a morte). È uno dei tanti punti in cui la parodia, elemento presente già in Euripide, «si fa così scopertamente parodica da essere umana»:⁵⁶ il teatro-gioco, che si interroga sul proprio statuto, irretisce il pubblico e crea un'intimità speculare.⁵⁷

Santa Estasi è quindi un grande esperimento riuscito, in cui Latella, mentre torna al tragico per indagare gli archetipi della famiglia, sperimenta la vitalità dello strumento-teatro come energia creativa, capace di ricreare la magia di una *polis* di spettatori.

⁵⁶ Ringrazio Pablo Solari per queste suggestioni (intervista del 04/09/2018).

⁵⁷ L'effetto è potenziato dalla presenza di due grandi specchi posti di fronte al pubblico: lo spettatore vede le tragedie nel loro farsi e se stesso inquadrato nello specchio, con l'effetto di una presenza duplice, cioè occhio che guarda e simulacro *dentro* le vicende.

KAITI DIAMANTAKOU

LES APARTÉS DANS LA COMÉDIE ANCIENNE
ET DANS LA COMÉDIE NOUVELLE :
DU SPECTATEUR CRITIQUE ENGAGÉ AU SPECTATEUR
COMPLICE DISTANCIÉ

La comparaison entre la Comédie Ancienne et la Comédie Nouvelle nous permet d'apercevoir de manière claire l'évolution essentielle effectuée dans la représentation et la conception du comique par les agents de l'acte théâtral, les spectateurs inclus, à deux phases différentes dans l'histoire du théâtre, malgré la grande proximité de celles-ci en termes de lieu et de temps physiques. Dépendant directement du code culturel extérieur, qui évolue également à tous les niveaux, le code théâtral intérieur¹ subit un remaniement sensible tant sur le plan de l'écriture dramatique que sur celui de la représentation scénique. C'est cette évolution du système théâtral depuis la production d'Aristophane jusqu'à celle de Ménandre, une grande plus ou moins partie desquelles a été conservée par bonheur, que l'on va suivre par la suite à travers notamment le procédé spécifique des «apartés», en tant que technique dramatique, parmi autres, mise en œuvre par l'auteur comique afin de créer des «situations de communication réduite ou inégale» entre les personnages dramatiques et, par conséquent, entre ceux-ci et le spectateur.² Plus particulièrement, on examinera comment le degré de la présence et de la récurrence de cette technique, les modalités de son développement, son orientation sémantique et idéologique se modifient d'une époque à l'autre, en même temps que la pratique artistique et la conception esthétique du comique dans le cadre desquelles cette technique-ci s'insère.

¹ Sur la relation entre le «code extérieur» et le «code intérieur», voir à titre indicatif Keir Elam, *The Semiotics of Theatre and Drama*, Routledge, London and New York 1997 (1980¹), «Theatrical systems and codes», surtout p. 49-56; Erika Fischer-Lichte, «Theatrical Communication», *Degrés* 29 (1982), p. f-f9; Walter Puchner, *Σημειολογία του θεάτρου* [*Sémiologie du théâtre*], Editions Pairidis, Athènes 1985, «Premier chapitre: Le code théâtral», p. 19-27; Manfred Pfister, *The Theory and Analysis of Drama* (traduit de l'allemand par John Halliday), Cambridge University Press, Cambridge 1988, «2.4. Theatre as a Social Institution», p. 25-36.

² Pour une typologie des différentes techniques dramatiques afin de créer ou, par contre, de résoudre une «situation d'information inégale ou de communication réduite» entre les personnages d'un milieu dramatique, voir –très analytiquement au moyen du théâtre Crétois– Walter Puchner, *Μελετήματα θεάτρου. Το Κρητικό Θέατρο* [*Études de théâtre. Le Théâtre Crétois*], Editions Bouras, Athènes 1991, ch. 3 «Des questions de communication dans les œuvres du théâtre de Crète et des îles ioniennes. L'évolution de deux conventions dramaturgiques», p. 109-152.

Le terme «aparté» désigne cette sorte de discours dramatique qu'un personnage adresse à soi-même et non à un certain interlocuteur sur scène, un discours qui «semble échapper au personnage et être entendu “par hasard” par le public»,³ qui, pourtant, est le destinataire visé. C'est «en principe un cri de l'âme», une «pensée verbalisée, extériorisée et en même temps surprise par le spectateur»,⁴ un «temps mort de vérité intérieure dans le déroulement dramatique»,⁵ injustifié autant du point de vue psychologique, compte tenues les conditions réelles de communication, que du point de vue acoustique : des mots qui ne sont pas entendus par un personnage sur scène, sont, au contraire, entendus par un spectateur assis au dernier rang de l'auditorium.⁶ En tant qu'élément «épique» typique du discours dramatique –de même que le prologue, l'épilogue, le chœur, le narrateur, l'adresse directe au public et al.– les apartés, en puisant leur force dans la différence entre réalité et fiction, tendent à saper brusquement la vraisemblance et l'illusion dramatiques. Le déroulement linéaire de la narration théâtrale s'interrompt plus ou moins provisoirement, pour que le spectateur puisse prêter l'oreille aux intentions «réelles» des personnages et que l'auteur dramatique puisse lui procurer des informations indispensables pour la compréhension de l'intrigue. Un deuxième texte, un métatexte est, ainsi, créé, qui non seulement commente le texte principal, mais qui expose ou même trahit celui-ci aux yeux du spectateur, ce dernier se faisant, de cette sorte, complice de l'auteur et de certains personnages privilégiés par rapport à certains autres, plus ou moins munis de cette aide supplémentaire en matière d'information.⁷

Les effets dramatiques sont d'autant plus intenses du moment où la technique des apartés s'intègre dans le cadre des situations de communication ou de perceptibilité réduite plus large, à savoir : le dialogue secret devant un autre personnage scénique qui, pourtant, semble ne rien écouter ; ou l'écoute à la dérobée, suivie des apartés – monologiques ou dialogiques– à la cachette ; ou même la présence simultanée de deux personnages dramatiques sur scène, qui monologuent, pour un moment donné plus ou moins long, sans que l'un voie ou entende l'autre.⁸ Dans tous ces cas, les

³ Patrice Pavis, *Dictionnaire du théâtre*, Messidor/Éditions Sociales, Paris 1987, entrée « aparté », p. 45.

⁴ Pierre Larthomas, *Le langage dramatique. Sa nature, ses procédés*, PUF, Paris 1990, p. 380.

⁵ Pavis, *Dictionnaire du théâtre*.

⁶ Pfister, *The Theory and Analysis of Drama*, «4.5.3. Asides», p. 137-140, 138.

⁷ Voir Giorgos Pefanis, *Το θέατρο και τα σύμβολα. Διαδικασίες συμβόλισης του δραματικού λόγου* [*Le théâtre et les symboles. Procédés de symbolisation du discours dramatique*], Éditions Ellinika Grammata, Athènes 1999, ch. «4.3.6. Le discours vers le public. Les apartés intérieurs et extérieurs du discours dramatique», p. 227-230.

⁸ Puchner, *Μελετήματα θεάτρου* [*Études de théâtre*], p. 109-152.

répliques ordinaires prennent une valeur nouvelle, tout en rompant avec le caractère «successif», linéaire du langage humain, et l'univers scénique, loin d'être présenté comme uniforme et unique, se propose sous plusieurs points de vue différents, que le spectateur est invité –ou forcé– de reconstituer et structurer en un tout.

Toutes ces données compte tenues, on peut s'attendre à ce que la présence des apartés soit très fréquente dans la comédie, qui, par rapport à d'autres genres dramatiques, intègre plus à l'aise et met en valeur plus abondamment toute sorte de structures épiques et de techniques méta-théâtrales.⁹ En fait, l'illusion scénique peut y être facilement interrompue, n'importe quand et comment, sans la moindre objection de la part du spectateur, toujours bien disposé à accepter et savourer les espiègleries et les caprices des personnages comiques. L'univers comique c'est un univers renversé et, de ce fait, un univers qui, en résistant vigoureusement à toute approche réaliste ou interprétation psychologique rigoureuse de ses habitants, peut tirer profit –spontanément, aisément et évidemment– de la convention de l'aparté, ainsi que de toutes autres formes de communication réduite entre les personnages comiques, en général.¹⁰ La comédie établit, donc, très souvent des rapports subtils entre les apartés et le dialogue, le comique naissant de la complexité des structures de situation, mais plus encore de l'in vraisemblance et de l'artificialité du procédé *per se*. Et c'est cette utilisation systématique ainsi que l'exagération de l'artifice du procédé qui arrivent à établir, voire renforcer, une sorte de complicité entre l'auteur et le spectateur, toujours connaissant et capable de mesurer et de jouir de «l'écart entre le discours ordinaire et la parodie, la caricature qu'on lui présente».¹¹

Cependant, même si l'existence et même l'abondance d'apartés, du fait de leur force comique et méta-théâtrale évidentes, seraient bien attendues dans les comédies d'Aristophane, dans lesquelles, par ailleurs, d'autres techniques épiques sont mises en valeur à profusion,¹² la réalité textuelle se révèle en être assez pauvre. Les apartés dans

⁹ Sur la «fonction métalinguistique» renforcée du discours comique, cf. à titre indicatif John L. Styan, *Drama, Stage, Audience*, Cambridge University Press, Cambridge 1975, p. 68-107 ; Martin Esslin, *Anatomie de l'art dramatique* (traduit de l'anglais par N. Tisseraud), Buchet/Chastel, Paris 1979, p. 77-88 ; Michael Issacharoff, *Le spectacle du discours*, Librairie José Corti, Paris 1985, p. 117-127.

¹⁰ Cf. Jean Sareil, *L'écriture comique*, PUF, Paris 1984, p. 40 : «Un juge a besoin de lois pour juger, un critique de règles. Or celles-ci n'existent pour ainsi dire pas pour le comique. On leur applique donc celles que l'on possède et qui ont été conçues pour des ouvrages sérieux. Tant pis si elles ne conviennent pas».

¹¹ Larthomas, *Le langage dramatique*, p. 385.

¹² Sur le répertoire de techniques méta-théâtrales d'interruption (ou, dans certains cas, d'élargissement) de la fiction scénique, dite «illusion théâtrale», voir à titre indicatif G. François, «Aristophane et le théâtre moderne», *L'Antiquité Classique* XL (1971), p. 38-79 ; Frances Muecke, «Playing with the Play: Theatrical Self-consciousness in Aristophanes», *Antichthon* 16 (1982), p. 17-34 ; Kenneth McLeish, *The Theatre of Aristophanes*, Thames and Hudson, Essex 1980, p.

les onze comédies aristophaniennes conservées –nombre très considérable par rapport aux autres auteurs de la Comédie Ancienne ainsi qu’aux représentants de la Comédie Moyenne et Nouvelle– sont peu nombreux, facilement classables par catégories paradigmatiques très limitées. Tantôt, un ou deux personnages dramatiques se hâtent de se mettre à part sur la scène pour pouvoir regarder et commenter simultanément un autre personnage, devant lequel ils vont d’habitude se présenter, plus ou moins rapidement, pour que la communication normale reprenne son pas: dans les *Thesmophorieuses*, Euripide et Mnésiloque «se tapent à l’écart» (36-38) juste au moment de la sortie du Serviteur d’Agathon, que Mnésiloque ne résiste pas à railler trois fois (45, 48, 50), avant que le dernier aperçoive leur présence (58);¹³ dans la *Paix*, Trygée, en entendant «comme un son de mortier guerrier», «court se cacher dans un coin» (234-5), pour pouvoir regarder et commenter par la suite le va-et-vient continu de Polémos et de Kydoimos, sans être, lui, aperçu par eux jusqu’à leur sortie finale (236-288); Xanthias et Dionysos des *Grenouilles* «se tapissent en silence» et «tendent l’oreille», en «se cachant à l’angle de la skène» (314-5), d’où ils vont regarder la procession du Chœur des Initiés (316-413), qu’ils n’osent d’interrompre qu’une seule fois (337-9), avant de sortir de leur cachette et les rejoindre (414-5); dans les *Femmes à l’Assemblée*, la première Vieille, lorsque le Jeune Homme arrive en chantant (937-41), «se cache dans un coin», «sans qu’il la voie» (942-6), pour se retirer encore par la suite et «surveiller mieux ce qu’il va bien pouvoir faire» (946) avec la Jeune Fille tout au long de la scène suivante (947-75). Tantôt, tous les personnages sur scène ont conscience l’un de l’autre, pourtant ça n’empêche pas certains parmi eux, et notamment les protagonistes, de dévoiler leur intentions et pensées intimes envers le(s) autre(s), qui semblent ne pas du tout réagir, comme s’il(s) n’entendai(en)t ou ne voyai(en)t pas ce qui se déroulait dans leur entourage immédiat: voir les interventions multiples de Dicéopolis en tant que simple spectateur pendant le déroulement de l’Assemblée dans les *Acharniens* (64-171);¹⁴ plus tard

81ff; G.A.H. Chapman, «Some Notes on Dramatic Illusion in Aristophanes», *American Journal of Philology* CIV (1983), p. 1-23; Oliver Taplin, «Fifth-Century Tragedy and Comedy: A Synkrisis», *Journal of Hellenic Studies* CVI (1986), p. 163-74 et notamment 164-5; Ahmed Etman, «The Audience of the Graeco-Roman Drama between Illusion and Reality», *Anthropologie et Théâtre Antique. Actes du colloque international – Montpellier 6-8 mars 1986* (textes réunis par Paulette Ghiron-Bistagne avec la collaboration de Bernard Schouler), *Cahiers du GITA* 3 (Octobre 1987), p. 261-272; Pascal Thierry, *Aristophane. Fiction et dramaturgie*, Belles Lettres, Paris 1986, p. 139-141; Peter D. Arnott, *Public and Performance in the Greek Theatre*, Routledge, London and New York 1989, p. 11-16.

13 Toutes les citations des passages aristophaniens ainsi que des «indications scéniques» suivent l’édition et la traduction élaborées par Pascal Thierry dans *Aristophane. Théâtre complet* (textes présentés, établis et annotés par Pascal Thierry), Bibliothèque de la Pléiade, Editions Gallimard, Paris 1997.

¹⁴ Comme «asides» sont caractérisées par Russo les interventions de Dicéopolis aux passages 64-98 et 125 (mais non pas celles aux vers 101-122 και 157-71, que nous considérons aussi comme des énonciations éventuelles à part);

dans les *Acharniens* aussi, les déclarations de Dicéopolis –pendant et juste après sa visite chez Euripide– sur la stratégie qu’il vient de mettre en œuvre pour pouvoir vaincre le Chœur, qui est pourtant présent dans l’orchestre et semble ne rien écouter (416-7, 440-4, 480-9);¹⁵ le dialogue entre Strépsiade et le Disciple en présence des autres disciples du Réfectoire des *Nuées* (184-199) ; dans les *Oiseaux*, les commentaires des deux amis Athéniens sur le physique de l’oiseau Domestique (61, 79) ou de la Huppe (93-4) et, plus tard, les commentaires divers de Pisétaire seul sur l’allure et l’attitude de nombreux visiteurs venus, aspirant au titre de citoyens de Néphélococcygie ; dans les *Thesmophorieuses*, les brefs apartés de Mnésiloque travesti en femme, à partir du moment où les femmes du Chœur et Clisthène se mettent à la recherche de l’espion (604, 609) ; les apartés de Xanthias pendant le dialogue entre Dionysos et Héraclès dans les *Grenouilles* (51, 87-8, 116, 159-60).

Dans l’univers dramatique d’Aristophane, le nombre et la variété des apartés sont restreints, tandis que leur mise en œuvre n’est pas du tout systématique. Dans certaines comédies leur présence est rare, voire inexistante, comme dans les *Cavaliers*, la *Lysistrata* ou les *Guêpes*. Loin d’être exagérés et mis en exergue, le caractère artificiel et l’invraisemblance du procédé tendent à se camoufler à travers la configuration et l’agencement appropriés des personnages dans l’espace scénique.¹⁶ En plus, la contribution des apartés reste limitée aux contours d’une scène isolée et leur contenu ne contrarie ou ne se différencie pas de celui du dialogue, la prépondérance duquel dans l’ensemble du processus de l’évolution de l’intrigue reste incontestable. Par ailleurs, le plus grand nombre des commentaires monologiques ou dialogiques à part –voir supra *Ach.* 64-173 ; *Nuées* 184-199 ; *Ois.* 61, 79, 93-4 ; *Thesm.* 604, 609 ; *Gren.* 51, 87-88, 116, 159-160– pourraient tout à fait être énoncés face à face du personnage commenté, sans aucune préoccupation pour leur retentissement éventuel sur la sensibilité de celui-ci, compte tenu de la liberté audacieuse, voire la moquerie et l’obscénité parfois extrême du discours et des échanges verbales des personnages aristophaniens.¹⁷

Carlo F. Russo, *Aristophanes. An Author for the Stage* (revised and expanded English edition, translated by Kevin Wren), Routledge, London & New York 1994, p. 45.

¹⁵ Un «étrange aparté», selon Thierry, *Aristophane. Fiction et dramaturgie*, p. 145-146.

¹⁶ De même que les adresses des personnages ou du Chœur au public, qui, au contraire, servent souvent «à fixer encore mieux cette fiction scénique, ou sont même parfois nécessaires au déroulement de l’action»: Thierry, *Aristophane. Fiction et dramaturgie*, p. 140.

¹⁷ Cf. Nancy Worman, *Abusive Mouths in Classical Athens*, Cambridge University Press, Cambridge 2008, ch. 2 «Open Mouths and Abusive Talk in Aristophanes», p. 62-120; Ralph Rosen, «Aischrology in Old Comedy and the Question of “Ritual” Obscenity», Dorota Dutsch and Ann Suter (eds), *Ancient Obscenities. Their Nature and Use in the Greek and Roman Worlds*, University of Michigan Press, Ann Arbor 2018 (2015), p. 73-90.

La fonction principale des apartés aristophaniens consiste surtout à isoler et, par conséquent, à mettre en relief quelques signes physiques ou moraux de certains personnages dramatiques, qui deviennent ainsi, pour un moment donné, l'objet privilégié du regard tant des «spectateurs intérieurs» sur scène que des «spectateurs extérieurs» dans l'auditorium. Le spectacle se dédouble spontanément, en même temps que l'attitude critique du public envers l'univers dramatique et ses habitants. Enfin, la courte durée ainsi que l'invasion inattendue des apartés au cours de l'action dramatique, dans le code dialogique établi de laquelle ils viennent introduire soudainement un nouveau code contre les usages reçus,¹⁸ constituent deux moyens tout à fait indiqués pour faire déclencher le rire du spectateur qui, plongé dans l'ambiance biopsychique de la représentation comique, se trouve durablement dans l'attente de la plaisanterie inopinée.¹⁹

Le «saut» de la Comédie Ancienne, dont la fin fût marquée par la *didascalie* du *Plutos* en 388, à la Comédie Nouvelle, date emblématique dans l'histoire de laquelle fit la représentation du *Dyscolos* en 317/16, la seule pièce ménandrienne intégralement (ou peu s'en faut) conservée, révèle des réarrangements importants dans le système de production théâtrale, matériellement et idéologiquement chargée de façon tout-à-fait distincte dans les deux époques séparées approximativement de sept décennies : le 'paysage' de l'acte théâtral a changé, entraînant également le changement des principes qui régissent la gestion et la perception du (genre) comique.²⁰

La diversité de forme, la récurrence systématique et la nécessité dramatique des apartés dans l'œuvre de Ménandre, semblent constituer un élément décisif de différenciation de celui-ci par rapport à son prédécesseur Aristophane. Le dialogue et

¹⁸ Leszek S. Kolek, «Towards a Poetics of Comic Narratives: Notes on the Semiotic Structure of Jokes», *Semiotica* 53 (1985), p. 145-163.

¹⁹ Cf. Marika Thomadaki, *Θεατρολογία και Αισθητική. Προς μια θεωρία της ενεργειακής θεατρικότητας* [Théâtrologie et Esthétique. Vers une théorie de la théâtralité énergétique], Editions Synchroni Epochi, Athènes 1995, p. 156: «On aurait dû souligner que le genre comique se repose beaucoup sur les principes de la répétition et de la surprise. Pendant la représentation théâtrale, surtout, lorsque les contributeurs au spectacle (troupe et public) créent une ambiance vivante de nature biopsychique, le genre comique est vécu par le spectateur à travers une attente intense –consciente ou subconsciente– soit de l'élément répétitif soit de l'incident inopiné, à chacun desquels le public réagit en conséquence» [trad. du grec].

²⁰ Sur l'évolution des différents codes qui constituent le système théâtral, depuis la Comédie Ancienne jusqu'à la Comédie Nouvelle, en passant par la Comédie Moyenne, voir, à titre indicatif, David Wiles, *The Masks of Menander: Sign and Meaning in Greek and Roman Performance*, Cambridge University Press, Cambridge/NY 1991 ; Antonis K. Petrides, «New Performance», Antonis K. Petrides & Sofia Papaioannou (eds), *New Perspectives on postclassical Comedy*, Cambridge Scholars Publishing, Newcastle upon Tyne 2010, p. 79-124 ; Ioannis Konstantakos, «Tendencies and Variety in Middle Comedy», S. Chronopoulos & C. Orth (Hg.), *Fragmente einer Geschichte der griechischen Komödie –Fragmentary History of Greek Comedy*, Mainz 2015, p. 159-198.

les apartés prennent autant que le dialogue part dans l'activité langagière des personnages ménandriens et servent de moyen décisif par lequel le spectateur peut suivre les complications de l'action et restituer son évolution. La plupart des habitants du monde dramatique de Ménandre, en se mettant plus ou moins à l'écart sur scène, peuvent à tout moment devenir l'opérateur de commentaires plus ou moins longs, censés être énoncés à part : en ce qui concerne les comédies plus ou moins –et surtout moins– fragmentaires, voir dans les *Epitrepontes* (*Arbitrage*) les apartés monologiques de Chairestratos devant Smikrinis (132-34, 138-8, 141-2) et, ensuite, les soliloques parallèles de Habrotonon et de Pamphile, qui ignorent également l'une la présence de l'autre (853-57); dans la *Samienne*, l'aparté de Chrysis (60) qui décide d'écouter à la dérobée le discours des autres personnages scéniques (60-69), ou, plus tard, les monologues parallèles de Dimée et de Moschion jusqu'à ce que chacun aperçoit la présence d'autrui (120-128) ; dans le *Misoumenos* (*Haï*) les apartés successifs de Kleinias, tandis que Getas insiste à ignorer sa présence (685-725) ; dans *Perikeiromeni* (*La Tondue*) les apartés tantôt de Sosias devant Doris (182-4, 188-9), tantôt de Moschion devant Daos (277-8), tantôt de Daos devant Sosias (371-2), tantôt de Moschion, à plusieurs reprises, devant Pataikos et Glykera (783-4, 787, 792-3, 822, 825-6);²¹ enfin, dans *Dyskolos* (*Le Bourru*), on pourrait mentionner à titre indicatif : les apartés de Sostrate, amoureux désespéré, devant Chéréas (69) ou Pyrrhys (135-38) ou Cnémon (163, 171) ou La Jeune Fille (191-92, 194, 201-3);²² de Gétas d'abord en tambourinant à la porte de Cnémon et en appelant le portier (456-64), et puis à la présence de ce dernier (479-80) ; de Gétas à la présence de Simiké (575-6, 583), et tout ça toujours sans compter les soliloques de plusieurs personnages, qui trouvent, par ce moyen, l'occasion d'exprimer leurs pensées intimes plus tranquillement et plus à longueur

²¹ Édition de référence pour l'œuvre de Ménandre : Harvard University Press, Loeb Classical Library (comédies éditées et traduites en anglais par William Geoffrey Arnott), 3 Vol., Cambridge, Mass 1979-1996. Traduction française : Ménandre, *Théâtre* (texte traduit, présenté et annoté par Alain Blanchard), Librairie Générale Française, Paris 2000.

²² Cf. William Geoffrey Arnott, «Introduction», Menander I. *Aspis to Epitrepontes* (translated by W. G. Arnott), Harvard University Press, Cambridge / Mass 1979, p. xiii-xlv, xliii-xliv: «A variation of this technique (the use of link devices) occurs when two characters have been on stage at the same-time, but express their parallel emotions not to each other but in juxtaposed exclamations. Towards the end of the first act of the *Dyscolus*, Sostratos offers to fill the jar of Knemon's daughter from the spring in Pan's shrine, and she agrees. As he leaves the stage to get the water, he bewails his enslavement in line 202 f.: "O [honoured] gods, what power could save me now?". Knemon's daughter, now alone, hears a door rattling and is terrified of being caught out of doors. Her first words (203) are *τάλαιν'εγώ*, literally "woe is me!". There is a pleasant irony in the tonal echo here. Two young people, whose marriage will end the play, bewail their separate miseries in a deliberate juxtaposition of balancing exclamations ».

(Sostrate 147-52, 179-188, 381-92, 522-45, 666-690, 860-5 ; Daos 217-232; Cnémon 442-455, 481-6 ; Sicon 487-499, 514-21, 639-665).²³

Dans les comédies aristophaniennes c'est le dialogue que les apartés occasionnels viennent en premier lieu mettre en exergue, en renforçant provisoirement –et en complétement d'autres procédés épiques– la force métalinguistique du discours théâtral global. Au contraire, dans les comédies de l'époque Nouvelle le jeu d'intersubjectivité et la confrontation de paroles et d'attitudes sont servis autant par le dialogue que par les apartés, les malentendus et les complications dramatiques conséquentes provenant tant de la communication dialogique que de la décodification mal-tournée des messages émis ou reçus «à part». La narration dramatique est une suite d'entrées, de sorties et de déplacements des personnages à travers l'espace scénique, accompagné(e)s d'apartés multiformes (des répliques à part qui s'entremêlent au dialogue entre deux personnes ; des dialogues secrets à la présence d'une tierce personne ; des cas d'écoute à la dérobée, avec ou sans commentaires ; des cas de communication et de perceptibilité réduites, lorsque deux personnes, présentes simultanément sur scène, monologuent sans être mutuellement vues ou entendues), qui empêchent la contemplation et l'écoute directes vis à vis d'autrui, en alimentant ainsi des attentes fantasmées et des jugements erronés et, par conséquent, en compliquant considérablement –et consciemment de la part de l'auteur– l'intrigue.

Ce réarrangement sémiotique du code théâtral dans les deux périodes, que l'on vient de suivre à travers le procédé particulier des apartés, semble avoir suivi l'évolution du code extérieur qui régula à chaque fois la culture athénienne dans son ensemble. La *polis* athénienne à la fin du Vème et au début du IVème siècles, malgré les remous très forts provoqués par la guerre du Péloponnèse, continue à former une unité collective encore très forte, la distinction entre l'individu et la société étant aussi difficile que la distinction entre l'orientation individualiste ou altruiste de l'action des héros comiques.²⁴ Dans les comédies aristophaniennes, tous les personnages dramatiques (des agriculteurs, des politiciens, des philosophes, des auteurs dramatiques, des stratèges, des professionnels divers ; des Athéniens, des visiteurs d'autres villes grecques ou des étrangers ; des dieux, des héros mythiques, des humains et des animaux ; des hommes, des femmes, des adultes, des âgé(e)s, des marié(e)s, des parents, des jeunes célibataires

²³ Dans le cas particulier du *Dyskolos*, voir l'édition du texte par les Editions des Belles Lettres (texte établi et traduit par Jean-Marie Jacques), Paris 1963, t. I.

²⁴ Cf. Thierry, *Aristophane. Fiction et dramaturgie*, surtout p. 296-300; Alan H. Sommerstein, *Talking about Laughter and Other Studies in Greek Comedy*, Oxford University Press, Oxford 2009, ch. 10 «An Alternative Democracy and an Alternative to Democracy in Aristophanic Comedy», p. 204-222.

et des enfants) tous se rencontrent, se connaissent ou se reconnaissent tout d'un coup sur la scène théâtrale, où ils s'expriment et communiquent d'une façon ouverte, familiale et spontanée, de la même façon probablement que les citoyens anciens se rencontraient et communiquaient à l'époque dans les locaux publics d'Athènes.²⁵ Dans ce contexte, la représentation comique, en tant que «moyen d'autoprésentation et d'auto-conscience d'une culture»,²⁶ exclut ou admet très provisoirement les arrières pensées, les expressions indirectes, les complications communicatives, donc, les commentaires à part, qui vont à l'encontre de l'expression directe, spontanée et manifestement critique, tellement prêchée et défendue dans le cadre homologue de la cité athénienne.²⁷ Dans cette perspective, le Chœur comique, cette présence métonymique du public dans l'orchestre, formé de citoyens en une multiplicité de rôles, en général toujours présent après la *Parodos* et intégré largement et organiquement dans l'action (notamment dans les comédies du Vème siècle), assure durablement le lien entre l'espace extérieur de la cité et l'espace intérieur du théâtre,²⁸ en veillant sur la liberté de pensée et d'expression critique, voire caustique, dans les deux espaces également et en y rendant inutile toute sorte de complicité accrue entre les différents agents scéniques.²⁹ Bref, l'acte théâtral comique constitue, en principe et dans la pratique, un acte tout d'abord politique.

La réalité historique a beaucoup changé à la fin du IVème siècle. Dans la ville d'Athènes qui fut vaincue plusieurs fois au cours du IVème siècle, par des ennemis divers,

²⁵ Cf. Charles Mauron, *Psychocritique du genre comique*, Librairie José Corti, Paris 1964, p. 109-110.

²⁶ Puchner, *Σημειολογία του θεάτρου* [*Sémiologie du théâtre*], p. 24.

²⁷ Une opinion différente sur l'exclusion des apartés du drame antique, en général, est proposée par Aim. Chourmouzos, qui pense que le poète ancien, obligé de se soumettre et de s'adapter aux conditions acoustiques de l'ancien théâtre, devait toujours se tenir compte de la déclamation à haute voix du discours dramatique : Aim. Chourmouzos, *Το αρχαίο δράμα. Μελετήματα* (*Le drame ancien. Des études*), Editions des Amis, Athènes 1978, p. 223-224. Cependant, les conditions acoustiques de l'ancien théâtre –malgré les changements architecturaux divers– n'ont pas radicalement changé depuis le Vème jusqu'à la fin du IVème siècle, ce qui n'empêcha pas Ménandre d'avoir recours d'une façon beaucoup plus intense et systématique aux apartés et à toutes autres situations de communication réduite entre les personnages dramatiques. Ce qui a radicalement changé, au contraire, c'est la fonction dramatique du Chœur, sa relation vis-à-vis les personnages dramatiques et, par conséquent, la relation entre le monde dramatique et le monde réel du public (voir par la suite).

²⁸ Pascal Thiercy, «Le rôle du public dans les comédies d'Aristophane», *Dioniso* LVII (1987), p. 169-185. Sur les diverses façons d'inscription du public dans l'univers dramatique et notamment au moyen du Chœur, voir Peter D. Arnott, *Public and Performance in the Greek Theatre*, Routledge, London and New York 1989, ch. 1 «The Audience and the Chorus», p. 5-43.

²⁹ Cf. Arnott, *Public and Performance in the Greek Theatre*, p. 34: «By nature, composition, and placement the chorus belongs both in the world of the play and in the world of the audience. It serves, therefore, as an intermediary in universalizing the story, and in relating the tragic action to the audience's present. As in so many ways, the structure of the theatre serves here as an architectural metaphor for the function of drama in this society. The auditorium follows the contours of the orchestra, rising tier by tier into the community; the play's impact is transmitted through the chorus to the greater public, like ripples spreading out in ever-widening circles from a stone cast into a pool ».

la classe moyenne –et la plus nombreuse– se détourne de la vie politique au profit d'intérêts individuels. La réalité quotidienne ayant radicalement changé, les auteurs comiques projettent, eux aussi, sur l'écran théâtral de nouveaux sujets dramatiques, les relations familiales, les liens amoureux, les affaires d'argent, les voisinages amicaux, les relations de servitude prenant le pas sur les questions politiques épineuses qui occupaient l'action et le discours des habitants de la Comédie Ancienne. La maison bourgeoise, en tant que lieu scénique privilégié dans la Comédie Nouvelle, a désormais ouvert ses portes à la dissimulation, à la tromperie, à la méfiance. Le rôle dramatique du Chœur étant minimalisé et réduit à certaines interventions non-accompagnées de texte conservé, le public n'a plus de représentants adéquats dans le lieu du jeu et, par conséquent, prend ses distances, physiques et psychologiques, par rapport à l'aire théâtrale.³⁰ De leur côté, les personnages ménandriens, dépourvus du support du Chœur, restent isolés et perplexes dans l'espace scénique délimité, à la merci de l'ironie de l'auteur comique. Sur ce champ de 'liaisons privées', le discours dramatique et l'acte théâtral, en général, sont tout à fait prêts et propices à incorporer des situations de communication réduite, les personnages comiques ne cessant pas de commenter et d'être commentés à part, de regarder et d'être regardés à la dérobée, d'émettre des jugements et des conclusions fausses, qui retardent le dénouement du drame au lieu de l'accélérer. Les personnages dramatiques se sont tous enfermés sur eux-mêmes et sur la scène, en créant une réalité fictionnelle découpée de la réalité extérieure, face à laquelle l'auteur et le spectateur distanciés peuvent désormais comploter conjointement et rire de connivence. «Le théâtre présentationnel était devenu presque représentationnel»³¹ et l'acte théâtral comique est devenu –et va rester dorénavant– un acte, tout d'abord, récréatif.

³⁰ Andreas Fountoulakis, *Αναζητώντας τον διδακτικό Μένανδρο. Μια προσέγγιση της Κωμωδίας του Μενάνδρου και μια διερεύνηση της Σαμίας* [*En recherchant le Ménandre didactique. Une approche de la Comédie de Ménandre et une étude de la Samienne*], Éditions Typothito – Giorgos Dardanos, Athènes 2004, p. 72-73 : «La déconnection fonctionnelle du Chœur par l'action de la comédie ménandrienne est indicative du déplacement de l'intérêt par la sphère de la vie publique à la sphère de la vie privée. Les personnages de la pièce n'ont plus besoin de communiquer avec les représentants d'une communauté qui est, dans le drame du Vème siècle, incarné par le Chœur, puisque l'intrigue est désormais focalisée sur des sujets qui ne concernent pas une telle communauté» [trad. du grec].

³¹ Des changements (sur les liens entre le monde fictif et le monde réel) qui ont été amorcés et promus par Euripide (qui a influencé beaucoup la Comédie Nouvelle) ; cf. Arnott, *Public and Performance in the Greek Theatre*, p. 38 : «Euripides paradoxically, by attempting to bring tragedy closer to the everyday experience of the public, distanced it. Instead of participating in a dramatic communion, his audience observed, at a distance, a picture as realistic as Euripides could contrive with the means currently available to him. Presentational theatre had become almost representational. Although the proscenium arch had still to be invented, its presence already made itself felt on Euripidean tragedy, asking the spectator to consider the plays as real actions, involving real people, at a known point in time and space. In such a world the chorus, as the Greeks originally conceived it, could have little part».

KYRIAKI PETRAKOU

THE USE OF PSYCHOANALYSIS
IN NIKOS KAZANTZAKIS'S PLAYS

Nikos Kazantzakis made his appearance on the Greek literary scene in 1906. With brief intervals, he published three works, each belonging to a different genre. He wrote a novella [*Serpent and Lily*] which attracted the attention of the critics with its power of expression and its content. Then appeared his essay entitled *The Sickness of the Age* (on the crisis of values of Western civilisation after the «death of God») and his play *Day is Breaking*, which he wrote and submitted for a drama competition at the University of Athens in 1907. This three-act play was an extremely promising debut. He later called it «a fiery play of love, full of melancholy and passion».¹ The plot is briefly this: Lalo, a prosperous bourgeoisie, is passionately in love with her husband's brother, a poet, and is tormented by this. He returns her love and proposes that they should run away together, but Lalo cannot bear to face society's rejection. Her sexual desire, which constantly becomes more intense, leads to neurosis. The family doctor urges her to follow her impulses, while a woman friend proposes the classic solution of adultery as the least painful for all concerned. Lalo believes that it would be more honourable to go away, but does not have the strength to put this into action and kills herself—in the hope that in the future those who come after will be able to live in accordance with the truth of their desires and feelings and a new age will dawn.

At the beginning of the 20th century, the serious social drama, labelled by Grigorios Xenopoulos the «Theatre of Ideas», was a dominant literary trend in the Greek theatre. It was instigated by the influence of Ibsenism, which had been introduced, as in so many other countries,² by the first production of *Ghosts* in 1894. A considerable number of plays analysed the pathology of marriage but mostly from a moral and social point of view. The morals of the time did not permit references to sexual problems and their consequences. It is even doubtful whether the writers themselves had any knowledge of the matter. There had been two plays, however, by Giannis Kambysis, published in 1896 but written three years earlier, dealing with neurosis

¹ Nikos Kazantzakis, *Αναφορά στον Γκρέκο* [*Report to Greco*], Athens 1961, p. 168.

