



# PARABASIS

Journal of the  
Department of Theatre Studies  
University of Athens

VOLUME 15/1

ΤΟΜΟΣ 15/1

# ΠΑΡΑΒΑΣΙΣ

Επιστημονικό Περιοδικό  
Τμήματος Θεατρικών Σπουδών  
Πανεπιστημίου Αθηνών

ATHENS 2017

COVER PAGE

«Intermède burlesque aux noces  
d'Henri IV et de Marie de Medicis»

Source: Odette Aslan, *L'art du théâtre*,  
éd. Seghers, Paris 1963, p. 96





PARABASIS

Journal of the  
Department of Theatre Studies  
University of Athens

Volume 15/1

ΠΑΡΑΒΑΣΙΣ

Επιστημονικό Περιοδικό  
Τμήματος Θεατρικών Σπουδών  
Πανεπιστημίου Αθηνών

Τόμος 15/1

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

# PARABASIS

Journal of the  
Department of Theatre Studies  
University of Athens

Volume 15/1

C. FANOURAKI

V. GARAVAGLIA

E. HALL

CHR. ΟΙΚΟΝΟΜΟΠΟΥΛΟΥ

W. PUCHNER

A. VASILIOU

G. VARZELIOTI

BOOK REVIEWS

SUMMARIES

THE AUTHORS OF THE VOLUME

# ΠΑΡΑΒΑΣΙΣ

Επιστημονικό Περιοδικό  
Τμήματος Θεατρικών Σπουδών  
Πανεπιστημίου Αθηνών

Τόμος 15/1

Κ. ΦΑΝΟΥΡΑΚΗ

Β. ΓΚΑΡΑΒΑΛΙΑ

Ε. ΧΩΛ

Χ. ΟΙΚΟΝΟΜΟΠΟΥΛΟΥ

Β. ΠΟΥΧΝΕΡ

Α. ΒΑΣΙΛΕΙΟΥ

Γ. ΒΑΡΖΕΛΙΩΤΗ

ΒΙΒΛΙΟΚΡΙΣΙΕΣ

ΠΕΡΙΛΗΨΕΙΣ

ΣΥΓΓΡΑΦΕΙΣ ΤΟΥ ΤΟΜΟΥ

NATIONAL AND KAPODISTRIAN  
UNIVERSITY OF ATHENS  
DEPARTMENT OF THEATRE STUDIES

ATHENS 2017

ΕΘΝΙΚΟ ΚΑΙ ΚΑΠΟΔΙΣΤΡΙΑΚΟ  
ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ ΑΘΗΝΩΝ  
ΤΜΗΜΑ ΘΕΑΤΡΙΚΩΝ ΣΠΟΥΔΩΝ

ΑΘΗΝΑ 2017

## PARABASIS

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

### Editorial Board

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

Director: Walter Puchner

Editor: Gogo K. Varzelioti

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

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

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

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

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

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

## ΠΑΡΑΒΑΣΙΣ

Επιστημονικό Περιοδικό  
του Τμήματος Θεατρικών Σπουδών  
Εθνικού και Καποδιστριακού Πανεπιστημίου Αθηνών

Συντακτική Επιτροπή

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

Διευθνήτης: Βάλτερ Πούχνερ

Επιμελήτης έκδοσης: Γωγώ Κ. Βαρζελιώτη

Διεύθυνση: Τμήμα Θεατρικών Σπουδών  
Φιλοσοφική Σχολή  
Πανεπιστημιούπολη Ιλισίων  
15784 Αθήνα

Η *Παράβασις* δημοσιεύει μόνο επιστημονικές μελέτες που προάγουν με τρόπο σαφή συγκεκριμένα θέμα-  
τα της θεατρολογικής έρευνας, κυρίως γύρω από την ιστορία και θεωρία του νεοελληνικού θεάτρου.  
Αποστολή χειρογράφων και βιβλιοκρισιών στην παραπάνω διεύθυνση και στην ηλεκτρονική διεύ-  
θυνση [wpochn@theatre.uoa.gr](mailto:wpochn@theatre.uoa.gr) (καθ. Βάλτερ Πούχνερ).

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

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

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

ISSN 2241-7001



## CONTENTS

### SPECIAL ISSUE: MUSIC AND DANCE IN THE THEATRE

- Walter Puchner,  
Foreward..... 9
- Walter Puchner,  
A Typology of Western Music and Theatre Activity in Southeast Europe, the  
Eastern Mediterranean and the Black Sea Region in Premodern Times..... 11
- Areti Vasiliou,  
Transatlantic Art and International Politics. The chronicle of George  
Gershwin's «Folk Opera» *Porgy and Bess* in Cold War Athens (1955)..... 27

### STUDIES

- Valentina Garavaglia,  
Per una rigenerazione dei legami nel Mediterraneo, tra spirito religioso  
elaico: I Misteri di Trapani ..... 49
- Gogo Varzelioti,  
La figura del maestro nei testi drammaturgici di Creta veneziana e la sua  
presenza nelle fonti notarili (XVI-XVII sec.) ..... 61
- Christina Oikonomopoulou,  
Identité topographique – aspirations identitaires: le cas du théâtre de  
Thierry Debroux ..... 67
- Clio Fanouraki,  
*E-Antigone* through Drama Education with the use of Digital Technologies ..... 83

### MISCELLANEA

- Edith Hall,  
Aristotle and the Idea of an Athenian University ..... 93

### BOOK REVIEWS

- ♦ *Hayali Sotiris Spatharis'in anıları. Otobiyografi v Karagiozis sanati*. Sotiris Spatharis, Çeviren ve Notlayan: Peri Efe, İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları 2015, S. XXIV+200, zahlreiche Abb., ISBN 978-605-332-392-1. / Konstantina Georgiadi (ed.), *Για μια επιστημονική προσέγγιση του Καραγκιόζη. Πρακτικά ημερίδας* [Zu einer wissenschaftlichen Beschäftigung mit dem Karagiozis. Akten einer Tagung], Heraklion, Crete Univ. Press 2015, S. XII+375, zahlreiche Abb., ISBN 978-960-524-441-5. / I. V. Tresorukova, *Karagiozis – grečeskij Petruška. Sovremennij grečeskij teatr tenej. Istoki, personaži, sjužeti, jazik* (Karagkiozis – Hellenic Petrushka. Modern Greek Shadow Theater: Roots, Heroes, Plots, Language), Moskva: Maks Press 2016, S. 200, 8 Abb., English summary, ISBN 978-5-317-05225-6 ..... 105

◆ Konstantza Georgakaki, <i>Βίος και πολιτεία μιας γηραιάς κυρίας στην επταετία. Επιθεώρηση και δικτατορία (1967-1974)</i> [Leben und Wirken einer alten Dame zur Junta-Zeit. Theaterrevue und Diktatur 1967-1974], Thessaloniki, Ziti-Verlag 2015, S. 399, zahlreiche Abb., ISBN 978-960-456-437-8 .....	111
◆ Konstantinos A. Dimadis, <i>Power and Prose Fiction in Modern Greece</i> , Athens, Armos Publications 2016, S. 273, ISBN 978-960-527-922-6 .....	113
◆ Λογεῖόν / Logeion. <i>Περιοδικό για το αρχαίο θέατρο / A Journal of Ancient Theater</i> 3 (2013), S. 262, Abb., 4 (2014), S. IX+397, Abb .....	117
◆ Michael Hüttler / Emily M. N. Kugler / Hans Ernst Weidinger (eds), <i>Ottoman Empire and European Theatre. III. Images of the Harem in Literature and Theatre. A Commemoration of Lord Byron's Sojourn in the Ottoman Empire</i> , Wien, Hollitzer Verlag 2015 (Ottomania 5), S. 487, Abb. ISBN 978-3-99012-071-2.....	121
◆ Christian M. Billing / Pavel Drábek (eds), <i>Czech Puppet Theatre in Global Contexts, theatralia. Revue of Contemporary Scholarship on Theatre Culture</i> , 18/2 (2015) S. 528, zahlreiche Abb., ISBN 978-80-210-7952-6, ISSN 1803-845X.....	124
◆ Τάσος Λιγνάδης, <i>Κριτικές Θεάτρων. Νεοελληνική Δραματολογία (1975-1989)</i> , φιλολογική επιμέλεια Καίτη Διαμαντάκου-Αγάθου [Tasos Lignadis, Theaterkritiken. Neugriechische Dramatik (1975-1989), ed. Kaiti Diamantakou-Agathou], Athen, Ίδρυμα Κώστα & Ελένης Ουράνη 2015, S. 675, ISBN 978-960-7316-66-0.....	126
◆ Manto Malamou, <i>Τα προσώπεία του Διονύσου. Η Θυμέλη του Άγγελου Σικελιανού και το αρχαίο δράμα</i> [Die Maske des Dionysos. Die Thymele von Angelos Sikelianos und das antike Drama], Athen, Grigoris-Verlag 2014, S. 479, ISBN 978-960-333-770-6 .....	128
◆ Melike Nihan Alpargin, <i>Istanbuls theatralische Wendezeit. Die Rezeption des westlichen Theaters im 19. und frühen 20. Jahrhundert des Osmanischen Reiches</i> , München, Herbert Utz Verlag 2013 (Münchener Universitätsschriften. Theaterwissenschaft, Band 23), S. 305, 48 Abb., ISBN 978-3-8316-4130-7 .....	131
◆ Nikolaos Vakonakis, <i>Das griechische Drama auf dem Weg nach Byzanz. Der euripideische Cento</i> Christos Paschon, Tübingen, Narr Francke Attempto Verlag 2011 (Classica Monacensia 42) S. X+184, ISBN 978-3-8233-6582-2 .....	134
ΠΕΡΙΛΗΨΕΙΣ .....	139
THE AUTHORS OF THE VOLUME .....	143

## FOREWORD

Music and dance are inevitable ingredients of most theatre performances in the world. The theatre of words, with exclusively spoken language, seems to be a peculiarity of the European theatre which in most cases does not correspond to the more complex scenic activity of the folk or artistic theatre of other continents and cultures. In those, the spoken language on stage is usually accompanied by music, instrumental or vocal, the text is being sung and/or acted out with rhythmical body movements belonging to social or artistic dance. However, in the framework of the conventional European theatre, only after the medieval period the spoken language on-stage has been separated from the expressive media of scenic art. A special music theatre (opera, operetta, musical etc.) has been created as a specific category of stage business as well as artistic stage dance (ballet, expressive dance, show etc.). But at the starting point of European theatre tradition, the poetic language, music and dance were unified in the chorus chants of ancient Greek theatre as an artistic entity of different scenic expressions; this unity of recitation, song/music and dance survived mostly in the different forms of folk theatre up to the 20th century. On the other hand, regular drama (or theatre of word) occasionally also uses musical accompaniment, or creates special musical scenes exclusively of singing, like the famous songs in Shakespearean dramas and Elizabethan performances.

Italian opera emerged in the 16th century out of Renaissance theories about how ancient tragedy could have been performed in antiquity. But an important catalyst in scenic practice was the creation and cultivation of the interludes in Italian theatre of the 16th century; this category of plays overcame the strict implementation of the three Aristotelian unities in Renaissance dramaturgy and proceeded from the beginning to phantasmagoric stagings with moving sets, optical effects, the intensive use of music and ballet; on the contrary, the poetic text was conventional (usually mythological) and of lesser importance. In France, one of the main genres of the classicistic theatre of the 17th century was the ballet comique, used also in some of Molière's comedies. Enlightenment was not able to extricate the organic unification of the scenic language, music, singing and dance. This synthesis of theatrical expressions was preserved in the different forms of folk theatre up to the 19th century (in Greek shadow theatre up to the middle of the 20th century), surviving in the classical avant-garde at the beginning of the 20th century.

Musical practice and stage business in the second half of the 19th century cannot be excluded if we want to have a view of the scenic practices of the Eastern Mediterranean, the Balkan peninsula and the Black Sea region. This holds for professional itinerant theatre as well as for amateurish stage activity (school performances). This can be exemplified by the repertoire of the Greek theatre companies moving all over this wide area, which often had Constantinople as the base of activity. There were also specific musical touring companies with a rich repertoire

of European operas and operettas, but also operatic compositions of Greek composers of the Ionian Islands school. Especially Greece had an indigenous tradition of cultivation of Western music since the 16th century. In the 20th century, this was combined with the traditional Byzantine chant, folk song and Eastern Mediterranean musical traditions like the «rebetika». This hybrid music and theatre activity is the topic of the first article following.

In the 20th century, Greece was also a place of reception of modern music, beginning with operetta and vaudeville, later musical and jazz, to the folk opera *Porgy and Bess* by Gershwin after the Second World War (1955). The reception of this folk opera in the capital of Greece is the subject of the paper published by Areti Vasiliou.

WALTER PUCHNER

A TYPOLOGY OF WESTERN MUSIC AND THEATRE ACTIVITY  
IN SOUTHEAST EUROPE, THE EASTERN MEDITERRANEAN  
AND THE BLACK SEA REGION IN PREMODERN TIMES  
(16th-20th CENTURY)

Western music and theatre activity in the Eastern and Southeastern margins of Europe are linked together in many ways:<sup>1</sup> in the orthodox countries, Byzantine music and Balkan folk music were dominant and theatre performances were in general absent due to the edicts of the first oecumenical councils, respected and upheld by the Eastern Church; in the countries of the Ottoman Empire, Persian and Arabic musical traditions were prevalent, theatre performances were in general prohibited by the religious law of *fetva*, with the exception of shadow theatre, which has a significant tradition in the Arabic Middle Ages.<sup>2</sup> Such cultural or religious restrictions for western music and stage representations are not to be found in Catholic or Protestant regions, under Venetian or Habsburg dominion, where the heritage of medieval and Renaissance theatre and music was cultivated in a mostly uninterrupted continuation during the mannerist and baroque era, Enlightenment, Romanticism and the Beourgeois era in the 19th century.<sup>3</sup> I do not intend to enter into the discussion about the utility or misuse of the recently created historical term «premodern», as there are many definitions about the time-period between premodernity and modernity and the exact qualitative characterization of both periods, but for this study its chronological delimitation is the 16th to the 19th century.<sup>4</sup>

Generally speaking, the kind of music played during a cultural event or theatrical performance in the enormous area between the Adriatic Sea, the Black Sea, the Archipelago and the Eastern Mediterranean during this period depends on the cultural context of the public manifestation or the scenic genre which uses a musical score or operatic composition for the voices of singers. Some examples: A shadow theatre performance uses musical accompaniment by non-western folk music,<sup>5</sup> in opposition to this stands the music of the interludes in the dramatic

<sup>1</sup> This study is based on a keynote lecture at the International Workshop-Conference «Bridging Musical Cultures? The Eastern Mediterranean and Western Asian Regions in the History of Music», organized by the Balzan Programme in Musicology 2013-2017 and the Department of Musicology at the University of Oxford (A Balzan Musicology Workshop), delivered in the Faculty of Music, Oxford, in November 2016.

<sup>2</sup> Walter Puchner, «Tausend Jahre Schatten-

theater im Ostmittelmeerraum und auf der Balkanhalbinsel», *Südost-Forschungen* 73 (2016) forthcoming (with all the former bibliography).

<sup>3</sup> See now Walter Puchner, *Die Literaturen Südosteuropas (15. bis frühes 20. Jahrhundert). Ein Vergleich*, Vienna/Cologne/Weimar 2015.

<sup>4</sup> In this sense the discussion to what degree the aesthetic term «modernism» after 1880 is affected, is superfluous at this point.

<sup>5</sup> Walter Puchner, *Das neugriechische Schatten-*

works of Venetian Crete in the baroque era, where the western musical tradition is implemented;<sup>6</sup> Jesuit and Orthodox religious plays in Constantinople, in Chios and Naxos in the 17th and early 18th century obviously made use of western music,<sup>7</sup> while on the contrary the musical manifestations of reciting *mecmua* poems (*mismagies*) of the Phanariots in Constantinople or in Bucharest and Jassy during the 18th century<sup>8</sup> most probably cultivate the Ottoman tradition of *makam* compositions.<sup>9</sup> This has nothing to do with cross-cultural use of foreign musical traditions, as the numerous Turkish operas of the 17th and 18th centuries in European theatre or the *Turkish march* by Mozart.<sup>10</sup>

The special case of Giuseppe Donizetti (1788-1856), the younger brother of Gaetano Donizetti, has focused research interest in the reception of western music in the Levantine area by the upper class to the Court of the Sultan at the Supreme Porte, and in fact Donizetti was one of the leading figures in the *tanzimat* reforms as far as the introduction of western music is concerned: Mahmud II called him 1815 to Kostantiniyye, as was the official name for Constantinople under the Ottoman Rule (only in the 1930s was the capital renamed İstanbul), and as Donizetti Pasha he was responsible for introducing western music to the court and the military corps, promoted the annual opera season at Pera, organized concerts and operatic performances at court and was in general a significant factor of the cultural scene on the Bosphorus during the first decades of the *alafranga*-period of the *tanzimat* reforms.<sup>11</sup>

*theater Karagiozis*, Vienna 2014 (Don Juan Archiv Wien, Ottomania 4); idem, «Schattenspiel», *Enzyklopädie des Märchens. Handwörterbuch zur historischen und vergleichenden Erzählforschung*, vol. 11/3 (Berlin/New York 2004), p. 1244-1253. In Balkan comparison idem, «Schwarzauge Karagöz und seine Geschichte auf der Balkanhalbinsel zur Zeit der Türkenherrschaft», *Beiträge zur Theaterwissenschaft Südosteuropas und des mediterranen Raums*, vol. 1, Vienna/Cologne/Weimar 2007, p. 97-132 (in English idem, «Karagöz and the History of Ottoman Shadow Theatre in the Balkans from the Seventeenth to the Twentieth Centuries: Diffusion, Functions and Assimilations», M. Hüttler – H. E. Weidinger (eds), *Ottoman Empire and European Theatre. II. The Time of Joseph Haydn: from Sultan Mahmud I to Mahmud II (r.1730-1839)*, Vienna 2014 (Ottomania 3), p. 157-94.

<sup>6</sup> Walter Puchner, «Ο ρόλος της μουσικής στο Κρητικό θέατρο», *Μελετήματα θεάτρου. Το Κρητικό θέατρο*, Athens 1992, p. 179-210; idem, «Τα ιντερμέδια στη νεοελληνική δραματουργία. Η εξέλιξη της ενδιάμεσης παράστασης», *Κείμενα και ανιχνεύματα. Δέκα θεατρολογικά μελετήματα*, Athens 1997, p. 231-249.

<sup>7</sup> Walter Puchner, *Griechisches Schuldrama*

*und religiöses Barocktheater im ägäischen Raum zur Zeit der Türkenherrschaft (1580-1750)*, Vienna, Austrian Academy of Sciences 1999 (Philosophisch-historische Klasse der Österreichischen Akademie der Wissenschaften, Denkschriften, vol. 377).

<sup>8</sup> N. Gheorghită, *Byzantine Chant between Constantinople and the Danubian Principalities. Studies in Byzantine Musicology*, Bucharest 2010.

<sup>9</sup> See I. Hatzipanayoti-Sangmeister et al. (eds), *Φαναριώτικα και αστικά στιχογραφήματα στην εποχή του νεοελληνικού Διαφωτισμού*, Athens 2013.

<sup>10</sup> For the «Turkish» operas see the collective volumens edited by M. Hüttler – J. E. Weidinger (eds), *Ottoman Empire and European Theatre. I. The Age of Mozart and Selim III (1756-1808)*, Vienna 2013 and *Ottoman Empire and European Theatre. II. The Time of Joseph Haydn: from Sultan Mahmud I to Mahmud II (r.1730-1839)*, Vienna 2014 as well as M. Hüttler – E. Kugler – H. E. Weidinger (eds), *Ottoman Empire and European Theatre. III. Images of the Harem in Literature and Theatre. A Commemoration of Lord Byron's Sojourn in the Ottoman Empire*, Vienna 2015.

<sup>11</sup> Federico Spinetti, *Giuseppe Donizetti Pasha: Musical and Historical Trajectories Between Italy*

But this reception process of western music and opera, together with drama and theatre performances, imitating the cultural life of Venice or Paris, and later on Vienna and German cultural centres as Munich and Berlin, was cultivated on many social levels, mainly via the itinerant opera companies and local philharmonic orchestras in nearly every important city in the area. Following a general cultural shift to western paradigms, the eastern influence on music was limited, the nationalistic movements against the Ottoman Empire during the late 18th and the whole of the 19th century embraced nearly exclusively western patterns; in the case of theatre performances this tendency of imitating western models of drama was a one-way process. These paradigms of western mimeticism can be traced also both in middle class entertainment, and in urban folk theatre, with a few significant exceptions: shadow theatre in the case of performances, which was not of western European origin, and *café aman* and later *rebetika* music in the case of musical entertainment.<sup>12</sup> Only in the 20th century an opposite trend can be traced, too: a return to the roots of local musical traditions.

The reception and cultivation of western music can be documented even in Renaissance Ragusa/Dubrovnik and the Dalmatian cities of the Adriatic coast in catholic Croatia,<sup>13</sup> but also in orthodox Crete under Venetian dominion. The composer and cantor Frangiskos Leontaritis (ca. 1518-ca. 1572) was a member of the choir of St. Marcus in Venice, in 1562-1566 he was a singer in the choir at the court of Munich under the conduction of Orlando di Lasso, and in 1568 he returned to Crete. His compositions include three masses, ecclesiastical and secular motetts, six madrigals etc.<sup>14</sup> At the same time, traditional non-western folk music was practiced on the island by the lower classes, as Buondelmonti witnesses already in 1415 in the case of the Cretan sailors.<sup>15</sup>

The dissemination of Italian opera in the Levantine area started with the transformation of a *loggia* in Corfu into a permanent theatre building in 1733; the Teatro San Giacomo in the city of Corfu was integrated in the network of

and Turkey. *Giuseppe Donizetti Paschià: Traiettorie musicali e storiche tra Italia e Turchia*, Bergamo, Fondazione Donizetti 2010; Emre Araci, *Osmanli Sarayi'nin İtalyan Maestrosu*, İstanbul 2007; Maurizio Costanza, *La Mezzaluna sul filo – La riforma ottomana di Mahmud*, Venice 2010 etc. See also Metin And, «Türkiyede İtalyan Sahnesi», *Italian Filolojisi – Filologia Italian* 2 (1970) fasc. 1/3, 127-142 (also with informations on Italian opera in Smyrna/Izmir).

<sup>12</sup> Th. Hadjipantazis, «Της ασιάτιδος μούσης ερασταία». *Η ακμή του Αθηναϊκού Καφέ Αμάν στα χρόνια της βασιλείας του Γεωργίου του Α΄. Συμβολή στην μελέτη της προϊστορίας του ρεμπέτικου*, Athens 1986. For a recent bibliography of rebetika song see K. Vlisidis, *Για μια βιβλιογραφία του ρεμπέτικου (1873-2001)*, Athens 2002 with more than 2000 items.

<sup>13</sup> M. Deanović, *Musik und Musiker in der Republik Dubrovnik (Ragusa) vom Anfang des XI. Jahrhunderts bis zur Mitte des XVII. Jahrhunderts*, Regensburg 1981 (Kölner Beiträge zur Musikforschung vol. 114).