² J. L. Styan, *Modern Drama in Theory and Practice 1. Realism and Naturalism*, Cambridge University Press, Cambridge 1981.

caused by sexual repressions and leading to psychopathological symptoms. They were characteristically entitled *The Secret of Marriage* and *The Farce of Life*. There is no direct implication of a sexual cause of course, but the famous French neurologist Jean-Martin Charcot is mentioned by name in the text of the first play. Kambysis must have studied his work on hysteria, as did Freud some years earlier. Although Kambysis was an inspirer of the Greek «Theatre of Ideas», these subjects in particular were not investigated by subsequent playwrights. Only Kazantzakis, in his first play, went even further, making his heroine speak about her rebellious flesh, her repulsion of marital intercourse, of dreams and fantasies revealing her wish to get rid of her family, her guilty conscience and her sorrow –she felt as if she were dead.³ The family doctor has no difficulty in interpreting her mental disease as the result of sexual repression and prescribes as the only means for her cure that she should surrender to her ardent lover. He even goes so far as to suggest that natural ethics instead of the declining institution of marriage would be the cure for a sick society too, presaging Wilhelm Reich's theories. Of course, Freud and his theories were unknown in Greece in 1907 and even Freud had not completely formulated them yet. Kazantzakis must have discovered his subject by instinct –the works he used as models (Ibsen's *Ghosts*, *Hedda Gabler*, *A Doll's House* and Xenopoulos's *The Third One*) did not touch openly on the matter of sexual relationships and neurosis. Kazantzakis was really a forerunner in it. It made a strong impression on the university critics, but they found it immoral and their conscience as pillars of society did not permit them to award it a prize.⁴ They focused, however, on the issue of the questioning of marriage, the basis of society. This was followed by a fierce dispute among the various literary groups, with Kazantzakis declaring through newspaper articles that his intention was indeed subversive: his aim was the reformation of society and especially the institution of marriage, which, in his view, social conventions had rendered rotten. Nobody even mentioned the scandalous lines about repressed sexuality and the right, even the obligation, of carnal pleasure, although the critics of the time usually attacked the immorality of the play, even if it contained only a nocturnal non-sexual meeting of lovers. It seems it was too hot to touch and all parties kept silent on this shocking issue.

³ Nikos Kazantzakis, *Ξημερώνει* [*Day is Breaking*], *Νέα Εστία* [*Nea Estia*] 102 (Christmas 1977), (p. 188-189), p. 198-200.

⁴ Kyriaki Petrakou, *Οι θεατρικοί διαγωνισμοί (1875-1925)* [*Theatrical Competitions 1875-1925*], Ellinika Grammata, Athens 1999, p. 248-253; Petrakou, *Ο Καζαντζάκης και το θέατρο* [*Kazantzakis and the Theatre*], Militos, Athens 2005, p. 115-117.

Kazantzakis then went to Paris for postgraduate studies, ostensibly in law, but he actually attended the lectures of Henri Bergson, whom he called a «psychologist» in his letters to his family –of course his philosophy is deeply rooted in psychology–, and he came back with a thesis on Nietzsche. The deeper relations of Freud's theories with the ideas of those two philosophers are beyond the scope of this paper, but we could say that their doctrines might be considered a good preparation for the young intellectual who was seeking ideological gurus. Kazantzakis had another idea which could be considered Freudian if it were not absolutely certain that in 1908 he shared with the rest of the world outside the psychiatric circles of Vienna an ignorance of Freud's theories. In his play *The Master Builder*, the hero cannot build a bridge, because he has a beautiful lover and they meet every night. His happy erotic life causes a decompression of his creative energy which cannot be sublimated into an achievement. He has to sacrifice his lover (literally: he buries her alive in the foundation of the bridge) to his purpose.

Psychology and psychoanalysis extended far beyond their original psychiatric targets during the 20th century, developing into currents of thought which were established through the works of scientists, and more through the spread of psychotherapy to a huge number of people, and also by the popularisation of their several dogmas (and their misapprehensions) through the media. Dominant among them to this day is Freudian theory. Kazantzakis really started from William James. He translated a part of his *Principles of Psychology* and even wrote an essay on him entitled *Pragmatism*, which on second thoughts he destroyed. Although many of Kazantzakis's critics insist that James influenced him, none seems to have investigated this influence. I believe that it followed the general evolution in the field: the interest in psychoanalysis outweighed James's theories and Kazantzakis abandoned him too. Psychoanalysis was presented for the first time in Greece through an article in a literary journal in 1915. Kazantzakis belonged to the editing board, so we can assume he must have noticed it. It really became known during the inter-war years, especially in the thirties, coinciding naturally with the official introduction of surrealism. Kazantzakis had an early direct contact in Vienna, in 1921. He was examined personally by Wilhelm Stekel, who attributed the skin disease on his face to sexual repressions, as was to be expected of a student of Freud, even though a heretical one. Bed-ridden with this complaint, he studied Freud's theories on in-

instincts and dreams, which he found very interesting.⁵ In 1927 he published a Byzantine play. Its subject is a Shakespearesque piece of history of the 10th century: the murder of the Emperor Nicephorus Phocas by his wife, Theophano, and his nephew Ioannis Tsimiskis, who was her lover. Tsimiskis became emperor and abandoned Theophano. What is different from the other, at least eight, plays on the same subject by different authors is that, before his execution, Theofano demands that Nicephorus has sexual intercourse with her. He resists her because he is immersed in a religious crisis and has an aversion for lust. Theofano's feminine narcissism is obviously wounded, but she explains that carnal satisfaction is not her real target. Her ultimate and existential aim is to have a child, a son, who will be better than his father and surpass him. That will be her vindication. This is the first direct lesson from Freud which Kazantzakis used in his plays.

During the thirties, psychoanalysis was spread more widely in Greece, more in theory than in practice.⁶ Greek intellectuals at first were dismayed by a «science» which seemed to surpass literature in insight and depth in interpreting life,⁷ but soon they overcame their rivalry, accepted evolution and re-orientated themselves. The serious playwrights of the time turned again to modern tragedy and historical drama, using psychoanalysis to give these traditional and outmoded dramatic forms a new depth. Kazantzakis used it at first in a modern, in fact rather post-modern, Pirandellian play,⁸ investigating sublimation and substitution. His only comedy, written in 1937, entitled *Othello Returns*, is about a theatre ensemble who are in search of a play capable of touching the sensitivity of contemporary audiences (1937). The director makes the actors improvise on the experience of erotic jealousy and possessiveness through Shakespeare's *Othello* and thus presents a new play to the spectators, coming from the genuine impulses of the actors. The leading actor almost kills his wife who is playing Desdemona, showing that some feelings and reactions are eternal. What interests us here is not a dramatic technique common today or the so-called meta-theatre, but the use of psychoanalytical ideas: the leading actress, married to the jealous leading actor, has a strong wish to cheat on him, but because she does not want to hurt him or ruin their marriage, she asks for a part in which she will have

⁵ N. Kazantzakis, *Επιστολές προς Γαλάτεια* [*Letters to Galatia*], Difros, Athens ³1993, p. 24.

⁶ Petros Chartokollis, «Ψυχανάλυση και λογοτεχνία στην Ελλάδα» [*Psychoanalysis and Literature in Greece*], *Λογοτεχνία και ψυχανάλυση* [*Literature and Psychoanalysis*], Themelio, Athens 1999, p. 13-56.

⁷ Giorgos Theotokas, «Γνώθι σαυτόν» [*Know Yourself*], *Nea Estia* 59 (1956), p. 739-741.

⁸ Thodoros Grammatas, «Kazantzakis's Metatheatrical *Othello Returns*», *Journal of Modern Greek Studies* 14 (1996), p. 67-73.

lovers and experience passion, so as to satisfy her desires without consequences. The actors live out their own impulses and fantasies through their improvisations, transforming them into artistic creation. Their illusory realisation of the conscious or repressed fantasies on the stage functions as a *katharsis* for both the actors and the spectators.

Kazantzakis's own writings,⁹ his novel of 1950 *Freedom or Death* (Greek title *Captain Michalis*), whose title hero was supposedly modelled on his father, his many biographies, all portray a patriarchal and autocratic father figure who intimidated his sensitive son. One of the biographers¹⁰ has even gone so far as to try to interpret Kazantzakis's literary failure and wasted talent (!) through a strong trauma and castration complex caused by his father's crushing virility. In fact, Kazantzakis studied law in Athens and philosophy in Paris financed by his father's allowance, married his first wife despite his objections, and lived in any way he chose pursuing a literary career, a vocation completely unfamiliar to a Cretan merchant of the late 19th century, so it is difficult to say either that he was oppressed by him or –given his international success– that he failed as a writer. Therefore, these subjective views should be certainly re-evaluated instead of being repeated by later critics. Yet it is a fact that in his mature youth Kazantzakis planned to become a religious leader, an idea that could have been considered as paranoid by Freud, and wrote his *Salvatores Dei* to use as a gospel, preaching what he called «meta-communism» in Russia during the twenties. His despotic father died in 1932. Kazantzakis wrote to his second wife that he felt liberated, although never completely.¹¹ In 1936 he started writing the larva of the novel that later became the famous *Freedom or Death*; its title shows clearly its source of inspiration: *Mon père* [*My Father*]. In 1937 he wrote one of his best tragedies: *Melissa*. He derived from Herodotus the story of the tyrant of Corinth Periander, which he made excessively complex dramaturgically. Lycophron and Cypselus, the two sons of Periander, tyrant of Corinth, visit Procles, father of their dead mother, Melissa, on his deathbed. Procles tells Lycophron that Periander killed his wife out of egoism: he thought that he himself was going to die and he did not want his beloved wife to live on after him. Lycophron returns a changed person. Periander realises the reason and decides to share his ruling with him in order to pacify him, but Lycophron refuses. Periander kills Cypselus. He tells Lycophron that he has taken poison; he has de-

⁹ Kazantzakis, *Αναφορά στον Γκρέκο* [*Report to Greco*], p. 36-39.

¹⁰ Lili Zografou, *Νίκος Καζαντζάκης. Ένας τραγικός* [*Nikos Kazantzakis. A Tragic*], Gavrilidis, Athens ⁵1989.

¹¹ Eleni Kazantzakis, *Νίκος Καζαντζάκης. Ο ασυμβίβαστος* [*Nikos Kazantzakis. A Dissident*], Eleni N. Kazantzakis, Athens 1977, p. 324-325.

cided to sacrifice himself for his son's sake. Lycophron provokes him cruelly, telling him that his wife hated him. Periander kills him and this tears him apart. He puts on his death mask and dies. The play focuses on the archetypes of the terrible machinery of power in this strong family, or in every family, on their complex and fateful mechanisms. It is really a psychoanalytical drama in the Freudian sense: family relationships and traumatic experiences which are carved in the soul of the child and determine its fate. The child remains fixed in the primary relationships and cannot adapt to the social environment. It devotes all its energy to dealing with the loose ends with the members of its family, either real ones or their *imago*, and acts destructively as much as self-destructively. The choice of the dramatic roles refers easily to the parents of the writer, whom we know well from his works and the works of others. Periander is an allotropic form of Michalis Kazantzakis, full of strength, intelligence and virility, as perhaps seen by his sensitive and intellectual son; Melissa is sweet, passive, a victim like Marigo Kazantzakis. The two sons are the writer's two egos: Cypselus is the imaginative, fragile, artistic and timid one; Lycophron the strong and talented, the ego that has decided to beat the father. The idea of the son's emancipation either through breaking away or by surpassing the achievement of the father is a recurring idea in Kazantzakis's works.¹² Periander is a typical patriarchal figure, completely dominant in his surroundings. His powerful personality and aggressiveness diminish or crush his sons. He has no hesitation in crushing Cypselus, as he seems to him weak, degenerate and unbearably resembling his murdered wife. Moreover, he is attempting to introduce the new and suspect cult of Dionysus to Corinth, suitable for effeminate beings like himself. Periander loves only Melissa and Lycophron as extensions of his self. The idea that his wife would be free was so unbearable for him that he killed her, and then he suffered for the rest of his life missing her and fearing that Lycophron would find out the truth. He oppresses Lycophron but in this case only he restrains himself: he does not want to annihilate him. He may be a Cronus, but he is also a human being capable of development. When Lycophron pushes, he retreats. Lycophron, however, wants to go to extremes. His father's death is not enough for him because Periander eventually accepts it. He wants to destroy him morally. If that is possible only by destroying himself he is ready for that. What can the reason be though? The cause of their rivalry is the mother and her love. Although she is dead, her *imago* is always so present that some directors have added her to the

¹² E.g. *Odyssey*, v. 1380-1391, 1395-1396.

cast. Both young men dress in her garments, identifying themselves with her. Periander has taken care to secure a substitute for Lycophron: Alca, his fiancée, is Melissa's re-incarnation; she is sweet, passive, utterly devoted to the man she loves, she wants to turn him to kindness and forbearance. If Periander lacks pity for others, Lycophron lacks pity for himself. He is incapable of living in reality, of substituting Melissa with Alca, of serving and enjoying power, as both are bonuses from Periander and he is Periander's creation. Everything must be exterminated. In any event, he was reluctant from the beginning to start his own life by marriage. His regression into the paternal –or maternal– family is complete. A wild pleasure both sadistic and masochistic obsesses him throughout the play. When he is informed of his father's guilt he almost refuses to know the reason. The revelation seems to give him the motive needed to hate his father without remorse. On the other hand Cypselus identifies unambiguously with his mother: he communicates with her mentally, he disguises and transforms himself into Melissa, and so does Lycophron in the sensational scene of his refusing to become a ruler. Neither of them can escape from the nursery. Cypselus's attempt to occupy himself with something other than family relationships and their deadly games fails and his father kills him. Emergence from maternal dependence is equally difficult. Hamlet, with whom Lycophron has a lot in common, finds this out too. Freud believed that Hamlet hesitates to kill Claudius because Claudius realised his own subconscious wish: to kill his father and marry his mother, the subconscious wish of all little boys. Periander complicates things even more by his crime. If Lycophron takes his place, then what is his responsibility towards his mother? No, they must both be destroyed. The ending shows that he succeeds in his aim, even if that means general destruction. Kazantzakis knew his Shakespeare well, he had also studied psychoanalysis –in his library there were seven books by Freud– and he also analysed himself all his life. He was aware that he had channelled all this into an excellent play, deep and poetical, which he took great pains to stage.

In 1948 he wrote *Sodom and Gomorrah*, whose biblical theme was used to symbolise contemporary problems, as he himself explained in the Prologue.¹³ It is not difficult to guess which scene of contemporary destruction he was suggesting by the theme: the bombs of Hiroshima and Nagasaki imbued the whole of post-war thought with the fear of the nuclear destruction of civilisation, if not of the whole of hu-

¹³ He wrote it for the first production of the play in Mannheim, in 1954. See «Το δράμα και ο σημερινός άνθρωπος» [«Drama and the Contemporary Man»], *Nea Estia* 56 (1954), p. 1636-1638. Also see Petrakou, *Ο Καζαντζάκης και το θέατρο* [Kazantzakis and the Theatre], p. 447-450.

manity. God informs Abraham that He intends to destroy the sinful cities of Sodom and Gomorrah. Abraham asks Him to spare the virtuous Lot. In fact, Lot is not that virtuous: his few sins are serious ones. Twelve years previously, he killed the young son of the king, on the orders of the father – an oracle had foretold that the little red-haired prince would destroy him. From then on, Lot has been unable to find peace. The prolonged sexual abstinence which he has imposed upon himself and his daughters drives all of them mad and they make love with each other. A red-haired angel, who is at the same time the (re-)incarnation of the murdered prince, appears among them with the mission to destroy the corrupt cities. The queen urges him to make love with her and kill the king. He does so, at the same time recognising the king as his father. Fire begins to consume everything. Lot is obstinate: he does not accept salvation; he resists God – moreover, he rejects Him. He wants his freedom and he pays for it with his life, because he does not like God. He is not just or good, but simply all-powerful. This is not enough for Lot to accept existence. This play condenses more than any other the two main trends of thought of the 20th century: psychoanalysis and existentialism.¹⁴ Kazantzakis's hero is here totally negative and in revolt. He dislikes both the creation and the creator. In his pride he stands against Him as equal and resists Him. He is indifferent towards himself: his egoism is loftier, metaphysical. He rejects God, explaining the reasons, and nothing can overcome his resistance. The rebellion of the son against the father fails again, but the son saves his human dignity. In the post-war period the interest in psychoanalysis increased universally, and in Paris, where Kazantzakis lived at the time it was truly intense. Kazantzakis spent a lot of time in discussion with a Greek psycho-analyst and had several ideas about how to use this revealing theory, as for example in a novel in which Jesus Christ would be cured through therapy from his Messianism and become a normal, ordinary carpenter, a constructor of crosses for the rebels against Roman domination. He wrote *The Last Temptation* however. Jestng about the play, even Pantelis Prevelakis comments that this God, hostile to mankind, seems modelled on Kazantzakis's own father:¹⁵ Again there is the twin ego. Abraham is the good son, dutiful and loyal, capable only of shy and moderate protests. Well, he has his own opinions and disagrees

¹⁴ K. Petrakou, «Υπαρξισμός και ψυχανάλυση στο θέατρο του Νίκου Καζαντζάκη» [«Existentialism and Psychoanalysis in Nikos Kazantzakis's Drama»], Iossif Vivilakis (ed.), *Δάφνη*, a volume in honor of Spyros A. Evangelatos, Ergo, Athens 2001, p. 259-280.

¹⁵ Pantelis Prevelakis, *Ο ποιητής και το ποίημα της Οδύσσειας* [*The Poet and the Poem of the Odyssey*], Vivliopolion tis Estias, Athens 1958, p. 61.

with the decision of destruction. He protests that God is just, so He cannot act unjustly, or absurdly. God disdains to answer, only reminding him that His dimensions are not human. One could give the interpretation that Abraham suffers from illusions and God represents the austere and forbidding super-ego, which in Kazantzakis's works is always masculine and patriarchal – his women are either passive or subversive, they never set the rules. This phenomenon is quite common with fanciful, religious persons, but this is a symbolist play, so realistic explanations are out of place. Lot is the rebellious and uncompromising ego, Adler's «younger brother» or the prodigal son of the Bible, yet dear to the inconsistent and arbitrary Father. He is a frantic quasi-ascetic, who asks for forgiveness for twelve years, while God answers with his usual silence. At this point the biblical incidents are interwoven with an Oedipal story, common in the mythology of several peoples. The hero – a leader or a founder of a religion – is usually the offspring of important parents. An oracle warns the father that the son is a threat to him. The infant is exposed, is saved and when he grows up he comes back, takes revenge on his father and acquires power and glory. Freud borrowed some myths of the kind from Otto Rank. Kazantzakis probably adapted directly the Oedipus myth. In the Old Testament episode there is no king – Abraham and Lot are tribal chiefs. According to Bruno Bethelheim, in the subconscious the king and the queen are the omnipotent parents of childhood. Lot, the king's favorite, murders the little prince on the orders of the father with an unnatural eagerness. Then they both suffer from feelings of guilt. The boy represents for Lot a son or a younger brother. The elder brother is eager to kill the younger, and get rid of him, pleasing the father at the same time – an Adlerian idea. His wish, parallel to his love, is to eliminate him. The royal-paternal command beguiles his scruples and he executes him without qualms. Generally, Lot is easily led to actions that his super-ego (to keep the terminology) forbids. He seems to wish fervently for them subconsciously. Then he suffers from remorse, believing that he has really disobeyed the command of the superior Father, and begs for expiation, denying himself any joy or pleasure. He oppresses his daughters, who resent both sexual abstinence and sterility. Excessive family puritanism, imposing unnatural sexual restraint on the children, going beyond social rules, is interpreted as a repressed incestuous wish on the part of fathers and brothers. The outcome is a proof of exactly this: with a little wine resistance is overcome and the father has intercourse with the daughters. Then the awareness of the deed fills him with feelings of guilt so unbearable that he turns against the austere Father. He cannot accept that he can commit so many sins, violating all

paternal commands, when he is the only one who observes them in a world full of debauchery and sin. The Father is the culprit. He entraps His children into erring and sinning and then punishes them: an immoral game. Abraham also suspects the ambiguous game. Lot's rebellion starts at this point and from psychological it becomes existential. When he sees the treacherous game repeated on the Angel, the divine son-messenger, he becomes utterly negative. He claims his independence, abolishes his own paternal quality as far as he can (he orders his daughters not to call him father), defines himself as the brother of the Angel, both sons of the same suspicious father. The family story of the Angel is even more traumatic: he was killed by the two men he loved and trusted, and of course his real father is more guilty as the instigator of the crime. He meets his mother, who has never overcome her loss, and suddenly all the fantasies of revenge are realized: the lost son comes back, they recognize each other, they admit unhesitatingly their Oedipal desire and they satisfy it. Then the mother urges the son to kill his father and take his place. But aren't all these things the most forbidden fruits? When Lot sees this second, more sadistic and immoral game of the God-Father, he discovers his freedom.

The play is too complicated for us to analyze all its dimensions and objectives here. Kazantzakis himself wrote in a cryptic introduction for its first performance in Germany that it is really about the contemporary world and the impending threat of a universal destruction, from which we might deduce that he meant the nuclear destruction of a disorientated world. It was described at length here to show the creative use of psychoanalysis by the famous writer. It shows a fertile study of Freud's theories, together with their theological extensions. Kazantzakis did not stop at this; he must also have studied Jung's theories, judging from his statement¹⁶ that in his play *Theseus* the Minotaur was selected to represent the subconscious. Moreover, Jungian traits have been traced in *The Last Temptation*. The psychiatrist, novelist and poet Aristotelis Nikolaidis wrote about him that «Psychoanalysis, which he never deigns to mention openly, really penetrates all his work».¹⁷

¹⁶ Eleni Kazantzakis, *Νίκος Καζαντζάκης. Ο ασυμβίβαστος* [Nikos Kazantzakis. *A Dissident*], p. 60.

¹⁷ Aristotelis Nikolaidis, «Καζαντζάκης, ή ο Οδυσσεύς της εξαλλαγής» [«Kazantzakis or Odysseus of Transformation»], *Nea Estia* 102 (Christmas 1977), *Νίκος Καζαντζάκης* (αφιέρωμα), p. 126-127.

MARIA G. BAIRAKTARI

LE MONOLOGUE *MARCHE* DE CHRISTIAN PETR EN GREC:
TRADUIRE LES VOIX INTERNES AU THÉÂTRE

Notre étude se focalise sur le monologue intitulé *Marche* de Christian Petr, sous l'optique d'une problématique développée lors du processus traductif (du français au grec) concernant ce texte destiné pour la scène.¹ Nous allons ainsi élaborer le rôle polyvalent du traducteur au théâtre, dans le cas d'un monologue dont la caractéristique principale au niveau structurel est l'existence de plusieurs voix internes qui doivent être d'abord repérées et ensuite décodées afin de concevoir et mettre en œuvre un «projet de traduction» (pour reprendre Antoine Berman).² Plus précisément, notre but est d'examiner de près le défi de la traduction théâtrale face à un monologue polyphonique, tracé sur une base stylistique et esthétique multidimensionnelle dont les outils langagiers et notionnels visent à la création d'un texte autonome (issue d'un travail «d'appropriation du texte original»)³ qui pourrait inspirer une lecture ainsi qu'une mise en scène.

La traduction théâtrale se base sur le même principe fondamental qui caractérise l'acte théâtral, à savoir la mimésis dans le sens aristotélicien du mot en tant que représentation du réel.⁴ Le passage d'une langue à l'autre, suivant les règles de la fonctionnalité textuelle sur la scène, est un processus proche de celui de l'imitation qui se met en même temps au service de l'univers fictif créé par l'écrivain et qui constitue également une opération qui s'adapte à l'ici et maintenant du spectateur de la langue-cible. Jusqu'à un certain degré, la traduction au théâtre enchaîne un certain nombre de libertés traductives, prises dans la logique de la recherche d'une équivalence idéale entre le texte-source et le texte cible, d'après les normes de l'oralité du langage scénique et la nécessité d'une émission de messages concrets,

¹ Christian Petr, *Βάδην*, Μαίρη Μπαϊρακτάρη (trad.), Gramma, Athènes 2018.

² Antoine Berman, *Pour une critique des traductions : John Donne*, Gallimard, coll. Bibliothèque des idées, Paris 1995, p. 76.

³ «Translation in general and theatre translation in particular [...] is rather to be conceived of as an appropriation of one text by another», voir Patrice Pavis, «Problems of Translation for the Stage: Intercultural and Post-modern Theatre», Hanna Scolnicov - Peter Holland (eds), *The Play out of Context: Transferring Plays from Culture to Culture*, Cambridge University Press, Cambridge 1989, p. 25-45.

⁴ *Περί Ποιητικής*, I 2-4, 1447a, VI 2-4. «[Μίμησης] εἶναι ἡ δὲ αἰσθητῶν μέσων αναπαράστασις μίας πραγματικότητος», Εἰσαγωγή Ἰωάννου Συκουτρῆ, Αριστοτέλους, *Περί Ποιητικής*, Estia, Athènes 2000, p. 48.

clairs et directs. En d'autres mots: «[...] la fidélité au sens est obligatoirement une infidélité à la lettre. Mais cette infidélité à la lettre étrangère est nécessairement une fidélité à la lettre propre».⁵ Dans le cas de la traduction théâtrale, la tâche du traducteur est de rester fidèle aux signifiés de l'original tout en se mettant au service du langage scénique dans un contexte précis et de maintenir la stylistique de l'auteur. Le spectateur (récepteur de l'événement scénique dans sa totalité) devient ainsi le «destinataire»⁶ final de cette création artistique et il est susceptible de décoder le message émis par la représentation.⁷ D'ailleurs au théâtre tout acte de parole est une «parole-vers-l'autre», de même que le monologue «présuppose et compose» un «“autre” visible ou invisible».⁸ Dans ce sens, le transfert mentionné présuppose de la part du traducteur une analyse critique des structures profondes de l'original, afin de pouvoir accomplir convenablement sa mission d'intermédiaire pendant cette dialectique interculturelle.⁹

Susan Bassnett dans son étude intitulée *Translation Studies* souligne que la lecture d'une pièce de théâtre donne l'impression d'une opération inachevée puisque le texte théâtral se lie directement au processus de la mimésis sur scène.¹⁰ Sous cette perspective, la fonctionnalité et l'efficacité de la traduction sont toujours jugées sur scène par le spectateur, et se mettent en confrontation avec l'aspect momentané de l'action théâtrale. «Mise en scène et traduction véhiculent le même paradoxe fascinant : elles perpétuent le texte-source par l'intermédiaire de l'éphémère».¹¹ Dans cette optique, *Marche* de Christian Petr est un corpus flexible et malléable qui touche le lecteur dès les premières lignes. Tout en dépassant les frontières conventionnelles

⁵ Antoine Berman, *La traduction et la lettre ou l'auberge du lointain*, Seuil, Paris 1999, p. 34.

⁶ Voir le « model actanciel » proposé par Anne Ubersfeld, *Lire le théâtre* I, chap. II., Belin, Paris 2000, p. 43-87.

⁷ Bien évidemment, sur ce point, la médiation du metteur en scène est importante, puisqu'elle définit la qualité de la relation entre l'auteur et le spectateur. Susan Bassnett remarque que la représentation est une sorte d'interruption: «Performance, which means inevitably interpretation, interrupts the relationship between writer, text and reader, and imposes an additional dimension which many writers have found undesirable», Susan Bassnett, «Translating for the Theatre: The Case Against Performability», *Traduction, Terminologie, Production*, vol. 4, No 1, 1er semestre 1991, <https://www.erudit.org/fr/revues/ttr/1991-v4-n1-ttr1474/037084ar.pdf> [dernière consultation avril 2020].

⁸ «Στο θέατρο όμως κάθε λόγος είναι λόγος-προς-άλλον, αρθρώνεται και εκφωνείται χάριν αυτού του ορατού ή αόρατου άλλου. Ο μονόλογος θεμελιώνεται κι αυτός στον άλλον, τον προϋποθέτει και τον συγκροτεί ταυτοχρόνως», Γιώργος Πεφάνης, *Το θέατρο και τα σύμβολα*, Papazisis, Athènes 2012, p. 216.

⁹ En ce qui concerne le défi de la traduction du point de vue de l'interculturalité, voir, entre autres, les études: Berman, Antoine, *L'Épreuve de l'étranger. Culture et traduction dans l'Allemagne romantique*, Gallimard, Paris 1984; Mary Snell Hornby – Zuzana Jettmarova – Klaus Kaindl (eds), *Translation as intercultural communication, Selected papers from the Est Congress*, vol. 20, Prague 1995.

¹⁰ Susan Bassnett, «Translation dramatic texts», *Translation Studies*, Routledge, London and New York 2014, p. 128.

¹¹ Zoé Ververopoulou, «Le théâtre de la traduction et la traduction du théâtre», Πρακτικά Συνεδρίου, *Μεταφράζοντας τον 21ο αιώνα: Τάσεις και Προοπτικές*, Φιλοσοφική Α.Π.Θ., 27-29 Septembre 2002, p. 567.

des courants esthétiques littéraires, ce texte bouleversant combine les caractéristiques d'une narration imprégnée par le lyrisme poétique et théâtral à la fois. De cette façon, l'auteur s'exprime en même temps à travers un réalisme franc et direct qui parle du vrai, du quotidien, de l'absurde et de l'inouï qui persécutent l'homme à l'entrée du 21^{ème} siècle. Par conséquent, le travail d'analyse stylistique et esthétique qui suit fut indispensable avant et pendant le processus traductif dans le cadre de notre stratégie de traduction. Nous présentons ici les points principaux de notre problématique.

L'auteur

Christian Petr (1951-2016) fut un écrivain français, professeur de littérature générale et comparée, doyen de l'Université d'Avignon et des pays de Vaucluse et vice-président de la section avignonnaise des universités populaires du théâtre. Spécialiste de l'Inde, il y séjourna et enseigna durant les années 70, puis vécu et travailla en Europe centrale et en Afrique (Sarajevo et Cameroun) où il se lia à des intellectuels et des artistes d'avant-garde. Président de l'association « Les Amis de Roger Vailland », il fut également connu pour sa recherche sur l'œuvre de ce dernier. De plus, il présenta une œuvre assez vaste et diversifiée, comprenant des romans, des nouvelles (pour la plupart parues dans *Ça presse*, bulletin de l'Urdla), des nombreuses préfaces, d'essais et de textes pour le théâtre (publiés chez Kailash, Le Temps des Cerises, Gallimard et Editions du Rocher). Ses pièces ont connu plusieurs lectures et des mises en scène, au festival d'Avignon, à Paris, à Genève, à Bruxelles, à Bucarest et ailleurs.

L'optique de l'écrivain se concentre sur l'être humain et sa liaison avec la contemporanéité et l'Histoire, tout en présentant un corpus littéraire et scientifique précieux.¹² La pièce intitulée *Marche* fut présentée en deux lectures, la première par Patrick Baty (Les Ateliers d'Amphoux) en 2005 et la deuxième par Jacques Frantz au Festival d'Avignon en 2010. De plus, Serge Barbuscia (Le théâtre du Balcon) présenta sa mise en spectacle du monologue en 2008 et puis en 2015. L'adaptation du texte original par S. Barbuscia

¹² Il écrivit encore trois pièces de théâtre, toutes trois présentées sur scène: *Voleurs de vie*, Éditions Le Temps des Cerises, Paris 2000 (Comédie de Genève dans une mise en scène de Maya Bösch, automne 2001; Parlement de Bruxelles, Bucarest, Bruxelles et ailleurs dans une mise en scène de Jean-Claude Idée, printemps-été 2002; Festival d'Avignon dans une mise en scène de Serge Barbuscia, été 2003). Traduit en néerlandais et en allemand par Eva Biermann et en grec par Mairy G. Bairaktari: *Tor(er)o*, Théâtre du Parc, Bruxelles, Maison des Auteurs de la SACD, Paris, dans une mise en scène de Jean-Claude Idée, juin 2004; Théâtre du Balcon, Avignon, en collaboration avec l'Association Beaumarchais, dans une mise en scène de Serge Barbuscia et Henri Moati, mai 2007; Théâtre de la Calade, Arles, dans une mise en scène de Serge Barbuscia et Henri Moati, janvier 2008; *À vos marques*, Théâtre du Balcon, Avignon, en collaboration avec l'Association Beaumarchais, dans une mise en scène de Serge Barbuscia, janvier 2005.

fut publiée sous le titre *Marche, Rituel théâtral d'avant le coucher du soleil*.¹³ Il s'agit d'une adaptation qui divise le texte en cinq voix et invente cinq personnages, un texte qui «retranche des pans du monologue», comme explique Christian Petr dans l'avant-propos de l'édition. Serge Barbuscia demanda à Christian Petr de réécrire la fin et imagina le spectacle en plein air, en tant que «rituel théâtral», comme on lit au sous-titre de l'édition.

Notre approche, de même que la traduction grecque, se fonda uniquement sur le texte original inédit de l'auteur sous forme monologique (issu de son archive) que son épouse, Mme Namita Dewan, a eu la gentillesse de nous confier, acceptant notre proposition de réaliser la traduction du monologue.

Le texte-source et son péritexte

Nous trouvons indispensable sur ce point de commencer notre approche par le péri-texte¹⁴ du monologue. L'écrivain a fait suivre sa pièce d'une note d'intention intitulée «Comment, pourquoi j'ai écrit *Marche*» qui est une source riche d'informations pragmatiques: le monologue fut inspiré d'un personnage existant aperçu par l'auteur en 2000 sur la place des Corps-Saints à Avignon.

Printemps 2000. Un homme arrive en Avignon. Il s'installe sur la place des Corps-Saints. Il a une quarantaine d'années. Pour seul bagage, un sac de couchage. Six ans, il va vivre six ans sur cette place. Jamais il ne dira un mot. Chaque matin, l'homme abandonne un repaire éphémère, va vers la chapelle. Il marche. Six foulées, il s'arrête, se retourne, il marche. Six foulées ; il s'arrête, se retourne – contre quoi?

Il marche. Je le regarde marcher. [...] Je décide d'établir quelques déductions gratuites et nécessaires à propos de cet être qu'envahissent tous les troubles, tous les drames, toutes les histoires de l'aventure humaine. J'écris *Marche* [...].¹⁵

¹³ Christian Petr, *Marche, Rituel théâtral d'avant le coucher du soleil*, adaptation de Serge Barbuscia, Éditions Jacques André, Lyon 2015.

¹⁴ Notons que le «péri-texte» (avec «l'épi-texte») fait partie du «paratexte» utilisé par Gérard Genette pour définir un des cinq types de transtextualité, Gérard Genette, *Palimpsestes. La littérature au second degré*, Seuil, Paris 1982, p. 15-19. Le «paratexte» renvoie à un «ensemble hétéroclite de pratiques et de discours» englobant des dédicaces, notes de bas de page, correspondances d'écrivains ainsi que, dans notre cas, l'avant-propos de l'auteur qui appartient au «péri-texte», Gérard Genette, *Seuils*, Seuil, Paris 1987, p. 8.

¹⁵ La note d'intention fut remaniée par l'auteur afin de la présenter dans l'«Avant-propos» des Éditions Jacques André, p. 5.

Le regard de l'auteur, en tant que spectateur extérieur de l'action de cette «marche», reste figé sur un homme qui est aussi présent qu'invisible. Christian Petr décrit un personnage qui pourrait passer inaperçu, un homme mis à l'écart de la vie quotidienne, un être presque transparent aux yeux des habitants de la cité. Il est un personnage ordinaire, un clochard solitaire sans nom qui se déplace d'un mouvement répétitif et qui constitue le point de départ d'une série de «déductions gratuites et nécessaires» posées sur le papier par l'auteur «assoiffé de réel». ¹⁶ Conséquemment, un cas spécifique et individuel devient universel puisque «tous les âges et les voix du monde, tous les troubles et les drames de l'aventure humaine se déposent en l'homme qui marche». ¹⁷ Un tel personnage aurait pu être un témoin d'événements significatifs à raconter, pourtant, il ne prendra jamais la parole. Comme nous allons le voir, l'auteur/narrateur (qui parle à la troisième personne) lui prêtera sa voix et la rendra complémentaire à celle d'autres personnages potentiels dont les voix s'amplifieront et s'intégreront au monologue en récitant à la première personne des événements tirés de l'Histoire humaine. ¹⁸

La répétition du mot «marche» tout le long du texte assure, sans aucun doute, la cadence de la narration –un rythme inspirateur et directement traduisible en mouvement scénique par le metteur en scène potentiel mais aussi par tout lecteur/spectateur à travers son imaginaire. Cette cadence se trouve aussi à l'épicentre du travail du traducteur, considéré comme médiateur entre l'écrivain et le metteur en scène, l'écrivain et l'acteur, l'écrivain et le spectateur. Dans ce sens, il est aussi le premier lecteur et le premier spectateur du texte dramatique qui combine également plusieurs qualités: celle de l'auteur qui réécrit la pièce dans une autre langue, voire le grec, ainsi qu'en partie celle du metteur en scène et de l'acteur, ¹⁹ tout en créant un texte-cible qui respecte les règles d'une oralité fonctionnelle sur la scène.

Le péritexte du monologue est sur ce point très utile afin de définir le mouvement perpétuel de l'homme qui marche. Serge Barbuscia, dans sa note qui précède l'édition

¹⁶ Voir la note d'intention dans sa version inédite de l'auteur.

¹⁷ *Ibid.*

¹⁸ Notons ici la fameuse constatation d'Émile Benveniste qu'un monologue est «un dialogue intériorisé, formulé en «langage intérieur», entre un moi locuteur et un moi écouteur», Émile Benveniste, «L'appareil formel de l'énonciation», *Problèmes de linguistique générale II* (1970), Gallimard, coll. Tel, Paris 1998, p. 85.

¹⁹ « [Ο θεατρικός μεταφραστής] μετατρέπει μια παράσταση του κειμένου στο “θέατρο του εγκεφάλου του”, ερμηνεύοντας το δραματικό κείμενο ως σκηνοθέτης και ως θεατής συγχρόνως, σε άλλη παράσταση με αποδέκτη τον ξένο θεατή τον οποίο προϋδεάζει στις προσδοκίες και τις προτιμήσεις του, συγκαταγράφοντας και μεταφέροντας το λεκτικό μέρος από την παράσταση αυτή στην ξένη γλώσσα, στη μετάφρασή του», Βάλτερ Πούγχερ, «Μετάφραση ή διασκευή; Στα άδυτα της προσληπτικής διαδικασίας», *Κερκίδες και Διαζώματα*, Irodotos, Athènes 2016, p. 110.

du texte adapté, inclut le personnage de Petr dans le cercle « de Forest Gamp à Jérôme Kerviel, de “l’homme qui marche” de Giacometti à tous les “Charlie” de ces temps derniers. [...] Donner la voix aux sans voix est aujourd’hui une nécessité citoyenne, une exigence humaine», tout en soulignant la dimension politique et sociale du monologue.²⁰ Sous cet angle, rien que le titre *Marche* pose une série de réflexions traductives sur l’équivalence souhaitée, faisant face à un grand nombre de possibilités et de solutions, comme *Βάδην, Πορεία* ou le titre descriptif *Ο άνθρωπος που περπατά*. Afin de clarifier notre choix, *Βάδην*, centré sur le lyrisme à travers la particularité sonore et subtile de la langue puriste grecque (katharevousa) quand elle s’insère dans le grec moderne, nous devons passer à l’approche de la structure profonde du texte et des caractéristiques de l’homme qui marche.

La structure du monologue

Le texte se déploie suivant une structure assez complexe, issue de plusieurs décisions stylistiques prises par l’écrivain. Tout d’abord, la base du texte est construite, d’après nous, sur l’antithèse fonctionnelle qui caractérise le passage constant du lyrisme au réalisme, afin de créer un renouvellement de style qui laisse surgir la complémentarité des moyens d’expression à travers des situations conflictuelles décrites au cours de la narration. Comme nous l’avons déjà mentionné, il fut indispensable au cours de la traduction de passer par une approche approfondie du texte-source afin de former notre « projet de traduction ». Le résultat de notre réflexion est une combinaison d’éléments présentés sur plusieurs axes comme suit :

1. Un monologue poétique pour la scène

Le lyrisme souligne l’aspect poétique au niveau du rythme langagier par l’utilisation d’images, de procédés stylistiques, comme citations, métaphores, personnifications, antithèses, allégories, comparaisons (p.ex. « Dans la misère il fait la planche / comme le nageur dans l’eau tiède de la piscine »), quelques rimes intégrées dans la narration et placées avec modestie afin de souligner l’aspect tragique des descriptions (« Dans les comptes épargnes des gens de rien/ dans les coffres-forts des gens de bien ») et des coupures rythmiques des phrases (« Pour seule tanière, la rue. / Pour seule baignoire, un repli d’eau d’égout »).²¹ De la même façon, la répétition de mots-clefs comme

²⁰ *Marche, Rituel théâtral d’avant le coucher du soleil*, p. 8.

²¹ La traduction vise à maintenir le rythme: «Επιπλέει μέσα στην αθλιότητα / όπως ο κολυμβητής στο χλιαρό νερό

«marche», «voix» ou d’autres schémas qui réapparaissent tout au long du texte, exigent une stratégie de traduction inventive et souple, mais surtout fidèle à la musicalité qui impose un monologue dont la forme renvoie à la poésie en prose. Un exemple qui posa des dilemmes de traduction au niveau syntaxique et stylistique fut le cas de la combinaison “question-réponse”, ou “question-pas de réponse” ainsi que des schémas répétitifs («Des hommes modèles [...] des homme portefeuilles [...] des hommes porte-avions [...], des hommes souffre douleurs [...], des hommes porte-drapeaux [...] des hommes qui sentent la poudre [...], des homme qui ont épousé la guerre [...], des hommes à la tête de citrouille [...], des hommes rasoirs [...]»)). D’autre part, un aspect qui augmenta le degré de la difficulté traductive fut la poéticité du texte qui, dans l’original, se développe en harmonie avec un discours théâtral sous-jacent qui permettrait par la suite une présentation du monologue intact sur la scène par un seul acteur, ou bien en lecture (comme celles de Patrick Baty ou Jacques Frantz) ou encore son adaptation et la création de voix-rôles (comme dans la mise en spectacle de Serge Barbuscia). Il fallait alors prendre des décisions stylistiques au service d’un résultat traductif qui servirait d’outil aux futurs metteurs en scène et l’acteurs grecs, tout en respectant les caractéristiques fondamentales de l’original. De toute manière, les éléments poétiques chez Ch. Petr ne restent pas enfermés dans une stylistique monolithique. En revanche, ils sont uniformément intégrés dans la narration, suivant une évolution harmonieuse de l’oralité exigée par le langage scénique. D’autant plus que leur intégration dans le texte met le théâtre et la poésie dans une situation dialectique de complémentarité, ce qui impose au traducteur un cadre stylistique de haut niveau.

2. Identité, altérité et tragique

Christian Petr décrit un personnage qui est aussi simple que polysémique, dans le but de parler tout de suite du vrai et du réel de façon dure, décisive et posée au niveau socio-politique. Nous avons remarqué un grand nombre de questions juxtaposées en ce qui concerne l’identité de ce personnage qui ne porte pas de nom, qui vient de nulle part et qui ne fait que marcher seul sur une place d’Avignon. Tout d’abord, la première page du monologue commence avec le mot «marche» répété quatre fois afin de nous introduire au cœur de la réflexion propre et profondément anxieuse de l’auteur:

της πσίνας», «Στους λογαριασμούς ταμειευτηρίου των αθλίων / στα χρηματοκιβώτια των πλουσίων», «Μοναδικό κρησφύγετο, ο δρόμος. / Μοναδικό λουτρό, μια σταζιά οχετού».

«Marche. Marche. / Marche. Marche. [...] Cet homme, qui est-il ? / [...] D'où vient-il ? / [...] Son âge ? / [...] Son bagage ? / [...] Son désir?». Identité, origine, âge, pauvreté, non-attachement au matérialisme, bagage léger et désir se trouvent au cœur de la description qui va suivre, tandis que le motif de la répétition du mot «marche» à quatre temps se trouve dispersé tout le long du monologue et constitue la colonne cérébrale. Une série d'hypothèses exposées par l'auteur à travers la voix centrale du narrateur/émetteur conduisent le lecteur/spectateur à la découverte d'un personnage «entrée sans dessein dans le XX^e siècle / avec une fureur pacifique, / animée d'une vigueur supérieure à ses besoins. / Lui, trop rapide. / Le monde trop lent, dont il s'entête à rêver le mouvement. / Entre eux, aucun accord».²²

Dans ce cadre d'une recherche constante entre l'identité et l'altérité, le conflit personnel et social est vu à travers le prisme d'un spectateur extérieur, à savoir l'auteur, qui décrit le portrait de quelqu'un qui pourrait être notre prochain. Graduellement, la question centrée sur un seul individu se transforme en questionnement de la société et de la contemporanéité, et par conséquent en questionnement de soi: «Une histoire dont nous ne tenons plus entre nos mains ténébreuses que des fragments corrompus».²³ Nous y décodons par ailleurs un jeu conscient de l'auteur, un va-et-vient entre l'être et le paraître qui caractérise la vie sociale de l'Occident au XX^e siècle, ainsi que tout au long de l'Histoire humaine. La réponse à la première question («Cet homme, qui est-il?») résume déjà très tôt l'identité du personnage: «Il est ce dont il manque», une phrase-clé (gardée aussi intacte dans le texte adapté et publié)²⁴ qui dissimule toute la mélancolie et la tristesse profonde née du mal de vivre de toute personne au niveau émotionnel et/ou sentimental. Pourtant, cette hypothèse, proche du «spleen» baudelairien, renvoie aussi à la notion de solitude humaine, telle que conçue et présentée par le «théâtre de l'absurde». Sorti, dirait-on, d'une scène de Beckett où l'absurde vient rencontrer la contemporanéité sur une place centrale d'Avignon en 2000, l'homme qui marche est quelqu'un de déraciné; «jeté un matin sur les rives de la ville», originaire «de la

²² Christian Petr, *Marche*, version inédite.

²³ *Ibid.*

²⁴ Nous notons ici que l'intervention de Serge Barbuscia fut surtout a) au niveau de la structure du texte : transformation du monologue uni en cinq voix qui se mettent en dialogue entre elles, b) au niveau stylistique: le texte adapté invente et utilise un idiome (plutôt argotique) qui n'existe pas à l'original et c) la fin de l'histoire est changée. Comme nous avons déjà mentionné, S. Barbuscia a demandé à Christian Petr de réécrire la fin. Pourtant, nous constatons qu'une grande partie du texte original fut respectée.

perte» et «de la douleur»,²⁵ il est un Pozzo ou un Lucky encore plus tragique, puisqu'il n'attend aucun Godot, il n'a aucun espoir. Il est un homme silencieux qui n'a même pas la chance de rompre ce silence par un torrent langagier mécanique, comme fait Lucky. Son identité reste toutefois très précise en ce qui concerne son présent: il est un sans-abri qui marche comme un automate, suivant un rituel presque métaphysique et tellement intériorisé par lui-même qu'il devient universel: «Quelque chose, mais quoi? soulève ses jambes, anime ses bras. Il ne sent rien. Il se perd».²⁶ Il aurait pu se trouver partout dans le monde: «À Bombay, à Dakar, à Detroit, tu es sans emploi».²⁷ Il aurait pu être notre prochain, de la même façon qu'il aurait pu être nous-mêmes.

Est-il alors un antihéros, dans le sens des personnages de Camus ou de Beckett? D'après notre point de vue il "marche" plus loin que cela, tout en proposant une figure dont la structure s'intègre à une époque aussi présente que future, c'est-à-dire au XIXe siècle, où l'aliénation règne entre les humains et crée une sorte de réaction immunitaire envers la souffrance de soi-même et surtout de l'autre. Le personnage de Christian Petr est un être qui passe à l'au-delà de la souffrance, alors que sa transparence, surtout au niveau social (son inexistence dans laquelle la société contemporaine l'a conduit tout en le méprisant), se trace malgré lui par l'intermédiaire de l'existence de l'autre, c'est-à-dire du plus puissant: «Aucune émotion n'incendie son cœur. / L'homme se donne à l'ennui».²⁸ D'ailleurs, si on suivait le schéma sémiotique qui mène du héros au comédien, proposé par Marika Thomadaki,²⁹ le héros qui est en ce cas inspiré par un personnage existant, s'intègre dans le microcosme de l'auteur mis sur papier, afin de prendre les dimensions d'un actant (l'homme qui marche). Par la suite, l'actant obtient à son tour le rôle tragique d'un personnage sans issue, bloqué dans une marche vaine et perpétuelle et qui sera finalement incarné sur la scène par le comédien. En somme, l'allégorie et le symbole donnent leur place à la réalité cruelle de la vie quotidienne et renvoient à la vanité d'un cercle vicieux:

²⁵ Christian Petr, *Marche*, version inédite.

²⁶ *Ibid.*

²⁷ *Ibid.*

²⁸ *Ibid.*

²⁹ Nous nous référons ici au schéma: héros-personnage-actant-rôle-comédien démontrant comment le héros devient une entité destinée à la représentation scénique, Μαρίκα Θωμάδακη, *Φιλοσοφία του σημείου και χάος. Το πείραμα της θεατρικής μεταφοράς*, Propombos, Athènes 2003, p. 138.

Jamais un homme n'avait sur le macadam entre les bâtisses maussades, indifférentes, jamais l'homme n'avait dans la vie, dans l'Histoire marché d'un tel train inutile. Héros abandonné d'un journal privé d'abonnés, absent des kiosques, l'homme qui marche.³⁰

Mais quel est le sort tragique du héros créé par l'auteur? Cette question se pose inévitablement par le lecteur, remarquant le rapport entre le héros tragique de la tragédie antique grecque et ce personnage. Dans le sens où la tragédie antique grecque transformait le cas non ordinaire d'un individu en événement de retentissement global de toute époque, l'homme qui marche se trouve dans un état "méta-sisyphien", pourrait-on dire, c'est-à-dire une étape qui dépasse la torture, qui dépasse la souffrance physique, sentimentale ou mentale. Il n'est pas un Œdipe errant, ni un Oreste qui essaie d'éviter les Érinyes, ni même un Prométhée qui souffre d'une douleur constante.³¹ Le personnage de Ch. Petr est «un martyr» comme on lit dans le texte original, mais un martyr au-delà de la souffrance. Il est quelqu'un qui n'a même pas besoin de la catharsis, puisqu'il n'éprouve plus aucun sentiment, aucune douleur. De cette façon, sa "dé-marche", nous le devinons dès le début, n'aboutira à aucun *deus ex machina* qui lui donnerait la solution ou le salut. En outre, n'oublions pas que ce personnage est visible pour l'auteur/narrateur, presque invisible pour le passant indifférent qui le croise dans la rue et qui le méprise et, de plus, il aurait pu ne pas être présent sur la scène (puisque'il est décrit par le narrateur monologuant). Alors, son passé inconnu pourrait être une source riche d'explications concernant sa condition présente: il est probablement l'héritier de nombreuses générations d'immigrés qui furent condamnées à l'inégalité sociale. Ce n'est pas un hasard si le metteur en scène Serge Barbuscia réassembla tous ces renseignements et dans sa volonté de donner visage au personnage de Christian Petr, présenta une lecture qui forme un langage fragmenté entre l'argot et le jargon. Nous aboutissons ainsi à une nuance du tragique proche de celle donnée par Maurice Maeterlinck quand il parlait du «tragique quotidien», «ce tragique essentiel [qui] n'est pas simplement matériel ou psychologique [...]. Il s'agirait plutôt de faire voir l'existence d'une âme en elle-même, au milieu d'une immensité qui n'est jamais inactive».³²

³⁰ Christian Petr, *Marche*, version inédite.

³¹ Pour la création intertextuelle de monologues autonomes des héros tragiques, voir Καίτη Διαμαντάκου-Αγάθου, «Τραγικοί ήρωες μόνοι επί σκηνής, στην αρχαία και σύγχρονη ελληνική δραματουργία: Η αυτονόμηση της μονολογικότητας», *Parabasis* 10 (2010), Ergo, p. 55-84.

³² Maurice Maeterlinck, «Le tragique quotidien», *Le Trésor des humbles*, Mercure de France, Paris 1896.

3. Corps, espace et matérialisme

Cet homme solitaire qui suit patiemment un sort étrange de déplacement sur place reste impuissant en face de l'injustice, de l'inégalité et de la pauvreté. Christian Petr écrit:

Aucune idée ne réveille sa hargne.
Pas une pensée ne peut chasser les spectres
de la douleur, de l'injustice cruelle [...]
Avatar mystérieux de l'un de ces hommes
qui croyaient en l'utopie,
en la disparition prochaine de l'inégalité
scandaleuse, inacceptable³³

Comme Cronos qui avale ses enfants dans la mythologie grecque, sa présence physique est presque avalée par la société au nom du matérialisme, de la consommation et des droits de la Bourse qui contrôlent et manipulent l'existence de tout être humain dans la civilisation prospère de l'Occident. Les causes et les effets sont dénoncés bien clairement par l'auteur : son personnage, malgré son mouvement corporel et son déplacement dans un espace bien limité (rue-place-cachot), restera toujours quelqu'un «qui ne compte pas»,³⁴ dans un monde construit sur des crimes des guerres du passé et, pour la France, sur l'histoire sanglante des colonies.

En même temps, l'espace qui l'entoure est un espace qui rend encore plus transparente la présence silencieuse de son corps. Autour de lui, il y a un espace agité, tourmenté par les bruits de la ville, étouffé par le va-et-vient des passants, écrasé par les façades des bâtiments qui lui servent de cachot, ainsi que par le regard ou le non-regard de l'inconnu insouciant qui traverse la place des Corps-Saints. «Il marche autour de lui comme autour d'une maison abandonnée, vide, et se demande où est le locataire». ³⁵ D'autant plus que la dimension symbolique du nom de la place, Corps-Saints, nous conduit à l'ironie du destin humain et rend la présence-absence du personnage encore plus absurde.

³³ *Ibid.*

³⁴ Note inédite de l'auteur.

³⁵ *Ibid.*

La rue ne lui offre qu'un goudron gris où ricoche sa faim

Jamais un homme n'avait sur le macadam
entre les bâtisses maussades, indifférentes,
jamais l'homme n'avait dans la vie, dans l'Histoire
marché d'un tel train inutile.³⁶

L'esprit caustique de l'auteur dénonce la richesse matérielle qui appartient à une petite caste fermée, à «des corps privés de leur âme [...] Leur âme où est-elle? Dans les comptes épargnes des gens de rien, dans les coffres forts des gens de bien».³⁷ L'homme marche en observant le monde. Il passe devant le Palais de Justice «où ils achètent les consciences»,³⁸ il marche parmi des somnambules qui semblent vivre dans un autre monde que celui-ci, un monde artificiel où le paraître et un grand dynaste, alors que l'hypocrisie est la seule voie de communication.

4. Un langage porteur de faits historiques : la division en voix internes

Pour revenir à notre point de départ, le lyrisme du texte propose une esthétique proche à celui de Koltès et de Lagarce, mais qui se construit sur son opposition avec les images sèches de la vie quotidienne matérialiste et d'un passé historique sanglant, celui des colonies. *Marche* est un texte dénonciateur qui n'arrête pas à questionner la société et à mettre le lecteur/spectateur face à la réalité éphémère qui n'a qu'un seul but : nourrir une civilisation fondée sur l'inégalité. Le manque de valeurs, la corruption des mœurs, les guerres, les viols physiques et mentaux sont des sujets suggérés ou directement traités par Christian Petr dans son œuvre générale (voir p.ex. *Voleurs de vie*).³⁹

Dans ce texte diachronique qui pourrait être l'objet de lectures variées à toute époque, le dramaturge n'hésite pas à dévoiler l'inégalité et l'injustice, tout en s'appuyant sur des faits historiques, intégrés dans le monologue. L'Histoire des colonies en est une version, une facette possible des origines sanglantes de l'homme

³⁶ *Ibid.* La traduction suit ici la cadence rythmique sans intervenir à la juxtaposition des phrases: «Ποτέ άνθρωπος στο οδόστρωμα / στα σκυθροπά αδιάφορα οικοδομήματα / ποτέ άνθρωπος στη ζωή, στην Ιστορία, / ποτέ δεν περπάτησε με τόσο ανώφελο τρόπο».

³⁷ *Ibid.*

³⁸ *Ibid.*

³⁹ Christian Petr, *Voleurs de vie*, Éditions Le Temps des Cerises, Paris 2000.

qui marche, une explication possible de son sort tragique. L'auteur développe ainsi un discours purement anticolonial, antimilitariste et, en bref, un discours social, pacifiste et humain. Pour cette raison, le passage du lyrisme au réalisme se développe lors d'un crescendo-diminuendo permanent, structuré sous la forme de ce discours à plusieurs voix.

[...] dans cette longue coulée de paroles qu'est la pièce, il y a des bribes de discours, des lambeaux de phrases qui ont été arrachés à des récits, à des textes formules antérieurement dans l'histoire de l'humanité.⁴⁰

Comme l'explique Christian Petr dans son avant-propos de l'édition de 2015, «*Marche* est, à l'origine, un monologue dans lequel coexistent différentes voix qu'un, ou plusieurs, corps peut incarner»⁴¹ (p.ex., comme nous l'avons mentionné, dans la mise en spectacle de Serge Barbuscia les voix étaient cinq et portaient l'initiale des vrais prénoms des acteurs (S. G. A. C. F)). Cette polyphonie bakhtinienne⁴² s'étend tout le long du texte *Marche*. En premier lieu, nous observons la voix de l'auteur/observateur/narrateur. Il s'agit du narrateur principal dont la voix est divisée en deux voix internes dès les premières pages : celle qui pose des questions et celle qui répond. Ensemble, elles constituent un schéma uniforme à deux facettes qui ne font que compléter l'une l'autre, tout en renvoyant à l'auteur :

Marche. Marche.
Marche. Marche.

Cet homme, qui est-il?
Il est ce dont il manque.
D'où vient-il?
Un train l'a jeté un matin sur les rives de la ville

⁴⁰ Christian Petr, *Marche, rituel...*, « Avant-propos », p. 6.

⁴¹ *Ibid.*

⁴² Nous nous référons à la polyphonie examinée par Mikhaïl Bakhtin dans la prose romanesque, appliquée ici dans le cas du monologue au théâtre. Notons que Bakhtine refuse la polyphonie au genre dramatique, puisque «le dialogue dramatique au théâtre, comme le dialogue dramatisé des genres narratifs, se trouvent toujours emprisonnés dans un cadre monologique rigide et immuable. Au théâtre, celui-ci n'est pas directement exprimé par les paroles, bien sûr, mais c'est pourtant là qu'il est le plus monolithique. Les répliques du dialogue dramatique ne disloquent pas l'univers représenté, ne le rendent pas multidimensionnel; au contraire, pour être vraiment dramatiques elles ont besoin d'un univers le plus monolithique possible», Mikhaïl Bakhtin, *La poétique de Dostoïevski*, Seuil, Paris 1998, p. 46-47.

D'où vient-il?
 De la perte, de la douleur.
 Des années qu'il marche, chaque jour, une heure,
 avant de s'évanouir dans la ville
 et de revenir le lendemain installer sa statue
 mouvante le long du caniveau.
 Mathématiquement exact au rendez-vous.⁴³

Anne Ubersfeld remarque que «l'analyse du monologue nous conduit une fois de plus à sortir de l'idée conventionnelle que le théâtre produit un spectacle auquel nous ne sommes pas vraiment conviés, auquel, voyeurs que nous sommes, nous n'assisterions que par le trou de la serrure».⁴⁴ Christian Petr, en tant que voix principale, se met à la place du spectateur intérieur de cette scène qui se déroule à Avignon. Néanmoins, il regarde l'homme qui marche, non pas en tant que voyeur curieux, non plus dans le but de faire passer le temps d'un observateur insouciant qui, quand ce spectacle étrange du clochard sur la place aura fini, il restera silencieux, comme les passants dans la rue. Au contraire, il veut devenir le porte-parole du personnage, il pénètre sa pensée, trouve les liens entre la pensée, la marche et le vide complet ressenti par ce personnage métonymique. Par conséquent, si l'on considère que le monologue présuppose «l'absence d'allocutaire», (Anne Ubersfeld suggère ici

⁴³ Nous citons la traduction du début du monologue inédit:

«Βαδίζει. Βαδίζει.

Βαδίζει. Βαδίζει.

Ποιος είναι αυτός ο άνθρωπος;

Είναι αυτό που του λείπει.

Από πού έρχεται;

Ένα τρένο τον πέταξε στις όχθες της πόλης ένα πρωί.

Από πού έρχεται;

Από την απώλεια, από τον πόνο.

Χρόνια βαδίζει, κάθε μέρα, μία ώρα,

προτού λιποθυμήσει μέσα στην πόλη

και ξαναέρθει την επομένη να εγκαταστήσει

το κινούμενο άγαλμά του κατά μήκος της υδροροής.

Με μαθηματική ακρίβεια στο ραντεβού».

⁴⁴ «Les non-dialogues –monologues et soliloques– sont naturellement et même doublement dialogiques: d'abord parce qu'ils supposent, du fait qu'ils sont théâtre, un allocutaire présent et muet, le spectateur, ensuite, parce qu'ils comportent presque nécessairement une division interne et la présence à l'intérieur du discours attribué à tel locuteur, d'un énonciateur "autre"», Anne Ubersfeld, *Lire le théâtre III, Le dialogue de théâtre*, Belin, Paris 1999, p. 21-22. Pour une typologie des monologues, voir, entre autres, Patrice Pavice, *Dictionnaire du théâtre*, Armand Colin, Paris 2004· Catherine Bouko, « La construction spectaculaire lors d'un monologue », *Théâtre et réception: le spectateur postdramatique*, *Dramaturgies* 26, P.I.E. - Peter Lang, Bruxelles 2010, p. 53-55.

l'absence d'interlocuteur scénique), le spectateur devient son seul récepteur. Par extension, en tant que « non-dialogue », ⁴⁵ le monologue possède un pouvoir dialogique qui doit être découvert par le traducteur afin d'effectuer le transfert interculturel.

Comme nous avons déjà expliqué, dans *Marche*, le dialogue interculturel se réalise à travers les voix insérées, qui constituent des témoignages historiques récités à la première personne, principalement puisés dans le *Discours sur le colonialisme* d'Aimé Césaire. Nous y avons reconnu les principes de l'anthropologue et théoricien de l'eugénisme Georges Vacher de Lapouge, du lieutenant dans les troupes coloniales Ernest Psichari (1883-1914) et de l'officier militaire français Armand Jacques Achille Leroy de Saint-Arnaud (1798-1854). Ces extraits, encadrés dans le monologue, sont juste un exemple parmi des milliers d'exemples que l'auteur aurait pu réciter afin de dénoncer la cruauté humaine tout le long de l'Histoire. En bref, la voix double du narrateur prend la parole à la place de tous ceux qui n'ont pas de voix, représentés par ce personnage solitaire. Ces voix intercalaires, sont dispersées dans le monologue : ⁴⁶

En lui, des voix, qu'il n'entend pas.

Quelles voix ?

Celles du pouvoir assassin, celles des peuples
agenouillés, révoltés, celles des civilisations
anéanties.

Des voix éteintes, des voix vivantes.

La voix opprimée des peuples conquis tout le long de l'histoire humaine se réunissent :

Ces voix ?

Des hommes sont venus de loin.

Fantômes blancs sur un continent noir.

Ils ont dérobé notre corps,
notre existence nous ont séparés de notre histoire.

La voix des indigènes (qui renvoient aux racines de l'homme qui marche) prend la parole :

⁴⁵ *Ibid.*

⁴⁶ Extrait du monologue inédit. *Ibid.* pour tous les extraits qui suivent.

Ces voix en lui. Quelles voix? «Je ne peux comprendre pourquoi tant de chefs blancs ont le droit de parler et de dire des choses si contradictoires, et de promettre des choses si contradictoires. [...] Trop d'hommes ont parlé qui n'avaient pas le droit de parler».

En lui, des voix. Quelles voix ?

« Un jour, les hommes blancs ont traversé les grandes eaux et sont arrivés chez nous. Ils étaient peu nombreux. En nous, ils ont trouvé des amis, non des ennemis. [...] »

La voix destructrice du conquérant reste toujours la même :

a) la voix de Georges Vacher de Lapouge:

Ces voix ?

«Il ne faut pas oublier que l'esclavage n'a rien de plus anormal que la domestication du cheval ou du bœuf. Il est donc possible qu'il reparaisse dans l'avenir sous une forme quelconque».

b) la voix d'Ernest Psichari-soldat-d'Afrique :

Ces voix ?

«Je sais que je dois avoir l'orgueil de mon sang. Lorsqu'un homme supérieur cesse de se croire supérieur, il cesse effectivement d'être supérieur... Lorsqu'une race supérieure cesse de se croire une race élue, elle cesse effectivement d'être une race élue».

c) la voix d'Armand Jacques Achille Leroy de Saint-Arnaud :

Ces voix ?

« On ravage, on brûle, on pille, on détruit les maisons et les arbres... Pour chasser les idées qui m'assiègent quelquefois, je fais couper des têtes, non pas des têtes d'artichauts, mais bien des têtes d'hommes».

En revanche, la voix de Sitting Bull (1831-1890), chef de tribu indienne et résistant face à l'armée américaine vient donner un ton pacifiste à l'absurdité de la

guerre avec la citation «La terre n'appartient pas à l'homme. L'homme appartient à la terre». Dans ce panorama de voix internes, nous ajoutons aussi la voix du traducteur qui se place parmi les «voix textuelles», avec celle du narrateur et des personnages.⁴⁷ De plus, le défi stylistique demande une expansion constante des moyens utilisés et en même temps la médiation transparente⁴⁸ de la voix du traducteur⁴⁹ qui doit être le plus discrètement audible⁵⁰ dans le texte-cible.

En guise de conclusion, le passage d'une voix à l'autre doit être calculé par le traducteur tout en respectant le contexte socio-historique, le registre linguistique, la fonction discursive (description et narration dans un monologue destiné pour la scène), les isotopies textuelles (comprenant des structures qui se répètent sous forme de mots comme « marche», des modalités rythmiques etc.), le ton lyrique, son opposition complémentaire avec le réalisme des faits historiques insérés, le style causatif en face de la cruauté humaine, et la relation intertextuelle du monologue qui se met en dialectique avec Lapouge ou d'autres personnes historiques. Sous ce prisme, la confrontation du traducteur avec ce texte est une recherche d'équivalences et d'analogies par rapport à un discours plein de nuances politiques et sociales, entourées par une atmosphère ésotérique où le questionnement de soi n'a recours à aucun dogmatisme ni didactisme. Au contraire l'esprit du texte, profondément inspiré d'un humanisme pacifiste et égalitaire, relève une mélancolie éprouvée après le cri dénonciateur des tords historiques et sociaux. En ce sens, le traducteur se met en relation discursive directe avec un personnage polyvalent qui croisera la contemporanéité à

⁴⁷ «Textual voices are part of the product (narrative voice, the voices of the characters and the translator's textually manifested voice), whereas contextual voices are related to the sociological translation/process [...]», Cecilia Alvstad – Alexandra Assis Rosa, «Voice in retranslation: an overview and some trends», *Target* 27, 1, John Benjamins Publishing Company, 2015, p. 3-4.

⁴⁸ Le texte traduit doit «devenir si transparent que l'on croit qu'il n'y a pas de verre», Georges Mounin, *Les Belles infidèles*, Cahiers du Sud, Paris 1955, p. 111. Il souligne aussi que la traduction doit vaincre les résistances culturelles qu'un texte oppose à sa traduction, Georges Mounin, «La traduction au théâtre», *Babel* 14, Budapest 1968, p. 7-11.

⁴⁹ En ce qui concerne la voix implicite et explicite du traducteur (p.ex. dans les paratextes), voir Agata Rola, «La voix implicite de Barbara Grzegorzewska dans sa traduction des Petits crimes conjugaux d'Éric-Emmanuel Schmitt», *La traduction des voix intra-textuelles/Intratextual Voices in Translation*, Kristiina Taivalkoski-Shilov – Myriam Suchet (éds), Éditions québécoises de l'œuvre, coll. Vita Traductiva, Montréal 2013. Voir aussi l'article de Maria Papadima, «La voix du traducteur à travers le péri-texte de sa traduction: préface, postface, notes et autres aveux», concernant une autre dimension de la voix du traducteur apparente, c'est-à-dire celle qui s'exprime à travers une justification ou d'une «apologie du traduire», *Διαστανρώσεις/Croisements*, Ρέα Δελβερούδη κ.ά. (éds), Ινστιτούτο του Βιβλίου-Α. Καρδαμίτσα, Athènes 2011, p. 366-379.

⁵⁰ Concernant la «jouabilité» et «l'audibilité» du texte-cible sous l'optique de l'interculturalité, voir Patrice Pavis, «Vers une spécificité de la traduction théâtrale: la traduction intergestuelle et interculturelle», *Le théâtre au croisement des cultures*, José Corti, Paris 1990, p. 135-165.

travers la médiation d'un nouveau spectacle qui probablement empruntera des éléments culturels familiers au spectateur grec. De même, la poéticité et la théâtralité rendront le résultat scénique ouvert à toute lecture capable à transformer les voix en rôles et à activer les sensations du lecteur/spectateur. La tâche du traducteur est alors double puisqu'il essaie de traduire un texte qui décrit la déduction, le non-dit, la non-expression, les non-sentiments, l'inertie complète du cœur et de la pensée devant le mouvement mécanique corporel du personnage central. Alors, si la clé de la traduction est le décodage de ce personnage, le point de départ du traducteur est pour nous la phrase qui le caractérise le plus: «il est ce dont il manque».

BE-WITCHED SHADOWS: APPROACHING THE WITCHES
OF GREEK SHADOW THEATRE (KARAGIOZIS),
INSPIRED BY FOLK AND FAIRY TALES

It is widely believed that folk and fairy tales are a basic theme source of modern Greek –glove and string– puppet theatre.¹ However, Greek shadow theatre, puppet theatre’s «elder brother», has been affected by folk/fairy tales as well.² A lack of written texts may be considered as a common barrier that hinders access to relative research, mirroring a habit connected to earlier performers’ illiteracy but also to their belief that written texts would reveal their secret «weapons». Still, some performances inspired by folk/fairy tales –with or without Karagiozis as hero– have come to light.³ On stories presented by shadow theatre, including Karagiozis in the cast or animated by Karagiozis’s performers and enriched by the presence of witches, who seem to pay a frequent visit on the white screen, we shall focus below.⁴ Heading to

¹ See the effort of Hel. Theochari-Perraki («Puppet Theatre of Athens») based on folktale and her successors: T. & M. Sarris with *The Nightingale and the Emperor, Little Red Riding Hood, and Three Little Pigs*, Gotsis Marionette Theatre with *Pinocchio, Aladdin, Moglis and Peter Pan*, Christina Bitiou with *The Ugly Duckling, The Ant and the Cricket* etc.

² For general aspects on the relation between fairy tale and shadow theatre see H. Kallergis, «Παραμύθι και Θέατρο σκιών» [«Fairy Tale and Shadow Theatre»], Ev. Avdikos (ed.), *Από το παραμύθι στα κόμικς: παράδοση και νεωτερικότητα* [From Fairy Tales to Comics: Tradition and Modernity], Odysseus, Athens 1996, p. 589-604.

³ Such as *Genovefa* (performed by P. Michopoulos, K. Manos et al. [Greece]), *The Blue Bird* (by Th. Themistocleous [Cyprus]), *Spanos and the Forty Dragons* (by L. Spanou [Cyprus]), *Aesop’s Fables* (by D. Michlis [Cyprus]). Also see traces of ATU 1920 and 921A, 922B in several plays, as analyzed in A. Chotzakoglou, «Ο Καραγκιόζης νικητής ψευδολογίας: μία καταγραφή συνδιάλεξης του Ελληνικού Θεάτρου Σκιών με το παραμύθι μέσα από το παράδειγμα επιβίωσης των παραδοσιακών τύπων Aarne – Thompson – Uther 1920 σε παραστάσεις Καραγκιόζης» [«Karagiozis Victorious in a Lying Contest: An Unregistered Dialogue between Greek Shadow Theatre and Folktale through Surviving Examples of the Aarne – Thompson – Uther 1920 Traditional Types in Performances of Karagiozis»], *Proceedings of the 6th Panhellenic Theatrical Congress, Nafplion, 17-20 May 2017* [in press] and «Τα παλαιά χρέη του ελληνικού θεάτρου σκιών (Καραγκιόζης)» [«The Old Debts of Greek Shadow Theatre (Karagiozis)»], A. Vasileiou, K. Georgiadi, A. Dimitriadis, K. Ritsatou (eds), *Proceedings of the Scientific Congress «History and Historiography of the Neohellenic Theatre» in Honour of Th. Chatzipantazis, Rethymnon, 1-3 June 2018*, IMS/ITE, Rethymnon 2020, p. 381-390, respectively.

⁴ Witches who joined the white screen animated not as a performer’s but as an author’s choice, e.g. the witch of *Erotocritos*’s adaptation, Antonina of *Velisarios*, Medea of *Jason and the Argonauts*, Kirke of *Odyssey*, will not be presented in this essay. Witches with unclear roles in unknown plays like *Η μάγισσα και τα εναέρια τελώνια* [The Witch and the Air Goblins], *Η μάγισσα και το χάνι του διαβόλου* [The Witch and the Devil’s Inn], *Το σπήλαιο των δαιμόνων και η μάγισσα* [The Demons’ Cave and the Witch] (all performed by shadow theatre puppeteer Memos, 16 November 1924, 20 and 27 July 1925, respectively; see F. Vogiatzis, *Το Θέατρο Σκιών στη Θεσσαλία* [Shadow The-

that direction we have indulged in bibliography, private and state archives, and interviewed a sufficient number of performers.