<sup>14</sup> Nik. Panayiotakis, «Μαρτυρίες για τον Κρητικό μουσικοσυνθέτη Φραγκίσκο Λεονταρίτη και για τη μουσική στην Κρήτη τους δύο τελευταίους αιώνες της Βεντοκρατίας», *Κρητικά Χρονικά* 26 (1986), p. 192-245; idem, *Φραγκίσκος Λεονταρίτης. Κρητικός μουσικοσυνθέτης του δέκατου έκτου αιώνα. Μαρτυρίες για τη ζωή και το έργο του*, Venice 1990.

<sup>15</sup> M. Aposkiti, *Ένας γύρος της Κρήτης στα 1415*, Iraklio 1983, p. 43 and *pass.*, St. Alexiou, «Cretice cantilene», *Ειλαπίνη*, Iraklio 1987, p. 27-34.

touring opera companies, and up to the end of the 18th century more than 100 operatic performances were given in this single theatre,<sup>16</sup> a tradition of performing music theatre that was continued under the British rule of the Ionian islands in the 19th century and interrupted just at the eve of World War II.<sup>17</sup> Italian opera was dominant, but during the second half of the 19th century French and German opera was also introduced, as well as Greek opera with composers like Pavlos Karrer,<sup>18</sup> Spyros Samaras,<sup>19</sup> Nikolaos Chalikiopoulos Mantzaros, Spyridon Xyndas and others, following mostly the aesthetic paradigm of Italian romantic and realistic opera; the Greek national school, influenced by Greek folk music and the complex balkanic rhythmology, was founded by Manolis Kalomoiris just at the beginning of the 20th century.

Already at the end of the 18th century there is an intensive interest in translating opera libretti in Greek.<sup>20</sup> The most outstanding case is a translation by Rigas Velestinlis, a leading exponent of Greek Enlightenment and a visionary of an independent Balkan federation of Christian peoples, of the famous classicist libretto by Pietro Metastasio, *L'Olimpiade* (performed for the first time in Vienna in 1733 but set to music for more than forty times), which places the Olympic Games in an utopian Arcadia with rococo decorum. Rigas' translation was published in Vienna in 1797, a year before he was arrested by the Austrian police, handed over to the Turks and decapitated in Belgrade.<sup>21</sup> The classicist rococo-libretti of the famous *poeta cesareo* of the Habsburg court in Vienna were translated also in Hungary and Romania,<sup>22</sup> but frequently performed as dramas in south Slavic adaptations in Dalmatian cities and in Ragusa/Dubrovnik during the 18th century.<sup>23</sup> A year before the French libretto of *Orphée et Euridice*, the second

<sup>16</sup> Platon Mavromoustakos, «Το ιταλικό μελό-δραμα στο θέατρο Σαν Τζιάνκομο της Κέρκυρας (1733- 1798)», *Parabasis* 1 (1995), p. 147-191.

<sup>17</sup> For a reconstruction of the repertoire of music theatre on the Heptanesian (Ionian) Island under the British rule (1813-1863) see Walter Puchner, «Η ιταλική όπερα στα Επτάνησα επί Αγγλοκρατίας (1813-1863). Πρώτες παρατηρήσεις με βάση τα βιβλιογραφημένα λιμπρέτα», *Πόρφυρας* 114 (2005), p. 591-624.

<sup>18</sup> Avra Xerapadakou, *Παύλος Καρρέρ*, Athens 2013.

<sup>19</sup> G. Leotsakos, *Σπύρος Σαμάρας (1861-1917), ο μεγάλος αδικημένος της έντεχνης ελληνικής μουσικής. Δοκμή βιογραφίας*, Athens 2013.

<sup>20</sup> Walter Puchner, «Λιμπρέτα όπερας στην ελληνική προεπαναστατική δραματουργία. Ο ρόλος του μουσικού θεάτρου στη μεταφραστική προσπάθεια συγκρότησης ενός ελληνικού θεατρικού ρεπερτορίου», *Εννυχισμός. Τιμή στον Ερατοσθένη Γ. Καψομένο*, Ioannina 2010, p. 463-70.

<sup>21</sup> Costantino Maeder, *Metastasio, «L'Olimpiade»*

*e l'opera del Settecento*, Bologna 1993. For the translation see the introduction into the new edition by Walter Puchner, *Ρήγα Βελεστωλή, Τα Ολύμπια. Μετάφραση του λιμπρέτου του Πιέτρο Μεταστάσιου Βιέννη 1797*, Athens, Ouranis Foundation 2000 (Θεατρική Βιβλιοθήκη 1), p. 9-98.

<sup>22</sup> Alajos Zambra, «Metastasio, “poeta cesareo” és a magyarországi iskoladráma a XVIII század második felében», *Egyetemes Philologiae Közlöny* 1919, p. 1-74; A. Ciorănescu, «Teatrul lui Metastasio în România», *Studii italiene* 1 (1934).

<sup>23</sup> Via the intensive presence of Metastasio in Italian opera theatres (K. Hortschansky, «Die Wiener Dramen Metastasio's in Italien», M. T. Muraro (ed.), *Venezia e il melodramma nel settecento*, Firenze 1978, p. 407-23). For the south Slavic reception see Mirko Deanović, «Talijanski teatar u Dubrovniku 18 vijeka», *Rešetarov zbornik iz dubrovačke prošlosti*, Dubrovnik 1931, p. 289-305; Nikola Batušić, *Povijest hrvatskoga kazalište*, Zagreb 1978, p. 165. With more details



reform opera of Christoph Willibald Gluck, was translated by the Greek Georgios Sakellarios and published in Vienna in 1796 together with another libretto of *Telemach and Calypso*.<sup>24</sup> Recent research has located also other translations of libretti or at least parts of them in pre-revolutionary Greece before 1821.<sup>25</sup> This took place long before the first South Slavic regular opera libretto *Ljubav i zloba* (*Love and malice*) was set to music in 1846 in Zagreb by Vatroslav Lisinski.<sup>26</sup>

At that time Italian opera had spread to nearly every single significant city in the area, from Odessa on the Black Sea down to Alexandria in the delta of the Nile,<sup>27</sup> including Constantinople, Smyrna/Izmir, Athens, Ermoupolis on Syros, Patras etc.,<sup>28</sup> not to mention the Ionian islands with the centre of operatic activity in Corfu, but also in theatres on Cefalonia and Zante. The organization of the theatrical season in the 18th and 19th century in these areas usually followed the *impresario* method: an *impresario* was chosen by the organizing administrative committee of the theatre, with the commission to travel to the big opera agencies in Italy and negotiate the formation of an opera troupe for the next season, i.e. the instrument players of the orchestra and the singers, the repertoire as well as the set and the costumes, the frequency of performances and their date. There is an abundance of documentation concerning the malfunction of these agreements, about staffing problems, the poor quality of the singers and the set, missing singers and instrument-players, over-charging of expenses, overdrawing the budget etc. In

in Walter Puchner, «Ο Pietro Metastasio και ο August von Kotzebue στο θέατρο της ΝΑ Ευρώπης. Δρόμοι της πρόσληψης στο 18ο και 19ο αιώνα», *Βαλκανική Θεατρολογία. Δέκα μελετήματα για το θέατρο στην Ελλάδα και τις γειτονικές της χώρες*, Athens 1994, p. 311-319.

<sup>24</sup> For the identification of the text of this translation see Walter Puchner, «Μεθοδολογικοί προβληματισμοί και ιστορικές πηγές για το ελληνικό θέατρο του 18ου και 19ου αιώνα», *Δραματολογικές αναζητήσεις*, Athens 1995, p. 141-344, esp. 238-50). A new edition in Walter Puchner (ed.), *Οι σωζόμενες θεατρικές μεταφράσεις του Έλληνα ιατροφιλοσόφου Γεωργίου Σακελλαρίου. «Κόδρος» (1786 ανεκδοτο), «Τηλέμαχος και Καλυψώ», «Ορφεύς και Ενρυδίκη» (Βιέννη 1796). Φιλολογική έκδοση*, Athens, Academy of Athens 2009 (Κείμενα και μνημεία του ελληνικού προεπαναστατικού θεάτρου, vol. 4), introduction p. 13-112, text p. 263-291. See also idem, «Οι θεατρικές μεταφράσεις του Γεωργίου Σακελλαρίου (1767-1836). *Κόδρος* (1786 ανεκδοτο), *Τηλέμαχος και Καλυψώ*, *Ορφεύς και Ενρυδίκη* (Βιέννη 1796)», *Ελληνικά* 64 (2014), p. 77-148.

<sup>25</sup> G. Polioudakis, *Die Übersetzung deutscher Literatur ins Neugriechische vor der Griechischen Revolution von 1821*, Frankfurt/M. etc. 2008.

<sup>26</sup> Batušić, *Povijest hrvatskoga kazališta*, p. 222,

f. 229, 232; for Lisinski see L. Župančić, *Vatroslav Lisinski 1819-1854. Život-djelo-značenje*, Zagreb 1969.

<sup>27</sup> For the dissemination of the Italian opera in the Greek speaking areas and the Hellenic communities in the wider area see N. Bakounakis, *Το φάντασμα της Νόρμας. Η υποδοχή του μελοδράματος στον ελληνικό χώρο*, Athens 1991; E. E. Stivanaki, *Θεατρική ζωή, κίνηση και δραστηριότητα στην Πάτρα, από την απελευθέρωση της πόλης (1828) έως το τέλος του 19ου αιώνα (1900)*, Patras 2000; M. Dimou, *Η θεατρική ζωή και κίνηση στην Ερμούπολη της Σύρου κατά το 19ο αιώνα (1826-1900). Τάσεις, Επιλογές και Μεθοδεύσεις της Θεατρικής Ζωής*, 3 vols., Diss. Univ. of Athens, Athens 2001; A. Skandalī, *Η πορεία της όπερας στην Ελλάδα τον 19ο αιώνα σε σχέση με τη συγκρότηση του αστικού χώρου. Μια πρώτη προσέγγιση*, Athens 2001.

<sup>28</sup> Opera performances have as presupposition of scenic realization the existence of a stable theatre with some stage equipment and a place for the orchestra. In this sense the history of theatre architecture is an important indicator for the existence of opera activity. For the Greek speaking areas see Eleni Fessa-Emmanouil, *Η Αρχιτεκτονική του Νεοελληνικού Θεάτρου 1720-1940*, 2 vols., Athens 1994.

some cases, due to the lack of audience or unsuccessful performances, beneficial performances were organized or a money collection among the members of the community initiated, in order to secure the expenses of the return travel to Italy for the opera company.<sup>29</sup> With the foundation of local philharmonic orchestras in many cities during the 19th century, experienced in western music, the number of the members of the opera companies were reduced mainly to the singers.

A quite different situation pertained when a theatre building or hall for stage representations was hired by itinerant troupes just for a special limited time; in this case conventionally a contract is signed and the director usually has to pay the price, often in advance. So for instance, the «Hellenic Melodramatic Troupe» (Ελληνικός Μελοδραματικός Θίασος) of Ioannis Karayannis,<sup>30</sup> which boasted a woman, Elpida Kaouki-Lambelet, as a conductor, was hired in 1890 in Odessa by the «Russian» theatre for nearly two months and gave at least fifteen performances during February and March, with operas by Bellini, Mozart, Rossini, Donizetti, Auber, but also Pavlos Karrer and Spyridon Xyndas.<sup>31</sup> To give an idea of the predominance of Italian opera even during the second half of the 19th century, let us stay for a moment in this cosmopolitan South Russian harbour town and cite a statistic published in the Russian newspaper *Odesskij Vestnik* in 1867: during the theatre season from mid-August 1866 to the end of February 1867 197 stage productions were given: 117 Italian ones, 67 Russian ones, one amateur performance and one by students, as well as one Greek performance.<sup>32</sup> Subsequently more newspaper articles in the Balkan languages are published against the hegemony of «foreign» theatre, against Italian *melodramma* as well as against the obscene Ottoman shadow play of Karagöz.

However, the network of itinerant theatre troupes in- and outside the Ottoman Empire included Italian opera troupes,<sup>33</sup> French theatre ensembles (mainly in the Transdanubian Principalities of Walachia and Moldavia after 1826),<sup>34</sup> German travelling companies performing at the privileged Deutsche Theater in the provincial cities of the Habsburg Empire from Trieste eastward till Slovakia and Transylvania, Banat and Vojvodina,<sup>35</sup> Armenian troupes as

<sup>29</sup> For such archival documents for Corfu in the 19th century see D. Kapadochos, *Το θέατρο της Κέρκυρας στα μέσα του ΙΘ΄ αιώνα*, Athen 1991, for Patras and Ermoupoli see Bakounakis, *Το φάντασμα της Νόρμας*.

<sup>30</sup> S. Taoukis, *Ιωάννης Καραγιάννης, ο ιδρυτής τον πρώτον ελληνικού Μελοδράματος*, Piraeus 2005; A. Χερπαδάκου, «Μελόδραμα εις την ελληνίδα φωνήν». Ο Ελληνικός Μελοδραματικός Θίασος του Ιωάννη Καραγιάννη: ένας περιπλανώμενος φορέας ελληνικότητας», *Αριάδνη* 17 (2011), p. 277-313.

<sup>31</sup> Irena Bogdanović – Walter Puchner, *Ελληνικό Θέατρο στην Οδησό 1814-1914. Άγνωστα στοιχεία για ελληνικές παραστάσεις στην πόλη*

*της Φιλικής Εταιρίας και στις Παρευξείνιες Χώρες από ρωσικές και ελληνικές εφημερίδες της Οδησού*, Athens 2013 (*Παράβασεις: μελετήματα* 9), p. 44.

<sup>32</sup> Puchner, *Hellenophones Theater im Osmanischen Reich*, p. 142.

<sup>33</sup> See for instance Frano Čale, «Talijanski dramski teatar u Zagrebu 1860-1941», *Rad JAZU* 326 (Zagreb 1962), p. 389-518 (also in: *O književnim i kazališnim dodirima hrvatsko-talijanskim*, Dubrovnik 1968); idem, «Comici italiani in Zagabria», *Studia romanica et anglica* 9-10 (Zagreb 1960).

<sup>34</sup> H. I. Rădulescu, *Le théâtre français dans les pays roumaines (1826-1852)*, Paris 1965.

<sup>35</sup> For Hungary Geza Staud, «Bibliographie der

well as Greek ensembles after 1860, travelling to every small Greek community in Georgia, round the Black Sea, Odessa, the main Balkan cities (Bucharest, Jassy, Plovdiv/Philippopol, Burgas etc.), the lower Danube river area, Constanța, Varna, northern Greek cities like Kavala, Serres, Drama, Salonica, Volos etc., Smyrna and the Pontus region on the north coast of Asia Minor, as well as Egypt (Alexandria, Cairo, Port Said etc.) and Cyprus.<sup>36</sup> Among the Greek troupes there are also operatic music ensembles, usually originating from the Ionian Islands, where a stable tradition in western music and opera had been established.<sup>37</sup> The itineraries of Greek theatre troupes, as far as they have been reconstructed, show a very high mobility in a vast geographic area, including the Ionian Sea, the Eastern Mediterranean, the Archipelago and the Black Sea region. The same holds for the outstanding Greek *primadonne* and *dive* of the 19th century, Pipina Vonasera (1838/1842-1927) for example travelled from Egyptian Alexandria and Turkish Izmir (Smyrna) to Russian Maryupol and Taganrok in the Asov Sea, as well as other ports in the Caucasus area. Aikaterini Veroni (1867/70-1955), born in Constantinople, performed in cities in the lower Danube area, in Rumanian Galați and Constanța, Brăila and Bucharest, Ottoman Thessaloniki, Kavala and Xanthi, Smyrna/Izmir on the Aegean coast of Asia Minor, in Bulgarian Philippopol/Plovdiv and Burgas, in Odessa; in her case her tour base was not Athens, but Constantinople. Similarly, Evangelia Paraskevopoulou (1866-1938), also born on the Bosphorus, visited not only the islands of the Archipelago and the Peloponnese, did an extended tour of Egypt and performed there in cities usually not included in the itinerary of Greek ensembles, and also visited the North half of the Balkan peninsula and Georgian Batumi on the Eastern Black Sea coast and Trabzon/Trapezunt on the northern coast of Asia Minor.<sup>38</sup> Even more mobile is Anastasios Apergis (1863-1942), the director of the ensemble «Aristophanes» from 1907 onwards, who had a stable basis in Athens, but included in his tours also

deutschen Theater in Ungarn», *Maske und Kothurn* 13 (1967), p. 211 ff.; J. Pukánsky-Kádár, *Geschichte der deutschen Theater in Ungarn*. Vol. 1: *Von den Anfängen bis 1812*, Munich 1933; for Budapest especially W. Bind, *Deutschsprachiges Theater in Budapest von den Anfängen bis zum Brand des Theaters in der Wollgasse (1889)*, Vienna 1972 (with the Hungarian bibliography); H. Belitska-Scholtz – O. Somorjai, *Das Kreuzer-Theater in Buda (1794-1804)*, Vienna etc. 1988; for Slovenia: P. v. Radics, *Die Entwicklung des Bühnenwesens in Laibach*, Ljubljana 1912; L. Ludvík, *Nemško gledališče v Ljubljana do leta 1790*, Ljubljana 1957; for Croatia: B. Breyer, *Das deutsche Theater in Zagreb 1780-1840*, Zagreb 1938; Nikola Batušić, «Uloga njemačkog kazališta u Zagrebu u hrvatskom kulturnom životu od 1848 do 1860», *Rad JAZU* 353, Zagreb 1968; Batušić, «Gastspiele Wiener Ensembles in Zagreb», *Maske und Kothurn* 10 (1964), p. 549-569.

<sup>36</sup> Walter Puchner, *Hellenophones Theater im Osmanischen Reich (1600-1923). Zur Geschichte und Geographie einer geduldeten Tätigkeit*, Wien/Berlin 2012, especially for Odessa and the Black Sea region Bogdanović – Puchner, *Ελληνικό Θέατρο στην Οδησό*. See also E. Stamatopoulou-Vasilakou, «The Greek communities in the Balkans and Asia Minor and their Theatrical Activity 1800-1922», *Études helléniques / Hellenic Studies* 16/2 (2008), p. 39-63.

<sup>37</sup> Especially for the Greek theatre in Odessa see I. Bogdanović – W. Puchner, «Ελληνικοί μελοδραματικοί θίασοι και λυρικοί καλλιτέχνες στην Οδησό πριν από τον Πρώτο Παγκόσμιο Πόλεμο (1880-1914)», *Πολυφωνία* 24 (lent 2014), p. 108-120.

<sup>38</sup> Alexia Altouva, *Το φαινόμενο του γυναικείου βενετισμού το 19ο αιώνα στην Ελλάδα*, Αθήνα 2014.

the Ionian Islands, Cyprus, Egypt, Smyrna, Constantinople, Odessa, after 1900 two times the whole Black Sea area, but also smaller Greek cities like Trikala, Lamia and Volos.<sup>39</sup> There is much work to do in order to reconstruct the whole network of itineraries of the ambulant Greek theatre troupes in this geographical area after 1860, to highlight the marketing strategies, the competition on a local level, the forms of interaction with the communities, the reactions and propaganda of the local press etc.

The centre of this vibrant theatrical life was, in the second half of the 19th century, Constantinople,<sup>40</sup> where Greek troupes were influenced by Italian and French troupes, together with Armenian ensembles and the slowly developing Turkish theatre.<sup>41</sup> Constantinople with its numerous Greek communities was also the basis for the tours in the northern Balkan area, the Black Sea and the Caucasus area. As the itineraries of the theatre troupes nowadays become more and more well known,<sup>42</sup> a quite intensive interaction between professional and local amateur groups can also be documented. For example, the former director of the troupe «Neos Menandros», Constantinos Chalkiopoulos, usually operating in the ports around the Black Sea, cooperated together with his wife in 1883 in Constantinople with an amateur ensemble.<sup>43</sup>

The frequent tours of the ever changing ensembles are dictated by the small audiences in Athens, since 1833 the capital of the tiny and shaky kingdom of Hellas, and the heavy competition there, so that surviving in the metropolis of the Greek speaking world of the Levant was a difficult task. On the other hand, the Greek communities in Constantinople, Smyrna, Alexandria and nearly in every Balkan city, Odessa and the cities round the Black Sea were eager to see performances in their mother tongue, and with the help of the local journalists of the Greek press, announcing every single performance in the newspapers, it was easier to be successful and to secure the survival of the troupe. These itineraries of the ensembles, travelling usually by sea and playing mostly in harbour towns, are an amazing object of research, because they document a risky life-style of the actors, travelling every year thousands of miles mostly in winter time in a stormy sea, to achieve some success in a far away Greek community and to

<sup>39</sup> M. Iliadi, *Ο Αναστάσιος Απέργης και ο θίασος «Αριστοφάνης»*, Diss. Athens 2012.

<sup>40</sup> Chr. Stamatopoulou-Vasilakou, *Το ελληνικό θέατρο στην Κωνσταντινούπολη το 19ο αιώνα*, 2 vols., Athens 1994-1996.

<sup>41</sup> Metin And, *Tanzimat ve Istitibat Döneminde Türk Tiyatrosu 1839-1908*, Ankara 1972; Melike Nihan Alpargin, *Istanbul's theatralische Wendezeit. Die Rezeption des westlichen Theaters im 19. und frühen 20. Jahrhundert des Osmanischen Reiches*, Munich 2013 (Münchener Universitätsschriften. Theaterwissenschaft, vol. 23).

<sup>42</sup> See for instance the itineraria of Panayiotis

Lekatsas (1847-1913), famous for his interpretations of key roles of Shakespearean dramas, reconstructed in A. Dimitriadis, *Σαιξπηριστής, άρα περιττός. Ο ηθοποιός Νικόλαος Λεκατσάς και ο δύσβατος δρόμος της θεατρικής ανανέωσης στην Ελλάδα τον 19ο αιώνα*, Iraklio 2006. This dissertation also reconstructs his early career as an actor of Shakespeare on provincial theatre in Victorian England 1869-1881.