A well-known, although anonymous witch, is that of *Karagiozis as Captain* (*Ο Καραγκιόζης καπετάνιος*) or *Barba-Giorgos's Shipwreck* (*Το ναυάγιο του Μπαρμπα-Γιώργου*) or *At the Land of the Tricksters* (*Στη χώρα των κατεργαράιων*),⁵ a classical play, performed by shadow and glove puppeteers. According to its plot, Karagiozis travels as captain of a ship, accompanied by his hillbilly uncle Barba-Giorgos. As a result of bad weather and ignorance of naval matters, they end up on a semi-deserted island. Three tricksters (ATU 1539) attempt to take over their ship, but due to Karagiozis's sharpness and the wise advice of an old lady (motif-index N 825.3 + N 825.3.1)⁶ (Fig. 1), who reflects a good witch's figure, they manage to punish the crooks and escape.

atre in Thessaly], Karditsa 1995, p. 93-94), *Ο υιός της μάγισσας Φλόγας* [*The Son of Witch Flame*] (see advertising poster in K. Makris's archive), *Η μάγισσα της Αιγύπτου* [*The Witch of Egypt*], performed by Andreas Sotiropoulos in Patras (1926, 1927; see «Θέατρον «Ολύμπια», παρά τα Υψηλά Αλώνια» [«Olympia» Theatre, near Ypsila Alonia], nwpr *Neologos Patron*, 8 October 1926, p. 3 and «Θέατρον «Ολύμπια», παρά τον Μικρό Γύρον» [«Olympia» Theatre, near Mikros Gyros], nwspr *Neologos Patron*, 20 May 1927, p. 3), shall also be excluded. Additionally, the presence of wizards, gypsy women with magical powers, fairies, goblins shall be presented in a future study. For the appearance of witches in European puppet theatre see for example L. Gaspari Avrese – Cr. Padovani (eds), *Marionette, cavallucci e bambole* [*Marionettes, Horses and Dolls*], Fides, Verona 1983, p. 68, 71; G. Mesturino, *Il museo della marionette di Torino / The Turin Marionette Museum*, Priuli & Verlucca, Torino 1989, p. 52, 63, 72, 86, 88-89; Br. Poieri (ed.), *Il teatro minimo Italiano: Pinocchio, burattini, marionette e pupi* [*The Italian Puppet theatre: Pinocchio, glove puppets, string puppets and rod puppets*], Associazione Amici del Teatro Minimo (Brescia), San Francisco 1994, p. 55; J. Blecha – P. Jirásek, *Česká Loutka* [*Czech Marionettes*], Kant, Praha 2008, p. 113, 128, 138. For the presence of witches in Javanese and mainly in Ottoman shadow theatre (e.g. *Ferhad ile Şirin, Cüzûlar, Cincilik*) see Chu Fa Ching Ebert, *The Realm of the Other: Jesters, Gods and Aliens in Shadowplay* [PhD thesis], Tel Aviv 2004, p. 184-186, *passim*. Also see B. E. Tarlakazan, «Türk Gölge Oyunu «Karagöz» de Doğaüstü Tasvir ve Semboller» / «Supernatural Descriptions and Symbols in Turkish Shadow Play «Karagöz»», [in Turkish], *Anemon* 6 (2018), p. 915-923. For witches' shadow puppets of Ottoman shadow theatre (Karagöz) see Zeynep Nilüfer Özçörekçi Göl (ed.), *Gölgenin Rekları / Colours of Shadow*, Ankara 2008, p. 203, 290.

⁵ Several versions are available. Sometimes a witch (dis)appears magically, warning Karagiozis that instead of obeying he should use his brain to avoid the tricksters' demands (M. Xanthos, «Ο Καραγκιόζης πλοίαρχος» [«Karagiozis as Captain»], G. Ioannou (ed.), *Karagiozis*, vol. 1, Estia, Athens 1974, p. 117-151), while in other cases the witch does not appear at all (e.g. T. Georgiou, *Το ναυάγιο του Μπαρμπα-Γιώργου* [*Barba-Giorgos's Shipwreck*], see <https://www.youtube.com/watch?v=igGDkOgX7Pw>, <https://www.youtube.com/watch?v=mmZ0671Ohj4> [1/9/2019]). In other versions either the flying spirit of Karagiozis's deceased wife helps Karagiozis (e.g. D. Mollas's illustrated version for the Greek popular magazine *Radiotileorasi*) or he mentions that a woman came in his dream warning him about trickery (e.g. E. Spatharis, *Ο Καραγκιόζης πλοίαρχος: εικονογραφημένος Καραγκιόζης του Σπαθάρη* [*Karagiozis as Captain: Karagiozis Illustrated by Spatharis*], issue 4, Linardatou Bros, Athens [1965]). The same play, adapted by M. Chatzakis, has been performed in modern glove puppet theatre (see Christina and Litsa Bitiou, *Ο Φασουλής και οι πειρατές* [*Fasoulis and the Pirates*], performed in Thessaloniki since 2012) and perhaps in folk glove puppet theatre (Fasoulis) as well. See Ap. Magouliotis, *Ιστορία του Νεοελληνικού Κουκλοθεάτρου: 1870-1938* [*History of Neohellenic Puppet Theatre: 1870-1938*], Papazisis, Athens 2012, p. 116-124.

⁶ For motif index see St. Thompson, *Motif Index of Folk Literature: A Classification of Narrative Elements in Folk Tales, Ballads, Myths, Fables, Medieval Romances, Exempla, Fabliaux, Jest-books and Local Legends*, Indiana University Press, Bloomington 1955-1958.

A similar witch appears in *Fate is Inescapable* (*Το πεπρωμένο φυγείν αδύνατον*) or *Kollitiris's birth* (*Η γέννηση του Κολλητήρη*).⁷ This witch/supernatural helper (N 825.3), also looking like a harmless old lady, secretly changes the content of the letter that the young protagonist Vretos (Kollitiris) holds,⁸ cancelling his murder, and administers justice.

In the classical performance of *The Invisible Captain / Man* (*Ο αόρατος καπετάνιος / άνθρωπος*), presented by a wide range of older shadow theatre puppeteers, we find another old lady equipped with magical powers.⁹ She holds the role of the captain's mother and equips him with a magical helpful object – usually a cloak or a knife –¹⁰ that renders him invisible.

One of the older popular performances of Karagiozis – rather forgotten, though, nowadays – is *Rafina, Witch of the Cemetery, and the Werewolf* (*Η μάγισσα του νεκροταφείου Ραφήνα και ο λυκάνθρωπος*) or *The Witch of the Cemetery, Satan as Werewolf and Karagiozis as Policeman* (*Η μάγισσα του νεκροταφείου, ο Σατανάς λυκάνθρωπος και ο Καραγκιόζης αστυνομικός*) (Fig. 3).¹¹ According to the plot, Rafina's son (Marathas)¹² falls in love with a graceful girl. Marathas keeps harassing her, which probably leads to his murder. He is buried in the Christian cemetery, where his

⁷ The play was performed by several older performers, like Sotiris Spatharis (1892-1973), Christos Charidimos (1895-1970), Vasilaros (1899-1979), Dinos Theodoropoulos (1890-1975), the Cypriot Christodoulos (Antoniadis) Paphios (1904-1987), Avraam Antonakos (1921-1998), Vaggos (V. Korfiatis, 1922-2008), Giannaros (G. Mourelatos, 1931-2012), et al. See A. Chotzakoglou, «Επιβιώσεις του μύθου του Οιδίποδα στο ελληνικό θέατρο σκιών (Καραγκιόζης): Η γέννησις του Κολλητήρη ή Το πεπρωμένο φυγείν αδύνατον» [*Echoes of Oedipus's Myth in Greek Shadow Theatre (Karagiozis): Kollitiris's Birth or Fate is Inescapable*], *Logeion* [Patras] 7 (2017), p. 314-342.

⁸ Vretos is related to the archetypal hero, whose destiny is to reign despite difficulties. See J. C. Cooper, *Ο θαυμαστός κόσμος των παραμυθιών* [*Fairy Tales. Allegories of the Inner Life*], (tr. Th. Malamopoulos), Thymari, Athens 1998, (1983), p. 97-98.

⁹ See performances of *The Invisible Captain*, e.g. by M. Athinaios and Th. Spyropoulos. In another version, by Ap. Karastergiopoulos (1896-1976), the witch, who supplies a magic cape, is replaced by a monk (Ap. Karastergiopoulos, *The Invisible Man*, manuscript No 121 (1939) of the E.L.I.A. – M.I.E.T. archive [Athens]).

¹⁰ D 1361.12 and D1361.18 and function Z. See Vl. J. Propp, *Η μορφολογία του παραμυθιού: η διαμάχη με τον Κλώντ Λεβί-Στρώς και άλλα κείμενα* [*Morphology of Folktales*], (tr. Ar. Parisi), Kardamitsas, Athens 1991, p. 50-56.

¹¹ Vasilaros, *Rafina, Witch of the Cemetery, and the Werewolf*, manuscript No 96 (1953) of the E.L.I.A. – M.I.E.T. archive. Also, Vasilaros, *Rafina, Witch of the Cemetery*, manuscript No 19 (1953) of the I.M.S. archive [Rethymnon]. In addition, see Vasilaros's advertising poster for *Ο βρυκόλακας του νεκροταφείου* (*The Cemetery Vampire*) visible in a photo of his (today at the S.O.F.I.A. archive [Cyprus], previously in Th. Spyropoulos's private archive) and also Lambros Karadimos's (1899-1965) advertising poster (No 1489 of Stemnitsa Folk Museum's archive). Both cases of these shadow theatre puppeteers indicate the popularity of the play in the Peloponnese. The motif of the werewolf is very common, dating back to ancient Greece and Rome. See, for example, Herodotus (*Histories*, 4.105.1-2) and Gaius Petronius (*Satyrikon*, 61-2). About myths of werewolves in general see S. Baring-Gould, *The Book of Werewolves*, Smith, Elder & Co., London 2017 (1865); Br. J. Frost, *Guide to Werewolf Literature*, University of Wisconsin Press, Madison 2003, p. 3-30.

¹² «Marathas» is also the name of a warrior group of south India of the 17th-18th centuries.

mother, swearing revenge, enjoys calling evil spirits. Christians are afraid to enter and protest to the Pasha, who appoints Karagiozis and Chatziavatis as night guards. Rafina succeeds in resurrecting her son (G 263.5) as a werewolf, who takes revenge on the girl and her father. Karagiozis, cooperating with a priest, exterminates the werewolf and his assistant, the devil¹³ (G 303.22.14, G 303.16.14), and arrests the witch.

Another performance, quite popular in the past, is *The Lady of the Castle, the Gorilla/Werewolf and the Knight* (*Η αρχόντισσα του κάστρου, ο γορίλας/λυκάνθρωπος και ο ιππότης*).¹⁴ A gorilla/werewolf (Marathas) lives with his witch mother in a tower and is being fed with human blood. It is the lady's turn to offer her life/blood. Therefore, she and her knight seek a substitute volunteer. When Karagiozis and Chatziavatis refuse, the witch abducts the lady (F 603.1, R 11), and the two fellows help the knight release her (H 1385.5). Arriving at the tower, the three partners realize that Marathas lives in a cage, the witch enjoys the assistance of a «nigger» [«arapis»] and a dragon guards the entrance (B 11.6.6). A servant of the witch helps them, so the knight kills everyone, rescuing his lady and his city.

One more witch, whose son is a dragon resembling a wolf, appears in the comical story *Karagiozis and the Magical Wand* (*Ο Καραγκιόζης και το μαγικό ραβδί*) or *The Magical Bottle* (*Το μαγικό μπουκάλι*) by Thanasis Spyropoulos (b. 1931).¹⁵ We hear that a creepy witch, named «the witch of evil», upsets the town, searching for her dragon son. Karagiozis and Chatziavatis fish a bottle with a tiny creature inside. When

¹³ The Devil's presence is quite frequent not only in European puppet theatre but also in Greek glove puppet theatre and shadow theatre of past years. See A. Chotzakoglou, «Το Θέατρο σκιών (Καραγκιόζης) και ο Κάτω Κόσμος / Shadow Theatre (Karagiozis) and the Underworld», Ch. Chotzakoglou – I. Eliades (eds), *Η ζωή μετά θάνατον / Life after Death. Κατάλογος έκθεσης / Exhibition Catalogue*, Society of Cypriot Studies, Lefkosia 2017, p. 175-180. According to I. Papageorgiou, the Devil's first appearance dates back to 1896. See I. Papageorgiou, «Διαβόλου κατορθώματα στο ελληνικό θέατρο σκιών» [«Devil's Deeds in Greek Shadow Theatre»], M. Morfakidis – P. Papadopoulos (eds), *Πρακτικά Διεθνούς Επιστημονικού Συνεδρίου «Ελληνικό θέατρο Σκιών – Άνλη Πολιτιστική Κληρονομιά (Προς τιμήν του Β. Πούχνερ)»* [Proceedings of the International Congress «Greek Shadow Theatre - Intangible Cultural Heritage (In Honour of W. Puchner)»], Athens, 27-29 November 2015, Centro de Estudios Bizantinos, Neogriegos y Chipriotas, Granada 2016, p. 55-76.

¹⁴ D. Lenteris [1936-2001], *Ο πύργος των ιπποτών* [The Tower of the Knights] (manuscript in private collection). Also, Giannaros, *Ο πύργος των ιπποτών* [The Tower of the Knights] (performance in the television programme *Karagiozis*, on Greek state channel 2 [EPT2], 1993-1994), <https://www.youtube.com/watch?v=OmbRywakX88> [1/9/2019]. Furthermore, Ap. Karastergiopoulos, *Η αρχόντισσα του κάστρου και η μάνα του γορίλα* [The Lady of the Castle and the Gorilla's Mother] (manuscript No 123 of the E.L.I.A. – M.I.E.T. archive) [scenario adapted for Fatsoulis]. Also, D. Lenteris, *Ο ιππότης και η αρχόντισσα* [The Knight and the Lady] (performance on Greek television channel High TV, Athens, 2000, <http://www.youtube.com/watch?v=N1-KQNF9cNo> [1/9/2019]). This play seems to be popular in the Peloponnese.

¹⁵ Th. Spyropoulos, «Ο Καραγκιόζης και το μαγικό ραβδί» [«Karagiozis and the Magical Wand»], *Ο Καραγκιόζης και η παρέα του: 8 γνωστά έργα από το Θέατρο σκιών* [Karagiozis and His Company: 8 Famous Shadow Theatre Plays], Topalis, Athens n.d., p. 1-15.

set free, the tiny creature becomes enormous, confesses that he is the son of the creepy witch and hunts Karagiozis for dinner. The dragon and the witch make plans for destroying the town, while a good wizard, named Ah, helps Karagiozis (N 845), granting him a magic wand/stick that beats whomever it is appointed to (D 1401.1). Karagiozis achieves the dragon's re-confinement in the bottle. A happy end comes when the wizard delivers justice by transforming (D 572.4) the dragon and the witch into a donkey and a goat (D 134.4), respectively.

The Bear (Η Αρκούδα) or *At the Cave of the Bear / Fairytale Beauty (Στη σπηλιά της αρκούδας / Παραμυθένια ομορφιά)* or *The Enchanted Fairy (Η μαγεμένη νεράιδα)* is a rather unknown but intriguing play.¹⁶ A father with two sons asks them to shoot arrows and marry the woman that will be pointed by the arrow. As a result, the elder son marries a bad-mannered woman, while the younger son disappears, looking for his arrow. The elder son demands his share of the family wealth and ends up killing his father. Soon, the younger son returns, presenting his bride: a bear (B 601.1, F 302.4). The father's spirit reveals the murderer, asking for revenge. The younger son kills the elder one and at a risky moment his wife rescues him and is transformed from a bear into an appealing young woman. She explains that her denial to marry a dragon cost her a spell by his witch mother (G 263.1 + G 269.4). Suddenly the witch grabs her (R 11) and petrifies the young man (G 263.2.1, D 5.1), who runs after them as soon as he recovers. He meets a gypsy man,¹⁷ a slave of the witch, who advises him to steal the wolf's magic sword (D 1081) and use it to kill the dragon. He kills the wolf and the gypsy man, takes the sword but is petrified by the witch, who also ties the Beauty and calls her dragon son to devour the couple. Happily, Karagiozis kills the witch and releases the young man, who fights against the dragon and kills him, using the magic sword.

One more witch is found in *Irma, the Witch's Daughter, and the Brigand Aravanis (Ιρμα, η κόρη της μάγισσας και ο λήσταρχος Αραβανής)* by Giannis Balourdos (Giannos)

¹⁶ a) Fr. Gazepidis, *The Bear*, manuscript No 194 of the E.L.I.A. – M.I.E.T. archive (only I. act), b) Anonymous, *At the Cave of the Bear / Fairytale Beauty*, manuscript No 254 of the E.L.I.A. – M.I.E.T. archive, c) Ap. Karastergiopoulos, *The Enchanted Fairy*, manuscript in private collection [previous owner: shadow theatre puppeteer Manthos Athinaios (1925-2009)] (see D. Fanaras, «Απόστολος (Τόλιος) Καραστεργιόπουλος: κουκλοπαίκτης, καραγκιοζοπαίκτης αλλά και θεατρικός συγγραφέας» [«Apostolos (Tolias) Karastergiopoulos: Puppeteer, Shadow Theatre Puppeteer but also Playwright»], M. Morfakidis – P. Papadopoulou (eds), *Πρακτικά Διεθνούς Επιστημονικού Συνεδρίου «Ελληνικό θέατρο Σκιών – Άυλη Πολιτιστική Κληρονομιά (Προς τιμήν του Β. Πούχνερ)»* [Proceedings of the International Congress «Greek Shadow Theatre - Intangible Cultural Heritage (In Honour of W. Puchner)»], Athens, 27-29 November 2015, Centro de Estudios Bizantinos, Neogriegos y Chipriotas, Granada 2016, p. 107-113.

¹⁷ About the connection between gypsies and witchcraft see R. E. Guiley, «Gypsies», *The Encyclopedia of Witches, Witchcraft and Wicca*, Facts on File, N. York ³2008, (1989), p. 150-151.

(1922-2002).¹⁸ The story focuses on the love of the young couple, Irma and Nikos.¹⁹ The couple encounters two problems: people's prejudice against Irma as a witch's daughter and the brigand Aravanis, who loves Irma without response and therefore seeks revenge. Karagiozis, working as a servant of Nikos's father, often carries messages to Irma, despite his fear for her mother, a witch named Loule (P 361). Since Loule has no power to protect the couple, protection and the murder of Aravanis come from another brigand, Loule's nephew, Tzavaras, who victoriously offers the audience a liberating end.

A woman disguised as a witch is the protagonist of *The Witch and the Little Naughty Boy* (*Η μάγισσα και το άτακτο αγοράκι*) by shadow theatre puppeteer Pavlos Marmaras (Eptanisiios, 1922-1980s).²⁰ The story begins when a poor man's shrewd son becomes the victim of kidnappers, led by a witch. The witch has also abducted another little boy and asks for ransom (G 261). She visits the poor man's wife in order to distract her, convincing her that she is her husband's cousin. The little naughty boy has mysteriously dreamt that the old lady is a witch, aiming at eliminating him and his father, and runs to the police. A police officer believes him and investigates his case. When the witch is arrested, it becomes clear that she is a grandmother, who kidnapped her own grandchild in order to punish her son and daughter-in-law.

Another witch features in *The Golden Apple* (*Το χρυσό μήλο*). In this play, first launched on television by E. Spatharis (1924-2009),²¹ the Pasha's son and daughter

¹⁸ G. Balourdos, *Irma, the Witch's Daughter, and the Brigand Aravanis*, (manuscript in private collection). G. Balourdos notes: «23/05/1988 [...] και αυτό είναι δικό μου. Το εδιάβασα σε ένα βιβλίο και το έβγαλα παράσταση» [«this is also written by me. I read it in a book and turned it into performance»].

¹⁹ Although the basic theme seems to be relevant to the play of the Turkish shadow theatre (Karagöz) *Câzûlar*, where the flirt between a young couple whose mothers are witches is the source of problems and comic transformations, the plot of the Greek story differs a lot. See C. Kudret, «Câzûlar» [«Witches»], *Karagöz*, vol. 1, Istanbul 2013 (Ankara 1968), p. 283-303; K. Mystakidou, «Τσατσόγριες» [«Witches»], *Οι μεταμορφώσεις του Καρσγκαζή* [Karagiozis's Transformations], Athens 1998, p. 223-261; N. Erdoğan, «Karagöz and His World: Grotesque Imagery in the Turkish Shadow Theatre», *Revista de Ethnographie și folklore / Journal of Ethnography and Folklore* 1-2 ([București] 2014), p. 5-22.

²⁰ P. Marmaras, *The Witch and the Little Naughty Boy*, manuscript in private collection, Athens 1966. About P. Marmaras see A. Chotzakoglou, «“Heretical” Shadow Theatre Puppeteer Pavlos Eptanisiios from Zakynthos Island through His Professional Equipment, Oral Interviews and State/Private Archives», *Proceedings of the 8th International Panionian Congress, Kythera, 21-25 May 2006*, Etaireia Kythiraikon Meleton, vol. 2/2, Athens 2009, p. 509-538.

²¹ E. Spatharis offered two versions of the play: a) The Pasha's son has disappeared looking for the golden apple while his daughter is being threatened as well. The witch has transformed the Pasha's son into a lion and petrifies whomever attempts to steal the golden apple (E. Spatharis, *The Golden Apple*, performance in the television programme *Karagiozis* on Greek state channel 1 [ET1], 1987, <https://archive.ert.gr/24420>), b) The Pasha's daughter has also been captured, miniaturized and hidden into the golden apple. The witch transforms whomever attempts to steal the apple into a peculiar animal (E. Spatharis, *Karagiozis and the Golden Apple*, performance at the Royal Theatre of Thessaloniki, January 1992, <http://www.ntng.gr/Files/Internet/productions/PE0174/PE0174V0001v06.mp4>). Performances were also given at the Megaro Doukissis Plakentias and at the Festival of Teheran (in the 1990s). G. Dagiakos (b. 1968) and Chr.

have been captured by a witch (Fig. 2), who owns a special apple tree, guarded by a lion. So far, whoever has attempted to steal the precious apple has lost his life. In this frame, the endeavors of Karagiozis's fellows have no success. Additionally, the witch petrifies them (G 263.2.1) or transforms them into animals (D 572.4, G 263.1). On the contrary, Karagiozis manages to capture her, breaks the spell and releases his fellows (D 771.4), and sets the Pasha's children free, revealing that the lion was the Pasha's enchanted son (G 263.1, D 112.1), while his daughter was miniaturized and concealed in the apple. The witch dies (G 278) seeing her defeat.

Moreover, a play under the title *Bachlevitsa, the Witch* (*Η μάγισσα Μπαχλεβίτσα*) was written in 1988 by the shadow theatre puppeteer Michalis Chatzakis (b. 1945).²² Although the protagonists are Fasoulis and Revithis, sharing characteristics with Karagiozis and Chatziavatis makes their replacement convenient. In this play, a girl is kidnapped by Bachlevitsa (G 261) and, due to her grandmother's worry and persistence, Karagiozis and Chatziavatis quest for her. At the end, the two fellows set the girl free, transform Bachlevitsa's raven back into a prince (D 151.5, G 263.1.5)²³ and convince her to let love overwhelm her heart.

In the comical play *Karagiozis Knocked up* (*Ο Καραγκιόζης γκαστρωμένος*), the protagonist meets new challenges, as, due to a witch's magical beverage, he becomes pregnant.²⁴

Stanisis (b. 1976) present the witch petrifying everyone and the girl concealed in the apple. Since a golden apple appears nowhere –so Spatharis's title may have been inspired by the myth of Hercules's eleventh labour in the garden of the Hesperides–, G. Dagiakos often names the play *The Enchanted Apple* [*Το μαγεμένο μήλο*] or sometimes *The Golden Apples of the Forest's Witch* [*Τα χρυσά μήλα της μάγισσας του δάσους*]. In a funnier version Karagiozis punishes the witch by using her wand and transforming her into a turkey and replaces the lion by a dragon. See G. Dagiakos, «Το χρυσό μήλο» [«The Golden Apple»], *Καραγκιόζης: 5 εικονογραφημένες παραστάσεις* (+ cd) [Karagiozis: 5 Illustrated Performances], Orion, Athens 2017, p. 36-40, cd track 5. Also see <https://www.youtube.com/watch?v=bcsRQfHIDDI> [1/9/2019]. According to Chr. Stanisis, who replaces E. Spatharis's red apple with a golden one, the girl that the Pasha's son tried to trace and got bewitched is the Pasha's daughter-in-law, Chairiyie. See Chr. Stanisis, *The Golden Apple* [performance in Thessaloniki], <https://www.youtube.com/watch?v=M7RQpBvboio> [1/9/2019].

²² M. Chatzakis, «Bachlevitsa, the Witch», *Ο Φασουλής και η μάγισσα Μπαχλεβίτσα. Ο Ρεβοθούλης και ο γίγαντας: δύο παραμυθοδράματα για το έντεχνο θέατρο σκιών* [Fasoulis and Bachlevitsa, the Witch. Revithoulis and the Giant: Two Dramatic Tales for Artistic Shadow Theatre, Paratiritis, Thessaloniki 2000, p. 23-62. In addition, the performer of Karagiozis and Fasoulis Ap. Karastergiopoulos mentions –among «Fasoulis's performances»– *Το μαγεμένο σομπανόπουλο* [*The Enchanted Little Shepherd*], which includes a witch character. See manuscript No 104 (p. 6-9) of the E.L.I.A. – M.I.E.T. archive. It is noteworthy that Bachlevitsa's adventures were also presented in glove puppet theatre (Christina and Litsa Bitiou, Thessaloniki, since 2007).

²³ Some features resemble ATU 432. See An. Angelopoulos – A. Brouskou, *Επεξεργασία παραμυθιακών τύπων και παραλλαγών AT300-499* [Elaboration of Tales' Types and Versions AT300-499], vol. 1, (E.I.E. 34), Athens 1999, p. 695-783.

²⁴ A performance under the same title was given by Panagiotis Palaiothodoros (b. 1942 in the Peloponnese) and Th. Spyropoulos, as well.

In *The Well's Sprite* (*Το στοιχειό του πηγαδιού*),²⁵ an evil wizard has transformed the Pasha's daughter, Fatma, into an old and scary witch (G 263.3.1), living in a well. Despite the attempts of Karagiozis's friends, he is the only one who succeeds in releasing her from the spell, thanks to the contribution of a good witch (G 284), who appears as an old lady (N 825.3). By using the magical knife she grants him, he kills the wizard and sets Fatma free. *The Witch of the Well* (*Η μάγισσα του πηγαδιού*)²⁶ may be faced as a related version: a witch living in a well has imprisoned the Pasha's daughter (B 81.4) and does not release her until her riddles are solved.²⁷ Karagiozis's ordinary company achieves no solution, but Antiochos the Macedonian does, causing the witch's death and providing Karagiozis with the opportunity to dive in the well, find and release the Pasha's daughter.²⁸

Nowadays, witches have not ceased to inspire shadow theatre puppeteers, although in a rather folk frame. In *Karagiozis as a Miller or The Enchanted Watermill* (*Ο Καραγκιόζης μυλωνάς ή Ο μαγεμένος νερόμυλος*) (D 1263),²⁹ a witch, who lives near a watermill, casts a spell on those who pass by at night. The watermill closes down, as it is considered to be haunted, and when Karagiozis and Chatziavatis decide to reopen it, they also manage to arrest the witch.³⁰

In *Karagiozis and the Enchanted Bird* (*Ο Καραγκιόζης και το μαγεμένο πουλί*),³¹ a witch, who loved a prince without response, transformed him into a bird (D 150, G 263.1.5), or rather a peacock, that lays a golden egg every day. A «nigger» [«arapis»], who guards the bird, takes the egg as a reward. Karagiozis

²⁵ Avgeris Balourdos [b. 1964], *Το στοιχειό του πηγαδιού* [*The Well's Sprite*] (performance in the television programme *Και μιλάει και λαλάει*, on Greek state channel 2 [ERT2], 1995, <https://archive.ert.gr/8218>).

²⁶ D. Lenteris, *The Witch of the Well* (performance on private channel High TV, Athens 2000, <https://www.youtube.com/watch?v=rIq8u0s9gXM> [1/9/2019]). Let us highlight that A. Balourdos's shadow puppet master was his Peloponnesian father, G. Balourdos.

²⁷ On telling and solving riddles see St. Thompson, *The Folktale*, University of California Press, Berkeley 1977, (1946), p. 158-163. Also, N. Politis, «Παρατηρήσεις εις τα αινιγματικά παραμύθια» [«Comments on Riddle Tales»], *Laographia* 2 (1910-1911), p. 371-384.

²⁸ A (usually haunted) well often symbolizes the underworld and may be connected with motifs F 718 and D 926. In *The Witch of the Well* the well, where most of Karagiozis's companions as well as the Pasha's daughter are trapped, leads to a deep sea, so Karagiozis dives and rescues them.

²⁹ Performances of this play were first given by Chr. Stanisis in 2010, within the frame of educational activities of the Folk Life and Ethnological Museum of Macedonia–Thrace. (This piece of information was given to the writer by Stanisis himself in an interview [March 2014].)

³⁰ About *The Magic Mill* (ATU 565) see An. Angelopoulos – M. Kaplanoglou – Em. Katrinaki, *Επεξεργασία παραμυθιακών τύπων και παραλλαγών AT 560-699* [*Elaboration of Tale Types and Versions AT 560-699*], I.A.E.N., Athens 2007, p. 87-97. Despite the same title, though, the stories differ.

³¹ In 2012 Chr. Stanisis designed the scenery for the theatre performance of *Το ευλογημένο πουλί* [*The Blessed Bird*], the first part of which was later adapted and performed (Thessaloniki, X.A.N.Θ. [Y.M.C.A.], 19 January 2013) in shadow theatre, as *The Enchanted Bird*.

eliminates the «nigger», the bird vanishes with noise and the prince appears in its place, wearing similar colours.

Another performance is that of *The Marriage of the Dragon* (*Ο γάμος του δράκοντα*).³² The dragon's mother is a witch, who enchants all guests with her song. At the end, it proves that her dragon son was an enchanted young man.

In *Karagiozis and the Magical/Enchanted Handkerchief* (*Ο Καραγκιόζης και το μαγικό/μαγεμένο μαντήλι*) (Fig. 4) by Giannis Chatzis (b. 1945),³³ the witch Annezoula assists Karagiozis (G 284) riding her broom, so that a young couple falls in love and the boy's dreams come true. Her reward, though, –one kiss from Karagiozis– provides us with hilarious scenes.

Having explored witches and their victims or those who have profited from their deeds within the limits of Karagiozis's white screen, a few interesting conclusions can be drawn. The witches of Karagiozis's stage may be classified as good, evil, repentant, inactive, comical.³⁴ In the eighteen plays we traced, we meet four good witches (*Karagiozis as Captain*, *Kollitiris's Birth*, *The Invisible Captain*, *The Well's Sprite*), one inactive but frightening (Loule), two comical (Annezoula and that of *Karagiozis Knocked up*), two repentant (Bachlevitsa and that of *The Witch and the Little Naughty Boy*), and a bunch of revengeful, ruthless witches. Furthermore, witches in plays like *Irma*, *The Witch's Daughter*, and *the Brigand Aravanis* have clearly a non-functional role, but get embodied in the title and story rather as an audience magnet. In addition, some of the witches –e.g. in *Kollitiris's Birth*, *Karagiozis as Captain*– share characteristics of a *deus ex machina*, which is clearly connected to the popular motif of folklore's *magical helper*³⁵ and is not a rare pattern in Karagiozis's shadow theatre, either. It seems that good witches have a secondary role, whilst it should also be emphasized that anonymous witches are closer to a personification of either fate or malevolence. Their names (Rafina, Loule, Bachlevitsa), when mentioned, are rather peculiar. Commonly, they are old, and their magical powers, con-

³² Shadow theatre puppeteer and visual artist Nikos Blazakis (b. 1965) has adapted and performed (since 2012) the play in Crete. According to his interview to the writer (on 4 April 2014), the folktale stems from Vlastos's collection, today sheltered in the Historical Archive of Crete in Chania.

³³ The play was presented at the Vafopouleio Cultural Centre (Thessaloniki, 3 October 2015).

³⁴ For a witch's profile in children's literature see S. Gavriilidis-Spyridis, «Το πρόσωπο της μάγισσας σε σύγχρονα παιδικά αφηγήματα» [«The Witch's Character in Contemporary Children Narratives»], *Επετηρίδα του Τμήματος Ιταλικής Γλώσσας και Φιλολογίας του Πανεπιστημίου Αθηνών* [Yearbook of the Department of Italian Language and Literature of the University of Athens], vol. 3 (2006-2009), p. 1-18.

³⁵ J. Moraiti, *Ο μαγικός βοηθός: ο ρόλος του μαγικού βοηθού στην εξέλιξη του παραμυθιού, παραμυθολογική μελέτη (AT 500-599)* [Supernatural Helpers, A. Aarne – St. Thompson 500-599], Paratiritis, Athens 2003.

nected to swiftness and the ability to petrify and transform, make a strong combination with their non-fading eagerness to punish, menace, abduct and eliminate a human being or a city.³⁶ Mostly, these intentions derive from their wish for vengeance, but sometimes it is just an inexplicable side of their twisted character. Quite often, the wicked witches have a son, for whose sake they act, feeling that he is unreasonably despised. The witches use weird, powerful creatures (a dragon, a wolf, a lion), bewitched human beings, «niggers», gypsy men, or ghosts as assistants. As expected, they live in a forest/cave/tower/well, rather isolated from human beings, and carry magical equipment (wands, knives, swords, brooms).³⁷ As figures, they are more of caricatures, tending to follow the stereotype of ugly, frightening old women with a big nose and moles, wearing a kerchief and shabby dark clothes.³⁸ Besides, probably depending on the performers' drawing abilities as well, occasionally they have bestial characteristics, like a mermaid's tail (e.g. *The Well's Sprite*) or a vulture's claws (*The Golden Apple*). By all this, it seems that they are strongly related to children's literature's typecast mean witches, mainly presented in their image and likeness, probably familiar from popular literature's publications³⁹ and animation films.⁴⁰

As for barefoot Karagiozis, his role may be confusing, since, in this category of performances, he usually shares the main part with the female victim, and either he

³⁶ About witches and their characteristics and abilities see the legendary treatise on witchcraft by H. Kramer – J. Sprenger, *Malleus Maleficarum* [*The Hammer of Witches*], (English tr. M. Summers), J. Rodker, London 1928, (Speyer 1487). The dominant idea of the witch's presence connected to the hero's journey in folktale (see, for example, M. Tsaktsira, *Το ταξίδι του ήρωα στο ελληνικό λαϊκό παραμύθι* [*The Hero's Journey in Greek Folktales*], [PhD thesis], Ioannina 2018) may apply to Greek shadow theatre only by taking into consideration that in such plays Karagiozis rather mirrors a comic assistant of the hero.

³⁷ For the magic broom see Guiley, «Broom», *The Encyclopedia of Witches*, p. 38.

³⁸ Representations of old ladies –maybe witches– are available in N. Kotaridis (ed.), *Μάνθος Αθηναίος: Φιγούρες και σκιηνικά του θεάτρου σκιών* [*Manthos Athinaios: Shadow Theatre Puppets and Sets*], Dimos Neas Smyrnis, Athens 2002, p. 65. Also, in Al. Charitatu (ed.), *Ελληνικό θέατρο σκιών: Φιγούρες από φως και ιστορία* [*Greek Shadow Theatre: Figures Made of Light and History*], E.L.I.A., Athens 2004, p. 107 and in Spyropoulos, «Ο Καραγκιόζης και το μαγικό ραβδί», p. 15. Moreover, for shadow puppets of witches see the E.L.I.A.-M.I.E.T. archive: No 472 (attr. to P. Palaiothodoros), 578 (attr. to Antonaros), 866, 870, 873 (all attr. to D. Lenteris), and for shadow puppets of elder women see No 17 (attr. to Avraam), 24 (attr. to Zachos), 431 (attr. to Frixos), 690 (attr. to Ketses). Also, see at the Panhellenic Association of Shadow Theatre archive [Athens] No 33 and No 254 (attr. to D. Pangalos). For a relative drawing of Th. Spyropoulos see *12+1 παραμύθια από τη Θεσσαλία* [*12+1 Tales from Thessaly*], (συλλογή: Μ. Κλιάφα, ζωγραφίες: Θ. Σπυρόπουλος) [collection: M. Klifa, drawings: Th. Spyropoulos], Kastaniotis, Athens 1991, p. 78-79. Also see Ag. Aggelopoulou, *Η εικονογράφηση της κακιάς μάγισσας στα παραμύθια των Αδελφών Γκριμ: η αντίληψη της ασχημίας ως ένδειξη κακίας* [*The Illustration of the Vicious Witch in Grimms' Fairy Tales: Ugliness as a Sign of Vice*], [M.Sc.], Lemessos 2013.

³⁹ See D. Chanos, *Το παιδικό λαϊκό φυλλάδιο – περιοδικό – βιβλίο* [*The Children's Folk Booklet – Magazine – Book*], Aiolos, Athens 1991.

⁴⁰ A. Lydaki – V. F. Kaminiotis, «Οι μάγισσες στις λαϊκές αφηγήσεις. Παραμύθια από τη Θεσσαλία» [*Witches in Folk Narrations. Folktales from Thessaly*], «Μαγεία και μεταφυσικός κόσμος», *Πρακτικά Ημερίδας 19 Δεκεμβρίου 2009* [*Proceedings of «Witchcraft and the Supernatural World», 19 December 2009*], M.E.L.T., Athens 2011, p. 59-75.

rescues her or he becomes the cunning helper of her male hero/rescuer.⁴¹ However, his motivation is rather an amalgam of shame, sympathy, altruism, solidarity and a sense of justice, rather than bravery. Additionally, he embodies –as usual– features of the jester or the Shakespearean fool.