<sup>43</sup> Stamatopoulou-Vasilakou, *Το ελληνικό θέατρο στην Κωνσταντινούπολη το 19ο αιώνα*, vol. 1, p. 311-313.

make a living for some time. Smaller troupes elaborated different marketing strategies, preferring small and isolated communities, cooperating with local amateur actors and staying for a longer time in a specific region. Especially the troupe «Menandros» of Anastasios Apergis proved itself adept in locating holes in the market and used the local journalists for propaganda: in the Greek press in Odessa at the beginning of March 1910 the coming of the troupe is announced, after having given more than twenty successful performances in Taganrok, Rostov, Ekaterinodar and Novorossijsk, and the wish is expressed that other Greek communities in the area, may have the chance to see this famous troupe; at the same time, in another Greek newspaper of the city, his daughter Eleni published expressions of gratitude to the theatre audiences in Georgian Batumi and Russian Novorossijsk for their cordial reception and the overwhelming success.<sup>44</sup>

There are also troupes specialized in specific geographical areas, like the ensemble «Euripides» of Michael Daniel, who can be traced in the regions of the Black Sea area since 1907. He staged performances not only in all the major cities of the Krim peninsula, but also in Chişinau, located far from the sea, the modern-day capital of the independent republic of Moldavia, as well as in the northern hinterland of the Caucasus region. In the winter 1909-1910 the competition in the area was especially hard, because of the presence of the primadonna Paraskevopoulou in Odessa, although her troupe went bankrupt there and was dissolved. So he spent the winter season 1909-1910 in inner Georgia, specifically in Kutaisi, Božomi and Čiatura, as well as in the mountain city Kars on the modern borders between Turkey and Armenia; in a letter of gratitude (published in the Greek newspaper «Kosmos» in Odessa on the 8th of April 1910) he expresses his thanks to the small Greek communities in this area for offering him hospitality during the cruel winter months, while he helped amateur ensembles in organizing performances.<sup>45</sup>

Exactly the same market conditions hold for the melodramatic troupes, which appeared as a specialized subgenre in the region after 1880. Musical numbers or isolated opera arias were performed also by normal theatre troupes in mixed performances. For example, the director of the theatre ensemble «Sophocles» presented together with his wife in Constantinople and Odessa opera duetti with orchestra accompaniment in 1882 and 1884. In 1890 the above mentioned melodramatic troupe of Ioannis Karayiannis gave a series of opera performances in the Russkij Teatr of Odessa. Just to stay in this coastal town: in 1895 the troupe of Paraskevopoulou staged in the same theatre the operetta *Donna Juanita* by Suppé. During the theatre season of 1896-1897 the primadonna Chariklia Darclée, born in Rumania, the first Tosca in Rome in 1900,<sup>46</sup> sang arias from different

<sup>44</sup> The text of these letters in Bogdanović – Puchner, *Ελληνικό Θέατρο στην Οδησό 1814-1914*, p. 240, 244.

<sup>45</sup> Bogdanović – Puchner, *op. cit.*, p. 216.

<sup>46</sup> Άννα Χεραπαδακού, «Χαρίκλεια Νταρκλέ: Το γαλλικό της ντεμπούτο», *Παράβασις* 9 (2009), p. 305-322.

operas, including Russian ones, in the Municipal Theatre (also in 1902-1903). In 1899 an Italian company performs *Carmen* by Bizet as part of a tour in the southern parts of Russia.<sup>47</sup> At the beginning of the 20th century, better organized theatre companies for opera and operetta are touring in the area; this activity was interrupted by the outbreak of the First World War. Similar was the operatic activity in Constantinople itself in the beginning of the 20th century: after a period of continuation of the *belle époque* up to 1908, with the outbreak of the Young Turk Revolution, this activity declined and stopped nearly entirely in 1914. The Greek stage business in the Bosphorus is integrated in a cosmopolitan atmosphere, where Italian and French opera and operetta troupes are dominant.<sup>48</sup>

A special case of a cross-border theatrical interaction can be documented in Romania: in 1818 the daughter of the Greek hospodar Rallou Karatza invited, from neighbouring Transylvania, a German ensemble by Johann Gerger,<sup>49</sup> to give the Greek amateurs of the court theatre of the Phanariots in Bucharest a model of high aesthetic quality. The troupe gave performances for some months in the winter time, and among the audience were also to be found Romanian boyars of the local aristocracy; the repertoire of the ensemble included *The magic flute* by Mozart, the *Robbers* by Schiller, an opera of Rossini, a tragedy of Alfieri etc.<sup>50</sup> At the time, the Transdanubian Principalities of Walachia and Moldavia belonged to the Ottoman Empire, the Greek Phanariot hospodars were appointed by the Sultan, while Transylvania belonged to the Habsburg Empire, as a «Kronland» of the court of Vienna. Interestingly, Gerger's ensemble played in 1815 for the first time a comedy of August von Kotzebue in the Romanian language. The amateur stage at the Greek court in Bucharest found a sudden end, when the Karatzas (Caragea)-family had to flee just a year later, in order to avoid the decapitation of the hospodar by the Sultan; the court theatre made a dangerous turn to political and revolutionary theatre against political oppression by the Ottoman Empire, and ended with the outbreak of the Greek revolution in 1821, where one of the protagonists was killed, another wounded on the battlefield of Drăgășani.<sup>51</sup>

<sup>47</sup> More in Bogdanović – Puchner, «Ελληνικοί μελοδραματικοί θίασοι και λυρικοί καλλιτέχνες στην Οδησό», p. 108-120.

<sup>48</sup> For an analysis and account of the international theatre life on the Bosphorus see G. Pezopoulou, *Το θέατρο στην Κωνσταντινούπολη 1900-1922*, 3 vols., Diss. Athens 2002.

<sup>49</sup> The troupe was not from far Vienna, as noted in Rumanian and Greek theatre historiography, but from neighbouring Transylvania, having as its base of activity the cities of Sibiu and Braşov (see W. Puchner, «Ζητήματα τεκμηρίωσης στην ιστορία του ελληνικού προεπαναστατικού θεάτρου», *Parabasis* 10 (2010), p. 279-294.

<sup>50</sup> The repertoire and the performances of this

troupe are quite well documented – see the bibliography in Walter Puchner, «Hof-, Schul- und Nationaltheater der griechischen Aufklärung im europäischen Südosten», *Maske und Kothurn* 21 (1975), p. 235-62.

<sup>51</sup> Yannis Sideris, *Το 1821 και το θέατρο ήτοι πώς γεννήθηκε η νέα ελληνική σκηνή (1741- 1822)*, Athens 1971, 35 ff.; Ariadna Camariano-Cioran, *Les Academies princières de Bucarest et de Jassy et leurs professeurs*, Thessalonica 1974 (Institute for Balkan Studies 142); Walter Puchner, «Πόσο πολιτικοποιημένο ήταν το ελληνικό προεπαναστατικό θέατρο; Μια επανατοποθέτηση», *Νέα Εστία* 170, fasc. 1849 (November 2011), p. 747-764.

But the Greek court of the Phanariots in Bucharest at the end of the 18th century is a good example of the mixed character of performance business in that time. Franz Joseph Sulzer attended in the last decades of the 18th century the improvised comedies of Ottoman *orta oyunu*, played by Armenian *çauş* officers as well as a performance of Karagöz shadow theatre;<sup>52</sup> in 1784 an Italian comedy is played at court,<sup>53</sup> in 1792 a company of Austrian actors is not allowed to give performances;<sup>54</sup> on 29th of May 1798 a decree of the Duke to the authorities of all cities of Walachia orders them to protect a company of French tragedians and ringers (!).<sup>55</sup> But one may also trace an Italian troupe of pantomimes, an itinerant theatre ensemble from Poland, a piano concert by a pianist from St. Petersburg, as well as a panorama performance, showing famous cities, battles, coronation scenes etc.<sup>56</sup> This hybrid morphology of very different performances at stable theatre buildings or temporarily used halls for scenic presentations is symptomatic for the artistic activity in the province during the 19th century.

This hybrid character of aesthetic events can be traced in a similar way in the case of the performances of local amateur troupes or school theatre on festive occasions. Keeping the discussion in the Black Sea region, every small Greek community in the cities of the Krim peninsula, around the Asov Sea, on the south coasts of Caucasus, in Georgia and the northeastern coast and hinterland of Asia Minor, tried in the second half of the 19th century to keep a Greek school in operation and to organize amateur artistic events in order to support it financially. In some cases this activity is combined with the visit of itinerant Greek ensembles, mostly with a repertoire of patriotic drama and music *Singspiel* (comic or dramatic idyll, *κωμειδύλλιο*, *δραματικό ειδύλλιο*).<sup>57</sup> In some cases this event is celebrated on the national day or on New Year's day, and includes lectures, staging of sketches, singing the national hymn by the choir of pupils, exhibitions, reciting of poems etc. Such «national evenings» were organised in 1906, 1907 and 1908 by the small Greek community (30 families) of Soçi (Sochi), the Black Sea harbour on the south mountain side of Caucasus, now famous for hosting the Olympic winter games in 2014. In larger cities of the area, like Sochumi in Abkhazia, or Batumi on the eastern coast of the Black Sea, regular theatre performances for

<sup>52</sup> *Geschichte des transalpinischen Daciens*, vol. 2, Vienna 1781, p. 401-402.

<sup>53</sup> Nicolae Iorga, *Istoria literaturii române în secolul al XVIII-lea*, Bucharest 1901, vol. II, p. 27.

<sup>54</sup> Nicolae Iorga, «Alte lămuriri despre veacul al XVIII-lea după izvoare apusene», *Analele Acad. Rom.*, *Mem. Sect. ist.*, IIe Seria, t. 33 (1911) 153 ff., esp. 194.

<sup>55</sup> D. Ollanescu, *Teatrul la Români*, vol. 2., Bucharest 1899, p. 4-5.

<sup>56</sup> Ariadna Camariano, «Le théâtre grec à Bucarest au début du XIXe siècle», *Balkanica* 6 (1943), p. 381-416, esp. 382 f.

<sup>57</sup> See mostly Chr. Stamatopoulou-Vasilakou,

«Greek Theater in Southeastern Europe and the Eastern Mediterranean from 1810 to 1961», *Journal of Modern Greek Studies* 27/2 (2007), p. 267-84; eadem, «The Greek Communities in the Balkans and Asia Minor and Their Theatrical Activity 1800-1922», *Études Helléniques/Hellenic Studies* 16/2(2008), p. 39-64; K. Fotiadis, «The Greek Theatre in Pontos, Russia and the Soviet Union», *Études Helléniques/Hellenic Studies* 16/2 (2008), p. 65-82; E. L. Mouratidis, *Το ποινταζικό θέατρο. Νότια Ρωσία – Γεωργία – Ονγκρανία, 1810-1927*, Thessalonica 1995; Bogdanović – Puchner, *Ελληνικό θέατρο στην Οδησόσ*, p. 188-247.

the benefit of the Greek school were given.<sup>58</sup> A special case is constituted by the mountain town of Kars, built at a height of 1.500 m, today on the Turkish-Armenian borders: in April 1907 a patriotic drama is performed by an amateur group of the trade town on the old silk route for the benefit of another starving Greek community in the area of Tiflis.<sup>59</sup> The solidarity of these communities in a very difficult geographical area is remarkable. The most isolated and distant information about such amateur performances comes in 1910 from Baku on the Caspian Sea; here, too, the collected money goes to the support of the Greek school.<sup>60</sup> As is clear from the patriotic content of these amateur theatre and music activities, the ideological framework of such artistic events is closely linked to national goals, which were disillusioned in a very violent way in 1919 (when the Greek population fled Russia) and 1922 (expulsion from Asia Minor through a population exchange).

As far as local troupes are concerned, there is no clear-cut difference between professional and amateur theatre in this area during the first half of the 19th century. In independent Greece after the Revolution of 1821 there is a remarkable amateur movement in Athens in 1836 and 1837, but the actors shared the wooden construction of a theatre building without a roof and earthen floor<sup>61</sup> with rope-dancers and other popular spectacles.<sup>62</sup> The court of Otto I was entertained by amateur pantomimes or amateur performances,<sup>63</sup> since in 1840 a new stone theatre was built, which hosted for some years mediocre itinerant opera troupes coming from Zante.<sup>64</sup> Other forms of professional acting were unknown until the

<sup>58</sup> Bogdanović – Puchner, *op. cit.*, p. 204-207.

<sup>59</sup> The analytical text in Bogdanović – Puchner, *op. cit.*, p. 230-232.

<sup>60</sup> Bogdanović – Puchner, *op. cit.*, p. 208.

<sup>61</sup> «Some actors and actresses have arrived from Zante, and they have constructed a wooden theatre, without covering, on a spot marked out for a square... The actors were a man, his wife, and their two children; and the performances were merely those of a strolling company of the most limited class» (G. Cochrane, *Wanderings in Greece*, 2 vols., London 1837, vol. 1, p. 202 f.). About this «theatre» and its bad acoustics there are some descriptions (Cochrane, *op. cit.*, vol. 2, p. 103; Fürst Pückler-Muskau, *Südöstlicher Bildersaal*, vol. 3: *Griechische Leiden*. Zweiter Theil, Stuttgart 1840, 67 ff.; K. Schönwälder, *Erinnerungen an Griechenland*, Breig 1838, p. 59 ff.). For critics see Dimitris Spathis, *Ο Διαφωτισμός και το νεοελληνικό θέατρο*, Thessalonica 1986, p. 232 ff. For the repertoire see also Spathis, *op. cit.*, p. 219 ff., 232 ff., 238 ff. and Walter Puchner, *Δραματολογικές αναζητήσεις*, Athens 1995, p. 311-324.

<sup>62</sup> Cochrane has seen such a acrobatic performance (5. (17.) April 1836): «The performance

this evening was rope dancing, which was very well executed, with tumbling of all kinds, after the manner of our Atley's: with this difference, however, that the feats of agility were executed by the female, the daughter of the Entrepreneur» (Cochrane, *op. cit.*, vol. 2, 103). A German traveller reproduces also the text of the invitation: «Heute stellt die Gesellschaft der Seiltänzer verschiedene neue Stücke vor, und sie hofft, daß die edelgesinnten Einwohner dieser Stadt mit ihrer gewohnten Freigebigkeit ihre geringen Gaben belohnen werden. Um 4 Uhr fängt man an, sich zu versammeln, und um 5 Uhr zu spielen. Athen, den 8ten April 1836. Vorstellungen: Tanz auf dem gespannten Seile, Pyramidalische Puppenspiele, Pyramiden, ein großer schwerer Sprung einer papiernen Puppe, verschiedene Kunststücke auf dem schlaffen Seil und eine mimische Vorstellung, genannt: die drei belebten Fässer» (C. O. I. von Arnim, *Flüchtige Bemerkungen eines Flüchtig-Reisenden*, Berlin 1837, p. 48 ff.).

<sup>63</sup> J. Bor. Ow, *Aufzeichnungen eines Junkers am Hof zu Athen*, Pest etc. 1854.

<sup>64</sup> J. von Nordenflycht, *Briefe einer Hofdame in Athen an eine Freundin in Deutschland*, Leipzig



decade of 1860, as all the actors who made a living professionally out of theatre performances, were more or less self-taught. At this time Corfu, Zante and Cefalonia,<sup>65</sup> together with Ermoupolis on Syros<sup>66</sup> and Patras,<sup>67</sup> and outside the small kingdom of Hellas, in Alexandria,<sup>68</sup> Smyrna<sup>69</sup> and mostly Constantinople,<sup>70</sup> were more important centres for the evolution of Modern Greek theatre than the capital Athens itself.

The enthusiastic reactions to the importation of Italian opera turned into negative ones with passage of time, as opera performances functioned as the representative and expensive entertainment for the well-off merchant population and upper class, and Greek drama performances were suppressed by the court. After the expulsion of the Bavarian king in 1862 a new form of dramatic genre appeared, the one-act plays<sup>71</sup> and the comedies «with chansons» (μετ' ασμάτων), turning the light genre of prose drama into half-composed music theatre. There are comparable evolutions towards this direction also in other Southeastern Europe countries, for instance in Hungary, where the genre of *népszínmű* evolved even in the 1840s, a sort of bucolic Singspiel, but not without social criticism, which developed in time to vaudeville or operetta.<sup>72</sup>

The impact of Western music in Greece became stronger in the second half of the 19th century through the *cafés chantants*, with musicians from Bohemia and Central Europe, foreign actresses and female ballet dancers. French troupes brought the operetta of Jacques Offenbach to Athens in the seventies,<sup>73</sup> and in the last decade of this century, two new and very popular performance genres evolved: Firstly the *comidyll* (bucolic drama with happy end) and its tragic counterpart, the *dramatic idyll* (bucolic drama with tragic end), both set in a rural environment

1845, 218 ff. and *pass*. See also Gunnar Hering, «Der Hof Ottos von Griechenland», R. Lauer – H. G. Majer (eds), *Höfische Kultur in Südosteuropa. Bericht der Kolloquien der Südosteuropa-Kommission 1988 bis 1990*, Göttingen 1994, p. 253-281, esp. 269 f. footnote 75.

<sup>65</sup> D. Romas, «Το Επτανησιακό θέατρο», *Νέα Εστία* 899 (1964), p. 97-167.

<sup>66</sup> Dimou, *Η θεατρική ζωή και κίνηση στην Ερμούπολη*.

<sup>67</sup> Stivanaki, *Θεατρική ζωή, κίνηση και δραστηριότητα στην Πάτρα*.

<sup>68</sup> Walter Puchner, «Το ελληνικό θέατρο στη Νοτιοανατολική Ευρώπη και την Ανατολική Μεσόγειο κατά τον 19ο αιώνα. Η περίπτωση της Αλεξάνδρειας», *Αλεξανδρινός Άμιτος: Αφιέρωση στη μνήμη του Ι. Μ. Χατζηφώτη*, vol. 1, Athens 2008, p. 461-469.

<sup>69</sup> Chr. S. Solomonidis, *Το θέατρο στη Σμύρνη (1657-1922)*, Athens 1954; Chr. Stamatopoulou-Vasilakou, *Το θέατρο στην καθ' ημάς Ανατολή: Κωνσταντινούπολη – Σμύρνη*, Athens 2006; eadem, «Σμυρναϊκή δραματολογία. Πρωτότυ-

πες θεατρικές εκδόσεις στη Σμύρνη του 19ου αιώνα», *Δελτίο Κέντρου Μικρασιατικών Σπουδών* 16 (2009), p. 211-86; Puchner, *Hellenophones Theater im Osmanischen Reich*, p. 97-105.

<sup>70</sup> Stamatopoulou-Vasilakou, *Το ελληνικό θέατρο στην Κωνσταντινούπολη το 19ο αιώνα; eadem, Κωνσταντινουπολίτικα θεατρικά προγράμματα 1876-1900. Συμβολή στη βιβλιογραφία θεατρικών μονόφυλλων του 19ου αιώνα*, Athens 1999; Puchner, *Hellenophones Theater im Osmanischen Reich*, p. 86-97, 171-174.

<sup>71</sup> See the bibliography of Chr. Stamatopoulou-Vasilakou, «Ελληνική βιβλιογραφία μονόπρακτων έργων του 19ου αιώνα», *Parabasis* 4 (2000), p. 86-220.

<sup>72</sup> L. Czigány, *The Oxford History of Hungarian Literature*, Oxford 1986, p. 154 ff.; C. Kiadó, *A History of Hungarian Literature*, Budapest 1982, p. 268 f., 314 ff.

<sup>73</sup> Avra Xepapadaku, «Idolatry and Sacrilege: Offenbach's Operetta in Nineteenth-century Athens», *Studies in Musical Theatre* 8/2 (2014), p. 129-141.

with the use of local dialects, original costumes, realistic behaviour, authentic customs and manners etc., but accompanied not by authentic local music and folk songs but by the successful melodies and latest hits from European operetta.<sup>74</sup> This was the theatrical part of a literary movement called «ethographism», i. e. description of folk culture, together with nostalgic «Provinznovelle» and «Heimatroman» in the style of Peter Rosegger, who was translated in this period together with Berthold Auerbach.<sup>75</sup> The tragic rural idyll *Golfo* by Spyridon Peresiadis (1894) was performed innumerable times by professional itinerant troupes in Greek communities abroad but also by amateur ensembles throughout the country.<sup>76</sup>

The second important innovation in the domain of musical theatre was the so-called «epitheorisi», a genre somewhere between revue, vaudeville, Singspiel and operetta, with an open structure of loosely linked scenes around a flimsy plot, but with many satiric songs and critical hints at political and historical actuality.<sup>77</sup> This genre survives in Greece until today, and had an enormous success up to the Mid-war period,<sup>78</sup> when light musical theatre, *epitheorisi* together with western operetta, were dominant in theatre life,<sup>79</sup> along with the hellenized shadow theatre, where music and song were prevailing.<sup>80</sup>

But the enormous success of shadow theatres, who enjoyed in these years a larger audience than all other theatre performances together, can be seen also as a reaction against the dominance of western music, drama and theatre forms, as well as the evolution of *rebetika* music and *rebetika* song;<sup>81</sup> many of the Greek composers of the 20th century have created compositions on this playground of cross-cultural eastern-western tradition. This cross-fertilization is a characteristic feature of the whole Southeastern European music scene, where authentic traditional folk music, national art music and all the styles of western music, popular and sophisticated, «light» and «high» are present in parallel, in a

<sup>74</sup> Thodoros Hadjipantazis, *To Κομειδύλλιο*, 2 vols., Athens 1981; M. M. Papayioannu, *Το κομειδύλλιο και το θέατρο της αστικής πνευματικής αναγέννησης του 19ου αιώνα*, Athens 1983; Stathis Dromazos, *Το κομειδύλλιο*, Athens 1980. For edition, performances, reception etc. see Walter Puchner, *Ανθολογία νεοελληνικής δραματολογίας*, 2 vols., Athens 2006, vol. II, p. 345-353.

<sup>75</sup> Michalis G. Meraklis, «Λαογραφία της Αθήνας (1834-1984)», *Νέα Εστία* 116 (1984), p. 211-233, esp. 214 ff.; Mario Vitti, *Η ιδεολογική λειτουργία της ελληνικής ηθογραφίας*, Athens 1974 (1980); Yorgos Valetas, *Η γενιά του '80*, Athens 1981.

<sup>76</sup> For this dramatic genre see Puchner, *Ανθολογία*, vol. II, p. 359 ff., especially for *Golfo* *ibid.* p. 361-378. For the enormous success on folk and province stages Aikaterini Polymereu-Kamilaki, *Θεατρολογικά μελετήματα για το λαϊκό θέατρο*, Athens 1998, p. 277-308.

<sup>77</sup> Thodoros Hatzipantazis – Lila Maraka, *Η αθηναϊκή επιθεώρηση*, 3 vols. Athens 1977; Lila Maraka, *Ελληνική θεατρική επιθεώρηση 1894-1926*, 2 vols., Athens 2000; Puchner, *Ανθολογία*, *op. cit.*, p. 379-386.

<sup>78</sup> Konstantza Georgakaki, *1894-2014. Η εφήμερη γοητεία της Επιθεώρησης*, Athens 2013.

<sup>79</sup> Manolis Seiragakis, *Το ελαφρό μουσικό θέατρο στη μεσοπολεμική Αθήνα*, 2 vols., Athens 2009.

<sup>80</sup> Walter Puchner, *Das neugriechische Schattentheater Karagiozis*, Vienna 2014; idem, «Η θέση του θεάτρου σκιών στην ιστορία του νεοελληνικού θεάτρου», *Ελληνική Θεατρολογία*, Athens 1988, p. 409-418.

<sup>81</sup> Ioannis Zelepos, «Rebetiko. Anmerkungen zu einem schillernden Begriff», *Philia* II (2005), p. 72-98.

multidimensional hybrid but vivid musical creation, quite unique and original in Europe. Theatre forms in this area could be characterized in a similar way, with the difference that in most parts of the former Ottoman Empire –and this was the greater part of Southeastern Europe– the organisation of theatre performances had no real historical tradition, as Byzantium and most of the Orthodox Church maintained a hostile attitude against this form of entertainment,<sup>82</sup> and therefore it had to be invented or re-invented.<sup>83</sup>

Many facets and details in this typological overview about the forms and functions of western music and theatre in Southeast Europe, the Eastern Mediterranean and the Black Sea region in premodern times were left out, as well as much primary information about historical, political and cultural evolutions in the time-span of four hundred years, despite the fact that they had a significant impact on the arts: this includes nationalism, the wars of independence against the Ottoman Empire and the struggle against cultural hegemony, as in the case of the Habsburg monarchy.<sup>84</sup> But there aren't many basic comparative approaches to historical art and folk and high culture of this whole area on the southern and eastern margins of Europe.<sup>85</sup>

<sup>82</sup> Walter Puchner, «Acting in Byzantine theatre: evidence and problems», in Pat Easterling – Edith Hall (eds), *Greek and Roman Actors. Aspects of an Ancient Profession*, Cambridge 2002, p. 304-324.