The identity of the creator of each adapted folk/fairy tale on Karagiozis's screen is not always clear. For some plays there is available information but for most of them there is not. For example, M. Chatzakis wrote *Bachlevitsa the Witch* and P. Marmaras *The Witch and the Little Naughty Boy*, G. Balourdos adapted *Irma, the Witch's Daughter; and the Brigand Aravanis*, Chr. Stanisis presented *Karagiozis and the Watermill*, a remake of the tale *The Miller*, as suggested by his employers, and his *Enchanted Bird* originated from a play from Pontos. Likewise, N. Blazakis drew inspiration for *The Marriage of the Dragon* from a widespread –in Siteia (Crete)– folktale.⁴² Although a great number of certain patterns is traceable, the attempt of tracking specific models of Karagiozis's stories in children's literature resembles the attempt to exit from a labyrinth.⁴³ Some plays, like *Kollitiris's Birth* or *The Bear*, are closely connected to types ATU 930 and 402 / 465A, respectively.⁴⁴ Also, several aspects of ATU 301 are mirrored in *The Lady of the Castle, the Gorilla/Werewolf and the Knight*.⁴⁵ It is a puzzle, however, to identify the sources of popular folk/fairy tale plays, such as *The Land of Tricksters*, which includes several folktale motifs (e.g. the «rule of three»),⁴⁶ *Rafina, Witch of the Cemetery, and the Werewolf, The Golden Apple*, etc.⁴⁷

⁴¹ On the cunning helper see Cooper, *Ο θαυμαστός κόσμος*, p. 107-109. On appointing the hero between victim and seeker see Propp, *Η μορφολογία του παραμυθιού*, p. 42-43.

⁴² About tales by non-folk authors see M. G. Meraclis, «Λαϊκό και έντεχνο παραμύθι» [«Folk and Fairy Tale»], *Το λαϊκό παραμύθι: κείμενα παραμυθολογίας* [Folktale: Texts on Tales], Ellinika Grammata, Athens 1999, p. 59-78.

⁴³ The interactivity of performances may be faced as an extra obstacle, as well as the fact that every single performance includes different key components. See M. Bošković-Stulli's opinion presented briefly in Meraclis, «Η μία και η άλλη αφήγηση» [«The One and the Other Narration»], *Το λαϊκό παραμύθι*, p. 91-103.

⁴⁴ Quite a few patterns of this performance are traceable in folktale: the old man asks his sons to throw arrows in order to find wives (ATU 402), one finds a bear (ATU 402 version Ib4), a grateful bear (ATU 554), the angry witch transforms a beautiful woman (ATU 310), the hero murders a dragon/wolf (ATU 300). See Angelopoulos – Brouskou, *Επεξεργασία παραμυθιακών τύπων*, p. 529-540.

⁴⁵ H.-J. Uther, *The Types of International Folktales: A Classification and Bibliography*, vol. 1, Academia Scientiarum Fennica, Helsinki 2004, p. 176-179.

⁴⁶ For the «rule of three» see Al. Liabenow, «The Significance of the Numbers Three, Four, and Seven in Fairy Tales, Folklore, and Mythology», *Honors Projects* 418 (2014), <http://scholarworks.gvsu.edu/honorsprojects/418> [1/9/2019].

⁴⁷ Some cases, like that of *The Golden Apple* or *The Mill/Miller*, may cause misconceptions, since, although fairy tales with the same title are available (e.g. St. Kastriotissa – G. Asteriou [= G. Themelis], «The Golden Apple», *Παραμυθένιος κόσμος: δώδεκα μύθοι από τη νεοελληνική μυθολογία* [The Fairytale World: 12 Myths from Modern Greek Mythology], D. Alexiou, Thessaloniki 1938, p. 7-14), stories vary dramatically. In addition, *The Golden Apple* was presented only by the Athenian E. Spatharis and his successors.

If we try to decipher what spurred our shadow theatre performers to include such plays in their repertoire, we need to point out that plays like *Rafina*, *Witch of the Cemetery*, and the *Werewolf*, *The Lady of the Castle*, the *Gorilla/Werewolf and the Knight*, *Karagiozis as Captain*, *Kollitiris's Birth*, *The Invisible Captain*, are probably older. This fact may be related to different spectacle circumstances, when the target group varied from adults to children⁴⁸ and the tradition regarding supernatural beings was so familiar that supernatural paraphernalia and puppets were welcomed on the stage. It is noteworthy that the witches' abilities in shadow theatre (Karagiozis) are not questioned. Witches are not treated as tricksters, and their sufficiency is never disputed. On the other hand, plays like *The Magic Bottle*, *The Bear* or *The Golden Apple* seem to have a closer connection to children's literature, as in the relation between *The Magic Bottle* and its likely model from the Aladdin cycle.⁴⁹ Equally noticeable is the fact that Karagiozis's performers tend to embody familiar patterns, such as solving riddles or the heroine's release by a famous hero (e.g. Antiochos the Macedonian).

To conclude, although suspense is a main ingredient of all plays, and witches or creatures with magical powers are traceable in Asian shadow theatre as well, the assumption that the older witches of Karagiozis's shadow theatre appeared in order to compete horror and adventure films seems to be closer to the truth. An additional interpretation of their presence's growing wave, though, may be the closer connection of past years' audiences to superstitions and customs transferred by oral tradition. As years passed, people got educated and minds gradually got freer, supernatural creatures' visits on the «berdés» became increasingly limited. The next group of witches that has been traced in the shadow theatre, however, seems to have been animated in order to compete

⁴⁸ On the audience's relevant transition from adults to children –relevant to the conditions of shadow theatre–, see St. P. Kyriakidis, *Ελληνική Λαογραφία: Μέρος Α'. Μνημεία του λόγου* [Greek Folk Art: Part I. Monuments of Speech], Academy of Athens, Athens 1965, p. 61-62. On the synthesis of Karagiozis's audience see W. Puchner, «Greek Shadow Theatre and its Traditional Audience: A Contribution to the Research of Theatre Audience», St. Damianakos (ed.), *Théâtre d'ombres: Tradition et modernité*, Paris 1986, p. 199-216. It should also be noted that P. Marmaras's *The Witch and the Little Naughty Boy* is a mixture of melodrama and children's literature and should be considered as a link in his plays' chain addressing children, with Booted Cat as narrator, balancing his dominant preference for melodrama.

⁴⁹ On *Aladdin's* versions (AT 561) see Angelopoulos – Brouskou, *Επεξεργασία παραμυθιακών τύπων*, p. 33-52 and M. Papachristophorou, «Το ταξίδι του Αλαντίν στην ελληνική προφορική παράδοση και η διαπολιτισμική εφαρμογή του» [«Aladdin's Travel in Greek Oral Tradition and Its Intercultural Application»], G. Vozikas (ed.), *Πρακτικά διεθνούς επιστημονικού συνεδρίου «Λαϊκός πολιτισμός και έντεχνος λόγος (Ποίηση – Πεζογραφία – Θέατρο)»*, Αθήνα, 8-12 Δεκεμβρίου 2010 [Proceedings of the International Congress «Folk Culture and Elaborate Speech» (Poetry-Prose-Theatre)], vol. 2, Academy of Athens, Athens 2013, p. 255-271.

the popularity of television and comics and gain support of children's audience.⁵⁰ The fact that at that point Karagiozis's shadow theatre turned to children's performances (through television, schools, festivals etc.)⁵¹ probably played a key role, giving life to shadow theatre, benefiting shadow theatre puppeteers, but transforming, shrinking or even eliminating structure elements of the folk art of shadow theatre as well.



Figure 1

Evg. Spatharis's synthesis with shadow puppets of Karagiozis and the Witch for *Karagiozis as Captain* (Comics by Linardatou Bros publishing house, 1965)

⁵⁰ A survey on children audience preferences might have been useful in exploring this field. See for example P. Zepatou, *To λαϊκό παραμύθι και η παρουσία της γυναικείας μορφής σ' αυτό* [*The Folktale and the Female Presence in It*], (Bachelor's diss., University of Thessaly), Volos 2002, p. 64, where it is claimed that 33% of nursery school children prefer good witches as opposed to 9% of elementary school children.

⁵¹ Nowadays, performances inspired by folk and fairy tales revive mainly via cultural centers (museums, libraries, etc.) and educational programmes.



Figure 2

Illustration of witch, Karagiozis and dragon by G. Dagiakos for the booklet of *The Golden Apple* (G. Dagiakos, 2012)

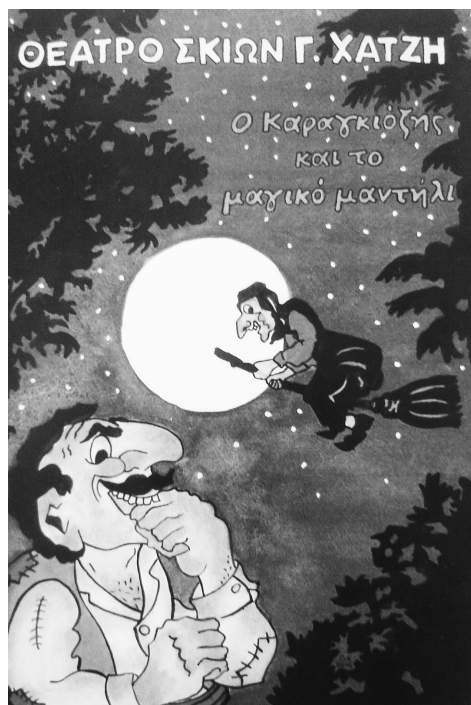


Figure 3 Advertising (cloth) poster for the performance *Rafina, Witch of the Cemetery, Satan as Werewolf and Karagiozis as Policeman* by L. Karadimos (Stemnitsa Folk Museum, No 1489)

Figure 4 (left) Leaflet for G. Chatzis's performance *The Enchanted/Magical Handkerchief* in Thessaloniki (G. Chatzis, 2015)

EVI PROUSALI

A NEUROAESTHETIC APPROACH TO PERFORMANCE PERCEPTION:
EMPATHY, EMBODIED SIMULATION AND EMBODIED LANGUAGE

Introduction

Since the 1990s, an increasing number of neuroscience and psychology experiments in the domain of art shed light on what actually happens in the brain during the perception as well as the creation of art. The main artistic fields of investigation have, so far, been painting, sculpture and music. Moreover, a collaborative international platform has been created with the aim of studying and analyzing the emerging issues at the intersection of neuroscience and art. Thus the new discipline of Neuroaesthetics¹ has been introduced as an interdisciplinary field within cognitive neuroscience, which investigates art perception from a neuro-physiological point of view using scientific tools.

The recent discoveries in the field of Neuroaesthetics also enable performance theorists to embark on a research into the spectator's receptive process from a scientific point of view. For centuries, various approaches have been proposed in theatre theory in order to verify the way by which the spectator perceives a performance. Currently, neurophysiologic techniques along with cognitive neuroscience seem to offer new tools for scrutinizing performance perception.

In this article, I will present the current evidence of Neuroaesthetics that may be applied to the study of performance perception. In the first part, I will describe aesthetic perception and aesthetic experience with respect to two concepts: «embodied simulation» and «embodied language»; in the second part, I will present the contemporary approaches of theatre theory on performance spectatorship which converge with the scientific data; and, finally, in the third part, I will discuss the benefits of an interdisciplinary approach to the phenomenon of spectatorship.

1. Aesthetic experience

In the early 1990s, neuroscientists were investigating the neural mechanisms underpinning various brain functions. Among them vision was the first brain function

¹ The term was coined by neurobiologist Semir Zeki, see S. Zeki, *Inner Vision: An Exploration of Art and the Brain*, Oxford University Press, New York 1999.

investigated. Soon neuroscientists used artworks as stimuli in their experiments since, to a large extent, the perception of art engages vision. They applied imaging techniques in order to study the brain's response during the perception of art.² A new interdisciplinary field was inaugurated, namely Neuroaesthetics. The main issue that Neuroaesthetics investigate nowadays is: what happens in the brain when we experience art? But how is neuroscience really related to art perception and aesthetic experience?

For neuroscience, aesthetic experience occurs when we appraise artworks, objects,³ landscapes,⁴ faces, dance, theatre and so on. Aesthetic experience includes emotions, valuation, action-understanding and making sense of the presented scenes, as well as neural processes that underlie their interpretation and production. So far, paintings,⁵ sculptures⁶ and music⁷ have been employed as stimuli, in a series of experiments, to investigate through imaging techniques the brain regions activated during aesthetic experience. Thus the field of Neuroaesthetics is concerned with understanding the biological bases of aesthetic experiences. Below, I will present the most significant elements of aesthetic experience that neuroscience has investigated up to the present: visual experience, ambiguity, beauty, action-understanding and empathy.

1.1 Vision and ambiguity

The first encounter between neuroscience and art was initiated in the field of vision by the eminent neurobiologist Semir Zeki, who investigated the brain's neural mechanism concerning visual perception.⁸ Zeki found that the human visual brain consists of multiple areas, which jointly process visual information, mean-

² Techniques that had been used in the research for detecting brain physiology and function, which are also being used for diagnostic purposes, such as EEG (Electroencephalography), MRI (Functional Magnetic Resonance) and PET (Positron Emission Tomography).

³ S. Brown et al., «Naturalizing aesthetics: brain areas for aesthetic appraisal across sensory modalities», *Neuroimage* 58:1 (2011), p. 250-258.

⁴ Xiaomin Yue – Edward Vessel – Irving Biederman, «The neural basis of scene preferences», *Neuroreport* 18:6 (2007), p. 525-529.

⁵ Edward A. Vessel – G. Star – N. Rubin, «The Brain on Art: Intense Aesthetic Experience Activates the Default Mode Network», *Frontiers in Human Neuroscience* 6:66 (2012). <https://www.frontiersin.org/articles/10.3389/fn-hum.2012.00066/full> [23/04/2020].

⁶ Vittorio Gallese, «Visions of the Body: Embodied Simulation and Aesthetic Experience», *Humanities Futures*, Franklin Humanities Institute (2017) <https://humanitiesfutures.org/papers/visions-body-embodied-simulation-aesthetic-experience/> [23/04/2020].

⁷ Elvira Brattico – Pauli Brattico – Thomas Jacobsen, «The origins of the aesthetic enjoyment of music – A review of the literature», *Musicae Scientiae* Special issue (2009-2010), p. 15-39.

⁸ Semir Zeki, *A Vision of the Brain*, Blackwell, Oxford 1993.

ing that there are different brain areas functionally specialized to process different attributes of the visual scene, such as colour, form, motion, orientation, a face or an object and so on; and that damage restricted to one of these areas leads to an imperception in the attribute for which this area is specialized, and not to a global blindness. For example, given a specific visual stimulus like a moving object, colour is perceived before orientation, which, in turn, is perceived before motion.⁹ In other words, Zeki discovered that our visual perception is asynchronous,¹⁰ which means that different attributes are perceived with different delays from the time of stimulus onset. His discovery was of great importance since it revealed that visual perception is not instantaneous and consists of an aggregate of different attributes. Of course, we are not aware of this visual/perceptual asynchrony in our daily experience; it can only be revealed through relatively sophisticated psychophysical experiments.

What we are also not aware of is the ambiguity, which our neural mechanism presents us with while perceiving certain images, such as Dali's paintings *Paranoiac Visage* or *Slave market with the disappearing bust of Voltaire*, in which two shapes intertwine creating an ambiguous image. The scientific research revealed that in these cases there is an immanent neural mechanism in the brain, which does not allow us to perceive both images simultaneously but only one image at a time. Meaning that there is an inherent brain capacity to ambiguity when it comes to decide about a double image or scene, and that both images or scenes seem plausible to the brain and give different information to the spectator. This brain function ascertains that «ambiguity is dictated by neurological necessity and built into the physiology of the brain».¹¹ The ambiguity deriving from those or similar paintings gives us pleasure as we feel constantly creative through the never stabilized image. The emergence of ambiguity may also be influenced by higher cognitive functions, such as memory, judgment or learning. Both levels of perception –bottom-up and top-to-down– co-function in order for the subject to ascribe meaning to the artwork or, in everyday life, to acquire knowledge about the world and make sense of the many signals that the brain receives.

⁹ K. Moutoussis – S. Zeki, «Functional segregation and temporal hierarchy of the visual perceptive systems», *Proceedings of the Royal Society B: Biological Sciences* 264:1387 (1997), p. 1407-1414.

¹⁰ S. Zeki – K. Moutoussis, «Temporal hierarchy of the visual perceptive systems in the Mondrian world», *Proceedings of the Royal Society B: Biological Sciences* 264:1387 (1997), p. 1415-1419.

¹¹ S. Zeki, «The neurology of ambiguity», *Consciousness and Cognition* 13:1 (2004), (p. 173–196) p. 175.

Since our perception of external reality is, to a great extent, based on vision, neuroscience's discoveries proved that perceiving is not something that the brain does passively. Rather, the brain –the biologically neural substrate– is an active participant in constructing what we see;¹² it instills meaning into the many signals it receives, acquiring thus knowledge about the world. In other words, we should realize that our brain biologically functions in a way that mainly constructs the reality rather than perceives it and creates meaning rather than discovers it. To understand perception –especially art perception– and the knowledge that we acquire through it, we must, therefore, enquire not only into the nature of the signals or the signs that the brain receives, but also into the contribution the brain makes to, and the limitations that its characteristics impose upon, the acquisition of knowledge.¹³ Most significant, however, is the discovery that the ambiguity of an image is, foremost, present in the biology of our body –in the brain–, which means that visual ambiguity is, primarily, an embodied, sensual process.

1.2 Beauty

Philosophers and writers have speculated on the issue of beauty throughout the ages. The main question posed is whether beauty resides in the object apprehended or in the perceiving subject. Plato, whose writings dominated aesthetic theories and discourse for much of the last 2,000 years, believed that beauty has an existence of its own that is independent of the subject apprehending it.¹⁴ It is with the publication of Kant's work on aesthetic judgment that the emphasis shifted more to a search for the principles of beauty and aesthetic value in the perceiver.¹⁵

As expected, the issue of beauty is central in the scientific investigation of aesthetic experience. Neuroscientists Ishizu and Zeki were among the first to investigate the brain's neural correlates underpinning the appraisal of beauty in connection with

¹² S. Zeki, «The construction of colours by the cerebral cortex», *Proceedings of the Royal Institution of Great Britain* 56 (1984), p. 231-257.

¹³ S. Zeki, «Localization and globalization in conscious vision», *Annual Review of Neuroscience* 24 (2001), p. 57-86.

¹⁴ Even for Plato, participation by the individual was critical. His lofty discourses in *Phaedrus* and *The Symposium*, which emphasize beauty as something with an eternal presence outside the individual, are nevertheless counterbalanced by the concession in *Hippias Major* that the beautiful is that which «is pleasing to the eye and ear», that is, by participation.

¹⁵ In *The Critique of Judgment* Kant supposed the existence of a *sensus communis*, that is to say a brain organization that is similar across individuals and cultures, see Immanuel Kant, *The Critique of Judgment*, Clarendon, Oxford 1952, p. 180.

different sources, such as painting and music.¹⁶ Their experiments consisted of participants of different ages and professions, who were presented with various paintings and listened to various excerpts of music, while their brain activity was being recorded. Their results showed one common cortical area,¹⁷ activated for both musical and visual beauty evaluation. It is worth noticing that activation of the same brain area has also been detected in connection to reward, pleasure and judgment.¹⁸ Other experiments revealed that art appraisal evokes almost the same rewarding neural circuits as do food and sex, and that art evaluation is also biased by expertise and personality.¹⁹ Thus scientific evidence purveys the notion that what we consider as beauty in art has to do primarily with sensorial neural procedures in the perceiver's body prior to the intellectual ones.

1.3 Action-understanding and internal representation

The renowned neuroscientist Giacomo Rizzolatti and his colleagues have discovered the existence of a neural system, the Mirror Neuron System,²⁰ which is of great evolutionary importance and which, surprisingly, enhanced the relations between art and neuroscience. The MNs consists of a brain region circuit, which is activated every time an individual sees an action performed by another individual.²¹ Specifically, motor neurons, which are correlated with the observed action, are activated in the spectator's brain as if the spectator was performing the action himself – but without any overt motor action from him taking place. This is an automatic activation of the motor neurons in the spectator's brain. This allows us to understand in an immediate way the action performed by the person in front of us. Rizzolatti adds that through the MNs «the actions, emotions or sensations we see as social stimuli activate our

¹⁶ T. Ishizu – S. Zeki, «Toward A Brain-Based Theory of Beauty», *Public Library of Science (PLoS ONE)* 6:7 (July 2011) <https://doi.org/10.1371/journal.pone.0021852> [23/04/2020].

¹⁷ Located in the medial orbito-frontal cortex (mOFC).

¹⁸ F. Grabenhorst et al., «Value, pleasure and choice in the ventral prefrontal cortex», *Trends in Cognitive Sciences* 15:2 (2011), p. 56-67.

¹⁹ A. Chatterjee, *Aesthetic Brain. How We Evolved to Desire Beauty and Enjoy Art*, Oxford University Press, Oxford 2014, p. 184-185.

²⁰ But what are mirror neurons? Using the fMRI procedure (functional Magnetic Resonance Imaging), in area F5 part of frontal motor areas, Rizzolatti and his team discovered, first in the monkeys, a set of neurons that «became active both when the animal itself executed a motor act (for example, when it grasped food) and when it observed the experimenter doing it. These neurons were recorded in the cortical convexity of F5 and were named *mirror neurons*», see G. Rizzolatti – C. Sinigaglia, *Mirrors in the Brain – How our minds share actions and emotions*, tr. Frances Anderson, Oxford University Press, Oxford 2006, p. 79-80.

²¹ Even an implied action.

own internal representations of the body states, as if we were engaged in a similar action or experiencing a similar emotion or sensation». ²² Because the Mirror Neuron System is also found in other animals, such as monkeys and birds, biologists speculate that it is related to socializability. According to Rizzolatti, «we are really plunged into a motor resonance with the people we interact with». ²³

This neural activation in the spectator's brain –or else, the internal representation of the actions of others– could be the basis for performance spectatorship as well. The assumption that performance spectator may well empathize with the actors and perceive their actions through the same neural mechanism, the Mirror Neuron System, is a plausible one. Although empathy is a concept difficult to define, ²⁴ on the whole, it refers to emotion identification and the sharing of the other's affective state, and consists of a complex neurophysiologic and psychological mechanism. ²⁵ Rizzolatti describes spectator's action-observation in an elaborate way as «a first person process, where the *self* feels like an *actor*, rather than a spectator». ²⁶

1.4 Empathy in art perception / «embodied simulation»

The eminent neuroscientist Vittorio Gallese indeed proved that the Mirror Neuron System is the main mechanism through which the spectator empathizes during art perception. His neuroimaging results ²⁷ show that perception of artworks depicting scenes of torture or unpleasant situations –such as in Goya's *What more is there to do?*, plate 33 from «Los Desastres de la Guerra» and Caravaggio's *Incredulity of St Thomas*– automatically activates in the spectator's brain the very cortical network areas which would normally be activated *if* the spectators were actually subjected to the same conditions as the observed ones (that is, in the actual event of

²² David Freedberg – Vittorio Gallese, «Motion, emotion and empathy in aesthetic experience», *Trends in Cognitive Sciences* 11:5 (2007), (p. 197-203) p. 198.

²³ Giacomo Rizzolatti – Leonardo Fogassi, «The mirror mechanism: recent findings and perspectives», *Philosophical Transactions of the Royal Society B: Biological Sciences*, (05 June 2014), <https://doi.org/10.1098/rstb.2013.0420> [23/04/2020].

²⁴ Edward Bradford Titchener, «Introspection and empathy», *Dialogues in Philosophy, Mental and Neuro Sciences* 7:1 (2014), p. 25-30.

²⁵ Michel-Pierre Coll et.al., «Are we Really Measuring Empathy? Proposal for a New Measurement Framework», *Neuroscience and Biobehavioral Reviews* 83 (December 2017), p. 132-139.

²⁶ G. Rizzolatti – C. Sinigaglia, «The functional role of the parieto-frontal mirror circuit: interpretations and misinterpretations», *Nature Reviews Neuroscience* 11:4 (2010), p. 264-274.

²⁷ V. Gallese, «Embodied simulation: from neurons to phenomenal experience», *Phenomenology and the Cognitive Sciences* 4 (2005), p. 23-48; Antonio Damasio, *Looking for Spinoza: Joy, Sorrow and the Feeling Brain*, Harcourt Inc., New York 2003.

being tortured or being violently touched).²⁸ In addition, in abstract art, such as Pollock's *Number 14: Gray* and Lucio Fontana's *Concetto Spaziale «Waiting»* paintings, neuroimaging data show that specific neural areas correlated with motion were activated in the spectator's brain, simulating the artists' creative actions on the canvas. Thus, the sensorymotor areas activated during art perception allows spectators to experience the works of art in an embodied manner. Gallese calls this brain mirroring process «embodied simulation» and asserts that it accounts for spectators' empathy when they are confronted with artworks.

Therefore, empathy is a fundamental physical involvement in artworks which not only provokes a sense of imitating the motions seen or implied in the artworks but also enhances the spectator's emotional responses to it. Thus empathy is the result of the «embodied simulation» mechanism, a «mechanism that appears to be universal».²⁹

1.5 «Embodied language»

Similar findings also apply in another domain of art perception that of language-understanding. The available neuroimaging evidence³⁰ seems to suggest that even action words can activate specific sensorimotor areas in the brain. A relatively recent review concerning linguistic understanding³¹ showed that sentences expressing a transfer action either in a factual sense, for example «I give you some *pizza*», or in a metaphorical one, for example «I give you my *opinion*», activated in the listener's brain the neural area correlated with hand motor processing – due to the verb «give».³² This phenomenon is called «embodied language» in neuroscience and stresses the fundamental role which «embodiment» plays in speaker-listener's communication. Thus it seems that even words' articulation primarily can provoke an «embodied» re-action by the listener; an activation of listener's sensorymotor neural circuits in order to ascribe meaning. Thus, apart from observed actions, certain classes of words

²⁸ C. Keysers et al., «A touching sight: SII/PV activation during the observation and experience of touch», *Neuron* 42:2 (2004), p. 335-346.

²⁹ David Freedberg – Vittorio Gallese, «Motion, emotion and empathy in esthetic experience», *Trends in Cognitive Sciences* 11:5 (2007), (p. 197-203), p. 197.

³⁰ Manuel de Vega et al., «Action Sentences Activate Sensory Motor Regions in the Brain Independent of Their Status of Reality», *Journal of Cognitive Neuroscience* 26:7 (2014), p. 1363-1376.

³¹ Giovanni Buccino et al., «Grounding Meaning in Experience: A Broad Perspective on Embodied Language», *Neuroscience and Biobehavioral Reviews* 69 (October 2016), p. 69-78.

³² A. M. Glenberg et al., «Processing abstract language modulates motor system activity», *Quarterly Journal of Experimental Psychology* 61:6 (2008), p. 905-919.

—namely words depicting motion realistically or metaphorically— are also being understood through sensory processes.

According to the above results, «embodied simulation» and «embodied language» constitute the primary processing steps towards understanding the others, namely empathising. Similar cognitive terms, such as «embodied mind» and «empathic projection» are also attributed to empathic situations by psychologists. Hence, neuroscientific data (MNs)³³ and cognitive insights³⁴ converge to the assertion that empathy is the product of an undoubtedly embodied experience.

How, then, could the above-mentioned neurophysiological results concerning empathy be incorporated in the discourse on theatre spectatorship?

2. Theory of Theatre and Performance Spectatorship

Since the audience's perception of a performance is mainly based on visual and auditory perception as well as action observation, actor and spectator communicate on the basis of the previously described sensory process of empathy and embodiment. Thus their inter-action is mainly embodied and empathic.

From antiquity, the way by which the spectator perceived a performance was at the core of theatrical experience. According to Aristotle the main feelings through which the spectator perceived ancient tragedy were *eleos* and *phobos*, whereas the concept of *catharsis* remained dominant for centuries³⁵ The fact is that theorists of theatre had intuitively stressed the central role which empathy plays in spectatorship, anticipating in a way the evidence of modern neuroscience. Such, for example, is the case of Antonin Artaud who, in a sense, envisioned Neuroaesthetics more than half a century ago when he argued that:

In the theatre, poetry and science must, henceforth, be identical. Every emotion has organic bases. To know in advance what points of the body to touch is the key to throwing the spectator into magical trances. And it is this invaluable kind of science that poetry in the theatre has been without for a long time.³⁶

In the 20th century, the unanswered question that attracted, once again, the interest of theatre theorists, who proposed various approaches focusing on the relationship

³³ Freedberg, «Motion, emotion and empathy», p. 198.

³⁴ Marco Iacoboni, «Imitation, Empathy, and Mirror Neurons», *Annual Review of Psychology* 60 (2009), p. 653-670.

³⁵ Aristotle, *Poetics*, VI, 1-4, 1449b.

³⁶ Antonin Artaud, *The Theatre and its Double*, tr. Mary Caroline Richards, Grove Press, New York 1958, p. 140.

between spectator and performer, was: how do spectators make sense or interact with the actor? Among them, theorists on semiotics, phenomenology and performance studies have introduced different terms, such as intersubjectivity, identification, standing-in, projection, empathy and so on, in order to describe spectator-actor relationship. Theatre theorists soon realized that they had to move beyond the semiotic analysis of performance, which was based on the spectator's de-codification of the scenic signs and develop a pragmatics of performance communication based on the interrelation between actor and spectator. Various theorists contributed to this distinct turn in the approach to spectatorship. Josette Feral advocates that the actor is «the point of passage for energy flow – gestural, vocal, libidinal, etc»;³⁷ while Michael Kirby claims that the audience does not seek to «de-code» the performance, but has a «primarily sensory» experience «dealing with relationships on the perceptual continuum of vision and hearing».³⁸ Herbert Blau, the eminent poststructuralist, posits that in the performance the audience «does not only observe the performance but “itself” as well», posing questions about «memory, mirroring, perspective and the *spatializing* of thought itself».³⁹ Bruce McConachie says «empathy is crucial for spectators attempting to negotiate and understand both the theatrical and the dramatic levels of all performances»,⁴⁰ while theatre scholar Patrice Pavis defines empathy in a more sophisticated manner when he advocates that in each performance «the audience embodies actors».⁴¹ Gradually, sensation seemed to be winning the game over de-codification in performance spectatorship, emphasizing that the engagement of the audience in the performance is foremost corporeal. Apparently, theatre scholars had hypothesized or intuitively conceived the embodied, empathic manner of spectator-actor interrelation, a stance which entirely corresponds with the current scientific data. The field of Neuroaesthetics supplements and deepens theatre theory while introducing new tools and perspectives from cognitive psychology, cognitive linguistics, neuroscience, neurolinguistics and so on.

³⁷ Josette Feral, «Performance and Theatricality: The Subject Demystified», *Modern Drama* 25:1 (March 1982), p. 170-181.

³⁸ Michael Kirby, «Nonsemiotic Performance», *Modern Drama* 25:1 (March 1982), p. 105-111.

³⁹ Herbert Blau, *The Audience*, Johns Hopkins University Press, Baltimore 1990, p. 25-26.

⁴⁰ Bruce McConachie, «Introduction: Spectating as Sandbox Play», Nicola Shaughnessy (ed.), *Affective Performance and Cognitive Science. Body, Brain and Being*, Bloomsbury, London 2013, (p. 183-197), p. 191.

⁴¹ Patrice Pavis, «Introduction. A Few Improvised and Provisory Thoughts on Acting Today», *Acting Reconsidered: New Approaches to Actor's Work. A collection of scientific articles*, Lithuanian Academy of Music and Theatre, Vilnius 2014, p. 8.

Consequently, it has been proved that Neuroaesthetics provide new ways of perceiving the actor/spectator interrelationship, new definitions of fundamental categories, such as empathy, embodiment and action-understanding. As a result, theatre scholars nowadays discuss the concept of empathy, and kinaesthetic empathy in particular, as the main imperative in performance spectatorship.

3. Towards an interdisciplinary platform on performance spectatorship

In the light of the above-mentioned experimental data of Neuroaesthetics, the performance spectators find themselves in an «acting without acting» situation, as they are unconsciously simulating the performed actions—as well as words—in their brain, while trying to make sense of realistic, symbolic or abstract scenes. The neurophysiological results concerning the MNs, the embodied simulation and embodied language, have already been incorporated in the discourse on audience-perception and empathy. In fact, many theatre directors have already adopted the scientific data concerning the mechanism of empathy in their teaching methods for actors (for example Ronda Blair, Susan Bloch), and a number of books have been written by theatre theorists since 2006 on the interdisciplinary field of performance spectatorship.⁴²

But, how can we account for the connection between the two disciplines?

Neuroscience uses a reductive approach—verification through repeatable experimentation—and an inductive process; while in the arts theorizing—or, more accurately, hypothesizing—is typically deductive: «it is based upon the examination of texts, the observation of performances, or the assessment of a particular critical, philosophical, or political framework, and often involves a good degree of subjective interpretation».⁴³ It seems certain that neuroscience is in a position to provide new tools and methodologies to the theorists of theatre, who, in turn, can supplement neuroscience with their imagination, vision and intuition, all to their mutual benefit.

Neuroaesthetics provides a valid framework for understanding the potential validity of many theories and practices that we presently deploy in theatre and performance studies. As stated above, neuroaesthetic results and theatre theory converge in the

⁴² Bruce McConachie – F. Elizabeth Hart, *Performance and Cognition: Theatre Studies and the Cognitive Turn*, Palgrave, New York 2006; Rhonda Blair, *The Actor, Image, and Action: Acting and Cognitive Neuroscience*, Routledge, New York 2008; John Lutterbie, *Toward a General Theory of Acting: Cognitive Science and Performance*, Palgrave Macmillan, New York 2011; Rhonda Blair – Amy Cook (eds), *Theatre, Performance and Cognition Languages, Bodies and Ecologies*, Bloomsbury Methuen Drama, London and New York 2016.

⁴³ Rhonda Blair – John Lutterbie, «Introduction», *Journal of Dramatic Theory and Criticism's Special Section on Cognitive Studies, Theatre, and Performance* 25:2 (Spring 2011), p. 67.

case of empathy being the primary psycho-physiological way through which the spectator perceives the performance. But, although Neuroaesthetics provides strong bottom-up evidence, its results cannot entirely account for the diversity and complexity of aesthetic experience. The eminent neuroscientist Anjan Chaterjee claims that aesthetic experience emerges from the interaction between sensory–motor, emotion–valuation, and meaning–knowledge neural systems.⁴⁴ Furthermore, experimental psychologists, propose a complex model of aesthetic processing which includes a variety of explicit and implicit parameters: perception, explicit classification (context), implicit classification (memory), cognitive mastering (specific interpretation, self-interpretation) and so on.⁴⁵ Thus one should take into consideration that the results of neuroscience need to be tested with new experiments concerning top-to-down processes; that is, experiments which can examine higher cognitive procedures, such as memory, cultural implications, context and so on. Such experiments cannot be designed without the contribution of theatre theorists and artists.

Moreover, in a number of studies, one can observe that neuroscientists quite often base their results on rating criteria which they apply to aesthetic concepts, or use aesthetic concepts out of their humanist contexts and without taking into consideration their particular historical background.⁴⁶ It seems that, for Neuroaesthetics to become a fruitful interdisciplinary field, cooperation between philosophers of aesthetics, theorists of art, neuroscientists and artists is needed in order to diminish the misapplication of each other's findings and concepts and enable cultural, historical⁴⁷ and personal parameters to be appropriately incorporated. A challenge for future research is the common designing of more sophisticated experiments towards investigating the phenomenon of art perception.

As far as theatre is concerned, it is important to realize that performance spectatorship, intrinsically and uniquely, embraces and represents the whole spectrum of human behavioral aspects, namely speech, action, facial expression, gesture, decision

⁴⁴ Anjan Chaterjee – Oshin Vartanian, «Neuroaesthetics», *Trends in Cognitive Sciences* 18:7 (2014), p. 370-375.

⁴⁵ Helmut Leder et al., «A model of aesthetic appreciation and aesthetic judgments», *British Journal of Psychology* 95 (2004), p. 489-508.

⁴⁶ Dahlia W. Zaidel – Marcos Nadal – Albert Flexas – Enric Munar, «An Evolutionary Approach to Art and Aesthetic Experience», *Psychology of Aesthetics, Creativity, and the Arts* 7:1 (2013), p. 100-109, https://www.researchgate.net/publication/263922066_An_Evolutionary_Approach_to_Art_and_Aesthetic_Experience [23/04/2020].

⁴⁷ Nicolas J. Bullot – Rolf Reber, «The Artful mind meets art history: toward a psycho-historical framework for the science of art appreciation», *Behavioral and Brain Sciences* 36:2 (2013), p. 123-137 https://www.researchgate.net/publication/236059551_The_Artful_Mind_Meets_Art_History_Toward_a_Psycho-historical_Framework_for_the_Science_of_Art_Appreciation [23/04/2020].

making and so on. Thus performance stands out as the most appropriate laboratory for the investigation, not only of aesthetic perception, but of action- and intention-understanding in the social domain as well; for this reason theatre is a model field for postulating on the extended field of social understanding or inter-subjectivity and in positing plausible general approaches to human mental processing, which could be useful for neuroscience.