<sup>83</sup> For Greece see Walter Puchner, *Greek theatre between Antiquity and Independence. A history of reinvention from the 3rd century BC to 1830*, Cambridge 2017.

<sup>84</sup> Walter Puchner, *Historisches Drama und gesellschaftskritische Komödie in den Ländern Südosteuropas im 19. Jahrhundert. Vom Theater des Nationalismus zum Nationaltheater*, Frankfurt/M. etc. 1994.

<sup>85</sup> Vgl. Walter Puchner, *Beiträge zur Theaterwissenschaft Südosteuropas und des mediterranen Raums*, 2 vols., Vienna/Cologne/Weimar 2006-7; idem, *Studien zur Volkskunde Südosteuropas*, Vienna/Cologne/Weimar 2009; idem, *Die Literaturen Südosteuropas, 15. bis frühes 20. Jahrhundert. Ein Vergleich*, Vienna/Cologne/Weimar 2015; idem, *Die Folklore Südosteuropas. Ein komparativer Überblick*, Vienna/Cologne/Weimar 2016; idem, *Performanz und Imagination in der Oral-kultur Südosteuropas*, Vienna/Cologne/Weimar).



ARETI VASILIOU

TRANSATLANTIC ART AND INTERNATIONAL POLITICS.  
THE CHRONICLE OF GEORGE GERSHWIN'S  
«FOLK OPERA» *PORGY AND BESS*  
IN COLD WAR ATHENS (1955)

George Gershwin's «folk opera» *Porgy and Bess*, featuring a libretto by DuBose Heyward and lyrics by Ira Gershwin – DuBose Heyward, was first presented in dress rehearsal in 1935 at the Colonial Theatre in Boston by the Theatre Guild and then immediately thereafter premiered at the Alvin Theatre on Broadway, staged with a cast comprised exclusively of Afro-American actors / opera singers, directed by Rouben Mamoulian, sets designed by Sergei Soudeikine, conducted by Alexander Smallens and with Alexander Steinart as vocal coach. The libretto was based on a dramatised version of DuBose Heyward's novel *Porgy* (done in cooperation with his wife Dorothy Kuhns), which had been staged in 1927 by the Theatre Guild as a prose drama, and once again directed by Rouben Mamoulian, and with sets designed by Cleon Throckmorton.<sup>1</sup>

It portrayed the life of a poor community of Afro-American fishermen and stevedores on Catfish Row in Charleston, South Carolina, focused on the melodramatic pursuit of the drug addict, promiscuous Bess, by the sensitive, crippled beggar Porgy (who was a real-life figure from Charleston<sup>2</sup>), who kills her outlaw of a lover, the stevedore Crown, so that he can have her all for himself; though she ends up running off to New York, spurred on by her new lover, the drink and drugs peddler Sportin' Life, who keeps her supplied with «happy dust». Three other sub-plots also run in the sidelines of the main plot, which bolster and push the main storyline forward: firstly, the murder of Robbins by a drunken Crown over a

<sup>1</sup> The original actors / opera singers from the 1935 staging put on by the Theatre Guild were the bass-baritone Todd Duncan (Porgy), the soprano Anne Brown (Bess), the soprano Ruby Elzy (Serena), the tenor John W. Bubbles (Sportin' Life), the baritone Warren Coleman (Crown), while the soprano Abby Mitchell (Clara) was the first person to sing the well-known piece «Summertime»; see Hollis Alpert, *The Life and Times of Porgy and Bess. The Story of an American Classic*, Alfred A. Knopf, New York 1990, p. 3-5, 35-41, 45-46, 53-71, 93-103, which narrates the entire birth and development of Gershwin's opera in detail. On the initial performance of the opera *Porgy and Bess* in 1935 by the Theatre Guild, and the musical and dramaturgical cuts made by Gershwin himself, and by the director Mamoulian

during rehearsals and the first performances, which were not included in the opera's piano-vocal score published by the Gershwin Publishing Corporation in 1935, see also Charles Hamm, «The Theatre Guild Production of *Porgy and Bess*», *Journal of the American Musicological Society* 40/3 (Autumn 1987), p. 495-532.

<sup>2</sup> Heyward devised the Porgy figure after reading a police news report from Charleston in 1924, according to which the crippled beggar Samuel Smalls shot a young woman and then tried to escape; see Robin Thompson, *The Gershwin's Porgy and Bess*, (Foreword by Marc Gershwin), Amadeus Press, Milwaukee 2010, p. 29-30, which recounts the story of how *Porgy and Bess* came to be written.

game of dice, resulting in Crown trying to avoid capture by the police, Bess seeking refuge in the hut of the compassionate Porgy, and the process of burying the victim, plus the parallel mourning by his wife Serena and the entire community; secondly, the incident of the community picnic on Kittiwah Island, which gives Crown –who has been hiding out on the island– the chance to inveigle Bess with his wiles, but also foster Bess' love for the deceived yet warm-hearted Porgy, when she gets back; and, finally, the incident of the storm which lashes both sea and Catfish Row and results in the death of the fisherman Jake and his wife Clara, leaving their newborn child an orphan.

The opera's premiere in 1935 symbolically summarised quite a few cultural conflicts taking place in America at that time. The first conflict concerned the question of whether *Porgy and Bess* met the requirements for composing a «real» opera by a musician who, despite having experimented with the serious forms of orchestral and semi-symphonic music, still remained best known as one of the best endowed creators of light musical comedies / musicals / Broadway revues and commercial Tin Pan Alley tunes.<sup>3</sup> Much ink has been spilled by music and theatre critics of the time about whether the work was an opera or musical,<sup>4</sup> since questions arose about the unification of the harmonic and dramatic designs, the continuous thematic development of the orchestral interludes which bridged the episodes, the loose orchestration and the integration of sung recitatives (or «potential songs») in the position of spoken dialogues. The existence or non-existence of all these elements can determine the standard structure of the musical theatre form known as the opera.<sup>5</sup> Gershwin himself sought to blend the romance of Bi-

<sup>3</sup> On Gershwin's previous experiments with composing classic European concertos, while also working on jazz, blues and American popular commercial music, see Richard Crawford, *America's Musical Life. A History*, W.W. Norton & Company, New York – London 2001, p. 571-579, 664-665 and Thompson, *The Gershwin's Porgy and Bess*, p. 66-119.

<sup>4</sup> Conflicting views from famous critics of the age about this issue are provided by Joseph P. Swain: *The Broadway Musical. A Critical and Musical Survey*, Oxford University Press, New York – Oxford 1990, p. 55-56.

<sup>5</sup> A re-appraisal of the music and the dramatic value of the specific opera is provided by Lawrence Starr, who attended a «complete» performance in 1976 in New York put on by the Houston Grand Opera, in a production by Sherwin M. Goldman – David Gockley, directed by Jack O'Brien and conducted by John DeMain, without the «cuts» made in past performances in the 1940s and 1950s based on Gershwin's 1935 version of the score. From a musicological viewpoint, he examines the elements from classical

opera tradition, which the composer used (such as arias, unifying leitmotifs, reminiscence themes, large-scale harmony units and the lyrical way in which the recitatives are performed, almost achieving the level of arioso); see Lawrence Starr, «Toward a Reevaluation of Gershwin's *Porgy and Bess*», *American Music* 2/2 (1984), p. 25-37. John Graziano also refers to the existence of operatic pieces, which require a different singing style than Broadway musicals, such as the song «My Man's Gone Now», where the octaves reached in Serena's solo are more fitting for an opera; see John Graziano, «Images of African Americans: African-American Musical Theatre, *Show Boat* and *Porgy and Bess*», in William A. Everett – Paul R. Laird (eds), *The Cambridge Companion to the Musical*, Cambridge University Press, Cambridge 2008, p. 101-102. Similar views have also been expressed by Swain: *The Broadway Musical*, p. 357-360. Different musicological views are offered by Hamm, «The Theatre Guild Production», p. 522-526, and Minas I. Alexiadis, «Οι «μαύρες» επιδράσεις στη νεότερη όπερα», in *Ο μαγικός ανιός του Ορφέα, Δέκα*

zet's *Carmen* with the beauty of Wagner's opera *Die Meistersinger von Nürnberg*.<sup>6</sup> He defended his «folk opera» in the *New York Times*, explaining that it was a folk myth that included humour, drama, prejudice, religious zeal, dance, the boundless energy of the Afro-Americans and folk music, which Gershwin had composed himself, so as to ensure uniformity. He also considered that his original spirituals did not cease to be folk music, even if they were built into an operatic form. In fact, they were composed in a new combinatory mix of opera and theatre that resulted from his available material.<sup>7</sup>

The second conflict related to the question of whether the opera was really «folk» at all, since, on the one hand, the white American-Jewish composer did not use authentic Afro-American spirituals and blues, but composed his own, after studying them in-situ in churches of the Gullah community on James Island, South Carolina in 1934,<sup>8</sup> and, on the other hand, the equally white librettist and novelist from the American South, DuBose Heyward, was considered to have falsified the customs of the Afro-American South in a folkloristic and exotic manner. The Afro-American folk tradition was therefore not recorded by people from the specific racial group, but by white, external observers, who were accused of treating black culture dishonourably as some sort of quaint, superficial ethnic folklore. Precisely for that reason, some critics used ironic words, such as «fakelore» and «negroesque», in order to indicate the false, superficial presentation of traditional Afro-American life, considering that Afro-Americans' identity was made up and subjectively constructed by white men for financial gain.<sup>9</sup>

The third conflict related to racial stereotyping of the characters in the opera and cultural exploitation by the opera's white creators, the majority of whom were

μελετήματα για την όπερα και το μουσικό θέατρο, Παπαζήσης, Athens 2010, p. 177-188, who explains the innate incompatibility between European opera and the Afro-American jazz or blues style of the commercial light musical revues, even when they are dubbed «opera». On the concept of «potential song», which lies within the sung recitatives, according to Lawrence Starr, see Richard Crawford, entry: «*Porgy and Bess*», in Stanley Sadie (ed.), *The New Grove Dictionary of Opera*, vol. 3, Macmillan Press, New York – London<sup>2</sup>1994, p. 1063.

<sup>6</sup> Thompson, *The Gershwin's Porgy and Bess*, p. 7.

<sup>7</sup> Alpert, *The Life and Times of Porgy and Bess*, p. 118.

<sup>8</sup> As Wayne D. Shirley states, the use of authentic spirituals in the performance of Gershwin's opera would not have created a major stir, since a stir had already been caused by the use of authentic spirituals in other works, such as *The Green Pastures* by Marc Connelly (1930) and *Run, Little Chillun* by Hall Johnson (1933); see «*Porgy and*

*Bess*», *Library of Congress Quarterly Journal* 31 (1974), p. 102. Referring to the issue of non-authentic ethnic musical idioms being introduced into American musical theatre, while discussing *Porgy and Bess*, Joseph P. Swain talks about the instinctive and compulsory standardisation and stereotyping of ethnic musical elements by Gershwin, because «projection of ethnic idioms in music drama depends on musical stereotypes, sets of musical commonplaces which the audience associates with the culture in which the play is set. The composer selects, by instinct or reason, some characteristics that will work together to conjure an idiom that for the American audience seems to be typically Chinese, Scottish, or French without ever giving up the fundamental musical grammar of the West.»; see *The Broadway Musical*, p. 249.

<sup>9</sup> Richard Crawford, «It Ain't Necessarily Soul: Gershwin's *Porgy and Bess* as a Symbol», *Yearbook for Inter-American Musical Research* 8 (1972), p. 27, 33.

first or second generation Russian-American emigrants.<sup>10</sup> The work was considered to present a completely one-dimensional, false, decadent picture of the life of «primitive» Afro-Americans, scattered as it is with crimes of passion, gambling, drug peddling and drug use, irrational superstitions, stabbings and illegal activities; a picture fabricated, in order to present the superiority of white American paternalistic culture, which had no relationship to the modern life of the educated middle class of Afro-Americans, who wanted to forget their past in the margins of society.<sup>11</sup> Over the years, that image frequently outraged the Afro-American community, with the result that in 1959 one member opined that *Porgy and Bess* «is plenty of nothin», cynically paraphrasing the title of one of the songs from the opera.<sup>12</sup>

As the 20th century progressed, all these conflicts more or less frittered out. The fact that Broadway's popular musical tradition had been widened in quality terms thanks to Gershwin's «serious European-like opera» was generally acknowledged, irrespective of any sociological, racial or political dimensions it may have had, and the work even made its way into opera houses.<sup>13</sup> In 1985 it was eventually included in the New York Metropolitan Opera's repertoire.<sup>14</sup> Furthermore, in 1959 the opera shifted from Broadway theatre to the silver screen of Hollywood, in a film produced by Samuel Goldwyn, directed by Otto Preminger, scripted by Richard Nash, conducted by the musician André Previn and starring Sidney Poitier, Dorothy Dandridge, Sammy Davis Jr., and Pearl Bailey, among others. It received the Oscar for best music from the American Academy of Motion Picture Arts and Sciences.<sup>15</sup> So, although the response from the Afro-American community itself had not been favourable down through the years, because of the existence of appalling racial stereotypes, it gradually began to be understood that one could hardly accuse Gershwin and Heyward of racism and deliberately misinterpreting black culture, especially since Gershwin had turned down a contract with the Metropolitan Opera for the staging of his work there, as it precluded Afro-American artists.<sup>16</sup> Modern musicologists now acknowledge the opera's

<sup>10</sup> Thompson, *The Gershwin's Porgy and Bess*, p. 9.

<sup>11</sup> On the issue of the multiple cultural conflicts in America unleashed by Gershwin's opera, which we are discussing here, see Crawford, «It Ain't Necessarily Soul», p. 17-38.

<sup>12</sup> The paraphrase belongs to the critic A.S. «Doc» Young from the newspaper *Los Angeles Sentinel* and is quoted in Era Bell, «Why Negroes Don't Like *Porgy and Bess*», *Ebony*, vol. 14, issue 12 (October 1959), p. 54.

<sup>13</sup> Swain, *The Broadway Musical*, p. 8-12.

<sup>14</sup> Seeking to free it from older charges, that it had allegedly presented an insulting picture of Afro-American culture, Lawrence Starr pointed out that «it probably makes about us much sense

to regard *Porgy and Bess* as a Statement –with a capital S– about blacks as it does to regard *Carmen* as Bizet's Statement about gypsies». So *Porgy and Bess* is simply an opera about human beings who happen –in the specific case– to be of Afro-American origin, without that necessarily expressing sociological judgments about the coloured race as a whole; see «Toward a Re-evaluation», p. 25.

<sup>15</sup> M. Floritis, «Νέες ταινίες. Ανθρωποκνηνηγιά και περιπέτειες της ειρήνης, του πολέμου και της ψυχής», in the newspaper *Ελευθερία*, 10 May 1959, p. 4 και «Απενεμήθησαν εις ειδικήν τελετήν», in the newspaper *Μακεδονία*, 6 April 1960, p. 3.

<sup>16</sup> Swain, *The Broadway Musical*, p. 56-57.



contribution to putting distance between the stereotypical presentation of Afro-Americans in previous black minstrel shows and the move towards presenting the picture of the new middle class Afro-American.<sup>17</sup> The entire issue would have remained an exclusively American musical-drama issue, if in the 1950s the opera had not gone on a transatlantic tour, which included among its European pit stops a visit to the Greek capital.

Of course, much had changed between the time the opera premiered on Broadway in 1935, i.e. from the age of the American Great Depression, and the 1950s, when the revised global landscape of the Cold War was unfolded. For a start, the opera's composer died in 1937 from a brain tumour aged just thirty-eight, without having enjoyed the worldwide success of this specific work, and the author of the libretto, the novelist Heyward, died in 1940 of a heart attack at the age of fifty-five. Secondly, most Europeans were not aware of the three-act version of the opera, which had been staged by the Theatre Guild in 1935. Note that before the 1950s, the opera had also been produced on Broadway by Cheryl Crawford in 1942-1944, conducted by Alexander Smallens, in a version which increased the dramatic dialogue at the expense of the sung recitatives, and which also reduced the size of the orchestra, choir and cast of actors / opera singers, and in effect re-cast the work more along the lines of a popular musical.<sup>18</sup> So the version of the opera, which the Athenians and other Europeans heard and saw in the 1950s, was the second revival of *Porgy and Bess*, produced by the Everyman Opera Company of Robert Breen – Blevins Davis (both members of the American National Theatre and Academy / ANTA), directed by Robert Breen, set design by Wolfgang Roth and costumes by Jed Mace. This two-act version restored certain recitatives, songs and stage highlights that had been cut from Crawford's performance. It also restored the deliberate cuts made of necessity by Gershwin himself during rehearsals and the first performances on Broadway in 1935, which were not included in the official piano-vocal score for the work published in 1935 by the Gershwin Publishing Corporation.<sup>19</sup> Thirdly, the opera's world tour was enmeshed in the cogs of the State Department's foreign policy and US's global post-war cultural penetration of Europe during the Cold War, since Everyman Opera was the first American opera company to cross the Iron Curtain. In fact, it even managed to enter the Stanislavski / Nemirovich-Danchenko Theatre in Soviet Moscow, as well as theatres in Leningrad, Yugoslavia, Poland and Czechoslovakia, and was warmly applauded by Nikita Khrushchev, Vyacheslav Molotov, Georgy Malenkov, Lazar Kaganovich and Anastas Mikoyan.<sup>20</sup> Our purpose here is to examine which

<sup>17</sup> Graziano, «Images of African Americans », p. 102.

<sup>18</sup> Alpert, *The Life and Times of Porgy and Bess*, p. 131-140 and Hamm, «The Theatre Guild Production », p. 497.

<sup>19</sup> Alpert sets out in detail the specific songs and stage highlights restored to the work in the Breen – Davis production: *The Life and Times of Porgy*

*and Bess*, p. 152-153, 163. On the issue of the opera's «authentic» version, see Swain, *The Broadway Musical*, p. 54-55.

<sup>20</sup> The opera's tour of the USSR in 1956 was also monitored in the Athenian press, which reported on the figures from the Soviet leadership team who attended the performance; see «Πόργυ και

of those cultural conflicts which accompanied the birth of the opera in its American homeland, followed it on its subsequent global tour and in particular we will focus on the reception it received in Athens.

The opera's four-year long world tour, with a company consisting of more than seventy people, began in Europe in autumn 1952 in Vienna and ended in early summer 1956 in Amsterdam, and the schedule took in the main capitals of Latin America, the USSR and Eastern bloc communist countries, and the states of central and northern Europe, the Mediterranean, as well as the Near East, with famous pit stops along the way at opera houses, such as La Scala Milan and La Fenice in Venice.<sup>21</sup> With the conservative Alexandros Papagos as Prime Minister in Athens, the company performed six shows in total at the Royal Theatre from 20 to 23 January,<sup>22</sup> immediately after performing in Alexandria and Cairo and immediately before departing for Israel.<sup>23</sup> The company set sail on the steamship «Achilleas» from Alexandria on 17 January and was welcomed by the president of the Hellenic Centre of the International Theatre Institute, Vasilis Logothetidis, and the member of the Executive Committee of the International Theatre Institute's Central Board, Dora Stratou.<sup>24</sup> The Royal Theatre's stage was chosen for the performances, as it was the only Athenian theatre stage deep enough to accommodate the stage requirements of the American spectacle.<sup>25</sup> The producer and director, Robert Breen, who was in the Greek capital, held interviews to advertise the background to how the company had developed and how the opera came to be written, the excellent voices of the actors / singers who had been chosen after protracted, demanding casting, and the rich, ample sets and props carried by the company by plane from the USA. He also referred to the depiction of Afro-American customs, beliefs, traditions, legends and morals, which rendered a particular tone to the dramatic atmosphere and the negro spirituals.<sup>26</sup> Two days before the premiere (i.e. on 18 January) members of the company including Leonore, wife of Ira Gershwin, and the conductor Alexander Smallens, held a press conference for

*Μπεζ*. Η νέγρικη όπερα θριαμβεύει εις την Σοβ. Ρωσίαν», in the newspaper *Εμπρός*, 21 January 1956, p. 7.

<sup>21</sup> A detailed description of the Everyman Opera's world tour is given by Alpert, *The Life and Times of Porgy and Bess*, p. 173-246.

<sup>22</sup> Ticket prices for the official premiere were 150, 75 and 30 GRD, while on other days they were 100, 50 and 30 GRD. One performance at a concessionary rate of 27.50, 16.50 and 5.50 GRD was also put on for students; see «Θεατρικά και καλλιτεχνικά νέα», in the newspaper *Η Αυγή*, 15 January 1955, no. 691, p. 2; «Παράσταση των νέγων καλλιτεχνών για τους φοιτητές», in the newspaper *Η Αυγή*, 22 January 1955, no. 697, p. 2; «Βασιλικόν Θέατρον Αθηνών», in the newspaper *Το Βήμα*, 16 January 1955, no. 2966, p. 2 and «Αθηναϊκά εικοσιετηρώρα. Θεατρικά», in

the newspaper *Έθνος*, 19 January 1955, no. 12555, p. 2.

<sup>23</sup> Alpert, *The Life and Times of Porgy and Bess*, p. 192, 201.

<sup>24</sup> «Αθηναϊκά εικοσιετηρώρα. Θεατρικά», in the newspaper *Έθνος*, 18 January 1955, no. 12554, p. 2 and «Το θέατρον. Έφτασαν χθες οι νέγροι καλλιτέχναι που θα εμφανισθούν εις το Εθνικόν», in the newspaper *Τα Νέα*, 18 January 1955, no. 2958, p. 2.

<sup>25</sup> Ο Attikos, «Αττικά ημερονύκτια. Πόργκν και Μπεζ», in the newspaper *Εμπρός*, 22 January 1955, p. 2.

<sup>26</sup> Chr. Ikononou, «Θα παίξουν την όπερα Πόργκν και Μπεζ οι 75 νέγροι στο Εθνικό. Αποκλειστική συνέντευξις με τον παραγωγόν κ. Μπήρη», in the newspaper *Εμπρός*, 15 January 1955, p. 7.

Greek journalists and artists, at which they provided details about how the opera and libretto were developed, the style of music, the line-up of the cast and the transatlantic tour, which had just completed 1,100 performances, and even mentioned the weekly salary of the actors depending on the role they performed.<sup>27</sup> In fact, Smallens (under whom Eleni Nikolaidou and Odysseas Lappas had sung previously at the Chicago Opera) said that, as a composer, Gershwin was in no way inferior to Puccini.<sup>28</sup>

The photographs published in the daily press show the actors and singers from the performance, their names written in Greek letters, with frequent spelling mistakes: Gloria Davy (Γκλόρια Ντέιβυ), Irene Williams (Ειρήνη Γουίλλιαμς), Freddie Marshall (Φρέντυ Μάρσαλ) and Martha Flowers (Μάρθα Φλάουερς) in the role of Bess, Leslie Scott (Λέσλυ Σκωτ), Irving Barnes (Ήρβιν Μπαρνς), Le Vern Hutcherson (Λαβέρν Χάτσερσον) in the role of Porgy, Joseph Attles (Τζόζεφ Άτλις), Lorenzo Fuller (Λορέντζο Φούλερ) and Earl Jackson (Ερλ Τζάκσον) in the role of Sportin' Life, John McCurry (Τζων ΜακΚάρρυ) and Paul Harris (Πωλ Χάρρις) in the role of Crown, Ned Wright (Νεντ Ράιτ) in the role of Robbins, William Veasey (Ουίλλιαμ Βήαζιη) in the role of undertaker. Most of them had qualifications in music from the very best American conservatoires. The published photographs, which show the Afro-American actors / singers in quite daring poses, also present the choir member Maya Angelou (dubbed Ντάλια Αγγέλου in Greek (Dahlia Angelou) in the role of Ruby), in an impressive snapshot with bare statue-like thighs. Even though she was not one of the main cast members, she attracted considerable attention from Greek journalists because of her Greek surname.<sup>29</sup>

Before Maya Angelou became a well-known author and activist in defence of the social and political rights of Afro-Americans (even securing the top political award in the USA from the US President, Barack Obama, the Presidential Medal of Freedom in 2014, shortly before she died), she was, in her tempestuous life, as-

<sup>27</sup> Vasos Mesolongitis (president of the Syndicate of Greek Actors), Angelos Terzakis, Dimitris Bogris, Dimitris Psathas, Spyros Vasiliou, Giannis Tsarouchis, Manos Katrakis, Melina Mercouri, Thalia Kalliga, Anna Synodinou, Theodoros Moridis, and others were present at the press conference; see Gerasimos Stavrou, «Το ξένο καλλιτεχνικό συγκρότημα στο Εθνικό Θέατρο με τους νέγρους καλλιτέχνες», in the newspaper *Η Αυγή*, 19 January 1955, no. 694, p. 2.

<sup>28</sup> «Η λαϊκή όπερα των νέγρων. Μια συνομιλία με τους μαύρους καλλιτέχνες του *Πόργυ και Μπες*. Ο συνθέτης και οι εκτελεστές», in the newspaper *Το Βήμα*, 19 January 1955, no. 2968, p. 2 and Achilleas Mamakis, «Αθηναϊκά εικοσιτετράωρα. Θεατρικά», in the newspaper *Έθνος*, 14 January 1955, no. 12551, p. 2.

<sup>29</sup> Chr. Ikononou, «Θα παίξουν την όπερα *Πόργυ και Μπες* οι 75 νέγροι στο Εθνικό.

Αποκλειστική συνέντευξη με τον παραγωγόν κ. Μπρήην», in the newspaper *Εμπρός*, 15 January 1955, p. 7; Chr. Ikononou, «Το *Πόργυ και Μπες* γοητεύει το δύσκολο Αθηναϊκό κοινό», in the newspaper *Εμπρός*, 22 January 1955, p. 7; «Η λαϊκή όπερα των νέγρων. Μια συνομιλία με τους μαύρους καλλιτέχνες του *Πόργυ και Μπες*. Ο συνθέτης και οι εκτελεστές», in the newspaper *Το Βήμα*, 19 January 1955, no. 2968, p. 2 and «Αθηναϊκά εικοσιτετράωρα. Θεατρικά νέα», in the newspaper *Έθνος*, 17 January 1955, no. 12553, p. 2. The Greek names were matched to the American ones with the aid of information given by Alpert: *The Life and Times of Porgy and Bess*, p. 142-254, who cites the names of other actors / opera singers from the overall cast, such as the famous first-timers Leontyne Price (Bess), the baritone William Warfield (Porgy), Cab Calloway (Sportin' Life), who did not appear in Athens.

sociated with the world tour of Gershwin's opera. In her memoirs, where she recounts her own personal impressions of the tour, she narrates how after divorcing from her Greek-American husband, and in constant dire financial straits, as she struggled to raise her young son, she decided in the summer of 1954 at the age of twenty-five to abandon the «Purple Onion» night club in San Francisco, where she danced and sang calypso, in order to follow the Everyman Opera company to Europe until May 1955.<sup>30</sup> While all members of the company were Afro-American, the orchestra for the performances consisted of Greek musicians, who were conducted by Alexander Smallens.<sup>31</sup> Chr. Ikonou, the only journalist who attended the set-less rehearsals for the work in the reception hall of the Royal Theatre, informs us that, since there were multiple cast members for each role, it was usually Gloria Davy (Bess) who played along side Leslie Scott (Porgy), while Freddie Marshall as Bess would play along side Le Vern Hutcherson as Porgy. Notwithstanding that, at the 23 January performance Bess was actually played by Martha Flowers for the first time.<sup>32</sup> A few years later, in 1959, after her success as Bess, Gloria Davy, winner of the 1953 Marion Anderson Prize, managed to sing at the Metropolitan Opera and at La Scala Milan, as a future rival of Maria Callas and Renata Tebaldi.<sup>33</sup> On the day of the dress rehearsal, the opera company was filmed and the film was then screened a few days later in cinema theatres in Athens and Thessaloniki.<sup>34</sup>

However, it was not the first time the Athenian bourgeois had watched an Afro-American company on stage, because in the 1920s they had the chance to watch and listen to Afro-American music and dance in the early jazz and ragtime style from the Harlem Renaissance period, when the famous Broadway revue / musical entitled *Blackbirds* visited Athens as part of its world tour, produced by Lew Leslie.<sup>35</sup> Despite the popularity of jazz bands and the feverish rhythms of rag-

<sup>30</sup> Maya Angelou, *Singin' & Swingin' & Gettin' Merry Like Christmas*, Virago Press, London 2008, p. 144-310. The interest Greek journalists showed in Angelou is clear from the following articles, which feature details about her life: «Η λαϊκή όπερα των νέγων. Μια συνομιλία με τους μαύρους καλλιτέχνες του *Πόργκν και Μπεξ*. Ο συνθέτης και οι εκτελεστές», in the newspaper *Το Βήμα*, 19 January 1955, no. 2968, p. 2; Gerasimos Stavrou, «Το ξένο καλλιτεχνικό συγκρότημα στο Εθνικό Θέατρο με τους νέγρους καλλιτέχνες», in the newspaper *Η Αυγή*, 19 January 1955, no. 694, p. 2; «Αθηναϊκά ειρσοιτετράωρα. Θεατρικά», in the newspaper *Έθνος*, 19 January 1955, no. 12555, p. 2; «Το θέατρον. Ετοιμάζονται εντατικά οι νέγροι δια την αυριανήν των προμεράν», in the newspaper *Τα Νέα*, 19 January 1955, no. 2959, p. 2; «Το θέατρον. Απόψε θα δοθή εις το Εθνικόν η πρώτη παράστασις των νέγων», in the newspaper *Τα Νέα*, 20 January 1955, no. 2960, p. 2. The fact that Afro-Americans were «going Greek» is

commented on in humorous fashion by Dimitris Psathas, «Εύθυμα και σοβαρά. Το δαμιόνιο», in the newspaper *Τα Νέα*, 21 January 1955, no. 2961, p. 1.

<sup>31</sup> «Εις το περιθώριον της ζωής. Το θέατρον», in the newspaper *Τα Νέα*, 15 January 1955, no. 2596, p. 2; «Το θέατρον. Ετοιμάζονται εντατικά οι νέγροι δια την αυριανήν των προμεράν», in the newspaper *Τα Νέα*, 19 January 1955, no. 2959, p. 2.

<sup>32</sup> Chr. Ikonou, «Το *Πόργκν και Μπεξ* γοητεύει το δύσκολο Αθηναϊκόν κοινόν», in the newspaper *Εμπρός*, 22 January 1955, p. 7.

<sup>33</sup> «Η μαύρη Κάλλας», in the newspaper *Εμπρός*, 13 June 1959, p. 2; «Κατακτούν την Ευρώπη οι μαύρες πομπαντόνες», in the newspaper *Εμπρός*, 18 January 1964, p. 5.

<sup>34</sup> «Ορφεύς», in the newspaper *Ελευθερία*, 6 February 1955, p. 2.

<sup>35</sup> Areti Vasiliou, «Οι φτέρνες που μιλούν: η πρώτη γνωριμία της αθηναϊκής μουσικής σκη-

time at the domestic mid-war and post-war performances of revues and operettas,<sup>36</sup> 1955 was clearly the first time that Athenians heard sad spirituals in an opera which, in any event, features elements of blue note and jazz syncopation.<sup>37</sup> Having become accustomed during the 1950s to the rhythms of samba, mambo, raspa, baião, swing, rock and roll and latin integrated in Greek revues,<sup>38</sup> to the sentimentality of Greek «light» (ελαφρό) song<sup>39</sup> (by Christos Hairopoulos, Kostas Gianidis, Mihalis Souyoul), to the sounds of archontorebetiko (αρχοντορεμπέτικο) and the lyrical or latin-style urban folk songs (λαϊκά) of Vasilis Tsitsanis, Manolis Hiotis, Giorgos Zambetas and Giorgos Mitsakis via gramophone records,<sup>40</sup> the Athenian post-war bourgeoisie was being asked to listen to the sombre music of Gershwin, which recreated the rhythm of the spirituals and blues, and expressed the collective spirit of the harsh life of the Afro-American community.<sup>41</sup> So it is no coincidence that the very same year Ilias Koutsis undertook to bring Greek readers into contact with the history, origin and style of Afro-American folk religious songs via his article in the *Νέα Εστία* literary magazine, where he talked about the tragic human pain of the enslaved people that runs through that music and its modern impact on American folk and symphonic compositions. He also mentioned the leading proponent of this art form, Marion Anderson, the first Afro-American contralto who was recruited by the Metropolitan Opera.<sup>42</sup>

Whether stereotypical or not, there was a strong folkloric element to the music and dramaturgical content of the opera. It was primarily visible in terms of the scenes and *dramatis personae*, through the vignettes depicting the community at leisure (in the opening scene with Jasbo Brown on the piano playing the blues and the couples dancing, in the gambling scene where the drunken Crown commits murder when brawling with Robbins, in the scene when the community goes on a picnic *en masse* to Kittiwah Island, in the scene when Porgy refuses to look

νής με τους αμερικανικούς χορούς», in *Επί ξυρού ακμής. Ιστορικά Νεοελληνικού Θεάτρου*, Παπαζήσης, Athens 2012, p. 99-126.

<sup>36</sup> On this issue see, *ibid.*, p. 99-126 and Konstantza Georgakaki, *1894-2014. Η εφήμερη γοητεία της Επιθεώρησης*, Polaris, Athens 2013, p. 128-132, 141, 188.

<sup>37</sup> Swain, *The Broadway Musical*, p. 67.

<sup>38</sup> Georgakaki, *1894-2014. Η εφήμερη γοητεία της Επιθεώρησης*, p. 253-270.

<sup>39</sup> Made of internationally recognized popular tunes.

<sup>40</sup> Lambros Liavas, *Το ελληνικό τραγούδι από το 1821 έως τη δεκαετία του 1950*, Εμπορική Τράπεζα της Ελλάδος, Athens 2009, p. 160, 306-307, 312.

<sup>41</sup> On the rhythmic structure, harmonies and function of spirituals and blues in the specific opera, see Swain, *The Broadway Musical*, p. 68-71.

<sup>42</sup> In fact, he published the lyrics of the spirituals «Oh, swing low», «I'm a poor», «Sometimes

I feel» and «Mother, is massa owine» in his own translation; see Ilias Koutsis, «Τα θρησκευτικά τραγούδια των Νέγρων. Spirituals. Εισαγωγικό σημείωμα», *Νέα Εστία*, vol. 58, issue 683 (Christmas 1955), p. 54-56. In the previous volume of the literary magazine *Νέα Εστία*, a poem by the well-known Afro-American poet Countee Cullen had also been published; see «Η λιτανεία των μαύρων», *Νέα Εστία*, vol. 57, issue 662 (1 February 1955), p. 141-142. In 1955, presenting impressions from his travels to America, which were published in *Νέα Εστία*, and which did not fit into his book *Αμερικανική γη (American Land)*, Ilias Venezis recounted how Marion Anderson sang spirituals in the Afro-American churches of Harlem; see Ilias Venezis, «Χάρλεμ Ένας Κινέζος στο Χάρλεμ Ρίβερ τραγουδά για τη Γουίγκ τη Γούη που ζούσε στην πολιτεία του Ταξ», *Νέα Εστία*, vol. 57, issue 663 (15 February 1955), p. 218-219.

at Crown's corpse even though he killed him, due to fearful superstitions about looking at a dead man) and in terms of the characteristics of local figures (like the wandering honeyman and the strawberry and crab vendors). This folkloric element also manifested itself through the musical character of the songs influenced by negro spirituals and blues, which were not familiar sounds to the ears of the Broadway audience in 1935 at the opera's first performance.<sup>43</sup> Those musical folkloric elements can be found, for instance, in Clara's aria «Summertime» in the ballad style, when she sings lullabies to her baby; in the choral wailing «Gone, Gone, Gone» and in Serena's mourning aria «My Man's Gone Now» sung over the corpse of her dead husband Robbins; in the dramatic aria «Buzard Song», where Porgy expresses his superstitions and fears about the impending collapse of his love affair, when he sees a flying hawk that he takes to be a bad omen; in the well-known anti-biblical song «It Ain't Necessarily So», which Sportin' Life sings during the community picnic on Kittiwah Island; in the fishermen's work song «It Take a Long Pull to Get There»; in the prayer «Oh, Doctor Jesus», which the fearful residents offer up to god to protect the fishermen of Catfish Row from the storm; and in the desperate Porgy's final song «Oh, Lawd, I'm on My Way», when he decides to seek out Bess in far-off New York in his cart pulled by goats.<sup>44</sup> Finally, the folkloric aspect also manifested itself through the scenographic depiction of Catfish Row by the performance's set designer, Wolfgang Roth, who had sought out images of Afro-American southern settlements in public libraries and had visited the real Cabbage Row in Charleston.<sup>45</sup> The set depicted a communal yard front stage with fishing nets spread out, surrounded in the distance and around the perimeter of the stage by slummy two- and three-storey houses of the residents, with balconies, doors and windows that opened and closed periodically, in order to reveal the figures of those who lived there. The majority of the action unfolded in that communal yard front stage. It was this set that appears in the coloured poster for the Greek performance of the opera, a copy of which has been preserved at the Institute on the Federal Theatre Project and New Deal Culture, at George Mason University.<sup>46</sup>

<sup>43</sup> Alpert, *The Life and Times of Porgy and Bess*, p. 67-68.

<sup>44</sup> At this juncture, it is important to note that the songs «Buzard Song», «Roll Them Bones», «I Ain't Got No Shame», quite a few of Porgy's solos, the vignette when six different prayers are presented in song form in different keys without orchestra during the storm, and the Jasbo Brown solo piano scene, which had been cut by Gershwin himself during rehearsals and in the first performances of the opera in 1935, were incorporated back into the performance by the director in charge of the opera's world tour, Robert Breen; see *ibid.*, p. 153, 163 and Swain, *The Broadway Musical*, p. 54-55. On the diversity of

the song styles in the opera, which express different emotions in each case, whether individual or collective, see Crawford, *America's Musical Life*, p. 678-679.

<sup>45</sup> Alpert, *The Life and Times of Porgy and Bess*, p. 163, 166.

<sup>46</sup> The coloured poster was published by Alpert, *ibid.*, in the un-numbered pages between pages 150 and 151. The same basic set design was also used by Sergei Soudeikine, when the opera was first staged in 1935 by the Theatre Guild, and in the performance of the dramatised novel of Heyward put on by the Theatre Guild in 1927, featuring a set designed by Cleon Throckmorton; see the photographs published by Alpert, *ibid.*, p. 102, 106-109, 116.

The aforementioned folkloric aspects of the music, dramatic plot and set design were precisely what captured the interest of the opera's music critics in Greece. Some of them had a hard time assigning the musical work to a specific genre, as they were accustomed to the European operas and lyric comedies they normally heard. Other critics welcomed the blend of ethnic musical elements with the canon of the European musical tradition, while others still showed a more daring forbearance for the composer's «deviations», and in fact praised the power of his music to convey universal emotions. In short, the Greek critics moved within the same circle of concerns that their American colleagues did, whose stance had in fact forced Robert Breen to promote the work as a musical drama rather than as an opera, in order to avoid complaints about its genre classification.<sup>47</sup>

Manolis Kalomiris, for example, referred to Gershwin's remarkable compositional ability in blending negro folk music which conveyed the emotional world of the Afro-Americans, on the one hand, with the complicated harmony and counterpoint of modern European music, on the other hand.<sup>48</sup> Kimon Lolos, who had attended the performance at Ziegfeld Theatre on Broadway in 1953, also made extensive reference to the authentic folk quality of both the music and the opera's dramaturgical style, stating that negro folk music and jazz could now form the basis for serious compositions. In fact, he compared the composer's contribution to the world of music overall with the corresponding contribution that choreographer Agnes DeMille had offered to Broadway musicals. Although he recognised that the opera's dynamism and musical originality may well have taken the listener by surprise even in that day and age –accustomed as he was to the tearful European melodrama of the Romantic tradition– and although he also admitted that Gershwin had incorporated the rhythms, motifs and techniques of jazz into his work in a more substantial way than Ravel and Stravinsky had, he nonetheless concluded that the composer did not maintain any consistent architectural line in his composition. That fact was also clear in the case of the opera *Porgy and Bess*, which did contain lively music and a briskly paced plot, but did not possess a clear architectural structure in terms of the music.<sup>49</sup> Avra Theodoropoulou was astonished by the *sui generis* nature of the music and found it hard to classify the work as either some type of opera or as an operetta. In the end, she enlisted it in the genre of musical comedy with jazz beats and negro religious songs, which depicted a realistic image of Afro-Americans' life; a musical comedy that sometimes strayed from folklore and moved towards the Verist musical style of Mascagni or Puccini.<sup>50</sup> On the contrary, D. A. Hamoudopoulos appeared to applaud the composer's deviation from official musical styles and the strictly segregated categories

<sup>47</sup> *Ibid.*, p. 179.

<sup>48</sup> Manolis Kalomiris, «Αθηναϊκά εικοσιτετράωρα. Εντυπώσεις από την χθεσινήν “πρώτην”. *Πόργυ και Μπεζ*», in the newspaper *Εθνος*, 21 January 1955, no. 12557, p. 2.

<sup>49</sup> Kimon Lolos, «Η όπερα του Τζωρτζ Γκέρσουιν

*Πόργυ και Μπεζ* επ' ευκαιρία της χθεσινής “πρώτης” εις το Βασιλικόν», in the newspaper *Ελευθερία*, 21 January 1955, p. 2.

<sup>50</sup> Avra S. Theodoropoulou, «Η μουσική», *Νέα Εστία*, vol. 57, issue 662 (1 February 1955), p. 206-207.

of «serious» and «light / popular» music. He particularly appreciated Gershwin's artistry in composing pieces for soloists, and the primary dramatic and psychological role of the orchestra, which supported the stage action. He also referred to the universal dimension of the composer's negro folk melodies, which expressed the entire range of emotions experienced by this folk community: from violence and primitivism (such as the sensual dances) to darkness, sadness and the tragic (such as the wailing songs), from joy, calm and sweetness (the lullabies and the erotic confessions' songs) to humour (the travelling salesmen's songs).<sup>51</sup>

Even though they were unaware of it, most Greek music critics in 1955 were propounding the same views expressed by contemporary music and theatre critics about the functionality of «ethnic / folk opera», where the «folk» as a group which acts as one, is transformed into a major dramatic character in a musical work. In 1990 Joseph P. Swain mentioned the disconnected, separate vignettes of the opera that happen in the sidelines of the main action, which provide an opportunity to showcase the Catfish Row community as a single dramatic character, with its own collective fears, emotions and superstitions as a group, whose members possess the sense of solidarity and of interdependence against the world of the «white folk».<sup>52</sup>

Along with the acting and operatic skills of the Afro-American actors / singers who were alone considered suitable for performing the roles, since, according to M. Karagatsis, *Porgy and Bess* was not like *Madame Butterfly*, where Puccini put the melodies of Sorrento into the mouths of Japanese women, making each Neapolitan prima donna capable of performing the Japanese Geisha,<sup>53</sup> it was Robert Breen's stage direction that was the second main element that impressed the Greek theatre critics. Chr. Ikonomou recorded Breen working during the rehearsals in the reception hall of the Royal Theatre. He described the way he directed the movements and expressions of the leading actors / singers and ensembles using whistles and placing great emphasis on a strict pace.<sup>54</sup>

We now know from the descriptions of modern American theatre historians that Breen was one of the first American stage directors who realised the potential afforded by the opera genre, because until then opera directors did not usually derive from the world of prose theatre. In the specific performance, he created fast-paced action on stage, with opening and closing doors and with numerous actors in continuous motion, which the famous American critic George Jean Nathan dubbed in his peevish way as «continual stage hysteria».<sup>55</sup> However, what had an-

<sup>51</sup> D. A. Hamoudopoulos, «Το θέατρο. Πόργκν και Μπεξς του Τζωρτζ Γκέρσουιν στο Βασιλικό Θέατρο», in the newspaper *Ελευθερία*, 22 January 1955, p. 2. The importance of collective passions and emotions of the dramatic heroes is mentioned by the article entitled «Εις το Εθνικόν Θέατρον. Η προχθεσινή πρεμιέρα του Πόργκν και Μπεξς. Μεγάλο καλλιτεχνικό γεγονός», in the newspaper *Εμπρός*, 22 January 1955, p. 2.

<sup>52</sup> Swain, *The Broadway Musical*, p. 57-59.

<sup>53</sup> M. Karagatsis, «Ο Πόργκν κι η Μπεξς, ένα ιδίτυπο μελόδραμα», in the newspaper *Βραδινή*, 20 January 1955, reprinted in Iosif Vivilakis (ed.), *Μ. Καραγάτσης. Κριτική Θεάτρον, 1946-1960*, Βιβλιοπωλείον της «Εστίας», Athens 1999, p. 359.

<sup>54</sup> Chr. Ikonomou, «Το Πόργκν και Μπεξς γοητεύει το δύσκολο Αθηναϊκόν κοινόν», in the newspaper *Εμπρός*, 22 January 1955, p. 7.