Theatrical performance is an art form that can be easily analyzed in its components. Performance spectatorship may be used as a tool investigating a variety of different attributes, correspondences and correlates of brain activations, in a fragmentary or a composite way, during the spectator's observation. At the same time, exchange of ideas between theorists of theatre, artists and neuroscientists can lead to more sophisticated experiments towards further elucidation of the above mentioned mechanisms.

Cognitive neuroscientists have already proposed general models concerning aesthetic experience but there are no scientific experiments in Neuroaesthetics directly involving theatre spectatorship; partly, due to technical difficulties and, partly, due to inadequate contact between theatre theorists and neuroscientists. What is needed, paraphrasing Jill Dolan's statement, is for researchers and theorists to «keep changing their seat [...] and continually ask: *How does it look from over there?*».⁴⁸

In the present article, I briefly reviewed recent evidence about the neural underpinnings of visual perception, embodied simulation, embodied language, action-understanding and empathy. If the function of art is an extension of the function of the brain, namely the acquisition of knowledge about the world, then it seems reasonable that the brain mechanisms used to instill meaning into the world are the very ones used to instill meaning into works of art. «It is those basic mechanisms that artists have used so successfully»,⁴⁹ argues neurobiologist Zeki.

Taking into account that a) the MNs is also found in the chimpanzee's brain, b) the fact that art and aesthetic experience is ubiquitously and spontaneously produced by humans throughout the world and c) that art has its origins in the earliest times of humanity, even going back to *homo erectus* or *homo ergaster* as archaeological records indicate,⁵⁰ the artistic phenomenon may well comprise a «behav-

⁴⁸ Jill Dolan, «In Defense of the Discourse: Materialist Feminism, Postmodernism, Poststructuralism and Theory», *The Drama Review* 33 (1989), p. 58-71.

⁴⁹ S. Zeki, «The neurology of Ambiguity», *Consciousness and Cognition* 13 (2004), p. 173-196.

⁵⁰ For example a cobble found in the cave of Makapansgat, South Africa, dating from 3,000,000 BC.

ioral complex, an inherited tendency to act in a certain way» as Dissanayake states.⁵¹ In fact, several evolutionary theories of art have been proposed concerning the production, as well as the perception of art;⁵² stressing that, after all, art is not apart from nature but a part of nature.

⁵¹ Ellen Dissanayake, *What is Art For?*, University of Washington Press, Seattle 1988; E. Dissanayake, «The arts after Darwin: Does art have an origin and adaptive function?», K. Zijlmans – Wilfried Van Damme (eds), *World Art Studies: Exploring Concepts and Approaches*, Valiz, Amsterdam 2008, p. 241-263.

⁵² Brian Boyd, «Evolutionary Theories of Art», Jonathan Gottschall – David Sloan Wilson (eds), *The Literary Animal*, Northwestern University Press, Evanston 2005, p. 149-178.

A REVIEW IN BAD FAITH OR WHAT SHOULD ONE FOCUS
ON AT THE FORUM OF PUBLIC ACADEMIC DISCOURSE

In the pages of the interdisciplinary peer-reviewed journal *Journal of Greek Media and Culture* a book review appeared, written by the associate professor of University of Crete Mrs Panagiota Mini, on Thanassis Agathos' book *O Nikos Kazantzakis ston kinimatografo* (Nikos Kazantzakis on the Cinema), Gutenberg, Athens 2017, p. 352.¹

I happened to read this review and I decided to participate in the discussion even unasked, because I judged it as unfair towards the book reviewed. As I have been pursuing Kazantzakis' work for many years (decades in fact), an occupation which has resulted in a monograph of 713 pages² based on primary and secondary sources, about 20 papers (more, but they are not all strictly academic), I have organized and / or participated in a lot of conferences regarding Kazantzakis' work, I have delivered speeches (at cultural events) and taught university lectures and seminars both pre-graduate and postgraduate, I think that I am entitled to some kind of specialty on the subject. The same stands as far as the author of the reviewed book, Mr Thanassis Agathos is concerned, with whom I am personally acquainted through Kazantzakis' studies and by co-operating with him on this subject.³ I am also conversant with all his works on Kazantzakis (a PhD thesis, 2 books and 20 papers) and on other subjects (2 books and a number of articles), therefore I believe that I can judiciously make a stand on the issue. With objective criteria, both qualitative and quantitative, I estimate Mr Agathos, based on his research and written work as an excellent philologist, in the way we function in the university arbitrations for employing or promoting a member of the academic

¹ Panayiota Mini, «O Nikos Kazantzakis ston kinimatografo (Nikos Kazantzakis in Cinema), Thanasis Agathos (2017)», *Journal of Greek Media and Culture*, Volume 4, Issue 2 (2018), p. 285-288.

² Kyriaki Petrakou, *O Kazantzakis kai to teatro* (Kazantzakis and the theatre), Athens 2005.

³ We have published together a «Symvoli sti bibliografia tou Nikou Kazantzaki [Contribution to the bibliography of Nikos Kazantzakis]», on the site of the *International Society of Friends of Nikos Kazantzakis*, www.kazantzakis-amis.blogspot.com with 450 entries and «*O teleftaios peirasmos* tou Kazantzaki: I kritiki kai i antidraseis» in *O teleftaios peirasmos kai i metamorfosis tou* [«Kazantzakis' Last temptation: critique and reactions», in: *The last temptation and its transformations*], ed. Of Kazantzakis' Museum, Herakleion 2011, p. 49-56.

staff; also subjectively, because he stands highly in my esteem as an academic teacher and personality of high moral principle.

The review in question raised a strong query and in fact indignation in me. I will try to substantiate my objections as concisely as possible in order to spare the reader from fatigue which might make him/her fail to read the whole argumentation, although my notes cover a lot of pages. I chose the strongest among them.

Mrs Mini, in her review, recognizes in three lines some merits in Mr Agathos' work: «it informs the reader on (of) the plots of a few hitherto non-examined scripts (of Kazantzakis); undertakes a close comparison between the three film adaptations and their respective novels; and includes a lengthy bibliography related to Kazantzakis». In other respects, she thinks that the book raises serious concerns. Firstly, that it is characterized by limited originality and interpreting power. It is the prerogative of any critic to write aphoristic judgements of this kind, their validity, however, can be disputed on principle as arbitrary. She goes on with some more equally arbitrary generalities which I will skip in order to save space and I will discuss only some more concrete criticisms. Concerning the censure that the monograph gives the impression that it was written within a few months and hastily published to coincide with the 2017 anniversary (60th since Kazantzakis' death), I am in a position to know for a fact that the book was written from 2013 to 2017; even if one does not know that, it is easy to understand that all this research and the composition of such a book cannot be done in a few months. The reviewer should be aware of this, even if her own academic production includes only a monograph, as she has in her assets several papers. There is in fact an inadvertence she spotted, in the way two chapter titles are presented in the preface and as headers. It cannot validate the argument for sketchiness in writing as is her criticism of Agathos.

Let us cite a previous review of the emeritus professor of the University of Athens Eri Stavropoulou (there are quite a few) on the same issue: «Like his previous (books) it stands out for the thorough research of the sources and the exceptional diligence and presentation of the relative material. In this we should add the especially elaborate edition, planned and edited by Giannis Mamaes of Gutenberg editions, always characterized by their high quality».⁴ The complaint (with a personal hue) that Agathos paraphrases (pages 43-44) her ideas derived from her own paper on

⁴ Eri Stavropoulou, *O Nikos Kazantzakis ston kinimatografo* (Nikos Kazantzakis on the Cinema), www.oanagnostis.gr [19.1.2018].

Kazantzakis' Don Quixote script without referring to it, is absolutely inaccurate (avoiding strong words like «false», inconsistent with academic sobriety). Her ideas have been included in this part of the book with regular notes, while I have not been able to locate the paraphrase (I read her paper for this purpose). The quotation and exposition of other scholars' views on a certain issue, and the necessary academic discourse, although the writers omit it sometimes either intentionally or unintentionally (they do not know the relevant works) is done either directly within quotation marks or indirectly by indirect speech. In the last case, they reproduce to a certain degree, again either unintentionally or –more often– intentionally so that the style of the original be felt. For example, I took care to borrow words and expressions from Mrs Mini's review on this purpose exactly. Of course the references are necessary, but they cannot be added in every sentence and there is no plagiarism, as far as they exist. Mr Agathos is criticized that when he does make some original observations (I assume meaning his own and not derived from another scholar) these are often superficial and undeveloped or unconvincing.

As far as «superficial» is concerned, her comment should be respected like all comments the validity of which cannot be objectively verified. The «undeveloped» is explained by «e.g. some sentences identify a few similarities between a script and other works of Kazantzakis». As it is impossible to cite here whole fragments from Agathos' book which should be long in order to refute the «undeveloped», I refer to some pages of the book: 20-21, 42-43, 44, 46-47, 49-51, 54-56, 61-62, 70. On all these pages (and on many others) there are extended and interesting analyses. Perhaps a patient Kazantzakis-expert might wish to verify this point and compare Mrs Minis's views to mine, which is an undisputed right of us all. As for the «unconvincing», she offers as an example that in the script *The red handkerchief* Kazantzakis, being an «ardent demoticist» could not pay tribute to Greek romantic poetry, especially the poetry of Panagiotis Soutsos, whom he «would most likely loath». In fact, the Greek writers of 20th century, all demoticists more or less ardent, have derived many things from the literary tradition of 19th century. However, in order to detect the intertextuality, a scholar needs to have an extended and deep knowledge of the texts. Especially about Kazantzakis, I can refer to my own book⁵ in which I pinpoint the intertextuality between *Messiah* (1839) of the aforementioned P. Soutsos and the tragedy *Christ* p. 232, the tragedy *Kypselidae* (1858) of

⁵ Petrakou, *Kazantzakis and the theatre*.

Demetrios Vernardakis with *Melissa* p. 317-18, and *Julian the Apostate* (1865, ed. 1877) of Cleon Ragavis with Kazantzakis' tragedy of the same title and subject, p. 338-39. Walter Puchner spots the influence of *Messiah* also in the 4th act of *Konstantinos Palaiologos*.⁶ The detection and presentation of the intertextual influence is a desideratum of contemporary research and critique; nevertheless it can seldom be proved with clarity, because the writers do not insert notes in their literary works and they never admit that they exist.

Therefore, assumptions remain assumptions, arguable or not. Mrs Mini's is not. She appraises that the first chapter lacks an argument holding the analysis together—here I have to confess my ignorance of the fact that in each analysis such a strong and compelling argument is necessary. Usually analyses follow some kind of reasoning which is not an analog to a mathematical solid proof; especially contemporary analyses, using the tools of literary theories (differing from each other) do not entail clarity as a necessary condition. Fortunately, such an argument appears finally in chapter 6, p. 300, in which Agathos explains why Kazantzakis wrote scripts. Still, according to Mrs Mini, the major explanations have already been suggested by scholars, something that Agathos fails to acknowledge. Does Mrs Mini really believe that someone who has been occupied in research and study for 25 years on Kazantzakis work, with a PhD thesis, two books and 20 papers on this author, is unable to write this argument by himself and has to «copy» it from others omitting reference to them? The censure that he uses his secondary sources in the wrong way recurs in several points of this review. It would appear that there is a specific and given way to use bibliography, but, unfortunately, Mr Agathos, despite his more than sufficient literary production for his academic rank (he is assistant professor at the University of Athens) and others, I for instance, with 11 books, have not been able to attain.

Even the bibliography does not escape her criticism, despite its 42 pages and more than 500 entries. In particular, an article by Giorgos Anemogiannis is not cited in chapter 1 as it should be, and the omission raises «ethical issues regarding academic impropriety». In fact the article is included in Anemogiannis' book *O allos Kazantzakis* (The other Kazantzakis) and there are 2 references to it in chapter 1, p. 39 & 43. Mrs Mini should know that, because she has used both in her papers about Kazantzakis' scripts. As Kazantzakis' bibliography is vast, it is easy for someone to find some titles missing from Agathos' bibliography or any other scholar's for that matter.

⁶ W. Puchner, *O kompos kai to nima*, Athens 2018, p. 225.

The last argument that I will attempt to confute, although there are more but there is no space nor any real usefulness, is that the book was published before Giannis Smaragdis' film about Kazantzakis was released which is not included in the films examined in the book (how could it? Nevertheless it contains some photos from it among others from other films) and this confirms (further) that this monograph was hastily completed and published. On second thought, I am unable to refute it in a logical way. It entails that Agathos was aware of Mr Smaragdis' schedule and he should have waited for the release of the film in order to include it in his book. Our books, monographs or other kinds, are considered complete and get published at some point. After their publication new data appear on our subject; in the field of performing arts, films, productions of theatre plays and adaptations of other literary works come out. We should never write anything, waiting for the end of time, and in the meanwhile we would die.

There have been several reviews on Mr Agathos' book, of which I cite below as many as I know. In the interim, I would like to criticize Mrs Mini's work a little, using her own standards. In her paper about Kazantzakis script *A sun eclipse*⁷ which was published by me with an introduction in 2007, she refers to this publication (naming it re-publication, implying that it had been published before, without mentioning a previous publication, which, to my knowledge does not exist). She states that she used the manuscript directly and does not discuss my comments in any other way, which I consider as her prerogative— maybe she did not like them. A question moreover: Why does Mrs Mini, who is so fanatical about bibliography completeness, in not one of her above mentioned articles on Kazantzakis' scripts (published between 2009-2016) not refer to Agathos' book *Apo to Vios kai politeia tou Alexi Zorba to Zorba the Greek* (2007), which had been for many years the only monograph on the subject «Kazantzakis and the cinema»? This she may consider also as her prerogative, but could it perhaps be characterized as «academic impropriety»? We should not forget, however, that the judge gets judged, as the saying goes.

Unfortunately, I have to finish by mentioning Mrs Mini's conclusion: that the publishing houses ought to safeguard the reading public and their own reputation (from sloppy works like Agathos' obviously) by insisting on a rigorous peer review process that would ensure well structured monographs [...] overall respect for

⁷ Παναγιώτα Μήνη, «Μια έκλειψη ήλιου (1932) του Καζαντζάκη: Σενάριο για ένα διεθνή διαγωνισμό» [Kazantzakis' *A Solar Eclipse* (1932). A Scenario for an International Competition], *Νίκος Καζαντζάκης*, Ίδρυμα Αικατερίνης Λασκαρίδη, Αθήνα 2011, σ.159-176.

academic standards. By this last exhortation to the publishers to be skeptical towards the academic works they intend to publish, Mrs Mini clearly crosses the line and is liable to criticism for prejudice (strong words like malice could be considered inappropriate), an inexcusable attitude for a university teacher who judges her/his peers and colleagues all the time (through the elections of academic staff for employment or promotion), and so influences their career in a negative way, a power one should exert with circumspection.

Reviews:

Vasilis Vasilikos, «O Kazantzakis as senariografos», nwpr *Nea Selida*, 27 Nov. 2017, p. 27.

Giannis Zoumboulakis, «O Kazantzakis senariografos», nwpr *To Vima / Politismos*, 2 Dec. 2017, p. 44.

Dimitris Doulgeridis, «Otan o Kazantzakis kopike apo ti Fox», nwpr *Ta Nea*, 8 Dec. 2017, p. 44.

Anthoula Daniil, «O Nikos Kazantzakis ston kinimatografo», *diastixo.gr*, 12 Dec. 2017, <https://diastixo.gr/kritikes/meletesdokimia/8582-kazantzakis-kinimatografos>

Athos Dimoulas, «Otan o Kazantzakis onireftike to Hollywood», *K / H Kathimerini* 759, 17 Dec. 2017, p. 62-65.

N. G. Perantonakis, «I meleti tis logotehnias», nwpr *I Efimerida ton Syntakton*, 29 Dec. 2017, p. 72.

Dionysis N. Mousmoutis, «O Nikos Kazantzakis ston kinimatografo», *Istoria* 595, (Jan. 2018), p. 125.

Christos Antoniou, «O Nikos Kazantzakis ston kinimatografo», <http://www.periou.gr>, [31 Oct. 2018].

BOOK REVIEWS

AVRA SIDIROPOULOU, *Directions for Directing. Theatre and Method*, London and New York, Routledge, 2018, ISBN-13: 978-0415789288

Avra Sidiropoulou, Assistant Professor at the Open University of Cyprus and Artistic Director of Persona Theatre Company, presents to a broad international audience a new monograph bearing the formally playful and conceptually polysemous title, «Directions for Directing. Theatre and Method». The author herself has a dual role in the contemporary theatre scene: as a theatre maker, she engages in the art of directing and playwriting, while also established as an academic and a scholar.

Sidiropoulou's book sets out to discuss and primarily record the magic that characterizes the experience of any artistic project coming to full bloom, and brings to the fore the two-fold and equally significant functions of methodology and of an «open» communication between the über-reader (director) and the creative team.

Convincingly argued and well-documented throughout the book is the idea that when it comes to «method», theatre praxis follows a number of creative avenues through which the director organizes stage time and space, compiles the directive principles that build the aesthetic concept, liberates the artistic potential and dynamics he or she detects in the actors and proposes a performative structure that can lead to an optimum level of communication, to an actual *methexis* between the stage and the auditorium. Based on the assumption that the theatrical sign is anything but fluid, on the awareness both of a theorist and of a theatre practitioner that the «now» of the performance is unique and unrepeatable—something which attests to its ephemeral nature—Sidiropoulou painstakingly details directors' mental process: theatre practitioners are consciously guided by the ephemeral materiality of the performance event but must also develop their personal idiom (supported by artistic instinct, style and taste, together with technique, form and control of the stage), in order to introduce their point-of-view and vision. At the same time, they are responsible for teaching their method both to the artistic collaborators of a given production and to the spectators, who will ultimately experience it.

«Directions for Directing. Theatre and Method» consists of six chapters with pertinent, clear and distinct titles: 1. Inspiration, 2. Interpretation, 3. Method – Leadership – Collaboration, 4. Director and Textuality, 5. Director and Stage and 6. Director and Actor. Each chapter is supported by a multitude of practical exer-

cises (Workbook). The breadth of exercises per chapter and the effective vocabulary applied no doubt invite the dynamic participation (creative reading) of directors and actors, but also of producers, set designers, choreographers, dramaturgs, and theatre aficionados.

At the same time, each chapter of the monograph is supported by telling examples of established international artists' methodologies. In this, the author proves her scholarly expertise and her keen awareness of the existing literature in the field. Essentially, these examples confirm the notion that the art of directing is an inexhaustible domain of creativity and healthy communication among all involved collaborators. Similarly, both in the main body of the book and in the separate sections of the Workbook, the majority of the excerpts and references to popular plays that the author provides, are offered to the reader, in order to illustrate and render more palpable the focus on individual tropes concerning the analysis of directorial guidelines. Fundamental principles of analysis in the monograph are also brief case studies drawn from contemporary theatre practice, which pertain to theatre making in the digital age; that is, to productions that are in a relationship of direct interface with the media and with revised concepts of *textuality* (mediatextualities), as well as to fresh performance processes, such as the ones we often come across in site-specific projects. This analysis elaborates on practical and more «applied» theatre trends, without, however, diminishing the importance of the essential elements of theatre language, such as dramatic structure, character, and dialogue.

The monograph masterfully builds each chapter by focusing on the main principles that define the director's work from the moment of inspiration and preparation into rehearsal and opening night. Sidiropoulou is consistent in her original premise, in that she proposes a reading of dual significance, arguing for the value and necessity of a critical perspective through exercises that elaborate on the dense, more theoretical parts, which offer further food for thought and exploration. The division of the book into six chapters aptly follows the director closely from the beginning of the process: that is, from the moment when the play is conceived to its final delivery to the audience.

Let us now examine briefly the way the different sections are laid out, and how the multiplicity of directorial roles and the complexity of the directing profession are presented and analyzed. The first three chapters (1. Inspiration, 2. Interpretation, 3. Method – Leadership – Collaboration) approach and shed light on mental steps that point to matters of aesthetic perception and to the director's understanding of

the play. Simultaneously, they bring to the fore a range of options with which the director is in constant dialogue before but especially during the course of rehearsals. Among others, the author discusses the sources from which directorial inspiration draws, strategies of creative involvement of actors and spectators, as well as the emergence of artistic vision, the exploration of stage metaphors and the forging of a unique directorial style. Scrutinized are also matters of immediate practical nature and of vital interest vis-à-vis the making of the performance. These concern casting, choice of venue, setting up of auditions and, naturally, of rehearsals, within a truly collaborative spirit.

The second section of the book also consists of three chapters (4. Director and Textuality, 5. Director and Stage; 6. Director and Actor) focusing on the director's engagement with the text, the stage, and the actor, respectively, through examples and recorded analyses of select directorial strategies. Each section is succeeded by a Workbook, designed to further clarify these concepts and to link them to tangible practices. The exercises proposed –by no means exhausting fully the requirements and potentialities of the stage— serve their purpose well, providing, as they do, sound instructions for directing students and active directing professionals.

Sidiropoulou consults a variety of sources, citing from well-known updated studies on directing, dramaturgy, acting and scenography. Her references are to the point, whether she showcases a given director's strategies, quoting him or her directly from an interview, adds a historical perspective to the discussion of acting training or provides the theoretical background for fresh terms and notions such as «mediaturgy». Her bibliography is therefore both contemporary and essential to directing students and scholars.

Of special value is the Web Companion, a thorough and invaluable addition to the monograph, which aims to convey to the reader through video tutorials, masterclasses and interviews, information, suggestions, and thoughts by a number of devoted professional artists who have made their mark in the theatre field, internationally. Its sections feature highlights from the work of younger generation theatre artists of different vantage points and educational or training background, creating theatre through different means and within varying budgets, as free-lance artists or members of established cultural institutions. These videos showcases include directors, actors, choreographers, set and lighting designers, among others.

As a first evaluation of the monograph, a kind of concluding assessment that could help capture the identity of this practical university textbook would undoubt-

edly applaud its ambition and scope: not only is it addressed to directors, actors, playwrights and designers; it will also be of use to those self-termed as theatre-lovers, of even theatre «maniacs», those who are, in one way or another, committed to the quest for and understanding of theatre's unique magic and shared experience. In this sense, «Directions for Directing. Theatre and Method» is a priceless tool, which serves to help us grasp in a «hands-on» approach, why, when and how a text can be made into a performance: It lays out different ways in which an idea is transformed into stage practice, foregrounding the synergy of different factors, fields of research and expertise, and innovative forms.

Let us give an example: Chapter 1. entitled «Inspiration», proposes a structural analysis, which extends to several other themes, such as «Connection and Choice»; «Love and Meaningfulness» –referring explicitly to the creative power of analysis and examining how it is applied; «Communicating Your Vision» and «Spreading the Disease», «Sheltering Surprise» and «Facilitating Experimentation». What follows is the Workbook Section, which attempts to solidify the concept of «connection» through two different activities: the eloquent title of the first of those two practical exercises («Identifying Connection») and the equally articulate title of the second one («Building a Connection»), elaborate, using individual scenes from well-known playtexts, on key issues raised at different points of the book, calling for the interpretation and participation, on the one hand, of the director, and on the other, of the company members who are creatively involved in the selection of the project.

It might not be of particular value to mention in passing the sub-sections and key-points of this monograph's chapters. It is, however, necessary to try and identify the author's intention, which seems dynamically present in almost every chapter and set of practical exercises: theatre is significant and meaningful to its audiences as much through its language as through text in its performative vision. It is precisely in this dual essence of the theatrical phenomenon (namely, language/logos and stage), where Avra Sidiropoulou's theoretical position lies, associated with the concepts of style and instinct, of technique, form and control of the stage. Her complex identity as writer-academic and stage director allows her –if not forces her– to cite with remarkable clarity and fascinating style the different points of a methodological study, based on certain fundamental directives and intertwined closely and deeply with essential principles of «mutuality», which bind director and company together. Running through the entire book is the author's conviction that directing is not solely a matter of instinct but also of technique, embracing form and control of the stage. Moreover,

directing as an art constitutes a field of constant development and a space of multiple potentialities and choices. Undoubtedly, this is an aesthetic and philosophical pursuit which proposes for the director a constant cultivation of the artistic field, but also a good handling of practical aptitudes and a knowledge of special strategies of organizing animate and inanimate material, delivering stage techniques, etc.

The fundamental principles laid out make up the identity of a deliberate *conspiratorial* relationship among the production's artistic collaborators and its arch-creator director, which intend to forge a «living identity», ever fluid and evolving. In this, the two poles are equally active but it is the director-guide who in the end takes responsibility for realizing the stage vision, the one who is charged with but who simultaneously enjoys the gratifying burden of bringing an artwork to life. To succeed in this path, the only possible way is through the rehearsal process, whose value, in turn, lies in the principle of mutuality. It is from and through this principle that healthy relationships are built, allowing the director to impart his or her vision and the actors to communicate and realize their goals as active members of an imaginatively structured artistic moment and community. Precisely in these principles of mutuality the reader encounters several signs of significance, which define the evolutionary process of rehearsal.

In effect, the principle of mutuality permeates the theoretical underpinnings of the entire book, reinforcing the notion that the director is in constant and open dialogue with all artistic collaborators, a sender and a receiver, a «provider» and an enlightened grantee. This generous exchange is part of each and every aspect of the rehearsal process: from the principles of mutual motivation and inspiration to those of mutual exploration and preparation to mutual empowerment, comprehension and trust, adjustment and surrender.

Quite fittingly, Sidiropoulou concludes her journey into the rocky path of the directing process, providing succinct and playfully crafted lists: addressing her readers directly, she offers directions to directors and actors, letting on what must be avoided or endorsed to the letter. Finally, it is no accident that the author has chosen to wrap up her study with a truly felicitous and revealing ending subtitle: «The Director as Spectator, or else, Postproduction Blues».

It becomes apparent that the study succeeds in bringing together the theoretical with the methodological element, offering a wide range of examples from select directorial approaches by established artists, insightful views and suggestions from theatre theorists and practitioners, together with a series of highly applicable

practical exercises in varying degrees of difficulty, which examine numerous aspects of the directing process. It is in this synthesis/symbiosis of the theoretical with the practical — both intelligently and lovingly communicated to the readers — that the originality and value of the monograph lies. «Directions for Directing. Theatre and Method» makes for a comprehensive artistic manual on the directing discipline as well as a highly enjoyable read. It is addressed and will be of use to theatre students, professional and amateur directors, actors, playwrights and designers, but equally to theatre scholars and critics actively engaged in the contemporary theatre scene. In the field of directing scholarship, where titles on directing abound, Sidiropoulou has made a rare contribution.

DR ELENI GKINI

Collaborating Academic Staff
Department of Theatre Studies
Open University of Cyprus

GRIGORIS IOANNIDIS, *Ξένοι συγγραφείς στο ελληνικό θέατρο (1945-1967). Από τη μεριά της δραματουργίας* [*Ausländische Autoren auf dem griechischen Theater (1945-1967). Aus der Sicht der Dramatik*], Athen, Herodot-Verlag 2018 (Theatrológica V), S. 564, ISBN 978- 960-485-195-9.

Nach dem Erscheinen des ersten Bandes der Dissertation von Grigoris Ioannidis (2005) im Herodot-Verlag 2014 liegt nun der zweite Band vor, der die Repertoi-reentwicklung der griechischen Theater im Zeitraum von 1945-1967, also von der Nachkriegsperiode und dem Bürgerkrieg bis zur Obristenputsch und der Militärdiktatur 1967-1974, aus der Sicht der Spielpläne und Dramatiker, geordnet nach dem Herkunftsland der einzelnen Theaterautoren vorlegt; zum ersten Band vgl. meine Rezension in *Parabasis* 14/1 (2016), S. 74 ff. Dort wurde auch die Bedeutung dieser Dissertation entsprechend gewürdigt: «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 Spiel-

pläne 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)». Zu weiteren Einzelheiten des Gesamtkonzepts meine Rezension von 2016.

In der Phase von 1945-1967 haben die ausländischen Dramatiker noch den Löwenanteil der Repertoiregestaltung, griechische Autoren haben noch bis die 60er Jahre Schwierigkeiten, auf griechischen Bühnen aufgeführt zu werden. Vorreiter war auch diesem Fall wiederum Iakovos Kambanellis. Der Autor gibt dabei zu berücksichtigen, daß zwischen dem Erscheinen des ersten und des zweiten Bandes (2014-2018) mehrere Dissertationen am Institut für Theaterwissenschaft der Universität Athen erschienen sind, die Eugene O'Neill, Tennessee Williams und Arthur Miller betreffen (M. Chalmali, *Eugene O'Neill, Tennessee Williams und Arthur Miller και η ελληνική σκηνή: Από την πρώτη εμφάνιση στην καθιέρωση (1931-1956)*, Athen 2013), die Aufführung der Werke von Luigi Pirandello in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts (E. Georgiou, *Οι σκηνοθεσίες των έργων του Pirandello στην ελληνική σκηνή, από τον Β' Παγκόσμιο πόλεμο έως το τέλος του 20ού αιώνα*, Athen 2014), die Rezeption von August Strindberg auf den griechischen Bühnen und in der Übersetzung (M. Sechopoulou, *Η πρόσληψη του Αυγούστου Στρίντμπεργκ στην Ελλάδα. Μεταφράσεις-παραστάσεις*, Athen 2014) und die Rezeption englischer Autoren in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts (A. Dimopoulou, *Η πρόσληψη των Άγγλων θεατρικών συγγραφέων του 20ού αιώνα στην Ελλάδα (1945-2000)*, Athen 2016). Darüberhinaus sind in der Einleitung auch gewisse meth-

odologische Problematiken aufgeworfen, die die Einteilungskriterien der Rezeption ausländischer Autoren auf die Herkunftsländer reduziert: was in der ersten Nachkriegsphase noch eine übliche Ansicht und Praktik darstellte, Autoren nach ihrer staatlichen Zugehörigkeit oder dem Geburtsland zu gruppieren, wird in den 60er Jahren immer mehr problematisch und der Aussagewert dieser Zuordnung fragwürdig. Etwa bei der Rezeption deutscher Dramatiker, also deutschsprachiger Dramatik, dominiert Brecht in einem solchen Ausmaß, daß seine mechanistische und summarische Eingliederung in die deutsche Dramatik ein verzerrtes Bild der Spielplanhäufigkeit germanophoner Dramatik ergibt. Dies kann nun in den Einzelkapiteln, die sehr wohl auf die Einzelaufgaben und ihre Rezeption eingehen, aufgefangen werden, in den Statistiken, die ein dritter Band, der Auswertung gewidmet, vorstellen soll, ist diese Differenzierung erst in einer innerdeutschen Aufteilung nach Autoren sichtbar. Gerade im Falle Deutschlands ist auch eine Aufteilung auf Autoren von Ost- und Westdeutschland notwendig. Daneben gibt es noch andere Probleme: bei Ferenc Molnár etwa, der zwar ein ungarischer Autor gewesen ist, dessen Rezeption jedoch massiv über die Wiener Bühnen verlief; er wäre wohl eher den deutschsprachigen Autoren zuzurechnen als den ungarischen. Niemand in Europa hat seine Dramentexte direkt aus dem Ungarischen übersetzt. Dasselbe gilt natürlich für Ibsen und Strindberg. Der Verf. hat die diplomatische Lösung darin gefunden, eine Kategorie österreichisch-ungarischer (an anderer Stelle zentraleuropäischer) Dramatik zu erfinden, wo dann gleich auch Ödön von Horváth, der eigentlich deutsch geschrieben hat, einzureihen wäre, dessen Rezeption allerdings erst später einsetzt. Das Problem der originalen Schreibweise von weniger bekannten Namen, die in der lautlichen Umschreibung ins Griechische nicht mehr wiederzuerkennen sind (z. B. Somerset Maugham als Μωμ, Anouilh als Ανούιλ, bei den bekannteren Namen hat man sich an die entsprechenden Usancen gewöhnt), wird dahin gelöst, daß am Ende des Bandes im Namensindex (S. 507-521) zwar die griechische phonetische Wiedergabe aufscheint, es aber ein spezielles Verzeichnis für die Originalschreibweise und die hellenische Transskription gibt (S. 525-534), wo derartige Identitätsfragen zu lösen sind. Es folgt dann noch ein alphabetisches Verzeichnis der Titel der Aufführungen (535-558) in der originalen Schreibweise, die manchmal in den verschiedenen Quellen etwas differiert.

Doch zurück zur Einleitung. Die Rechtfertigung der Gliederung der nichtgriechischen Autoren nach Ländern, Nationen, Sprachen, Regionen und Kulturräumen findet sich in den Quellen und in der Presse selbst, wo in diesem Zeitraum durchgängig von englischem, amerikanischen, französischen usw. Theater gesprochen wird, wobei

ein cocktail von Kriterien angewendet wird. Die Anwendung einer solchen Gliederung hat, wie der Autor selbst einleitend bemerkt, nur dann Sinn, wenn sich die nationalen Dramatiken voneinander in Thematik, Stilistik, Dialogform, Morphologie usw. gravierend unterscheiden und stellt die Frage, ob denn die amerikanische Nachkriegsdramatik ohne die englische und französische überhaupt vorstellbar ist. Solche Fragen aber werden in den Einzelkapiteln selbst gelöst. Ähnlich gleitende Scheidungskriterien finden sich in der «Dialektik von Alt und Neu», Tradition und Innovation, in die die drei Perioden eingeteilt werden. Spezielles Augenmerk wird auf jene Autoren gelenkt, die die griechische Nachkriegsdramatik wesentlich und nachhaltig beeinflusst haben. Die Einleitung endet damit, daß der Autor noch einen dritten Band ankündigt, der die Statistiken und Diagramme der quantitativen Analyse enthalten soll, und, wie schon vermutet, die Gesamtbibliographie der Studie.

Dem Rezensenten bleiben freilich noch andere Fragen, die der Verf. in einer solchen Übersichtsstudie aber nicht lösen kann: nicht so sehr die Frage der Übersetzungen, die keineswegs immer aus den Originalsprachen vorgenommen worden ist (was vielfach auch verschwiegen wird), sondern mehr noch die Frage der Bühnenbearbeitungen, handelt es sich doch keineswegs um philologische und textgetreue Übertragungen sondern Adaptationen, die mehr oder weniger auf den Publikumsgeschmack eingehen, Angleichungen vornehmen und sicherlich auch Zusätze bringen bzw. Interpretationstendenzen in eine bestimmte ideologische Richtung (vgl. meine Studie zu den Übersetzungen von Vasilis Rostas aus dem Deutschen, W. Puchner, «Θεατρικές μεταφράσεις του Βασίλη Ρώτα: Σίλλερ: *Δον Κάρλος*, *Μαρία Στούαρτ*, *Χάουπμαν: Ρόζα Μπερντ*, *Η Χανέλα πάει στον παράδεισο*», *Συμπώσεις και αναγκαιότητες*, Athen 2008, S. 255-276). Das sind jedoch Fragen, die nur im Einzelfall zu lösen sind, denn der Autor hat als Quelle eigentlich nur die in der Presse veröffentlichten Theaterkritiken, die auch in ausreichendem Maße in den z. T. umfangreichen Fußnoten zu Wort kommen.

Die Monographie ist in drei Teile untergeteilt, wobei der erste den Zeitraum von 1944-1949 umfaßt, der zweite die Phase des Wiederaufbaus 1951-1960 und der dritte die politischen Entwicklungen 1961-1967 im Vorfeld der Militärdiktatur. Jeder dieser Abschnitte ist in zwei Kapitel gegliedert: das erste bringt die Übersicht über die Vorstellungen gegliedert nach Nationen/Ländern/Sprachen, während das zweite die markantesten Autoren zwischen Alt und Neu herausgreift, die einen wesentlichen Einfluß auf die griechische Nachkriegsdramatik ausgeübt haben. Jedes dieser Kapitel beginnt mit einer allgemeineren Einleitung bzw. generellen Anmerkungen zu der in Frage stehenden Peri-

ode der griechischen Theatergeschichte. Mit dieser Allgemeingliederung wird nun an die einzelnen Perioden herangegangen. Im Teil I kommt zuerst das englische Theater zur Sprache: die Klassik mit Shakespeare, die Zugstücke, politisches Theater (John Priestley); das französische Nachkriegstheater: Jean de Letraz und die «Pariser», das Unterhaltungstheater, Neodramatik, Klassik; das amerikanische Theater in der Zeit des Bürgerkriegs: Traum-Amerika und das Amerika der Linken, politische Lesarten, avant-garde, Amerika als Fluchtort; russisches und sowjetisches Theater: Neoklassik (Maxim Gorki), Sowjet-Stücke; sodann folgen deutsche, spanische, italienische, norwegische (Ibsen) Stücke, periphere Dramatik (Irland mit Shaw, Österreich/Ungarn mit Schnitzler, Türkei). Das zweite Kapitel geht auf die neuen Dramatiker ein: Maxwell Anderson, Thornton Wilder, Tennessee Williams, Arthur Miller, Lorca, de Filippo.