<sup>55</sup> Quoted in Alpert, *The Life and Times of Porgy and Bess*, p. 185, 246.



noyed George Jean Nathan on the contrary impressed the Greek critics, such as Gerasimos Stavrou, Angelos Terzakis, Eleni Ourani (Alkis Thylos) and Manolis Kalomiris, who referred to the breakneck, exuberant, Dionysian and spontaneous –yet strictly directed– pace of the performance, which conveyed every stage detail in an accurate, disciplined and uniform manner. They admired Breen’s skilful arrangements of a large number of actors on stage, the fluctuating lighting which emphasised the emotional changes experienced by the *dramatis personae*, and the clearly visible, fluid movements of the actors.<sup>56</sup> Terzakis, in particular, characterised Breen’s directorial efforts as «stylised realism», where «doors, windows, ladders all come to life, oscillate and writhe»,<sup>57</sup> while the columnist of the newspaper *Εμπρός* applauded, under the pseudonym «Ο Attikos», the achievements of American stage realism, which had died out in Europe.<sup>58</sup>

Apart from the aesthetic / artistic impressions left by the performance’s tour, the production revealed an additional, significant singularity, which the opera had not revealed when it was first staged in 1935, and first revived in the period 1942-1944. That singularity was connected with the historical, political, diplomatic and ideological parameters of the new age, which also affected the global cultural landscape, and were associated with the international stability required in the Cold War age. It is well-known that after World War II and the death of European colonialism, the USA as an industrial and military superpower in its attempt to come out of its pre-war isolationism, established a new informal, modern system of *imperium* around the globe, which did not formally abolish national sovereignty, but was based on joint sovereignty, i.e. on the active consent of European governments and the European elite, in order for a destroyed Europe to enjoy economic and social relief far from the dangers and sphere of influence of communism. This process has been characterised as «nation-building». For that reason, alongside the influx of economic aid into post-war Greece under the Marshall Plan during the presidency of Harry Truman, and the attempt to spread the American capitalist model around the globe, there was also American interference –which had a firm legal basis– in the public functions of Greek post-war governments.<sup>59</sup>

<sup>56</sup> G. Stavrou, «Το αμερικάνικο συγκρότημα των νέγων καλλιτεχνών. Πόργκν και Μπες των Γκέρσουιν και Χένγουαρντ στο Εθνικό Θέατρο», in the newspaper *Η Αυγή*, 22 January 1955, no. 697, p. 2; Alkis Thylos, «Το θέατρο. Ένα θεατρικό γεγονός και μερικές καλές παραστάσεις», *Νέα Εστία*, vol. 57, issue 662 (1 February 1955), p. 203-204; Manolis Kalomiris, «Αθηναϊκά εικοσιτετράωρα. Εντυπώσεις από την χθεσινή “πρώτη”», *Πόργκν και Μπες*, in the newspaper *Έθνος*, 21 January 1955, no. 12557, p. 2; Angelos Terzakis, «Από τα θέατρα. Πόργκν και Μπες από το θίασο των νέγων», in the newspaper *Το Βήμα*, 21 January 1955,

no. 2971, p. 2; «Εις το Εθνικόν Θέατρον. Η προχθεσινή πρεμιέρα του Πόργκν και Μπες. Μεγάλο καλλιτεχνικό γεγονός», in the newspaper *Εμπρός*, 22 January 1955, p. 2.

<sup>57</sup> Angelos Terzakis, «Από τα θέατρα. Πόργκν και Μπες από το θίασο των νέγων», in the newspaper *Το Βήμα*, 21 January 1955, no. 2971, p. 2.

<sup>58</sup> Ο Attikos, «Αττικά ημερονύκτια. Η παράστασις. Το παλαιόν θέμα», in the newspaper *Εμπρός*, 29 January 1955, p. 2.

<sup>59</sup> On this issue, see Polymeris Voglis, «Νέες μορφές κυριαρχίας. Κρατική ανασυγκρότηση και αμερικανική πολιτική στην Ελλάδα, 1945-

This informal –yet substantial– American suzerainty / protection of Greece, which functioned as a form of «empire by invitation» or «empire by integration»,<sup>60</sup> was not limited solely to the economic, military and administrative level, but also spread into the cultural realm, since the sale of American products went hand in hand with the sale of American ideas –read propaganda– and the spread of the American way of life, ideology, culture and entertainment into the Old World. In this way, America proclaimed itself the leader of the free world and of democracy. In the context of the State Department's post-War efforts to control the flow of information, to shape public opinion and direct public behaviour, as part of its cultural diplomacy in the Western hemisphere (via radio, cinema, the daily and periodical press, art exhibitions, theatre / dance / music shows, sporting events, universities and libraries), a branch of the US Information Service (USIS) was therefore established in Greece in 1947. A diverse range of cultural and educational exchange programmes between Europe and the USA were also launched, in order to construct a positive picture of America in Europe, under the supposed threat of the spread of communism and leftist propaganda. From 1946 onwards, the International Educational Exchange Program (also known as the Fulbright Program) was the best known of those cultural and educational institutions, and equally well known were the radio programme «The Voice of America» and the Hellenic American Union, which were also composed by USIS, bringing together countries across the ocean on an economic and cultural level.<sup>61</sup>

One indication of this situation in the theatrical world is that quite a few Greek artists visited America during the 1950s within the context of cultural exchanges, following official invitations from the US Government. That happened in the case of the National Theatre, which crossed the Atlantic in 1952. Lead by the pair Alexis Minotis – Katina Paxinou, the National Theatre gave twenty-three performances of ancient tragedy at the Mark Hellinger Theatre on Broadway, while the National Theatre director at that time, Karolos Koun, and general di-

1952», in Polymeris Voglis – Ioanna Laliotou – Giannis Papatheodorou (eds), *Ο πειρασμός της αυτοκρατορίας*, Μεταίχμιο, Athens 2006, p. 105-147. On the rebuilding of Western Europe under the Marshall Plan and the simultaneous repulsion of the communist threat by the USA, see also David W. Ellwood, *Rebuilding Europe. Western Europe, America and Postwar Reconstruction*, Longman, London 1992, p. 92.

<sup>60</sup> The concept of post-war American hegemony in Europe as a type of «empire by invitation» or «empire by integration» is examined by Geir Lundestad, *Empire by Integration. The United States and European Integration, 1945-1997*, Oxford University Press, Oxford 1998.

<sup>61</sup> On the issue of US cultural and ideological propaganda in Greece between 1947-1974, see Ioannis D. Stefanidis, «Telling America's Story:

US Propaganda Operations and Greek Public Relations», *Journal of the Hellenic Diaspora*, vol. 30/1 (2004), p. 39-95. The post-war cultural exchanges between America and Europe are also discussed by Richard Pells, *Not Like Us. How Europeans Have Loved, Hated and Transformed American Culture Since World War II*, Basic Books, New York 1997, p. 95-133 and Frank Ninkovich, *The Diplomacy of Ideas. US Foreign Policy and Cultural Relations, 1938-1950*, Cambridge University Press, Cambridge 1981, p. 139-167. On the Fulbright Program, which had been introduced to Greece in 1949, as well as to England, Belgium, Luxembourg, Italy and France, see Isabel Avila Maurer, «The Fulbright Act in Operation», *Far Eastern Survey*, vol. 18, no. 9 (4 May 1949), p. 104-107.

rector, Giorgos Theotokas, studied the structure of US «arena theatre» and gave recorded talks on the «Voice of America» radio show, as well as lectures about modern Greek theatre at US universities.<sup>62</sup> The National Theatre's performances in America were given under the aegis of ANTA, run by Robert Breen, later to become director and producer of the *Porgy and Bess* world tour, as we learn from a 1955 newspaper report.<sup>63</sup>

Since USIS was interested in exploiting European and Athenian youth's demand for jazz, popular American song, Broadway theatre and Hollywood film industry, it is clear that the four-year long *Porgy and Bess* tour was part of an effort at global mass export of popular American culture under the presidency of Harry Truman and then under Dwight Eisenhower. By extension, the tour was also part of an attempt to promote US foreign policy and diplomacy, in order to keep Europe safe from communist influence; an attempt supported by the government of A. Papagos and K. Karamanlis immediately after the end of the Korean War.<sup>64</sup> So the issue of the Everyman Opera's transatlantic tour being funded directly by the State Department under the presidencies of Truman and Eisenhower, as part of America's cultural propaganda, was a «common secret» and was recorded both by contemporary historians who examined the company's world tour and by Greek newspaper journalists in 1955.<sup>65</sup>

By sending the opera on a world tour, the American leadership wished to eagerly present a modern, positive image of the USA abroad, and above all to

<sup>62</sup> On this issue, see Areti Vasiliou, «Η εισαγωγή και η καθιέρωση της δραματουργίας του Tennessee Williams από το Θέατρο Τέχνης του Κάρολου Κουν», in *Επί ξυρού ακμής. Ιστορικά Νεοελληνικού Θεάτρου*, p. 471-473.

<sup>63</sup> Minotis referred to the National Theatre's cooperation with the US organisation ANTA in New York back in 1952, when he officially addressed the Afro-American company and Robert Breen at the official dinner at the «Averof» restaurant, on behalf of the Hellenic Centre of the International Theatre Institute in 1955; see «Αθηναϊκά εικοσιτετράωρα. Θεατρικά νέα», in the newspaper *Έθνος*, 24 January 1955, no. 12559, p. 2.

<sup>64</sup> See Stefanidis, «Telling America's Story...», p. 47, 59, 65, 71, on the fact that US jazz and popular culture was exploited by USIS for propaganda purposes, and the fact that US foreign policy was supported by the governments of Papagos and Karamanlis.

<sup>65</sup> «Another thing that caught my attention was the warmth which the official US authorities showed to the performances by this negro company. Some said –and this view is quite widespread– that white America wants to show the whole world that everything written about racial discrimination –which was once one of

the most dramatic issues in American life– is a myth. And that the purpose of this tour by this negro company to all the countries of Europe, which has Eisenhower's blessing, is to tell the whole world that the hatred whites have for blacks is now irrevocably in the past»; see O Attikos, «Αττικά ημερονύκτια. Μερικές εικόνες από την καθημερινή ζωή», in the newspaper *Εμπρός*, 29 January 1955, p. 2. On the issue of the State Department's cultural propaganda via the transatlantic tour of *Porgy and Bess*, see David Monod, «“He Is a Cripple an' Needs My Love”: *Porgy and Bess* as Cold War Propaganda», in Giles Scott-Smith – Hans Krabbendam (eds), *The Cultural War in Western Europe 1945-1960*, Roosevelt Study Center, the Netherlands, Frank Cass, London – Portland 2003, p. 252-262, about the premiere in Berlin and Vienna; J. H. Taylor, «From Catfish Row to Red Square: *Porgy and Bess* and the Politics of the Cold War», *Theatre InSight*, 7/1 (1996), p. 29-35; the aforementioned author has also completed the PhD Thesis: *Ambassadors of the Arts: An Analysis of the Eisenhower Administration's Incorporation of Porgy and Bess into its Cold War Foreign Policy*, Ohio State University, 1994.

spread propaganda about the elimination of racism in Cold War America, as well as the need for mutual understanding among peoples. As Hollis Alpert affirms, Truman had just managed to create a racially mixed army (1948), and racism cases were being tried before the country's Supreme Court, which had ordered the lifting of racial segregation in public schools (1954). The next president, Eisenhower, assisted by producer Blevins Davis, also realised early on the benefits of the European tour as part of anti-communist propaganda policy. Greek jurists and intellectuals of the age, such as Konstantinos Tsatsos, were aware of those recent American rulings, which promoted the end of racial discrimination.<sup>66</sup> The Americans therefore had to demonstrate at any price to the countries of the Iron Curtain that their leftist propaganda against America on the issue of racial discrimination was unfounded. The Afro-American actors in *Porgy and Bess* had to prove precisely that, by setting foot in the Eastern bloc countries, in the USSR and in Europe.<sup>67</sup>

It was specifically for all those reasons that the company's premiere in Athens was a high brow, political affair, attended by the Prime Minister Alexandros Papagos, the head of the US economic mission, the entire diplomatic corps, courtiers, admirals, generals, the ladies of the Royal Court of King Paul I of Greece and Frederica of Hanover, ministers (such as S. Stefanopoulos, P. Kanellopoulos, K. Tsaldaris, S. Venizelos, G. Papandreou, G. Rallis, E. Tsouderos, L. Makkas), university professors and academics, intellectuals and actors (such as G. Theotokas, S. Melas, K. Tsatsos, K. Th. Dimaras, I. Papanoutsos, M. Mercouri, V. Logothetidis, Miranda Myrat, A. Minotis, K. Paxinou and Mary Aroni).<sup>68</sup> After the premiere, the American Ambassador to Greece, Cavendish Cannon, held a reception for members of the opera company and Greek VIPs at the Hotel Grande Bretagne. The previous evening he had invited representatives of the political and artistic world to his residence, where he had presented the cast of the opera, accompanying as a pianist spirituals sung by the Afro-American actors.<sup>69</sup> The Hellenic Centre of the International Theatre Institute, under the presidency of Vasilis Logothetidis, also

<sup>66</sup> Alpert, *The Life and Times of Porgy and Bess*, p. 146, 160, 176, 179-180, 188, 189, 208, 211 and Konstantinos Tsatsos, «Στις ρίζες της Αμερικανικής Δημοκρατίας», *Νέα Εστία*, vol. 58, issue 683 (Christmas 1955), p. 227-229.

<sup>67</sup> Frances Stonor Saunders, *The Cultural Cold War. The CIA and the World of Arts and Letters*, The New Press, New York 2000, p. 291.

<sup>68</sup> D. A. Hamoudopoulos, «Το θέατρο. Πόργκν και Μπετς του Τζωρτζ Γκέρσοουν στο Βασιλικό Θέατρο», in the newspaper *Ελευθερία*, 22 January 1955, p. 2; «Θεατρικά», in the newspaper *Έθνος*, 21 January 1955, no. 12557, p. 2; Achilles Mamakis, «Αθηναϊκά εικοσιτετράωρα. Μια φορά την εβδομάδα. Τα "Θεατρικά Νέα" εικονογραφημένα», in the newspaper *Έθνος*, 22 January 1955, no. 12558, p. 2; The Athenian, «Από

την Αθηναία. Κοσμικά νέα», in the newspaper *Έθνος*, 22 January 1955, no. 12558, p. 4.

<sup>69</sup> Alpert published a photograph of the American Ambassador, Cannon, at the piano. The photo belongs to Ella Gerber, the singers' vocal coach; see *The Life and Times of Porgy and Bess*, p. 201. Photography of baritone Irving Barnes singing excerpts of *Porgy and Bess* at the American Ambassador's residence, was published in the newspaper *Τα Νέα*; see «Το θέατρον. Η χθεσινή προεμέρα των νέγων», *Τα Νέα*, 21 January 1955, no. 2961, p. 2. On the American Ambassador's official reception at the Hotel Grande Bretagne and at his residence the previous evening, see «Το θέατρον. Απόψε θα δοθή εις το Εθνικόν η πρώτη παράστασις των νέγων», in the newspaper *Τα Νέα*, 20 January 1955, no. 2960, p. 2.

hosted a farewell dinner for the Afro-American artists at the «Averof» restaurant, attended by a large number of Greek actors, and American and Greek VIPs.<sup>70</sup>

Despite considerable US and Greek government mobilisation and despite the formal assurances from Afro-American actors at the official Athens press conference, in the presence of the USIS representative,<sup>71</sup> that racial discrimination had ceased across all of America – a fact that of course was not true, since the US Afro-American community continued to protest outside the State Department in 1955 and in Congress about the negative and generalised stereotypical images of its identity portrayed in the opera, which aided Soviet Anti-american propaganda–,<sup>72</sup> a large section of the Greek theatre critics and journalists were not persuaded about the purity of America's intentions on the issue of the elimination of racial discrimination in the USA. Consequently, American political and ideological propaganda, hidden beneath the artistic mask, was partially in vain, since at that time American foreign policy was in conflict with Greek foreign policy on the Cyprus Question during the armed Greek-Cypriot anti-colonial struggle against the English, who prevented Greek nationalistic visions becoming a reality. Demonstrations in Athens of that time manifested the general Greek anti-Western sentiment. As a consequence, there were few critics of the opera's performance who failed to bring to the fore the issue of the racial treatment of Afro-Americans in the strongest of tones, despite their polite, standard words of wishful thinking about international cooperation and the mutual understanding of peoples.<sup>73</sup>

Apart from some intellectuals, who either referred to the «deterioration of the species» due to the potential biological miscegenation of the races (K. Tsatsos),<sup>74</sup>

<sup>70</sup> «Αθηναϊκά εικοσιπεντάωρα. Θεατρικά νέα», in the newspaper *Έθνος*, 24 January 1955, no. 12559, p. 2.

<sup>71</sup> At the company's press conference on 18 January attended by Greek journalists and artists, the Afro-American actor Edna Rice stated that the issue of racial discrimination no longer affected the company's artistic appearances, even in the US's southern states, where performances were watched by a mix race audience; see Gerasimos Stavrou, «Το ξένο καλλιτεχνικό συγκρότημα στο Εθνικό Θέατρο με τους νέγρους καλλιτέχνες», in the newspaper *Η Αυγή*, 19 January 1955, no. 694, p. 2. It should be noted that G. Stavrou spelled the actor's name wrongly, as in reality she was called Edna Ricks; see the poster with the names of all the actors for the performance at La Scala Milan, in Alpert, *The Life and Times of Porgy and Bess*, on the unnumbered pages between pages 150 and 151.

<sup>72</sup> *Porgy and Bess* may well have been staged at the Dallas Opera in 1952 before a racially mixed audience, at the request of Robert Breen, but the Afro-American community in the USA of the

1950s continued to officially protest about the insulting racial stereotypes in the opera, and about the almost non-existent professional presence of Afro-American actors on American stages; *ibid.*, p. 167-168, 180-182.

<sup>73</sup> For similarly anodyne words about the removal of racial discrimination in the arts and about the openly friendly relations between Afro-American actors and their Greek colleagues, see S. Grigoris, «Από αυγή σε αυγή. Αυτά πρέπει να λέγονται», in the newspaper *Η Αυγή*, 20 January 1955, p. 2.

<sup>74</sup> After recounting the recent US case law on the abolition of racial discrimination, K. Tsatsos concluded that, «Theirs is the lowest level of intellect [referring to the Afro-Americans]. That must be attributed to the meagre educational and financial means, which blacks had until now, and to the inescapable fact that compared to whites, they are many fewer generations out of the jungle. One must add to this a sadly insuperable difference: sexuality. On this point, the two races are permanently set apart by physical tendencies. No policy, no moral authority can reverse this difference.

or to an exclusively «aesthetic» problem caused by racial intermarriage,<sup>75</sup> there were others, like Gerasimos Stavrou and Giorgos Fteris, who criticised the opera's content because of its inability to speak frankly and unhypocritically about the basic human rights of the Afro-Americans and the modern, dire conditions, under which they lived. The unrestrained primitivism, violence, sense of gloom and «uncontrolled» sensualism that dominate the opera, provoked sadness in G. Stavrou of the left-wing newspaper *Avgi*, since they covered over all hints of joy, health, or hope for the potential future improvement of the social position and living standards of the black race. He declared, that he did not want to believe that the specific opera represented modern American art and the spirit of the American people, since that was completely disheartening for the future of the USA and the respect of Afro-Americans' civil rights.<sup>76</sup> Consequently, this specific left-wing critic deplored the presentation of racial primitivism. In other words, he deplored precisely that element stereotypically praised by the «superior white race», whenever white people referred in derogatory terms to the supposedly spontaneous, primitive and «pure» / naive art of the «black race».

G. Fteris presents an utterly clear-cut, realistic and insightful picture of the hypocrisy of the American ideological propaganda concerning the racial issue. He was the only critic who dared to suspect it and who also dared to officially depict it. He revealed the hidden political expediencies behind *Porgy and Bess*' transatlantic tour, and the inconsistencies between the actual race situation in the USA and the image the State Department's cultural foreign policy wished to portray abroad, as a type of double morality, i.e. diplomacy, during the Cold War. As G. Fteris stated in the columns of the centrist newspaper *To Βήμα*, without mincing his words:

Perhaps, if the current low levels of intermarriages between blacks and whites were to increase, we would have biological results similar to those presented by the mulattos of Central America: a deterioration of the species»; see Tsatsos, «Στις ρίζες της Αμερικανικής Δημοκρατίας», p. 229.

<sup>75</sup> «Clearly today in the United States many prejudices against the black race have been eliminated and coloured people have acquired immense rights in the social and political organisation of American life. If some discrimination does still exist, it is on issues of purely aesthetic form. The whites still cannot tolerate marriage to the blacks. Who can say that they are wrong on that? However, that does not affect at all the position of the coloured people in life.»; see O Attikos, «Αττικά ημερονύκτια. Μερικές εικόνες από την καθημερινή ζωή», in the newspaper *Εμπρός*, 29 January 1955, p. 2.

<sup>76</sup> «The work is neither a simplistic *étude de mœurs*, even though it is filled to the brim with folkloristic elements. The love between the crippled

Porgy and the prostitute Bess is only characterized by primitive instincts; there is nowhere a glimmer of joy, health or hope. From start to finish, the work is dominated by an uncontrolled all-encompassing sensualism, a depression and fear, far from everything that composes the dire life of the negroes; as if to say that primitive instincts only, and nothing else, is responsible for the misery of the negro slum, Catfish Row, in Charleston, South Carolina. For that reason, there is no salvation. Thus, from this so sad tale of *Porgy and Bess* there is no glimmer anywhere of some form of emotion, not even the emotions provoked by melodramatic romances. The work's violent tone and dark aspects weigh heavy on the story; crushing feelings, pushing our interest away and frequently giving rise to revulsion. Is that the purpose of art?»; see G. Stavrou, «Το αμερικάνικο συγκρότημα των νέγρων καλλιτεχνών. Πόργκι και Μπεσ των Γκέτσοουν και Χέυγουαρντ στο Εθνικό Θέατρο», in the newspaper *Η Αυγή*, 22 January 1955, no. 697, p. 2.

We feel impelled to ask this question, because otherwise we will burst – besides, in addition to ourselves, there are quite a few other curious individuals out there, who would like to ask the same thing: –has the old discrimination between whites and blacks been abolished recently in America without us learning about it? I'm asking because here in Greece, and in Athens in particular, it has been abolished. There is not the slightest doubt about that. It was not abolished by the Greeks of course, who have nothing in common with the blacks, though, if you think long and hard about it, they too are in a somewhat miserable situation with all the calamities, which have beset them. It has been abolished by the Americans, and by the most official of them to boot. Have you not seen how they treat the black artists from the day they arrived here? They treat them most royally, the jewel in their crown, their pride and joy, so to speak. Receptions at the Embassy, high society gatherings at a major hotel in their honour, special invitations to the theatre in their honour too; in short, an entire kerfuffle to signal the fact, that a remarkable artistic ensemble of blacks from America has made an appearance in Athens. At this point, we need to pose a second question to expound upon the first, precisely because we wish to explore what these events in Athens mean and so consolidate the joy we feel seeing the white American officials here show such moving interest in their coloured fellow countrymen. –What would happen, if there was a way for the negroes we are hosting in the Greek capital, on leaving the performance at the Royal Theatre, to enter the rooms of a hotel in America on a par with our own Grande Bretagne? Would they be just as welcomed by the American audience and would they enjoy the same heart-warming reception from American officials? Or would they be barred from entering? Or would the whites take to protesting, if the negroes managed to slip in? If the second is considered more likely, all this to-do about negroes has no meaning; putting of course the artistic value of the performances to one side. Not to mention that it puts in a difficult position all those who still believe in America, in its morals, in the deeper merit of its politics. How is it that artists frowned upon for their colour within their own country in a quite indescribable, inhumanely degrading manner, are being paraded with pride abroad by the official representatives of that self-same country? And the fact that the negroes, the blacks, are looked down upon in such a degrading manner, is sadly not a matter for discussion. There is an entire literature on this matter, a wealth of theatrical plays inspired by the same topic. There is information on this matter that comes from America every so often, research carried out by foreign intellectuals and journalists. [...] And how can the black man not hate the white man, since the former is humiliated by the latter, in ways that not even the basest of pets has ever been humiliated by man! [...] And as the ban becomes all the most obvious with the passage of time, the blacks sense in the air the offensive repulsion of the whites. The poetry of the blacks feeds on this, a poetry full of bitterness and the pain of slavery. From the time of the first black poet, [George Moses] Horton, who curses the hour he was born, that he came into this tortured world. Thus has developed the black literary tradition in America over the years. Nothing pleasant in its expressions. Full of grievance, despair and anguish. So much, so that it has become an almost organic element of

that tradition, a low-pitched grief, inherited from past generations and transferred all the more to new generations. [...] Until [Frances Ellen Watkins] Harper's song «Bury Me in a Free Land» was heard –that is the title of the poem and the great longing of the woman who wrote it. «Make me a grave where'er you will. / In a lowly plain, or a lofty hill; / Make it among earth's humblest graves. / But not in a land where men are slaves...». Of course, later certain liberal political reforms were made, especially from the War onwards, but in a spirit that was clearly charitable, and precisely for that reason, the situation of the blacks has not changed. [...] That is why the expression of official American interest in the negroes forced us to express our reservations. If everything done for the artists here cannot be done in America, then it is all pointless. You may well ask, what matter is it to us? We do care, because we rely on the US and we need to be informed each time about the meaning of its steps.<sup>77</sup>

The fact that US ideological propaganda via art had failed, was also demonstrated two days later in a series of articles in the centrist newspaper *Ta Néa*, which came right on top of the article by G. Fteris mentioned above. The anonymous publication of daily articles in serialised form, under the general title «He's black – Grab him! Blacks and Whites. Whites and Blacks», from 25 to 29 January, referred to contemporary racial discrimination, which still remained unresolved in the USA. Citing various extracts from contemporary travel writings by European and Greek intellectuals and statistical studies by contemporary public affairs writers (such as Simone de Beauvoir's *L'Amérique au jour le jour*, 1948, Spyros Melas' *Αμερική [America]*, 1952, and *Les États-Unis d'aujourd'hui* and *Tableau des États-Unis* by the French academic, geographer, sociologist, historian and political commentator André Siegfried, 1927 & 1954 respectively), the articles reported on contemporaneous incidents of racial discrimination at American universities, despite the official legislative provisions in place. They also referred to the existing sexual and artistic racism, especially when the artistic achievements came from Afro-Americans and to the backward situation that prevailed in the American South, and also in the seat of the White House in Washington, where the racist «Jim Crow laws» were retained in effect despite the progressive New Deal policy under Roosevelt.<sup>78</sup>

<sup>77</sup> Giorgos Fteris, «Με την ευκαιρία των παραστάσεων. Η Αμερική και οι νέγροι», in the newspaper *To Βήμα*, 23 January 1955, no. 2972, p. 1-2.

<sup>78</sup> «Είναι μαύρος – πιάστε τον! Μαύροι και λευκές. Λευκοί και μαύρες. Η μεθόριος των δύο επιδεξιμίδων», in the newspaper *Ta Néa*, 24 January 1955, no. 2963, p. 1, 5; «Είναι μαύρος – πιάστε τον! Μαύροι και λευκές. Λευκοί και μαύρες. Οι Ελληνοαμερικανοί και οι νέγροι», in the newspaper *Ta Néa*, 25 January 1955, no.

2964, p. 1, 5; «Είναι μαύρος – πιάστε τον! Μαύροι και λευκές. Λευκοί και μαύρες. Οι νέγροι και οι Αμερικανίδες», in the newspaper *Ta Néa*, 26 January 1955, no. 2965, p. 1, 5; «Είναι μαύρος – πιάστε τον! Μαύροι και λευκές. Λευκοί και μαύρες. Τα σκάνδαλα της Ουάσινγκτον», in the newspaper *Ta Néa*, 27 January 1955, no. 2966, p. 1, 5; «Είναι μαύρος – πιάστε τον! Μαύροι και λευκές. Λευκοί και μαύρες. Μαύρα και τα Σόδομα και Γόμορρα», in the newspaper *Ta Néa*, 28 January



In the final analysis, American post-war exportation of Afro-American culture and jazz proved to be problematic, just like the issue of the multiracial composition of America and American racism in the early years of the Cold War. For those wishing to present a glowing image of the USA as a country of freedom and equality, racial prejudice was a dark spot, which could be exploited by Soviet propaganda.<sup>79</sup> American cultural propaganda may not have persuaded the Greeks about the USA's honest intentions, but the arrival of the *Everyman Opera*, financed directly by the State Department, did give Greek journalists, critics and intellectuals the chance to deal with the issue of the modern social position of the Afro-Americans for the first time in a serious manner, at a time when Afro-American demands within American society were culminating to a climax. Of course, the issue may not have been of direct concern to Greek society, as G. Fteris stated in his column in the newspaper *To Bήμα*, but it was of indirect and timely concern, since in the post-war period America portrayed itself as the defender and guarantor of global democracy, egalitarianism, liberal ideals and the economic prosperity for the peoples of Europe, including –quite naturally– the post-civil war Greece of the 1950s.

In the world of theatre, this concern with the way of life of the Afro-Americans in Gershwin's opera, though focusing on its superficial folkloristic aspects –this point being stressed again three years later in 1958 by Marios Ploritis–,<sup>80</sup> came in addition to a small circle of post-war performances of American and European plays staged in Greece, that dealt with the issue of racial discrimination against the Afro-Americans. Jean-Paul Sartre's *La putain respectueuse* had been staged in 1948 by Karolos Koun and performed by Katerina Andreadi's theatre company. Koun also directed Eugene O'Neill's drama *All God's Chillun Got Wings* at the Theatro Technis (Θέατρο Τέχνης) that same year.<sup>81</sup> In addition, while Gershwin's opera was being performed in Athens, another drama (just like O'Neill's work mentioned above), which related to racial prejudice as a barrier to the love between an Afro-American US army officer and a senator's daughter (*Deep are the roots* by James Gow – Arnaud d' Usseau,<sup>82</sup>) was being performed in Athens at the Theatro Athinon (Θέατρο Αθηνών) by the company Helleniko Laiko Theatro (Ελληνικό Λαϊκό Θέατρο) of Manos Katrakis, starring Titos Vandis, Dafni Skoura, Aliko Georgouli and Manos Katrakis.<sup>83</sup> Since Katrakis had got to know

1955, no. 2967, p. 1, 5; «Είναι μαύρος – πιάστε τον! Μαύροι και λευκές. Λευκοί και μαύρες. Οι σκλάβοι που δεν επαναστατούν», in the newspaper *Ta Néa*, 29 January 1955, no. 2968, p. 1, 5.

<sup>79</sup> Walter L. Hixson, *Parting the Curtain. Propaganda, Culture and the Cold War, 1945-1961*, Saint Martin's Press, New York 1997, p. 129-131, 145-150, 198-204.

<sup>80</sup> M. Ploritis, «Λόγοι κι αντίλογοι. Το άσπρο και το μαύρο. Ένα πρόβλημα κι οι ρίζες του», in the newspaper *Ελευθερία*, 14 February 1958, p. 1, 5.

<sup>81</sup> Platon Mavromoustakos (ed.), *Κάρολος Κορν*.

*Οι παραστάσεις*, Μουσείο Μπενάκη, Athens 2008, p. 124-126.

<sup>82</sup> Published in K. Nitsos' journal *Θέατρο* (Sept.-Oct. 1962), no. 5 translated by Dionysios Romas.

<sup>83</sup> «Θέατρο, μουσική, τέχνη», in the newspaper *To Bήμα*, 15 January 1955, no. 2965, p. 2. Marios Ploritis states that the play was first performed in 1948 by Vaso Manolidou and Giorgos Pappas' theatre company at the Kotopouli Theatre; see M. Ploritis, «Λόγοι κι αντίλογοι. Το άσπρο και το μαύρο. Ένα πρόβλημα κι οι ρίζες του», in the newspaper *Ελευθερία*, 14 February 1958, p. 1,

Afro-American actors from the Everyman Opera, many of them attended his performance.<sup>84</sup> However, up until then dramas (most American, but also European) which dealt with the issue of race, were missing from that circle of plays. This matter was raised by Marios Ploritis, who alluded to the melodramas *Octoroon* by Dion Bouricault (1859) and *The Nigger* by Edward Sheldon (1909), Paul Green's drama *In Abraham's Bosom* (1926), John Wexley's drama *They Shall Not Die* (1934) and the dramatised novel *The Native Son* by the Afro-American Richard Wright (1941).<sup>85</sup>

Despite the diplomatic and high society interest that the performances of Gershwin's opera garnered in Athens, we do not know if *Porgy and Bess*' musical style affected the way in which subsequent Greek musicians actually composed, or whether in the end Avra Theodoropoulou's advice to young composers was heeded: «At least, let us hope that young composers will not feel the urge to imitate a purely American art form; let them view this genre as an isolated phenomenon, a musical curiosité all on its own».<sup>86</sup> A musicologist may be able to provide clear answers to that. As part of the research for this piece, we were merely able to identify some subsequent use of music from the opera itself at a dance performance and some musical performances of excerpts in Greece.<sup>87</sup> However, teatrologists cannot help but notice that the combination of realistic overtones with the *étude de mœurs* to be found in the music and themes of Gershwin's opera, which the Athenians ascertained in the 1955 performance, reappeared in dramaturgical terms the following year, when the National Theatre staged *The Seventh Day of Creation* (*Η εβδομή μέρα της δημιουργίας*), directed by Kostas Michaelidis, followed by the *Courtyard of Miracles* (*Η αυλή των θαυμάτων*) in 1957, directed by Karolos Koun at the Theatro Technis. Both those Greek dramas by Iakovos Kambanellis did not, of course, present the descendents of African slaves from the rice or cotton plantations of South Carolina, nor their sad spirituals; nevertheless, they did present similar Greeks, poor devils who were trying to survive by honest or dishonest means; they did present the spirit of interdependence between the members of the folk / petit bourgeois community living in humble, densely populated refugee housing and neighbourhoods lined with dirt roads; finally, they did also present the collective emotions and passions expressed by lower social groups, ranging from love, conviviality, hope and joy to betrayal, nostalgia, sorrow and tragedy.

5, and the review by Alkis Thrylos, «Το θέατρο. Διάφορες παραστάσεις», *Νέα Εστία*, vol. 57, issue 660 (1 January 1955), p. 64-65.

<sup>84</sup> «Ο θίασος των νέγων στο Θέατρο Αθηνών», in the newspaper *Η Αυγή*, 19 January 1955, no. 694, p. 2; «Το θέατρον. Ετοιμάζονται εντατικά οι νέγροι δια την αυριανήν των προεμέραν», in the newspaper *Τα Νέα*, 19 January 1955, no. 2959, p. 2; «Το θέατρον. Η χθεσινή προεμέρα των νέγων», in the newspaper *Τα Νέα*, 21 January 1955, no. 2961, p. 2.

<sup>85</sup> M. Ploritis, «Λόγοι κι αντίλογοι. Το άσπρο και το μαύρο. Ένα πρόβλημα κι οι ρίζες του», in the

newspaper *Ελευθερία*, 14 February 1958, p. 1, 5.

<sup>86</sup> Avra S. Theodoropoulou, «Η μουσική», *Νέα Εστία*, vol. 57, issue 662 (1 February 1955), p. 207.

<sup>87</sup> More specifically, in 1956 Agapi Evangelidi danced to the music of *Porgy and Bess* at the theatre Kentriko (Κεντρικό), with Kiki Papalouka's piano accompaniment; see «Ρεσιτάλ χορού της Αγάπης Ευαγγελίδη», in the newspaper *Εμπρός*, 14 April 1956, p. 2. In 1961, a musical evening with excerpts from the opera has taken place at the Hellenic American Union; see «Μουσικό βραδυνό», in the newspaper *Ελευθερία*, 11 May 1962, p. 2.

VALENTINA GARAVAGLIA

## PER UNA RIGENERAZIONE DEI LEGAMI NEL MEDITERRANEO, TRA SPIRITO RELIGIOSO E LAICO: I MISTERI DI TRAPANI

*La Settimana Santa coinvolgeva ceti sociali, categorie di mastri artigiani e lavoratori generici, pescatori, salinari, per non ricordarne che alcuni: essi erano tutti impegnati nell'organizzare e nel gestire una complessa manifestazione, resa possibile solo dal fatto che ognuno rispettava le regole assegnategli davanti a un notaio. [...]*

*Relativamente alla funzione dei Misteri quali canali per convertire l'immaginario narrativo religioso in composizioni la cui evidenza teatrale è immediatamente percepibile, basti riflettere sul fatto che analoghe «esibizioni» del sacro in forma di teatro «vivente» sono presenti in aree immediatamente prossime e più in generale in tutti i Paesi cattolici. [...]*

*Se, come dice Eliade, i riti sono la forma operata dei miti, i Misteri di Trapani, non diversamente da analoghe produzioni artistiche, ne sono la trasformazione in «figure» esemplari attraverso le quali la comunità stessa afferma la propria volontà di continuare a permanere nel tempo.<sup>1</sup>*

**L**o studio che si offre all'attenzione del lettore è il primo passo di una ricerca che, almeno nelle intenzioni, si vorrebbe lunga e approfondita circa i fenomeni antropologico-teatrali, rituali e religiosi esistenti in vari luoghi dell'area del Mediterraneo.<sup>2</sup>

Indagare la matrice comune, gli elementi di continuità e discontinuità, le caratteristiche in genere e gli sviluppi di un cospicuo numero di rappresentazioni, sacre e profane, in piccoli e grandi centri, ispirate da una commistione tra verità evangeliche e creatività popolare, può forse essere un viatico, perlomeno per lo studioso, alla comprensione di ciò che accomuna noi popoli affacciati su questo mare, uno slancio al dialogo interculturale e alla riflessione sul Mediterraneo nella sua complessità e sulle circostanze storiche e sociali di cui è quotidianamente spettatore attonito:

[...] quando la società si riconosce impotente dinanzi a forze incontrollabili ed oppressive o a negatività oggettivamente insuperabili. Allora subentra il ricorso ad attività mitico-rituali coinvolgenti, che sul piano simbolico tendo-

<sup>1</sup> Giacoma Pilato, Paolo Tinorio, *I percorsi del sacro. I Misteri del Venerdì Santo a Trapani*, Palermo, Edizione Guida, 1993, p. 104 e p. 23-24.

<sup>2</sup> Gli studi sul Mediterraneo sono cospicui, molti e diversi fra loro gli approcci scientifici, i riferimenti e gli ambiti di studio e di interesse, in questa sede mi permetto di segnalare i contributi

dell'Archivio Antropologico Mediterraneo on line dell'Università degli Studi di Palermo (Dipartimento di Beni Culturali - Studi Culturali Sezione di Scienze umane, sociali e politiche) e l'interessante progetto intrapreso dal M.A.M. Matriarchivio del Mediterraneo (<http://www.matriarchiviomediterraneo.org>).

no alla realizzazione d'una catarsi psicologica collettiva. È allora il tempo della "festa" con la sua atmosfera emozionale, rituale, simbolica.<sup>3</sup>

In questo tempo «della festa», la festa diventa necessaria, si carica di una valenza escatologica, esorcizza la negatività dell'esistenza, attua su un piano di socialità – tanto quanto il gioco, il teatro– l'uscita in una dimensione «fuori del tempo»,<sup>4</sup>

spinge il soggetto alla fuga, ad evadere dalle contingenze più o meno «banali» del quotidiano per immergersi nel momento magico del «come se», che è anche il momento del sacro e del caos primordiale.<sup>5</sup>

E lo fa attraverso le tecniche che stanno alla base dell'istituzione festiva, la danza, la musica, le manifestazioni spettacolari e drammatiche e attraverso tutto ciò che invita a fronteggiare con vigore psichico e creativo le difficoltà del quotidiano.

La festa è una categoria della cultura, è lo specchio e la risposta data dall'uomo alla propria condizione di precarietà.<sup>6</sup>

In questo contesto, fra le molteplici tipologie di festa cui si potrebbe fare riferimento, l'attenzione si rivolge, in particolare, alla festa religiosa, per molte ragioni contingenti, non ultimo un interesse personale per il tema religioso, argomento mediatico di sofferente attualità.

In particolare, il racconto evangelico della Passione di Cristo, riattualizzato in forma drammaturgica il Venerdì Santo a Trapani, è una rappresentazione sacra che desta l'attenzione dello storico del teatro per i molti elementi performativi che ne connotano la fisionomia e ne determinano la forza emotiva: la narrazione scenica, la scenografia, la musica, i protagonisti –uomini e gruppi statuari–, la coreografia della processione.

Ma facciamo un passo indietro. L'etimologia di *religio*, religione, rimanda a significati incerti e contrastanti. Da essi ancora oggi, tuttavia, derivano i diversi modi di intendere il rapporto di dipendenza dell'uomo nei confronti di un Essere superiore.

Infatti, a seconda che si faccia derivare il termine *religio* dal modo d'intenderlo da parte di Cicerone<sup>7</sup> o da Lattanzio<sup>8</sup> o, infine, da Sant'Agostino,<sup>9</sup> esso rimanda al significato di *relegere*, vale a dire «considerare, trattare con diligenza», oppure a *religare*, cioè «vincolare, legare».

Sant'Agostino, infatti, che segue la linea tracciata da Cicerone, senza negare tuttavia Lattanzio, fa derivare *religio* da *religo*, *religere*.

Queste considerazioni portano a riflettere su due degli aspetti del fenomeno religioso, uno oggettivo, costituito dal complesso delle relazioni tra divinità e uomo, l'altro soggettivo, vale a dire la consapevolezza della dipendenza e la conseguente disposizione dell'uomo a rendere alla divinità il culto che le spetta.

<sup>3</sup> Vittorio Lanternari, *Festa, carisma, apocalisse*, Palermo, Sellerio, 1983, p. 15.

<sup>4</sup> Ivi, p. 21.

<sup>5</sup> Ivi, p. 30.

<sup>6</sup> Ivi, p. 25.

<sup>7</sup> Marco Tullio Cicerone, *De natura deorum ad M. Brutum liber secundus* 28, 72.

<sup>8</sup> Lattanzio, *Divinarum Institutionum liber IV*, 28, 2.

<sup>9</sup> Sant'Agostino, *De Civitate Dei contra paganos libri viginti duo X*, 3, 2.

Da quest'ultima riflessione deriva il termine «religiosità», inteso come puro sentimento religioso che prescinde a volte da ogni manifestazione, perché ispirato dal divino, con il quale si tenta di mettersi in contatto attraverso una serie di atti di culto, siano essi verbali, come la preghiera, oppure di culto reale in cui vengono compiute azioni che stabiliscono con la divinità una comunicazione che spesso si riassume nel concetto di festa, appunto, nella sua triplice manifestazione, quella del pellegrinaggio, della festa patronale e, infine, della sacra rappresentazione. Occorre tuttavia tener presente che tutte e tre fanno capo a una forma narrata dalla quale non si può prescindere e che trova la sua origine nei riti di rigenerazione che seguono tre momenti differenti, quello dell'ascesa, attraverso il quale l'uomo s'innalza verso Dio, quello della discesa, attraverso il quale Dio tende all'uomo, infine, quello dell'incontro dove si celebra la riunione tra umano e divino.<sup>10</sup>

Questi tre momenti possono tradursi concretamente nei termini di sacrificio, sacramento e mistero. Il rito misterico tende, quindi, a stabilire e ottenere un contatto, rafforza il legame tra Dio e l'Uomo, andando a costituire la religiosità dell'umanità intera e, per alcuni sociologi come Durkheim,<sup>11</sup> a ritenere il fenomeno religioso solo un aspetto sociale della collettività, privato tuttavia della coscienza religiosa del singolo.

È certo che, come ha dimostrato Durkheim, la religione è la forma archetipo del rituale sociale. Egli giunge a stabilire che gli interessi religiosi sono la trasfigurazione simbolica del culto della società, quindi, degli interessi morali e sociali, e che ogni società si dà quegli dei di cui più ha bisogno per mantenere la sua coesione.

La religiosità, infatti, genera sempre coesione sociale e di conseguenza rituali intenzionali, vale a dire istituzionalizzati, che secondo il modello drammaturgico di Goffman, fanno parte di un determinato repertorio culturale al quale gli attori sociali prendono parte in modo consapevole.<sup>12</sup>

Semplificando perciò quanto espresso già nel 1959 in *La vita quotidiana come rappresentazione*<sup>13</sup> i gruppi sociali si dividono in due categorie: i gruppi di *performance* e i gruppi di *audience*. La vita sociale è, appunto, una rappresentazione («metafora drammaturgica»), che i gruppi sociali mettono in scena di fronte ad altri gruppi. D'altro canto,

<sup>10</sup> Cfr. Mircea Eliade, *Il mito dell'eterno ritorno*, Roma, Borla, 1968.

<sup>11</sup> Cfr. Émile Durkheim, *Le forme elementari della vita religiosa*, Roma, Meltemi editore, 2005. Con una dose di ambiguità mai disciolta, Durkheim gioca il rapporto tra religione e società nel doppio senso di marcia, per cui la religione crea l'unità del gruppo e, al tempo stesso, esprime la sua unità preesistente. È in virtù di questo doppio nesso tra religione e società che *Le forme elementari* è un trattato sugli aspetti sociali della religione e, al tempo stesso, sugli aspetti religiosi della società. *Le forme elementari* si inseriva, nel 1912, anno in

cui è stato scritto il saggio, in una conversazione fatta di molte voci sulla natura e il futuro della religione che animava le scienze delle religioni, l'etnografia, la filosofia, la nascente sociologia; lascia domande in sospeso, invita la modernità occidentale a ripensarsi, senza tradire se stessa, ma con coraggio e umiltà, anziché compiacersi dei propri valori.

<sup>12</sup> Cfr. Laura Bovone, Giancarlo Rovati (a cura di), *L'ordine dell'interazione. La sociologia di Erving Goffman*, Milano, Vita e Pensiero, 1992.

<sup>13</sup> Cfr. Erving Goffman, *La vita quotidiana come rappresentazione*, Bologna, Il Mulino, 1997.

se il teatro non tornerà a offrirsi come un'esperienza dell'umano, prima ancora di presentarsi come un processo o un prodotto esigibili, difficilmente potrà recuperare la propria identità, il proprio senso e la propria funzione all'interno della società, che lo ha generato –alle origini– come dimensione formale/rituale, e perciò spesso comunicabile, dell'essere persona al mondo.<sup>14</sup>

In un simile scenario la semiotica dello spettacolo può fornire un contributo al discorso antropologico sulle forme rappresentative spontanee –condotto a livello formale o ipotetico– che hanno facilitato le mutazioni di una cultura. Occorre, infatti, ricordare che

la semiotica della rappresentazione è innanzi tutto una scienza della comunicazione che si estende al 'controllo', alla 'riflessione' sulla comunicazione stessa, e sul linguaggio composito ed eterogeneo, verbale e non verbale, che esso usa.<sup>15</sup>

Anche a proposito della festa, i segni-comportamenti collettivi ai quali la semiotica fa ricorso sono stati per lungo tempo confusi e ridotti nei loro significati, si pensi al lessema 'festa' che in Occidente indica

un tempo di pienezza e di distensione nettamente distinto dal tempo lavorativo. «Festoso», «festivo» si costituiscono semioticamente come una fase di aggressività gioiosa e liberante che pone in rapporto diretto e vissuto (*erlebt*) con un diverso senso del tempo, quello che la scuola kerenyiana indicava come *Hohe Zeit*, una fase dell'esplosione vitalistica del *Dasein*, dell'essere nel mondo.<sup>16</sup>

La festa, quindi, dal punto di vista semiotico, è rappresentabile come una serie di segni-comportamenti collettivi che la ricerca antropologica è chiamata a decodificare su precisi criteri di analisi talvolta definiti, nella crescente «festologia», con eccesso di approssimazione:<sup>17</sup>

ciò che fa essere riconoscibile una festa come tale non è dato di saperlo una volta per sempre, in un luogo e dappertutto, quasi si trattasse di categorie universali. Ciò che è festa per una popolazione di livello etnologico può esserlo per una società industrializzata, ma ancora meglio, quale e dove è il senso di festa di un determinato istituto festivo è dato di saperlo dentro le specifiche «regole del gioco». E le regole del gioco sono i modi storici in cui si combinano gli elementi strutturanti quella particolare formazione festiva, dando esito ad uno specifico modello di produzione simbolica.<sup>18</sup>

<sup>14</sup> Alessandro Pontremoli, *Quore. Per un lavoro in divenire*. In Fabrizio Fiaschini (a cura di), *La lotta di Giacobbe. Inquietudini della fede nella scena contemporanea*, Corazzano (Pisa), Titivillus, 2013, p. 13.