Auf diese Weise wird das Repertoire auch in Kap. II und III aufgefächert. In II: England: Shakespeare, Somerset Maugham, Qualitätstheater und Unterhaltungstheater, Detektiv-Drama und Traumstück; Frankreich: Routine und Innovation, Boulevard, Klassik und avant-garde; Amerika: weitere Rezeption der avant-garde, Sentimentalkomödie; Italien: Pirandello und Betti, Goldoni und Benedetti, Spanien, Deutschland (Brecht), Österreich/Ungarn, Rußland, Norwegen (Ibsen), Irland. Unter den neuen dramatischen Schriftstellern figurieren Anouilh, Tennessee Williams, Lorca, Brecht, Ugo Betti. In III: England: Shakespeare als Staatsdramatiker, Boulevard, die wilde Jugend, Detektiv-Theater; Frankreich: fehlender Molière, avant-garde, Boulevard; Amerika: Gesellschaftsstück, Repertoire-Theater, Boulevard; Rußland (Arbuzov), Italien (Pirandello, de Filippo, Kommerztheater), Spanien, Deutschland/Zentraleuropa, Skandinavien (Ibsen, Strindberg), Irland. Unter den neuen Autoren vor allem Brecht, Ionesco, Beckett, Alby, Pinter.

Als Zusammenfassung kann man nur den Schlußparagrafen der Rezension zum ersten Band wiederholen: 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 Namens- und TitelindeX der Vorstellungen (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 dritten Band vorgelegt werden soll. Und auf diesen darf man sicherlich gespannt sein.

WALTER PUCHNER

KALLIOPI EXARCHOU (ed.), *Δημήτρης Δημητριάδης: Παραβιάζοντας τα όρια. Τμήμα Γαλλικής Γλώσσας και Φιλολογίας ΑΠΘ. Πρακτικά επιστημονικής διημερίδας 26-27 Μαΐου 2016* [*Dimitris Dimitriadis: Grenzüberschreitungen. Abteilung für französische Sprache und Philologie der Aristotelischen Universität Thessaloniki. Kongreßakten einer zweitägigen Tagung 26.-27. Mai 2016*], Thessaloniki, Shakespearikon-Verlag 2018, S. 336, ISBN 968-618-5274-08-5.

Dimitris Dimitriadis ist in den letzten Jahren vor und nach dem Millennium zu einem der meistgespielten Theaterschriftsteller Griechenlands geworden, Vertreter einer persönlichen Spielart der postmodernen Dramatik (mehr dazu in meiner umfangreichen Studie W. Puchner, «Apokalyptische Endzeitvisionen im Frühwerk von Dimitris Dimitriadis. Ein Versuch»», *Parabasis* 16/1, 2018, S. 87-185). Die intensive Rezeption, die auch das Ausland umfaßt, in Übersetzungen und Aufführungen, hat eine bereits nicht unbedeutende Bibliographie zustande kommen lassen, zu der der vorliegende Kongreßaktenband eine nicht unbedeutende Erweiterung bildet. Er war bisher auch unter derselben elektronischen Adresse zugänglich. Treibende Kraft für das Zustandekommen dieser Tagung war Kalliopi Exarchou, Professorin für Theaterwissenschaft an der Abteilung für französische Sprache und Philologie der Univ. Thessaloniki, die bisher mit einer Monographie über Arrabal in Erscheinung getreten ist (1995), sowie *Histoire du théâtre: la passion au féminin* (2008), einen Interpretationsband über das Theater von Dimitris Dimitriadis (*Δημήτρης Δημητριάδης: Το θέατρο του ανθρωπισμού*, Athen 2016) und mehreren Übersetzungen aus dem zeitgenössischen französischen Theater. Der Band ist in drei Abteilungen geteilt: Theoretische Annäherungen mit 11 Referaten, Szenische Interpretationen mit vier Beiträgen und Übersetzungen mit zwei Studien.

Nach einer Einleitung von Kalliopi Exarchou (S. 11-22) setzt der umfangreichste Abschnitt zu den theoretischen Annäherungen mit einem Referat von Dionysis Kavvadas ein (S. 25-41), zu dem Thema der Wiederholungen und der Differenz im Prosawerk *Anthropodie* von Dimitriadis (zu Details in meinem zitierten Artikel), gefolgt von Ilias Papagiannopoulos: «Wir, Ihr, Diese: die Pluralformen beim politischen Dimitriadis» (S. 43-66), unter anderem zum Motiv der Stadt als Scheusal und zur Kritik am Nationalismus in *Ich sterbe als Land*. Es folgt Lina Rozi zu Umsturz und Unterminierung der Genealogie im Theater von Dimitriadis (S. 67-86), vor allem zum *Anfang des Lebens* (1995) mit seinen Identitätsverschiebungen, und Afrodite Siveti-dou, «Die Poetik der *αυθαιρεσία*» (S. 87-102). In «Hingebung als Mann und der

queer-Poetik von Dimitris Dimitriadis» (103-117) äußert sich Giorgos Sambatakakis zur homosexuellen Thematik in seinen Werken, Elena Tornariti zur Körpersprache in seinen Gedichten (119-133) und Elsi Sakellaridou zur Ritualsprache der Leidenschaft in der Poetik von D. D. (S. 135-154). In der Folge kommt der Artikel von Dimitra Mitta zu mythologischen Grundkonstanten im Werk von D. D. (S. 155-170), dann Stella Koulandrou, «Wenn das Universum in Stücke fällt und die Kultur sich zurückzieht: Die Anti-Medea von D. D.» (S. 171-185). Der Abschnitt wird beendet von Stelios Krasanakis zur «Rolle des Rituals im Werk von D. D. Ritus-Mythos-Metapher» (S. 187-205) und Aristidis Antonas, «Der Held der letzten Stimme» (S. 207-217), eine heideggersche Interpretation der *Anthropodie*.

Der zweite Abschnitt ist szenischen Interpretationen gewidmet: Mariza Galani interessiert sich für die ausführlichen Bühnenanweisungen als Transgression ihrer dramaturgischen Funktion und Eingriff in die Regieführung (S. 221-234) vor allem in den Großproduktionen des Frühwerks, Sofia Felopoulou analysiert *Insenso* (S. 235-254), eine Art Fortsetzung des bekannten Films *Senso* von Visconti, bemerkenswert in vieler Hinsicht; demselben Werk ist auch der Beitrag von Damianos Konstantinidis gewidmet (S. 255-263). Dimitra Kondylaki, die eine ganze Monographie über das Theaterwerk von Dimitriadis herausgebracht hat (D. Kondylaki, *Ο θεατρικός Δημήτρης Δημητριάδης. Εξερευνώντας τη δυνατότητα του αναπάντεχου*, Athen 2015, vgl. meine Rezension in *Parabasis* 15/2, 2017, S. 289-293) interessiert sich für zwei Aufführungen (S. 265-281): die *Vierung des Kreises* 2013 im Kulturzentrum der Onassis-Stiftung und *Phaethon* 2014 im Theater des Kykladen-Straße, beide von Dimitris Karantzas inszeniert, ein Versuch, der auf eine Art Hyper-Naturalismus hinausläuft. Und der wunderschön redigierte Band endet mit einem thematischen Abschnitt zu den Übersetzungen: «Translationale Epilegomena» mit zwei Beiträgen: Eleni Kasapi/Gianfranca Stornelli zur italienischen Übersetzung von *Ich sterbe als Land* (S. 285-294) und Kaiti Diamantakou (S. 295-312) zur Übersetzung und Aufführung der *Lysistrata* von Aristophanes 2016 in der Fassung von D. D. (erstmal nicht eine Tragödie). Die Autorin hat schon 2015 ein Kongreßreferat zu dieser bemerkenswerten Übersetzung geliefert. Die Tragödienübersetzungen von D. D. bilden einen ganz eigenen thematischen Abschnitt, der bei dieser Tagung nicht zur Sprache gekommen ist. Der sorgfältig redigierte und ansprechend aufgemachte Band endet mit Biographien der Autoren und dem Inhaltsverzeichnis. Die Bibliographie zum Theaterwerk von Dimitriadis ist im Wachsen begriffen.

WALTER PUCHNER

Λογεῖον / Logeion. Περιοδικό για το αρχαίο θέατρο / A Journal of Ancient Theatre, vol. 7 (2017) S. 428, Abb., ISSN 2441-2417.

Der siebente Band des von der Abteilung für Theaterstudien der Univ. Patras und der Crete Univ. Press herausgegebenen Zeitschrift mit zentralem Fokus auf das antike Theater ist besonders gehaltvoll. Er beginnt mit einer Arbeit von Nikos Manousakis, «Michael Psellos on *Prometheus Bound*: Reinstating a Judgement» (S. 1-13), wo der Nachweis geführt wird, daß die Zweifel an der Autorschaft des *Gefesselten Prometheus* nicht nur aus der Mitte des 19. Jahrhunderts stammen, sondern in Spuren schon viel älter sind: nämlich schon beim byzantinischen Polyhistor und Philologen Michael Psellos im 11. Jahrhundert nachzuweisen sind, der in seinem Traktat zu Pisides und Euripides die Feststellung trifft, daß die Tragödie in einigen Punkten vom üblichen Stil des Aischylos abweicht. Es folgt eine philologische Studie von Vayos Liapis, «Notes on the Text of *Seven Against Thebes*» (S. 14-20), gefolgt von Efimia D. Karakantza, «*Dying Becomes Her*. Posthumanism in Sophokles' *Antigone* in the Light of László Nemes' *Son of Saul*» (S. 27-41), wobei mit *posthumanism* die Stimmen aus dem Reich der Toten gemeint sind. Der zwischen der zweiten und vierten Episode oft festgestellte Gesinnungswandel der Heldin, die sich von den Toten zu den Lebenden hinwendet, wird mit dem bekannten ungarischen Film *Son of Saul* (2015) über Auschwitz verglichen, wo ein Rabbi die Leiche seines vermeintlichen Sohnes zu begraben versucht, um seinem Überleben Sinn zu verleihen. Die Diskussion um *posthumanism* hat freilich auch noch andere Parameter. Narratologisch ist die griechische Studie von Georgios Kraias zu Aktion und Erzählung in den *Trachinierinnen* von Sophokles (S. 42-66), wo die vier langen Monologe der Deianira der Tragödie eine personenzentrierte Dimension verleihen. Archäologisch-prosopographisch ist die Studie von Michael Tiberios (S. 56-85), gefolgt von einer interessanten Studie zum Theater im Königreich der Makedonier von Stella Drougou (S. 86-107), die ebenfalls auf archäologischer Evidenz aufbaut. Den aristophanischen *shape-shifters* widmet Ioannis Konstantakos eine Studie (S. 108-144): solche Verwandlungsfiguren der Metamorphose sind Götter, Halbgötter, Dämonen, sterbliche Heroen sowie Gestalten der Volksphantasie, wie Geister, Magier und Hexen. Es folgt Milo Rengel, «Metatheatre in Aristophanes' *Frogs*: Dionysos, Immortality, and the *Agon* as Play-within-the-Play» (S. 145-169): die dramatische Illusion des Bühnenkosmos wird mehrfach unterbrochen, doch der zweite Teil über die Unsterblichkeit der Dichter in der Unterwelt nähert sich einem «Theater auf dem Theater». Die theoretisch-kritische

Diskussion um den oft gebrauchten Terminus «Meta-Theater» könnte noch erweitert werden. Mit Aristophanes geht es weiter: Dimitrios Kanellakis, «Myth and Paradox in Aristophanes: The Poetics of Appropriation» (S. 170-215), beschäftigt sich mit der Verwendung von Mythos und seiner Anverwandlung in der Alten Komödie. Mit der negative antiken Interpretationstradition des Euripides durch Aristoteles und Aristophanes beschäftigt sich Eleni Gasti (S. 216-245), im speziellen mit den *Bacchen* und der Konvention des *deus ex machina*. Seine textkritische Studienreihe setzt Theodoros Stephanopoulos fort mit «Kleinigkeiten zu Komikerfragmenten» (S. 246-251). Gesthimani Seferiadi bringt ein komparives Thema «Bharata's *Nāṭyāśāstra*, the Poetics of India: Postcolonial Readings of Bharata's *Nāṭyāśāstra* in the Light of Aristotle's *Poetics*» (S. 252-266).

Auf sichererem Boden bewegt sich der Rezensent bei der Studie von Stavros Tsitsiridis, «George Cram Cook und die Delphischen Festspiele: Ein unbekanntes Kapitel des protomodernen Theaters in Griechenland» (auf Griechisch, S. 267-298), das eine völlig unbekannte Seite der Vorphasen der Delphischen Festspiele von Angelos Sikelianos und Eva Palmer vorstellt, die den nationalen Dichter in keinem sehr positiven Licht erscheinen lassen, denn die Idee stammt wahrscheinlich gar nicht von ihm (fast alle neueren Studien zu Sikelianos sprechen von seiner bewußten Strategie, seine Inspirationsquellen zu verschweigen). Über die zwei Aufführungen von 1927 und 1930 ist viel geschrieben worden, meist im Positiven wie im Negativen übertrieben («unerträglich amateurhaft», Hatzipantazis), so daß jeder Materialzuwachs hochwillkommen ist. Die Schulung des klassischen Philologen kommt der sauberen Quellenhandhabung und klaren Methodologie zugute ebenso wie dem objektiven Urteil und der vorsichtigen Hypothesenbildung; neben der erschöpfenden Quellenerfassung und Dokumentation ist auch ein gewisser ästhetischer Instinkt in Fragen der Moderne zu konstatieren, der in der Klassischen Philologie nicht immer anzutreffen ist. Das ideologische z. T. überfrachtete komplexe Problem der Delphischen Festspiele wird hier in objektiver Vielseitigkeit prismatisch angegangen und ohne die ideologiekritischen Spitzen und Schlagseiten der Theaterhistoriographie. Sikelianos ist ohne Zweifel von Wagner und den Bayreuther Festspielen beeinflusst, obwohl er ihn kaum erwähnt, zweifellos aber auch von Isadora Duncan und Eva Palmer und ihrem Bekanntenkreis, zu dem auch G. C. Cook zählte. Cook (1873-1924) war ein alternativer amerikanischer Schriftsteller, Nietzsche-Anhänger und Sozialist, Naturfreund und Gründer, zusammen mit seiner Gattin Susan Glaspell, der *Provincetown Players*, einer Avantgard-Bühne

in einem Seeort in Massachusetts, wobei unter den Schauspielern auch Eugen O'Neill figurierte; für die moderne Provinzbühne hat das Ehepaar auch eigene engagierte Theaterstücke geschrieben. In New York wurden die Schauspieler dann zusammen mit O'Neill einfach in den Broadway eingegliedert, und Cook machte sich 1922 auf nach Griechenland, um seine geistige Heimat zu finden. Er läßt sich in Delphi nieder und wird bei der einheimischen Bevölkerung beliebt (Geschichten über ihn zirkulieren noch in den Parnaßgegend), 1924 verstirbt er plötzlich aus unbekannten Gründen (vgl. das Buch seiner Frau *The Road to the Temple* 1926, die auch seine Gedichte *The Coin* 1925 herausgebracht hat; die Photographien des fustanellatragenden Sonderlings sind erhellend). Vier Theaterstücke über das neuere Griechenland soll er nicht vollendet haben, die für Aufführungen im delphischen Theater gedacht waren. Der Autor trägt Dokumente zusammen für die konkreten Pläne dieser Vorstellungen; Schauspieler sollten die Dorfeinwohner sein; das dreiteilige «Pagan Passion-Play» sollte ein Gegenstück zur Passion von Oberammergau sein. In kleinteiliger Detektivarbeit trägt Tsitsiridis die Evidenzen für die enge Beziehung zu dem Paar Sikelianos-Palmer zusammen, die ebenfalls in Delphi hausten, und für Cooks Pläne, ein Theater in Delphi zu organisieren. Diese Kleinarbeit der Informationsverdichtung ist richtig spannend zu lesen. Manche Fragen bleiben freilich offen. Cook war auch in Athen kein Unbekannter. Cooks Idee eines community-based theatre war für diese Zeit vollkommen neu; die vielstündige Aufführung sollte auch einen gewissen sakralen Anstrich haben. Ohne Zweifel hat er Eva Palmer in manchen Dingen beeinflusst (Neugriechisch ebenso wichtig wie Altgriechisch usw.), jedoch weniger auf die Ästhetik der Vorstellungen. Der Autor wägt die einzelnen Möglichkeiten sehr vorsichtig ab, auch den ästhetischen Einfluß von Isadora Duncan auf Eva Palmer. Die Unterscheidung von Avantgarde und Modernismus nach B. Mc Conachie in Z. B. Zarilli (ed.), *Theatre Histories. An Introduction*, New York/London 2010, S. 354-360 ist allerdings diskutabel (erstere mit vorwiegend politischem Programm, zweitere vorwiegend ästhetisch), darüber gibt es keine Einigkeit in der Bibliographie, denn solche Begriffsbildungen sind unkontrollierbar und man versucht erst nachträglich, eine gewisse definitorische Ordnung in den Gebrauch der Termini hineinzutragen. Nach dieser Scheidung wären Cook und Palmer der Avantgarde zuzurechnen, die Duncan aber dem Modernismus (zur Schwierigkeit der Begriffsbestimmung auch W. Puchner, «Moderne oder Avantgarde? Das griechische Drama zu Beginn des 20. Jahrhunderts», R. Lauer (ed.), *Die literarische Avantgarde in Südosteuropa und ihre politische und*

gesellschaftliche Bedeutung, München 2001, S. 257-270). Und Sikelianos? Im Schlußwort wird auch dazu Stellung genommen: so manches der Delphischen Festspiele mag aus seiner Stilküche zwischen Theosophie, byzantinischem Irredentismus und Apokryphismus stammen, zusammen mit den Zugeständnissen an die Realität (Reporter, Zeitungen, celebrities usw.), was aber weder mit Modernismus noch Avantgarde etwas zu tun hat. Isadora Duncan und Cook waren jedoch weit kühner, progressiver und konsequenter. Die Delphischen Festspiele hatten bisher das Unglück, immer als eine einheitliche Konzeption unter den Vorzeichen der «Hellenität» interpretiert zu werden, doch dies sollte weder die avantgardistischen Ursprünge dieser Theaterereignisses überschatten noch die überragende Bedeutung des Werkes von Eva Palmer.

Hervorragend belegt ist auch die folgende Studie von Anthi Chotzakoglou, «Survivals des Ödipus-Mythos im griechischen Schattentheater (Karagiozis): *Die Geburt des Kollitiris* oder *Dem Schicksal kann man nicht entrinnen*» (S. 314-342). Das der Ödipussage nachgestaltete Stück dürfte in den 1920er Jahren entstanden sein und mag auf zwei Quellenbereiche zurück gehen: die Ödipus-Tragödie und die Schicksalsmärchen (ATU 931-949). Zu Recht wird nicht nur das sogenannte Ödipus-Märchen (ATU 931) herangezogen, sondern der ganze Komplex der Schicksalsmärchen, weil sich die Konstellation der vom Schicksal prophezeiten Verbrechen wie Vatermord und Mutterinzeß in der balkanischen oralen Erzählwirklichkeit als überaus variabel herausstellt (vgl. W. Puchner, *Die Folklore Südosteuropas*, Wien/Köln/Weimar 2016, S. 204-210). Das Sujet, das in mehreren Varianten vorliegt, hat ungefähr folgenden Inhalt: das neugeborene Kind des Karagiozis wird von einem Offizier des Paschas geraubt und dem kinderlosen Pascha überreicht. Dieser versucht jedoch einem Schicksalsspruch zu entgehen, nachdem ihn sein Sohn der Herrschaft berauben wird und seine Tochter heiratet, deshalb läßt er das Neugeborene umbringen. Mitleidvolle Soldaten setzen das Baby jedoch im Wald aus, wo es von Barba Giorgos gefunden wird, der es auch aufzieht. Nach vielen Jahren trifft der Pascha wieder auf den Sohn des Karagiozis und stellt ihm eine tödliche Falle, um den Schicksalsspruch zu entgehen. Durch ein Wunder wird der Junge aber gerettet und heiratet auch die Paschastochter, wie ebenfalls vom Schicksal vorausgesagt. Zur überaus reichhaltigen Dokumentation dieser Aufführung werden bisher unbekannte Vorstellungen, Handschriften, Zeitungsmeldungen und anderen Quellen herangezogen. Die Verwendung altgriechischer Dramatik im Schattentheater ist nicht ungewöhnlich, doch sind es meist Aristophanes-Komödien und einige wenige Tragödien (*Iphigenia*

in *Aulis*, *Antigone*, *Ödipus*, *Prometheus* und als Experimente auch andere Tragödien), die auf der Leinwand zu sehen sind; ebenso kommen auch Märchenstoffe und Märchenhelden auf die Karagiozis-Bühne. Die Studie besticht durch ihre Akribie und Systematik, die enorme Quellenkenntnis, die gerade auf dem Gebiet des oralen Schattentheaters schwierig zu erreichen ist. Anthi Chotzakoglou ist heute in jedem Fall eine der führenden Forscherpersönlichkeiten auf diesem Gebiet. Allein die Variantenanalyse ist ein kleines Meisterstück und für die Märchenvarianten wurde auch Archivstudien im Forschungszentrum der neugriechischen Volkskunde der Akademie Athen und dem Archiv Megas an der Univ. Athen vorgenommen. Im Vergleich stellt sich heraus, daß so manche Märchenmotive fehlen wie auch der ödipale Mutterincest. In diesem Fall dürfte es auch keinen osmanischen Ursprung geben. In einem Anhang werden die detaillierten Inhalte verschiedener griechischer Varianten vorgestellt.

Savvas Patsalidis bringt in der Folge den zweiten Teil seiner umfangreichen Studie zur Tragödie in Amerika (S. 343-390, erster Teil *Logeion* 6, 2016, S. 365-400). Diesmal geht es um die Phase nach 1960, die ohne Umschweife als «Postmodernismus» apostrophiert wird; in einem angenehmen Erzählstil wird in die Epoche des Slogans «Make love not war» eingeführt, Antimilitarismus, hippies, Vietnam-Krieg, Feminismus – die Tragödie und ihre Adaptationen sind aktuell. Die Einzelkapitel: Tragödie und hippies: Jack Richardson, Tragödie und Anarchie: Living Theatre, Das Ende der Revolution, Theorien, Das Geschlecht der Tragödie, Die hungrige Medea, Iphigenia das Opfer, Die Rasse der Tragödie, Der Körper der Worte, der Ikonen und die Tragödie, Vergleiche, Paradigmata, Charles Mee, Epilog. Es folgen noch Constantina Ziropoulou, «Music at the Forefront: Aeschylus, *The Persians*, by the Cyprus Theatre Organization (2017)», S. 391-412, mit einer kurzen Aufführungsgeschichte der Tragödie in Griechenland und zwei Buchkritiken. Der Balanceakt zwischen den unterschiedlichen Methodologien der klassischen Philologie und der allgemeinen Theaterwissenschaft ist diesmal ausgewogen, aufgrund der akribischen und systematischen Studien von Tsitsiridis und Chotzakoglou.

WALTER PUCHNER

ΠΕΡΙΛΗΨΕΙΣ / SUMMARIES

MIXAEΛA ANTΩNIOY

Η Άννα Συνοδινού στις παραστάσεις της *Ηλέκτρας* του Σοφοκλή.
Μια διαρκής εξέλιξη

Η επανεξέταση και εκ νέου ερμηνεία ενός θεατρικού ρόλου από τον ίδιο ηθοποιό εντός όμως ενός διαφορετικού χρονοτοπικού πλαισίου και με διαφορετικούς κάθε φορά συντελεστές είναι ερεθιστική και προκλητική για τον καλλιτέχνη. Το παρόν άρθρο έχει ως στόχο να παρακολουθήσει τις διαφορετικές προσεγγίσεις της Άννας Συνοδινού στις παραστάσεις της *Ηλέκτρας* του Σοφοκλή. Η Συνοδινού πρωταγωνίστησε τρεις φορές ως Ηλέκτρα στο ομώνυμο έργο, την πρώτη το 1961 με το Εθνικό Θέατρο, τη δεύτερη το 1967 με την Ελληνική Σκηνή και, τέλος, το 1975 με το Κρατικό Θέατρο Βορείου Ελλάδος. Οι διαφορές μεταξύ των πρώτων δύο παραστάσεων και της τρίτης είναι μεγάλες, καθώς η σκηνοθεσία του Μίνου Βολανάκη διέφερε ριζικά από τις μέχρι τότε παραδοσιακές σκηνοθεσίες στη γραμμή του Εθνικού Θεάτρου. Εδώ θα διερευνηθεί η διαφορετική θέση του κάθε θιάσου που παρουσίασε την παράσταση και θα αναλυθούν οι σκηνοθετικοί στόχοι κυρίως ως προς την υποκριτική και καλλιτεχνική ατραπό που ακολούθησε η Συνοδινού.

KAITH ΔΙΑΜΑΝΤΑΚΟΥ

Τα κατ' ιδίαν στην Αρχαία και στη Νέα Κωμωδία:
Από τον κριτικά συμμετόχο θεατή στον συνένοχα αποστασιοποιημένο θεατή

Η μετάβαση από την εποχή της Αρχαίας Κωμωδίας στην εποχή της Νέας Κωμωδίας είναι αποκαλυπτική σχετικά με το πώς το «κωμικό» συλλαμβάνεται και αξιοποιείται με πολύ διαφορετικούς τρόπους σε δύο πολύ κοντινές χρονικές φάσεις της ιστορίας του αρχαίου ελληνικού θεάτρου, της αρχαίας ελληνικής κωμωδίας ειδικότερα και, ακόμη πιο ειδικά, του γένους της κωμωδίας *per se*. Το ειδικό πρίσμα μέσα από το οποίο επιλέγουμε εδώ να παρακολουθήσουμε την εξέλιξη του κωμικού και της κωμωδίας είναι η δραματική τεχνική του «κατ' ιδίαν», αλλιώς του «παράμερου λόγου». Χαρακτηριστική «επική τάση» του δραματικού λόγου –όμοια όπως ο πρόλογος, ο επίλογος, ο Χορός, οι αφηγηματικές

παρεκβάσεις, οι απευθύνσεις προς το κοινό, οι αναφορές στο κοινό κ.ά.— τα «κατ' ιδίαν» είναι μάλλον αναμενόμενα στο σύμπαν της κωμωδίας, αυτού του «αντεστραμμένου» κόσμου που είναι κατά κανόνα δεκτικός στις τεχνικές δημιουργίας άνισης πληροφόρησης μεταξύ των δραματικών προσώπων και διάσπασης των οπτικών τους επί της σκηνικής δράσης. Άραγε η Αρχαία και η Νέα κωμωδία εκμεταλλεύονταν παρόμοια και εξίσου τις στρατηγικές για τη διαβάθμιση της ενημέρωσης ανάμεσα στα δραματικά πρόσωπα και, κατ' επέκταση, ανάμεσα στα δραματικά πρόσωπα και τον θεατή που καλείται να συνθέσει ανά πάσα στιγμή τις αποσπασματικές εικόνες και τις διαφορετικές εκτιμήσεις για τα επί σκηνής τεκταινόμενα; Η σύντομη αυτή κι επιλεκτική διαδρομή σκοπό έχει να μας δείξει κατά πόσον αλλάζουν, σε διάστημα εβδομήντα περίπου χρόνων, ο βαθμός έντασης και οι τρόποι ανάπτυξης της συγκεκριμένης δραματικής τεχνικής των «κατ' ιδίαν» και, ταυτόχρονα, κατά πόσον αλλάζουν το ιδεολογικό και αισθητικό πλαίσιο στο οποίο εντάσσεται η εκάστοτε υλική πραγμάτωσή της και, κατ' επέκταση, η σχέση —κριτικής συμμετοχής ή συνένοχης αποστασιοποίησης— που συνδέει τον θεατή με τον κωμικό κόσμο.

ΣΟΦΙΑ ΚΑΡΑΒΕΛΗ

Μάριος Ποντίκας, Wajdi Mouawad:

Στα ίχνη του Οιδίποδα κατά την αναζήτηση μιας νέας ταυτότητας

Δύο νέες επανεγγραφές του οιδιπόδειου μύθου, έτσι όπως τον πραγματεύτηκε ο Σοφοκλής στον *Οιδίποδα τύραννο* και στον *Οιδίποδα επί Κολωνώ*, επιχειρούνται στα έργα *Incendies* του Wajdi Mouawad και *Ο δολοφόνος του Λάιου και τα κοράκια* του Μάριου Ποντίκα. Χρησιμοποιώντας θέματα και μοτίβα από τις εν λόγω τραγωδίες για την κατασκευή δύο εξ ολοκλήρου νέων ιστοριών τοποθετημένων σε συγκαρινό χωροχρονικό πλαίσιο, οι δύο συγγραφείς πραγματεύονται εκ νέου το ζήτημα της ταυτοτικής αναζήτησης σε συσχετισμό με σύγχρονες προβληματικές και ζητήματα. Συνοδοιπόροι του Οιδίποδα στην εναγώνια πορεία του, θα επικαιροποιήσουν τον αέναα αζεδιάλυτο οντολογικό προβληματισμό γύρω από την πάλη της γνώσης του εαυτού, εμφανίζοντας θεματικές γεινιότητες με κύριο άξονα τον ρόλο που παίζει η συνάντηση, η ανθρώπινη επαφή και η ανάγκη του ανήκειν στον αυτοπροσδιορισμό του ατόμου.

ΜΕΝΕΛΑΟΣ ΚΑΡΑΝΤΖΑΣ

Ιχνευταί στους Δελφούς: Η δημιουργική χρήση αποσπασμάτων του αρχαίου ελληνικού δράματος σε μια σύγχρονη θεατρική παράσταση

Τα σπαράγματα των αρχαίων τραγωδιών και των σατυρικών δραμάτων έχουν χρησιμοποιηθεί σε σύγχρονες θεατρικές παραστάσεις με διάφορους τρόπους αποδεικνύοντας ότι η θεατρική καταγωγή τους είναι εμφανής ακόμη και σήμερα και ότι οι δυνατότητες που προσφέρουν στον σύγχρονο θεατρικό δημιουργό είναι εξαιρετικά ενδιαφέρουσες. Όταν ανακαλύφθηκαν οι πάπυροι της Οξύρρυγχου, ανάμεσα στα κείμενα που εντοπίστηκαν υπήρχε και ένα εκτενές απόσπασμα από το σατυρικό δράμα του Σοφοκλή *Ιχνευταί*. Το αρχαίο υλικό και η ιστορία της ανεύρεσής του αποτέλεσαν την έμπνευση του βρετανού ποιητή, μεταφραστή και θεατρικού συγγραφέα Tony Harrison, για το έργο που ονόμασε *The Trackers of Oxyrhynchus* και το οποίο παρουσιάστηκε για πρώτη φορά στην Ελλάδα σε μία μοναδική παράσταση στις 12 Ιουλίου του 1988 στο Αρχαίο Στάδιο των Δελφών. Ο Harrison χρησιμοποίησε όλο το υλικό των σπαραγμάτων από το έργο του Σοφοκλή και το ενέταξε σε μία σύγχρονη ιστορία που είχε ως βάση την Οξύρρυγχου και τις ανασκαφές. Τα κύρια αιτήματα του συγγραφέα ήταν ένα πολιτικό, η κοινωνική διαίρεση και πώς επιβάλλεται μέσω της τέχνης, και ένα θεατρικό/θεατρολογικό, η θέση του σατυρικού δράματος στην αρχαία και τη σύγχρονη θεατρική σκηνή. Ο τρόπος χρήσης των σπαραγμάτων από τον Harrison παρουσιάζεται μέσα από αποσπάσματα του έργου.

ΝΕΚΤΑΡΙΟΣ ΓΕΩΡΓΙΟΣ ΚΩΝΣΤΑΝΤΙΝΙΔΗΣ

Κάτω από τα τείχη των Αθηνών του Πωλ Κλωντέλ:
Το παράδοξο της μυθοπλασίας και η ιστορικότητα

Το μονόπρακτο *Κάτω από τα τείχη των Αθηνών* (*Sous le rempart d'Athènes*), που γράφτηκε το 1928, επισφραγίζει τη σχέση του Γάλλου δραματουργού Πωλ Κλωντέλ με την κλασική Ελλάδα. Τα τρία κεντρικά πρόσωπα του έργου συμβολίζουν, σύμφωνα με τους Πυθαγόρειους, τον ιερό αριθμό που περιέχει την αρχή, το μέσον και το τέλος, και αντιπροσωπεύουν τα τρία στάδια της ωριμότητας: μια νεαρή κοπέλα, ένας αθηναίος δημαγωγός, και ένας ηλικιωμένος, τυφλός ταξιδιώτης. Η συζήτησή τους αποκτά φιλοσοφικές διαστάσεις. Μέσα από τη στιχομυθία των προσώπων αναδεικνύεται η Μαιευτική, η σωκρατική μέθοδος που οδηγεί στην

κατανόηση και έχει απώτερο στόχο τόσο τη γνώση όσο και την απόλαυση που αισθάνεται κανείς στον δρόμο προς αυτήν. Η παρούσα θεωρητική μελέτη εξετάζει τη σχέση της ιστορικότητας και της μυθοπλασίας στον αστερισμό του παράδοξου. Εξάλλου, το παράδοξο νοείται σε πλαίσιο εξέτασης του ορθού λόγου απέναντι σε επιχειρήματα που εκφράζουν στην τέχνη των Σοφιστών. Συμπερασματικά, θα λέγαμε, ότι μέσα από αυτό το έργο του Κλωντέλ αναδεικνύεται η σύζευξη διανοημάτων που προέρχονται από ετερόκλητα στοιχεία. Τα στοιχεία αυτά συναντώνται έτσι ώστε να αποδοθεί θεατρικά η ελληνική παιδεία του συγγραφέα και η ανάγκη του να εμβαθύνει στη συνάρτηση της ιστορικότητας με τη μυθοπλασία.

ΕΥΑΓΓΕΛΙΑ ΜΙΜΙΔΟΥ

Μάχη για την εξουσία και ανθρωποθυσία για την αποσόβηση
του αργεϊτικού κινδύνου στο δράμα *Φοίνισσαι*.

Πρόσληψη των συγκεκριμένων θεμάτων από τις εικαστικές τέχνες

Τὰ ἀρχαία ἐλληνικά δράματα εἶναι ἄμεσα συνδεδεμένα μετὰ τὰ ιδεώδη τῆς ἀθηναϊκῆς δημοκρατίας καὶ ἐν γένει μετὰ τὶς πολιτικὰς ἐξελίξεις. Οὐσιαστικά, ἀποτελοῦν ἀντικατοπτρισμὸ τοῦ πολιτικοῦ γίνεσθαι. Ἡ παρούσα εἰσήγησις ἐπικεντρώνεται σὲ ἓνα εὐριπίδειο ἔργο μετὰ τίτλο *Φοίνισσαι* ὅπου ἡ διαμάχη δύο ἀδελφῶν γιὰ τὴν ἐξουσία καὶ ἡ θυσία ἐνὸς νεαροῦ γιὰ τὴν ἀποσόβηση τοῦ ἐχθρικοῦ κινδύνου βρίσκονται στὸ προσκήνιο. Οἱ ἀπεικονίσεις ποὺ συνδέονται μετὰ αὐτὸ τὸ ἔργο ἀπαντοῦν ὥς ἐπὶ τὸ πλεῖστον σὲ κατωϊταλιωτικά ἀντικείμενα (ἀλαβάστρινη τεφροδόχο κάλπη, ῥωμαϊκὲς σαρκοφάγους, ἀγγεῖα, κάτοπτρα, τοιχογραφίες) καὶ χρονολογοῦνται ἀπὸ τὸ 490 – 480 π.Χ. ἕως τὸ τέλος τοῦ 2ου μ.Χ. αἰῶνα. Ἐνδεχομένως, τὰ θέματα ποὺ διακοσμοῦν τὰ κατωϊταλιωτικά ἀντικείμενα ἔγιναν γνωστὰ στὴ Μεγάλῃ Ἑλλάδᾳ χάρις στὴν ἵδρυση τῆς ἀποικίας τῶν Θουρίων ἀπὸ Ἀθηναίους τὸ 443 π.Χ. καὶ χάρις στὴν ἄνθησις τῆς ἀθηναϊκῆς τραγωδίας τὸν 4ο π.Χ. αἰῶνα στὴν ἴδια περιοχὴ. Τὸ συχνότερα ἀπεικονιζόμενον ἐπεισόδιον εἶναι ἡ μονομαχία Ἑτεοκλῆ-Πολυνείκη, ἴσως ἐπειδὴ ἀποτελοῦσε ἓνα πολὺ δυνατὸ ἀφηγηματικὸ γεγονός στὸ δράμα *Φοίνισσαι*. Τὸ θέμα αὐτὸ δὲν ἀπαντᾷ συχνὰ στὴν ἐλληνικὴ τέχνη, ὅπως προκύπτει ἀπὸ τὰ λίγα εἰκονογραφικὰ τεκμήρια ποὺ ἐντοπίσθησαν (ἐνεπίγραφα ἀνάγλυφα βοιωτικὰ ἀγγεῖα τοῦ ὑστέρου 3ου ἢ τοῦ πρώτου τρίτου τοῦ 2ου π.Χ. αἰῶνα). Ἡ πρόωπη χρονολόγησις ὀρισμένων παραστάσεων τὶς συνδέει μετὰ τὸ δράμα *Ἑπτὰ ἐπὶ Θήβας* τοῦ Αἰσχύλου καὶ ἡ ὀψιμη χρονολόγησις μερικῶν ἄλλων καθιστᾷ πιθανὴ τὴν ἐπιρροὴ τοῦ εὐριπιδείου

έργου μέσω μεταγενεστέρων φιλολογικῶν πηγῶν, ὅπως ὁ Ἀπολλόδωρος, ὁ Σενέκας, ὁ Στάτιος, ὁ Ὑγίνος καὶ ὁ Παυσανίας.

ΜΑΙΡΗ ΜΠΑΪΡΑΚΤΑΡΗ

Ο μονόλογος *Βάδην* (*Marche*) του Κριστιάν Πετρ στα ελληνικά:
Μεταφράζοντας τις εσώτερες φωνές στο θέατρο

Αφορμή του παρόντος άρθρου αποτέλεσε η αναμέτρησή μας με τον μονόλογο του γάλλου συγγραφέα Κριστιάν Πετρ, *Marche*, κατά τη διάρκεια της μεταφραστικής διαδικασίας από τα γαλλικά προς τα ελληνικά. Στόχος είναι η ανάλυση της βαθείας δομής του δραματικού κειμένου, ως αναγκαία διαδικασία για τη χάραξη ενός μεταφραστικού σχεδιασμού ικανού να υπηρετήσει τη δημιουργία ενός λειτουργικού επί σκηνής μεταφράσματος. Συνεπώς, θα παρουσιάσουμε τους κύριους προβληματισμούς που αναδύονται με αφετηρία έναν απαιτητικό σκηνικά θεατρικό μονόλογο με ιδιάζουσα δομή, βάσει μιας διακριτής εσώτερης πολυφωνίας. Με ποια γλωσσικά και υφολογικά μέσα χειρίζεται ο μεταφραστής θεάτρου την ύπαρξη φωνών που παρουσιάζονται εμβόλιμα στον μονόλογο, προκειμένου να ανακαλύψει μια ιδανική ισοδυναμία σε γλωσσικό επίπεδο και εν τέλει μια ιδανική αντιστοιχία σε εξωγλωσσικό επίπεδο, με επίκεντρο τα πολιτισμικά, αλληγορικά και συμβολικά στοιχεία του κειμένου; Η μελέτη μας θα επικεντρωθεί στη διαλεκτική μεταξύ του πρωτοτύπου και της πρόσληψής του από τον μεταφραστή, ο οποίος αναλαμβάνει τον τριπλό ρόλο του δυνάμει πρώτου αναγνώστη/ηθοποιού/σκηνοθέτη προκειμένου να δημιουργήσει ένα μετάφρασμα που θα λειτουργήσει ως νέο πρωτότυπο και θα καθοδηγήσει τη θεατρική πράξη, ούτως ώστε ο έλληνας θεατής να γίνει δέκτης αντίστοιχων αισθητικών σημείων με εκείνα του αρχικού κειμένου, όπως θα παρουσιαστούν εν συνεχεία μέσω των επιλογών του εκάστοτε σκηνοθέτη.

TANIA NEOΦΥΤΟΥ

Queens of Syria: η πρόσληψη των *Τρωάδων* του Ευριπίδη
από γυναίκες - θύματα του εμφυλίου πολέμου στη Συρία

Οι *Τρωάδες* του Ευριπίδη αποτελούν ένα πολυπαιγμένο έργο, το οποίο δύσκολα καθίσταται αντικείμενο μιας νέας, πραγματικά καινοτόμας, ανάγνωσης. Η τραγωδία

απεικονίζει τον τρόπο των συνεπειών του πολέμου, μας φέρνει αντιμέτωπους με τη σκληρή πραγματικότητα και μας θυμίζει την ανελέητη διαχρονική επανάληψη του πολέμου στην Ιστορία. Η παράσταση *Queens of Syria* σε σκηνοθεσία Zoe Lafferty ανεβαίνει τον Ιούλιο του 2016 στο Young Vic Theatre του Λονδίνου, έπειτα από ένα workshop διάρκειας τεσσάρων εβδομάδων στην Ιορδανία και πριν από την περιοδεία της στο Ηνωμένο Βασίλειο (Λονδίνο, Λίβερπουλ, Εδιμβούργο). Δεκατρείς γυναίκες από τη Συρία, οι οποίες δεν είναι ηθοποιοί αλλά πρόσφυγες εξόριστες στην Ιορδανία, παρουσιάζουν στη σκηνή αποσπάσματα από τις Τρωάδες του Ευριπίδη και αφηγούνται τις προσωπικές τους ιστορίες από τη ζωή τους στη Συρία πριν και κατά τη διάρκεια του πολέμου. Η παράσταση αποτελεί μια νέα σκηνική ανάγνωση του έργου καθώς μετατρέπεται σε θέατρο - ντοκουμέντο, όπου η κάθε γυναίκα εξηγεί γιατί η ζωή της μοιάζει με εκείνη της Εκάβης, της Ανδρομάχης ή της Κασσάνδρας της αρχαίας τραγωδίας. Το άρθρο περιγράφει τον τρόπο με τον οποίο οι γυναίκες από τη Συρία μέσα από τις μαρτυρίες τους εξαπολύουν ένα δριμύ κατηγορώ για τα παθήματά τους και αρθρώνουν μια σπαρακτική κραυγή για αλληλεγγύη και ανθρωπισμό.

ΧΡΙΣΤΙΝΑ Α. ΟΙΚΟΝΟΜΟΠΟΥΛΟΥ

Η πρόσληψη του αρχαίου ελληνικού θεάτρου και των μύθων
στη δραματουργία της νησιωτικής γαλλόφωνης Καραϊβικής

Η παρούσα εργασία, βασισμένη σε έντυπο και ηλεκτρονικό βιβλιογραφικό υλικό, και στην προσωπική επικοινωνία της γράφουσας με Αντιλλέζους δραματουργούς, στοχεύει στον εντοπισμό, στη μελέτη και αξιολόγηση της πρόσληψης των αρχαίων ελληνικών μύθων και του αρχαίου ελληνικού θεάτρου στον νησιωτικό χώρο της σύγχρονης γαλλόφωνης Καραϊβικής. Αρχικά επιχειρείται η ανάδειξη των κοινών βασικών χαρακτηριστικών των δραματουργικών γραφών των νήσων Αϊτής, Μαρτινίκας και Γουαδελούπης, ενώ ακολουθεί μια πρώτη αξιολόγηση της γεωγραφικής πυκνότητας της πρόσληψης. Η λεπτομερής καταγραφή της υποδοχής των αρχαίων ελληνικών μύθων και του αρχαίου ελληνικού θεάτρου στα παραπάνω γεωγραφικά πεδία των Αντιλλών φιλοδοξεί να αναδείξει τον πολυδιάστατο, πολυθεματικό, πολυγλωσσικό και πολιτικά ιδεολογικό της χαρακτήρα και να αποδείξει ότι πρόκειται για θεατρικό προϊόν το οποίο συλλαμβάνεται, γεννάται και ωριμάζει ως ατομική συγγραφική πρόθεση, μεταλλάσσεται όμως σε σημαίνουσες προβληματικές, με στόχο την αφύπνιση της αντιλλέζικης συνείδησης σε ζητήματα

που συνδέονται με το ιστορικό, κοινωνικό, πολιτικό και πολιτισμικό πλαίσιο της ύστερης αποικιοκρατικής και μεταποικιακής εποχής.

ΚΥΡΙΑΚΗ ΠΕΤΡΑΚΟΥ

Η χρήση της ψυχανάλυσης στο θέατρο του Νίκου Καζαντζάκη

Στο πρώτο έργο του, το *Ξημερώνει* (1907), ο Καζαντζάκης εισήγαγε ορισμένες ιδέες για τις νευρώσεις που έχουν τη ρίζα τους στη σεξουαλική καταπίεση, που έμοιαζαν να απηχούν τις θεωρίες του Φρόυντ, παρότι, βέβαια, την εποχή εκείνη ήταν άγνωστες στην Ελλάδα. Μελέτησε Φρόυντ στη Βιέννη, όταν έμεινε εκεί για ένα διάστημα, το 1921, και κατόπιν τις χρησιμοποίησε στα επόμενα έργα του. Ερμήνευσε κάπως ψυχαναλυτικά τον ανταγωνισμό ανάμεσα στο αυτοκρατορικό ζεύγος στη βυζαντινή τραγωδία του *Νικηφόρος Φωκάς* (1927), διερεύνησε τη μετουσίωση (sublimation) του ερωτικού ενστίκτου σε τέχνη στην κωμωδία του *Ο Οθέλλος ξαναγυρίζει* (1936), εμβάθυνε περισσότερο στην τραγωδία *Μέλισσα* (1937) αναμειγνύοντας το Οιδιπόδειο σύμπλεγμα και τον θανάσιμο ανταγωνισμό πατέρα-γιου, αντλώντας και από τη δική του βιογραφία, και επέκτεινε τις θεωρίες αυτές στην *imago* του εβραίο-χριστιανικού θεού, όπως και ο ίδιος ο Φρόυντ, στην τραγωδία *Σόδομα και Γόμορρα* (1948). Έκανε μεγάλη και δημιουργική χρήση των ψυχαναλυτικών ιδεών και σε πολλά άλλα έργα του, στην *Οδύσσεια* λ.χ., όπως άλλωστε και οι υπερρεαλιστές σε άλλες φόρμες.

ΒΑΛΤΕΡ ΠΟΥΧΝΕΡ

Ο δρόμος της Ορθοδοξίας προς το θέατρο. Οι αρχαιοελληνικές τραγωδίες *Δόμνα* (μετά το 1714) και *Άβελ* του Ζαχαρία Καραντινού από την Αιτωλία

Μία από τις βασικές διαφορές μεταξύ του δυτικού Μεσαίωνα και του Βυζαντίου έγκειται στο γεγονός ότι η Ανατολική Εκκλησία δεν απέκτησε θεατρικές παραστάσεις όπως η Δυτική ούτε τη σχετική δραματογραφία. Το θρησκευτικό θέατρο στο Αιγαίο και την Κωνσταντινούπολη ήταν ιησουιτικής προέλευσης, αν και γνωστοί δραματογράφοι όπως ο Μιχαήλ Βεστάρχης στη Χίο ήταν ορθόδοξοι ιερείς. Ωστόσο, υπάρχει και ένας άλλος χώρος μέσα στον οποίο διαμορφώθηκε σταδιακά η εμπειρία του θεατρικού στοιχείου, και αυτός είναι ο χώρος του κηρύγματος, ο οποίος, ειδικά

κατά την εποχή του Μπαρόκ και μετέπειτα, όπως τεκμηριώνουν τα σχετικά εγχειρίδια εκκλησιαστικής ρητορικής, άρχισε να χρησιμοποιήσει «σκηνικές» τεχνικές, ώσπου να γράφονται και διάλογοι, όπως το σατιρικό *Αρχούρι* (1692 στο Βουκουρέστι) ή *Ο Αυξεντιανός μετανοημένος* (1752), ο οποίος είναι πλέον ένα πεντάπρακτο θεατρικό έργο που τηρεί τις συμβάσεις της δραματογραφίας. Σε αυτή την εξέλιξη εγγράφεται τώρα η ανακάλυψη των δύο τραγωδιών στα αρχαία ελληνικά, του ιερέα και φιλόσοφου Ζαχαρία Καραντινού, μαθητή του Ευγένιου Γιαννούλη, και της σχολής των Αγράφων, από τις οποίες η μία μπορεί να χρονολογηθεί με κάποια βεβαιότητα. Με την κριτική έκδοση των δύο τραγωδιών αυτών δεν τεκμηριώνεται μόνο η σταδιακή εξέλιξη της έννοιας του θρησκευτικού θεάτρου μέσα στον χώρο της ορθόδοξης εκκλησίας, αλλά και η σημαντική αρχαιογνωσία των ιερατικών κύκλων στην κεντρική Ελλάδα, τη Μολδοβλαχία και την Πόλη, γιατί τα δύο έργα αυτά χρησιμοποιούν τη δραματική φόρμα της αρχαίας τραγωδίας και αντλούν σε σημαντική έκταση γλωσσικό υλικό από αρχαίες τραγωδίες (κυρίως του Ευριπίδη, που ορισμένες τραγωδίες του οποίου βρίσκονται και στα μαθηματάρια της εκκλησιαστικών σχολών της εποχής) και την εκκλησιαστική γραμματολογία, καθώς επίσης –εν μέρει και με ενδιαφέρουσες αποκλίσεις– από τη βιβλική και θεολογική παράδοση.

ΕΥΗ ΠΡΟΥΣΑΛΗ

Η νευροαισθητική προσέγγιση της πρόσληψης των παραστατικών τεχνών:
Ενσυναίσθηση, σωματοποιημένη προσομοίωση και σωματοποιημένη γλώσσα

Στον 21ο αιώνα, η θεωρία του θεάτρου μελετά επισταμένως τη θεατρική πρόσληψη, επικεντρώνεται στη διερεύνηση των παραμέτρων που διαμορφώνουν τη σχέση ανάμεσα στον ηθοποιό και τον θεατή και αναλύει τις συνιστώσες της διάδρασής τους, με στόχο να αποσαφηνίσει τη διαδικασία μέσω της οποίας ο θεατής νοσηματοδοτεί την παράσταση. Παράλληλα, ήδη από τη δεκαετία του 1990, η νευροεπιστήμη και η ψυχολογία ρίχνουν φως στο ερώτημα «τι συμβαίνει στον εγκέφαλο του θεατή κατά την πρόσληψη ενός έργου τέχνης», μελετώντας κυρίως τη ζωγραφική, τη γλυπτική και τη μουσική. Σταδιακά, δημιουργείται μια πλατφόρμα έρευνας ανάμεσα στις νευροεπιστήμες και την τέχνη, εγκαινιάζοντας έτσι το διεπιστημονικό πεδίο της *Νευροαισθητικής*, το οποίο διερευνά το φαινόμενο της *αισθητικής πρόσληψης* αξιοποιώντας τα γνωσιακά δεδομένα και τα επιστημονικά εργαλεία. Το άρθρο αυτό πραγματεύεται το φαινόμενο της θεατρικής πρόσληψης υπό το πρίσμα των σύγχρονων

νευροαισθητικών δεδομένων –π.χ. της ενσυναίσθησης, της «σωματοποιημένης προσομοίωσης», της «σωματοποιημένης γλώσσας» κ.ά.–, παρουσιάζει τα σημεία σύγκλισης των αποτελεσμάτων της Νευροαισθητικής με τη σύγχρονη θεωρία θεάτρου και αναδεικνύει τα αμοιβαία πλεονεκτήματα που η διεπιστημονική προσέγγιση της θεατρικής πρόσληψης μπορεί να αποφέρει με τη συνεργασία των νευροεπιστημόνων, των θεωρητικών του θεάτρου και των καλλιτεχνών.

ΓΚΙΑΝΤΑ ΤΕΝΤΟΠΙΟ

Αποσυναρμολόγηση και νέο μοντάζ της τραγωδίας στον θεατρικό μααραθώνιο του Antonio Latella: «Santa Estasi. Atridi: otto ritratti di famiglia»
(*Αγία Έκσταση. Ατρείδες: οκτώ οικογενειακά πορτρέτα*)

Οι Ατρείδες σε θεατρικό μααραθώνιο: οκτώ παραστάσεις με βάση τις αρχαίες τραγωδίες. Αυτός είναι ο πυρήνας του μεγαλειώδους και επιτυχημένου project *Santa Estasi* (2016), από τον γνωστό Ιταλό σκηνοθέτη Antonio Latella, με μια ομάδα νέων έως 35 ετών. Μια δουλειά που έγινε σημείο αναφοράς και καρποφόρας συζήτησης στη θεατρική κοινωνία της Ιταλίας. Η παρούσα μελέτη εστιάζει στις καινοτόμους πτυχές του project: την παιδαγωγική φιλοσοφία του σκηνοθέτη, την ιδιαίτερη προσέγγιση στο αρχαίο κείμενο, την επιλογή του συγκεκριμένου μύθου και τις αντανakλάσεις του στο σήμερα, το γλωσσικό εργαλείο, την απόδοση του Χορού, τη σημειωτική λειτουργία των σκηνικών αντικειμένων, το μεταθεατρικό παιχνίδι.

ΑΝΘΟΥΛΑ Γ. ΧΟΤΖΑΚΟΓΛΟΥ

Η παρουσία των μαγισσών στο ελληνικό θέατρο σκιών (Καραγκιόζης)
και η σχέση τους με το παραμύθι

Στην παρούσα μελέτη παρουσιάζονται δημοφιλή και λιγότερο γνωστά δημιουργήματα (σενάρια, παραστάσεις, εικαστικές συνθέσεις) καραγκιοζοπαικτών, στα οποία εντοπίζεται η μορφή της Μάγισσας. Μέσα από τη διερεύνηση του χαρακτήρα και της σκηνικής απόδοσης τρομακτικών και κωμικών μαγισσών επιχειρείται η εύρεση των προτύπων των καραγκιοζοπαικτών και η σύνδεση των σεναρίων τους με το παραμύθι, με βάση τη διεθνή κατάταξη παραμυθιακών τύπων κατά A. Aarne, St. Thompson, H.-J. Uther και την κατηγοριοποίηση μοτίβων κατά St. Thompson.

THE AUTHORS OF THE VOLUME

Michaela Antoniou Actor, director, translator and Special Teaching Staff in Acting: Theory and Practice at the Department of Theatre Studies of the National and Kapodistrian University of Athens. She was born in Piraeus and grew up in Athens and Thessaloniki. She got her acting diploma at the National Theatre of Greece Drama School and her BA Degree at the Department of Theatre Studies of the National and Kapodistrian University of Athens. She completed her MA («Performance and Culture») and PhD (on Acting and Directing) with Professor Maria Shevtsova at Goldsmiths, University of London. She has taught at the Department of Theatre Studies, Goldsmiths, University of London. Her articles have been published in Greek and international journals, such as *New Theatre Quarterly*, *Stanislavski Studies* and *Parabasis*. She has directed *Doors* (Πόρτες) by Chrysa Spilioti, *Athens after the Rain* (Η Αθήνα μετά τη Βροχή) by Giorgos Michailidis, *A Simple Heart* (Μια Απλή Καρδιά) by Giorgos Maniotis and other plays. She has performed on the stage under the guidance of directors, such as Spyros Evangelatos, Yiorgos Michailidis and Antonis Antoniou. Her translations for the theatre include *Duck Variations* by David Mamet, *Death and the Maiden* by Ariel Dorfman and *Home* by David Storey. Her play *Untitled due to Amnesia* was performed in Athens and Patras, 2009-2010. She has written two novels, *Daisy and the Sunflowers* and *Daisy and the Sea*. She is fluent in English, French and Spanish.

Mary Bairaktari Translator and Teaching Fellow in Literary Translation at the Department of French Language and Literature (National and Kapodistrian University of Athens). She is also a Postdoctoral Researcher at the Department of Theatre Studies, supervised by Professor Aikaterini Diamantakou. Her PhD entitled *Marivaux's translations by Andreas Staikos and their performances in Greece* (Οι μεταφράσεις του Μαριβώ από τον Ανδρέα Στάικο και οι παραστάσεις τους στην Ελλάδα, Vivliothiki Sophias Saripolou, 2016), supervised by Professor Marika Thomadaki, was based on Theatre Semiology and Translation Studies. Five of her translations have been published, as well as two monographs entitled *Segmentation and recomposition of the character in La Nuit de Valognes* by Eric-Emmanuel Schmitt (Κερματισμός και ανασύσταση του προσώπου στη Νύχτα της Βαλόνης του Ερίκ-Εμμανουέλ Σμιτ, Symmetria, 2010, Prix Kaftatzoglou 2012) and *La dramaturgie de*

Maurice Maeterlinck en Grèce. Focus sur les 15 premières années du 21ème siècle (in French, Gramma, 2016). Her articles have been published in double-blind peer-reviewed international journals. Her research focuses on the theory and practice of theatrical translation, on the history and criticism of translation, on the relationship between translation and intercultural communication.

Anthoula Chotzakoglou Born in Piraeus, originating in Minor Asia. She has graduated from the Department of Theatre Studies (University of Athens), where she also completed her postgraduate studies and proceeds with her doctorate. She served in elementary, secondary and post-secondary state education and she was engaged in researching and registering theatrical archives and implementing educational programs. Her academic interest focuses on shadow (Karagiozis) and glove puppet (Fasoulis) theatre research of Greek artists, active in Greece, Cyprus and the Diaspora, while her science projects are presented in international scientific congresses and journals.

Aikaterini (Kaiti) Diamantakou Associate Professor at the Department of Theatre Studies of the National and Kapodistrian University of Athens, where she has been teaching, on undergraduate and postgraduate level, modules concerning ancient theatre per se and its reception by modern dramaturgy and theatre practice. This is the field on which most of her scientific publications and communications are grounded. Indicative publications: *On Tragedy and Tragedy* [in Greek], Athens, 2007; *In the Ancient Greek Hinterland* [in Greek], Athens, 2007; «The Women's Presence into the Microcosm of Ancient Comedy», in Th. Pappas – A. Markantonatos (eds), *Attic Comedy* [in Greek], Athens, 2011: 631-671; Editing with introduction [in Greek]: i) *Tassos Lignades: Theatre Reviews – Ancient Drama (1975-1989)*, Athens 2013; ii) *Tassos Lignades: Theatre Reviews – Modern Greek Dramaturgy (1975-1989)*, Athens 2015.

Webpages: <http://www.theatre.uoa.gr/didaktiko-dynamiko/melh-dep/kaith-diamantakoy.html> and <https://uoa.academia.edu/KaitiDiamantakou>

Eleni Gkini Member of Collaborating Staff in the Postgraduate Program of Theatre Studies of the Open University of Cyprus (OUC), from 2013 to the present. She is Tutor and Coordinator of the Compulsory Thematic Unit «Elements of the theory of Theater» and she has been a Tutor on the Compulsory Thematic Unit «History of Theatre and Dramaturgy», while also having worked as Tutor at the

Hellenic Open University (Spanish Language Dept.), at the National and Kapodistrian University of Athens (Department of French Language and Literature) and the University of the Peloponnese (Nafplion: School of Fine Arts and Kalamata: Department of Literature.) She has published articles on Greek, European and Spanish-speaking theater and theater direction in accredited periodicals, two concluding notes in published plays, seven translations (plays, novels and poetry) from French and Spanish, has written two Study Guides for the OUC and one Model Study Guide for two of the OUC's manuals, has cooperated with a Tutor of the University for the writing of yet another two Study Guides, and has participated with presentations in at least 20 conferences in Greece and abroad, on contemporary and ancient theater. She cooperates as a dramaturg –as a freelancer– with the National Theatre of Greece, the University of Athens and other theatre organisations from abroad. She is member of Arts and Sciences Committee in magazines on theatre and poetry and is also a theatre critic. Eleni Gkini is selected to be a faculty member in the Scientific Committee responsible for the Research Project entitled «Mapping Crisis Theater on the Contemporary European Stage: Theatrical Representations of the Refugee /Immigration Problem, Global Terrorism and World Financial Crisis». Her research interests focus on contemporary European and Spanish-speaking Theater, the influence of myth in modern theater, criticism and theory of theater with an emphasis on semiotic analysis and the theory of intertextuality.

Menelaos Karantzis BA (Hons) in Theatre Studies from the National and Kapodistrian University of Athens (NKUA), Greece, and MFA(Merit) in Theatre Directing from East 15 Acting School of the University of Essex, UK. He is currently a PhD Candidate at the Department of Theatre Studies of the NKUA and his research focuses on fragments of ancient Greek drama and their use in contemporary performances. He has directed 20 full productions and stage readings of plays during the last 7 years working as a freelance theatre director in Athens and in London and he has been an assistant director for 10 productions in state and private theatre venues in both cities. As a dramaturg he has worked closely with Greek and British playwrights in developing plays of new writing and he is a collaborator of The Greek Play Project internet platform. Currently he teaches Acting and Dramaturgy at the Athens Conservatoire Drama School and History of Theatre in various art schools. He has facilitated workshops on the Chorus of ancient Greek tragedy for undergraduate students of the NKUA and the University of Patras. He holds a Diploma in Translation

from the UK Institute of Linguists and his many translations of plays between Greek and English have been used either for staging or for subtitles in various festival productions for international audiences in Athens and Epidaurus. He holds the UK Certificate of Qualified Teacher Status and he has taught Drama in secondary schools in London. He participated twice at the Directors Lab which is organised annually by the Lincoln Center Theater in New York and during his studies he had an attachment to the Russian Academy of Theatre Arts (GITIS) in Moscow.

Sofia Karaveli Born in Kavala in 1984. She studied Classical Greek and Latin Literature as well as French Language and Literature at the Aristotle University of Thessaloniki. She earned a Master's degree in Plurilinguism Didactics and Language Politics from the University of Maine and a Ph.D. in 2019 from the University of Lille in the reception of Ancient Greek Tragedy by the Modern Greek and French Theater. Her research interests focus on Modern Greek and French Theatre, Comparative Literature and Literary Translation. Except for Greek, she also speaks French, English and Spanish. From 2008 to 2012 she was working as teacher of Ancient and Modern Greek Language and Literature in the secondary education. She has also worked as teacher of Classical Languages at the Notre Dame Saint Victor' high school in Epernay (France) and she has taught Modern Greek Language at the University of Lille.

Nektarios Georgios Konstantinidis Born in Athens in 1981. He holds a PhD (with honors) from the Department of French Language and Literature of the University of Athens (IKY Scholar). He is a theatre critic, translator and professor of French Studies. Since 2016 he is conducting postdoctoral research on «The French-speaking theatre of the 21st century on Greek stage». His texts are published in scientific journals, newspapers, and websites related to theatre in Greece and abroad. His translations of French-language plays have been published and presented by Greek theatre companies. He is a member of the Center for Theatre Semiology and the Scientific Committee of Theatrical Journal *Theatrogaphies*.

Evangelia Mimidou Classical archaeologist. Her dissertation's theme is "The Iconography of the Plays of Euripides in Art until the 6th Century AD" [School of Philosophy, National and Kapodistrian University of Athens, Department of History and Archaeology (Supervisors: Mrs. El. Serbeti, Mr. S. Gogos, Mr. P. Valavanis)]. This dissertation, published in 2013 by the Παπαζήσης (Papazisis) Publica-

tions, includes a large number of vases dating from the Archaic to the Hellenistic Period. The rich iconographic material combined with the written testimonies helped enough to make possible the comparison between the way Euripides presented an episode and the way an episode is presented by earlier and later literary sources. E. Mimidou has taught the unit «Ancient Greek Theatre» at the University of Peloponnese (Kalamata) in the Department of History - Archaeology and Management of Cultural Goods (2009-2010), in the Department of Greek Literature (2010-2011) and at the Hellenic Open University (2017-2018). She has also worked at the Documentation Office - Parthenon Work-site (Acropolis Restoration Service, 2011-2015). Her main responsibilities there were the archaeological documentation of photographic material related to restoration work within the Parthenon, the presentation of papers to scholars from abroad, the translation of texts in English etc. Finally, during her service at the Publications Office of the Archaeological Receipts and Expropriations Fund (28/6/2017-27/2/2018) she edited the periodical edition *το Μουσείον* 7 (Archaeological Receipts and Expropriations Fund, Directorate of Publications, 57 Panepistimiou Street, Athens, 2017) and the project «Άυλη Πολιτιστική Κληρονομιά – Intangible Cultural Heritage» (Ministry of Culture and Sports, Department of Modern Cultural Heritage, Archaeological Receipts Fund, 2018).

Stamatia (Tania) Neofytou PhD, M.Phil. and B.A. in Theatre Studies from the Department of Theatre Studies of the National and Kapodistrian University of Athens. Her thesis subject was «The Monstrous in Twentieth Century European Drama». She taught modules concerning «History of the Theatre and Drama» and «Acting and Directing», as adjunct lecturer at the Open University of Cyprus (2015-18) and «Modern Greek Theatre (1600-1940) Cinematography» at the Hellenic Open University (2017-18). She has been a post-doc research team member at the Research Project «Biography as a Source of Theatrical History : The Biographies of Greek and Foreign Actors in Greek and Colonial Periodical Typography from 19th century till Asia Minor Catastrophy. Contribution to The History of Acting» at the Institute for Mediterranean Studies – Foundation of Research and Technology-Hellas (1/7/2018-20/9/2019). Her research interests include Modern and Contemporary Theatre and Drama, Contemporary Adaptations of Greek Tragedy, Directing and Acting. She has participated in many international and Greek conferences as a speaker and her papers have been published in peer-reviewed international and Greek journals and conference proceedings.

Christina Oikonomopoulou Born in Athens in 1971. Bachelor Degree in French Language and Literature, National and Kapodistrian University of Athens, 1992. Master degree from University of Paris, Sorbonne – Paris IV, 1994. Doctorate Diploma in General and Comparative Literature from University of Paris, Sorbonne – Paris IV, 1998. Piano Diploma and Diploma of Theoretical music studies, Yiannis Ioannides's Athens Musical Society, 1997. Higher Diploma in Financial Terminology and Translation, Paris Île-de-France Regional Chamber of Commerce and Industry, 2004. She has published many articles, essays and researches in collective volumes and scientific journals (Greece and abroad), attended and participated with papers in more than twenty congresses and conferences (Greece and abroad) on the subject of modern francophone theatres of the world. She has co-edited the volume *Francophonie and Multiculturalism*, Grigoris, 2013, edited the Catalog of the exposition *Dance and Costume – from design to implementation*, Editions of Theatrical Studies, Nauplius, 2009, edited two dictionaries in French language, (Patakis, 2008), written and published a *Guide de terminologie théâtrale* in French/Greek, 2006. She is actually working on an extended monography in the francophone theatres of the world. She has worked as teaching professor of French and Comparative Literature at the Francophone Center of Superior Studies in Athens in cooperation with the University of Bourgogne-Dijon, 1998-2001. She has worked as specialized Interpreter and Translator to the Board of Directors and to all Superior Committees of Officers in Emporiki Bank of Greece, 2000-2008. She is teaching Francophone theatrical terminology and Modern Francophone Theatres of the world at the Department of Theatre Studies of the University of Peloponnese from 2003 until today. From 2017, she is teaching History of European Literature in the Hellenic Open University.

Kyriaki Petrakou Emeritus Professor at the Department of Theatre Studies of the National and Kapodistrian University of Athens. She was appointed lecturer at the same department in 1998, of which she is also a doctor (1996). The main object of her special academic interest is Modern Greek Theatre, from nineteenth century up to nowadays. Together with Savvas Gogos, she also wrote a dictionary on ancient (Greek and Roman) theatre. Besides her regular teaching of European and Greek Drama and History of the Theatre at the Department of Theatre Studies, on under-graduate and post-graduate level, she has participated in about 80 conferences in Greece and abroad, and often gives lectures on cultural topics, mostly

theatrical. She has taught seminars on Modern Greek Theatre at the University of Vienna (2000) and the University of Silesia (Slaski, 2002). She has also taught European Drama and History of the Theatre (post-graduate level) at the Open University of Cyprus. She has written 11 books and about 170 papers in several languages. She is especially interested in discovering important Greek plays of the past that have never been published and she has published 8 so far, while there are others waiting for their publication.

Evi Prousalis Presently teaches as Adjunct Lecturer at the Department of Visual Arts (The Athens School of Fine Arts, 2020) and at the Department of Performing and Digital Arts' Studies (University of The Peloponnese, 2019-2020). She has also taught as Adjunct Lecturer at the Department of Theatre Studies (National and Kapodistrian University of Athens, 2017-18) and at the European Program «Plato's Academy» (National Kapodistrian University of Athens, 2013-2015). She is a Post Doctorate holder (title: «Performance Studies, Theories of Perception and Spectatorship. A Cognitive, Neuroaesthetic and Philosophical Approach», National and Kapodistrian University of Athens, 2019) and a PhD holder in Theatre Studies (2010). She has a BSc in Chemistry and a post-graduate research degree in molecular biology (Pasteur Institute of Athens, 1997). She has made numerous announcements in both national and international conferences. She has contributed with articles in collective volumes and her papers have been published in periodicals and conference proceedings. She has taught theory of drama and performing arts at Public Institutes for Training of the Youth and Lifelong Learning Foundation (YLLF, IEK) since 2010 and has prepared more than 10 performances with her students. She has participated in collective editions (the latest, in the Critique of post modernism, Editions Bibliorama, June, 2018). She is an editor of two books (*Refugees' Houses of Nikaia*, Livanis, Athens, 2002, and *Patras Cultural Capital of Europe*, Synchroni Orizontes, Athens, 2006). She is also the author of *A Teacher's guide of Theatre Art: High School* (Institute of Educational Policy, Ministry of Culture and Education, 2015). She has worked as dramaturge in several performances in Athenian theatres. She is a Theatre Critic and a member of: the Hellenic Association of Theatre and Performing Arts Critics; the Greek Philosophical Society, and the Hellenic Cognitive Science Society.

Walter Puchner 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 Uni-

versity 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 School of Philosophy of the University of Crete, then at the University of Athens theory of theatre, at the newly founded Department of Theatre Studies, where he was Chair for many years. Side by side he taught for 30 years theatre history at the Institut für Theaterwissenschaft at the University of Vienna. He was visiting 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. In 2018, he was nominated honorary professor of the National and Kapodistrian University of Athens. He has published more than 125 books and about 500 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.

Gilda Tentorio Università degli Studi di Milano / Pavia (Italy), lingua e letteratura neogreca. During my studies in Classics (PhD 2004), i studied Modern Greek language at Greek Universities. I was Lecturer for Modern Greek Language and Literature, at Florence University (2007-2009) and i have been teaching at Pavia University since 2014 and at Milan University since 2018. My research interests focus on reception studies, journey and literature, postmodern, translation studies, contemporary theatre and I have written many papers on these subjects in academic journals. In 2010, I spent a year in Athens, with a grant post-doc from National Scholarships Foundation, and the subject of my research was «Rewriting Myth in Contemporary Greek Theatre: postmodern Trends in Intertextuality and Meta-Theatre». I was editor (with Theodore Grammatas) of a special issue about contemporary Greek theatre (*Teatro greco, Sguardi sul teatro greco Contemporaneo. Società, identità, postmoderno*) in «Culture Teatrali» (2014-theatre journal, University of Bologna). Furthermore, I studied the presence of myth in Kambanellis, Pontikas, Dimitriadis, Dimou, Flourakis and I translated some plays (Kambanellis, Flourakis, Alexakis, Dimitriadis, Neophytou). My book *Binari, ruote & ali in Grecia. Immagini letterarie e veicoli di senso* (Roma 2015) deals with interaction between literature and modernity in Greece (trains, cars, motorcycles and airplanes). I have translated from Modern Greek to Italian language poetry and novels (Nikiforos Vrettakos, Christos Chrysopoulos, Vassilis Vassilikos, Nikos Kazantzakis).

DISSERTATIONS

ERI GEORGAKAKI

The reception of Euripides in Greece (19th century)

Translations, performances and publications of the euripidean plays

This thesis is a study on the reception of Euripides in Greece and the Greek-speaking communities of Diaspora in Asia Minor throughout the 19th century. The fields concerned are translation, publication and theatre activity and the aim is to establish the evolution of the ancient poet's reception via cross-thematic examination of these fields.

The work is divided in two parts. The first part is an account of Euripides's reception in Europe, mainly in England, France, Germany, Italy and Spain; it also introduces the reader to the references to Euripides in the texts of the Greek scholars and the activity concerning his dramas in the educational programs of Greek school communities before the 1821 Greek Revolution. Theatre activity on ancient drama is also enquired.

The second part follows the reception of the ancient Greek poet in the independent Greece, in education, translation, publication, amateur and professional theatre performances of Euripidean drama, along with a research in the texts, articles, studies published on Euripides. It also includes an account of the influence of the Euripidean plays to the European and Greek dramaturgy, looking for expressed connections to the prototypes mainly through articles in the Press when these plays are performed.

The work has developed especially in the context of the *paratext* theory of Genette, through which the study mainly enquires to point out any clues in the vast textual grounds that contribute to the reinforcement of the receptional procedure.

The main corpus of this study is accompanied by Appendices and Indices in order to provide further aid to the reader.

KOSTAS KOURMOULAKIS

Theatres and theatrical managers during the Interwar period. Andreas Makedos

Andreas Makedos dominated the Light Music Theatre as an artistic manager, during the whole Interwar period. During the twenty one years of his career, from his first

appearance in 1923 until his death in 1944, leads the developments and stands out not only for his successes in theatre but also for his contradictory character, complex personality and entrepreneurial spirit.

While theatre audiences in Athens were used to sloppy and cheap productions, Makedos' high standards are widely acknowledged in every aspect: set design, ballet, orchestra and completeness of the cast. His entrepreneurial ingenuity is evident in the way he manages to bring together the top professionals of his time, music composers, set designers, choreographers, playwrights and actors, meeting all their requirements. He creates a stable theatrical pole in the capital introducing practices which contribute to the development of the Greek theatre: spectacular shows, new or modernized theatre spaces and mainly exceptional diligence in productions reaching European standards. Makedos reaches broader audiences by implementing appropriate financial management and most of all by pioneering advertising, characterized by inventiveness, interaction, pompousness and directness, unprecedented in Greek theatre.

With the dominant theatrical genres in Interwar Greece being the operetta and the revue, the course of evolution in theatre undoubtedly goes through the stages of the Light Musical Theatre, which leads the artistic and technological developments. Surpassing the lack of infrastructure, resources and theatrical tradition, Andreas Makedos sets the Greek theatre in orbit towards the achievement of the "European equivalent" for the first time in its history.