<sup>15</sup> Adriano Magli, *Sulla semiotica dello spettacolo in rapporto a una dinamica antropologica*, in Renato Tomasino (a cura di), *Semiotica della rappresentazione*, Palermo, Flaccovio editore, 1984, p. 94.

<sup>16</sup> Alfonso di Nola, *Varianti semiotiche della festa e interpretabilità marxiana*, in "il Ponte", anno XXXV, n. 6, giugno 1979, p. 711.

<sup>17</sup> Ivi, p. 710.

<sup>18</sup> Lello Mazzacane, *Struttura di festa. Forme, struttura e modello delle feste religiose meridionali*, Milano, Franco Angeli, 1985, p. 15.

Se questo vale per l'uso terminologico, ma che rimanda a contenuti ben precisi, diviene particolarmente utile per chi si occupa di teatro indagare i segni di una ritualità festiva arcaica e individuare le dinamiche del significato di un atto di culto come la Pasqua, che attraverso il suo ricco meccanismo di repertorio liturgico, paraliturgico ed extraliturgico mette in scena forme limite tra teatro e festa, come la processione drammatica<sup>19</sup> dei Misteri di Trapani, presa in considerazione per l'eccezionalità e originalità degli aspetti drammaturgici che la caratterizzano e perché ancora oggi modello collettivo di una festa che nella triade vita, morte, rinascita ritrova i motivi della propria continuità.<sup>20</sup>

La processione del Cristo morto [...] si presenta come una *summa* della vita cristiana. La ricreazione della passione e morte di Cristo, il rivivere nello spazio e nel tempo il mistero salvifico, suscitano un impatto emotivo profondo, si rivelano lo strumento più potente per comprendere e illustrare il messaggio cristiano, nonché favorire la conversione dei fedeli. L'aspetto rappresentativo è strettamente connesso con le finalità catechetiche e penitenziali.<sup>21</sup>

Narrare, predicare, rappresentare il messaggio della salvezza attraverso personaggi, attori, gruppi statuari, questa la sintesi 'popolare' dei Misteri, una forma di teatro itinerante che, secondo l'accezione medievale, indica la messa in scena di qualche mistero della religione, «*Mysterium*, segreto sacro, *arcanum*, cerimonia religiosa»,<sup>22</sup> ma fa anche riferimento al termine «mestiere», vale a dire cetto sociale che unisce carattere religioso e corporativo e coinvolge, come si diceva, una tipologia di festa popolare.<sup>23</sup>

<sup>19</sup> Paolo Toschi, *Le origini del teatro italiano*, Torino, Einaudi, 1955, riedizione Torino, Boringhieri, 1976, pp. 704-714.

<sup>20</sup> Per una sintetica nota bibliografia sui Misteri del Venerdì Santo a Trapani si vedano, oltre ai testi citati: *La processione dei Misteri: Venerdì Santo*, testi di Nicola Lamia, Trapani, Ente provinciale per il turismo, 1971; Mario Colangeli, *Le feste dell'anno. Almanacco delle feste popolari italiane*, Milano, SugarCo, 1977; Giuseppe Pitrè, *Spettacoli e feste popolari siciliane*, Palermo, Pedone, 1881, rist. anast., Bologna, Forni, 1980; Giovanni Cammareri, *La Settimana Santa nel trapanese: passato e presente*, Trapani, Coppola, 1988; Claudio Bernardi, *La processione dei Misteri*, in Id. *La drammaturgia della Settimana Santa in Italia*, Milano, Vita e Pensiero, 1991, p. 106-109; Giovanni Cammareri (a cura di), *La processione del Venerdì Santo in Trapani*, Marsala, La Medusa, 1992; Annamaria Precopi Lombardo, Lina Novara, *Argenti in processione. I Misteri di Trapani*, Marsala, Murex, 1992; Antonino Buttitta, *Pasqua in Sicilia*, Palermo, Promolibri, 2003; Gino Lipari, *Passio Drepani*

*cum ars hortolanorum: la processione dei misteri di Trapani*, Trapani, Ignazio Grimaldi, 2008; Arturo Safina, *I Misteri: la processione lunga un giorno*, Trapani, Di Girolamo, 2009; *Misteri: la processione Santa a Trapani*, Arrone, Thyru, 2013.

<sup>21</sup> Claudio Bernardi, *La drammaturgia della Settimana Santa in Italia*, Milano, Vita e Pensiero, 1991, p. 92.

<sup>22</sup> Gaetano Moroni, *Dizionario di erudizione storico ecclesiastica da S. Pietro sino ai nostri giorni*, Venezia, 1847 (citato in Salvatore Accardi, *Un breve excursus sulla processione dei Misteri di Trapani*, in *Cetto degli Orefici* (a cura di), *Processione dei Misteri di Trapani. Gruppo sacro "La Separazione"*, Trapani, s.e., 2013, p. 43.

<sup>23</sup> La processione dei Misteri di Trapani si compone di venti momenti rappresentativi: diciotto gruppi statuari (*La separazione*, *La lavanda dei piedi*, *Gesù nell'orto di Getsèmani*, *L'arresto*, *La caduta al Cedron*, *Gesù dinanzi ad Hanna*, *La negazione*, *Gesù dinanzi ad Erode*, *La flagellazione*, *La coronazione di spine*, *Ecce Homo*, *La sentenza*, *L'ascesa al Calvario*, *La spogliazione*, *La sollevazione della Croce*, *La ferita*

Non si tratta di una esperienza di tipo cognitivo ed emotivo fondata sulla distanza e sulla visione, come a teatro, ma di una esperienza rituale di coinvolgimento che interessa l'individuo e la collettività,<sup>24</sup>

si tratta di un teatro del popolo, in cui il popolo, la comunità, è protagonista dell'evento scenico.<sup>25</sup>

Si rappresenta un evento, quello della Passione appunto, e lo si assume sul piano simbolico, ma lo si «vive» tutti assieme, protagonisti e pubblico, nella scena reale del proprio paese. La rappresentazione è vera e simbolica allo stesso tempo, in quanto «forma vissuta», non perché recitata da personaggi viventi [...] ma perché essa si svolge chiamando tutti a partecipare dentro il contesto reale del proprio paese, e per ciò stesso trasfigurandolo. Ciò che si recita è al tempo stesso reale e simbolico, presente e passato, è avvenuto una volta e avviene qui e ora, sembrerebbe sottintendere il significato preposto alla macchina scenica della festa.<sup>26</sup>

Ma come giungono i Misteri a Trapani? Con ogni probabilità, ma ormai è dato per certo, vengono da Palermo, passando per Genova e partendo dalla Spagna.<sup>27</sup>

*al costato, La deposizione, Il trasporto al sepolcro*) e due simulacri (*Gesù morto dentro l'urna e L'Addolorata*). Si tratta di opere realizzate da artisti locali che s'ispirano ai volti e ai costumi dell'epoca: la rappresentazione scenografica è ambientata più nell'epoca medievale che ai tempi dell'occupazione romana della Palestina, molti i personaggi coevi, come i soldati che, anziché portare costumi da centurioni romani, hanno abiti di chiara ispirazione spagnola e persino gli elmi e le spade si rifanno alle divise militari spagnole del tempo. La tecnica utilizzata per la realizzazione dei gruppi statuari, vere e proprie sculture polimeriche di circa 160 cm di altezza per 24-27 kg di peso, è quella del *cachert*, o *carchèt*, che unisce nel manufatto legno, tela e colla, e permette agli allievi di intervenire direttamente sul manufatto impostato dal maestro artigiano che ne realizza i volti scolpiti nel legno, le mani, i piedi e l'intero scheletro portante in sughero. Gli abiti delle statue sono modellati grazie a un impasto di stoffa, colla e gesso che conferisce maggiore plasticità espressiva ai personaggi. Si deve, con ogni probabilità, a Giovanni Matera (Trapani 1653 - Palermo 1708), chiamato *Mastru Giovanni Matera lu pasturaru*, lo sviluppo di questa tecnica. L'artista mira all'espressione del sentimento con decisi contrasti chiaroscurali che rammentano Caravaggio e la pittura seicentesca di ambito realistico, con risultati che mescolano realtà e idealità. Tre sono i nuclei principali delle sue opere: *Le Storie Evangeliche* e i *397 pastori*, oggi conservati al Museo Etnografico Pitrè di

Palermo; un secondo gruppo di opere è costituito dai *Presepi*, conservati oggi al Museo Pepoli di Trapani; infine, particolare anche dal punto di vista stilistico, *Storie Evangeliche* e *Gruppi di Pastori*, conservati al Bayerisches National Museum di Monaco di Baviera.

<sup>24</sup> Claudio Bernardi, *La drammaturgia della Settimana Santa in Italia*, cit., p. 110.

<sup>25</sup> Claudio Bernardi, *La passione di Oberammergau 2010*, in Fabrizio Fiaschini (a cura di), *La lotta di Giacobbe. Inquietudini della fede nella scena contemporanea*, cit., p. 61. Le parole si riferiscono alla più grande manifestazione popolare che mette in scena ogni dieci anni, dal 1634, la Passione di Cristo nella cittadina di Oberammergau, in Baviera, allora minacciata dalla peste, su un testo che via via nel tempo si è modificato. Popolare anche nel senso che alla rappresentazione possono parteciparvi come attori solo i natii e i residenti da almeno vent'anni nella cittadina. Secondo gli studiosi è una 'reliquia di teatro medievale' che si svolge oggi alla presenza di 500.000 spettatori. Come afferma Claudio Bernardi: «La peste attuale è una peste dell'anima e della società. La rappresentazione della Passione di Oberammergau 2010 ha cercato di intercettare e interpretare le paure e i desideri del nostro tempo per dare a tutti quella profonda speranza che è offerta dalla fede».

<sup>26</sup> Lello Mazzacane, *Struttura di festa. Forme, struttura e modello delle feste religiose meridionali*, cit., p. 40-41.

<sup>27</sup> Cfr. Mario Serraino, *La processione dei Misteri. La Casazza magna*, Trapani, Corrao, 1980, p. 9 e ss.



Due le date importanti: il 1590 e il 1591, quando a Palermo si tengono pubbliche cerimonie religiose, per conto delle nazioni genovesi e spagnole, volute dalla Reale Confraternita della Madonna della Soledad, la più antica tra le confraternite palermitane (essendo sorta proprio nel 1590) dedicate alla Madonna, che portava in processione l'immagine del Cristo morto dentro l'urna e quella della Madonna stessa. Nel 1591 viene introdotta dai genovesi una seconda processione, chiamata *Casazza*,<sup>28</sup> una rappresentazione cui partecipavano i personaggi del Vangelo e i gruppi dei Misteri accompagnati da confrati vestiti di sacco che si flagellavano a sangue e da bambini vestiti da angeli che mostravano gli emblemi della Passione. Due, quindi, i punti di riferimento che indicano il processo di osmosi culturale avvenuto nel tempo tra genovesi e trapanesi, da una parte, e tra spagnoli e trapanesi, dall'altra, che hanno determinato nel gusto barocco dell'epoca quel clima di festosità che circonda i Misteri.<sup>29</sup>

Quello che è curioso notare è che ai Misteri trapanesi manca il pur minimo cenno alla Resurrezione del Cristo, chiudendosi la manifestazione sui corpi del Cristo morto e su quello dell'Addolorata, a testimoniare come la città tenda lentamente a identificarsi con i Misteri e questi ultimi con essa, segnando perciò l'intero arco della vita e l'annuale rischio di morte dell'umanità intera.

Nel 1603 la Confraternita del Preziosissimo Sangue di Cristo pone a Trapani le basi della Processione dei Misteri come la intendiamo oggi: rappresentazioni animate che, nel corso del tempo, vengono sostituite da gruppi scultorei trasportati dai fedeli per le vie della città a partire dal primo pomeriggio del Venerdì Santo per concludersi il giorno dopo con il rientro dei gruppi nel luogo di partenza. La costruzione dei gruppi statuari inizia nel corso del primo decennio del XVII secolo a spese e su iniziativa della Confraternita stessa che, nel 1646, confluisce nella Compagnia di San Michele Arcangelo.<sup>30</sup> Tra il 1612 e il 1788 un susseguirsi di atti notarili testimonia l'ingresso delle corporazioni cittadine nella cura e mantenimento dei sacri gruppi:<sup>31</sup> ragioni di culto ed economiche spingono la Confraternita ad associare nella processione dei Misteri le corporazioni artigiane –comunemente chiamate maestranze– che operavano nel tessuto sociale del paese ed erano molto influenti; ai legittimi rappresentanti delle arti, i consoli, la Confraternita concede i sacri gruppi, affinché siano conservati ed abbelliti e siano condotti in processione il Venerdì Santo nelle vie cittadine.<sup>32</sup>

<sup>28</sup> A Genova con questo nome venivano indicati gli oratori che ospitavano associazioni religiose i cui confrati si flagellavano.

<sup>29</sup> Il desiderio di meravigliare, privilegio del Barocco, è una componente imprescindibile del teatro secentesco, spagnolo e italiano in particolare, che inevitabilmente contamina qualsivoglia cerimonia dell'epoca, sacra e profana. Sull'argomento la bibliografia è assai nutrita.

<sup>30</sup> Atto 8 luglio 1528, Notaio Lorenzo de Tusa, AST.

<sup>31</sup> Tra il 1612 e i due decenni successivi, la

maggior parte degli affidatari dei gruppi statuari acquisisce precisi regolamenti e clausole, fino all'aggiunta degli ultimi gruppi in anni successivi: la *Coronazione di spine*, affidato ai fornai l'8 aprile 1632, *La negazione*, affidato ai barbieri il primo dicembre 1661, *Gesù dinanzi Erode*, affidato ai molitori il 13 settembre 1682, *Gesù dinnanzi ad Hanna*, affidato ai ceti dei crudatori e dei conciaroti il 26 marzo 1684.

<sup>32</sup> Già a partire dal primo ventennio del XVII secolo ogni ceto era presieduto da quattro

Francesco Parisi è il personaggio chiave per la nascita dei Misteri trapanesi. È presente negli atti di concessione del mistero ai bottai, falegnami, cordari, marmorari, argentieri, pescatori affidati alle rispettive maestranze tra il 1619 e il 1621 e nel pagamento di alcuni gruppi statuari, oltre che nella partecipazione alle spese delle processioni.<sup>33</sup>

Mario Serraino attribuisce l'inizio dell'attività religiosa delle maestranze addirittura al 1555, anno in cui il viceré Don Giovanni de Vega invia una lettera al Senato trapanese, e stabilisce la partecipazione e la precedenza delle maestranze nella processione del Celio (o Cereo), in onore della Madonna di Trapani, che era stata approvata nel 1499 e si svolgeva ogni lunedì dopo la Pasqua. Questo fatto indica che

l'idea della religione racchiuse anche il concetto dei rapporti di solidarietà esistenti fra quanti esercitarono una medesima professione. Le nuove associazioni si posero sotto la tutela di un Santo, ebbero tra i loro fini principalissimi quello delle preghiere in comune, [...] quello dei suffragi per i defunti, degli accompagnamenti funebri e delle sepolture. Dal punto di vista laico, invece, diedero aiuto reciproco agli aggregati, tutelarono il prodotto, garantirono la condizione giuridica degli iscritti con la conquista e la difesa degli interessi comuni e dei privilegi acquisiti.<sup>34</sup>

Nel giro di pochi decenni si raggiunse il numero di 37 corporazioni, poi ridotte drasticamente nel corso del tempo. In definitiva, si può dire che le maestranze ebbero una fine ingloriosa:

costituirono nell'Isola il Terzo Stato accanto al baronaggio e alla monarchia, ma non seppero esprimere dal proprio seno una borghesia autonoma, come è avvenuto nei Comuni d'Italia settentrionale, oppure attrarre a sé gli strati borghesi delle Magistrature e dei Municipi. In particolare in Sicilia non agirono univocamente e per un fine comune, ma si differenziarono politicamente e socialmente.<sup>35</sup>

Non si deve comunque dimenticare che dei quattro tumulti popolari scoppiati nel corso del XVII secolo, ben tre furono sedati da processioni religiose, perché in seno alle maestranze la religione riuscì ad avere sempre il sopravvento sulla miseria.

consoli, di cui uno era spesso il più anziano della maestranza. I consoli avevano il compito di far osservare l'applicazione delle regole degli statuti che avevano trovato il consenso nei senatori della città e nell'autorità viceregine e somministravano pene pecuniarie ai trasgressori. Completavano l'organigramma della maestranza i consiglieri e il tesoriere che aveva il compito di raccogliere i nomi degli associati e di custodire il denaro della *caxia*. Le corporazioni furono soppresse dopo le insurrezioni del 1820 e, come recita il decreto del 23 ottobre 1821 (Racc. Coll. Leggi, sem. I-II), il loro scopo rimase limitato alle sole opere di pietà e religione. Sulle corporazioni di arti e mestieri a Trapani si rimanda al saggio di Mario Serraino,

*Le corporazioni arti e mestieri di Trapani e la loro attività religiosa*, in *La religiosità popolare tra passato e presente*. Atti del Seminario di Studi di Folklore Siciliano, (con particolare riferimento al trapanese), svoltosi a Marsala il 17 e 18 dicembre 1977 sotto il patrocinio della Regione Siciliana Assessorato alla Pubblica Istruzione, a cura di Antonio Calcara, Trapani [s.n.], 1977, p. 134-140.

<sup>33</sup> Salvatore Accardi, *Un breve excursus sulla processione dei Misteri di Trapani*, cit., pp. 35-36.

<sup>34</sup> Mario Serraino, *Le corporazioni arti e mestieri di Trapani e la loro attività religiosa*, in *La religiosità popolare tra passato e presente*, cit., p. 135.

<sup>35</sup> Ivi, p. 140.

I Misteri vengono conservati nella chiesa di San Michele fino al 1943, data in cui, a causa dei bombardamenti, vengono trasportati altrove fino al 1957, quando sono stabilmente ospitati dalla chiesa del Purgatorio.<sup>36</sup>

La processione, vero e proprio evento scenico collettivo, ha subito numerose trasformazioni nel corso dei secoli: dopo essere stata sospesa tra il 1759 e il 1760, per l'illecito comportamento dei partecipanti, il vescovo di Mazara del Vallo ne autorizza il ripristino a condizione che la stessa inizi non oltre le 23 del Venerdì Santo e termini al più tardi alle 15 del giorno successivo, dopodiché stabilisce in quali chiese i gruppi debbano entrare e che si canti il *Miserere* e lo *Stabat Mater*, vieta la sosta dei gruppi davanti a persone o case private e impone di collocare in ogni gruppo quattro lampioni a cera per evitare di rimanere al buio nelle ore notturne.

Nel corso dell'Ottocento e del Novecento ulteriori trasformazioni ne modificano il programma, la composizione e lo spirito: durante la processione, ai rappresentanti delle maestranze sono subentrati i *massari*,<sup>37</sup> devoti remunerati che trasportano sulle spalle i gruppi scultorei fissati a una base lignea detta *vara*,<sup>38</sup> ad essi è stata attribuita l'invenzione dell'*annacata*,<sup>39</sup> tipica andatura ondulatoria che i portatori assumono per seguire i ritmi lenti delle marce funebri che accompagnano le bande nel corso della processione. Oltre a divenire un espediente efficace per alleggerire la fatica del trasporto distribuendola, a lenti passi, in un cadenzato dondolio, l'*annacata* necessita di perfetta sincronia e genera un effetto coreografico sorprendente: ogni gruppo, visto da lontano, sembra quasi danzare a ritmo di musica sopra le teste degli spettatori che lo ammirano sfilare soprattutto nella fase finale della processione, quando i gruppi statuari rientrano nella chiesa del Purgatorio, da cui sono usciti la sera prima.

L'*annacata* è una sorta di rito nel rito, un rituale aggiunto in seno alla sacra rappresentazione di straordinaria e commovente spettacolarità, che riecheggia la teatralità barocca di cui sono intrisi i Misteri:

se il Barocco è caratterizzato da [...] sprezzo per un equilibrio compositivo elementare a vantaggio di un ritmo compositivo più complesso [...]. Se il Ba-

<sup>36</sup> I Gruppi dei Misteri sono oggi custoditi presso la settecentesca chiesa del Purgatorio, realizzata dalla Congregazione delle Anime Sante del Purgatorio, opera di Don Pietro Lo Castro, iniziata nel 1688 e portata a termine negli esterni nel 1712 da don Giovanni Amico (1684-1754). La collocazione dei gruppi tuttavia non pare ancora oggi definitiva. Prima di questa disposizione i gruppi scultorei sono stati ospitati nella Chiesa di San Michele Arcangelo, distrutta nel 1943, custoditi nella Chiesa Badia Grande e, infine, nella Chiesa del Collegio fino al 1961.

<sup>37</sup> Giovanni Cammareri, *La Settimana Santa nel trapanese, passato e presente*, Trapani, Coppola editore, 1988, p. 47.

<sup>38</sup> La parte inferiore della *vara*, mostra come i singoli gruppi siano tenuti fermi da un pezzo di legno, il *cugnu*, che, posto trasversalmente, assicura stabilità sia in occasione delle soste che durante la processione. Le più antiche *vare* sono state intagliate dagli artigiani trapanesi con le raffigurazioni di putti e simboli del cetò di appartenenza o vedute di Trapani. La *vara* poggia su *cavalletti* di legno, fissati sotto i cassoni, che nel tempo hanno sostituito le originarie forcelle. Dal 1950 i cavalletti sono ricoperti da eleganti mantelli neri, *a'manta*.

<sup>39</sup> Tipicamente siciliano e impossibile da tradurre in altra lingua, il verbo *annacare* ha un'etimologia che va ricercata nel greco *nake*, una culla

rocco è un'arte in cui l'estensione è moltiplicativa e si coglie nello spessore di un'accelerazione, [...] diremmo allora che il Barocco è tutto presente nelle torsioni della profondità prospettica. Quella profondità di campo [...] ci insegna che ogni linea conduce l'occhio lontano, ogni forma si presenta in movimento, spesso turbata da movimenti interni, ogni motivo rivela lotta e tensione, giacché il fine è di rappresentare l'infinito, di esprimerlo [...].<sup>40</sup>

Come in una sorta di regia collettiva che si costruisce nel tempo, i portatori, che sono l'anima del gruppo statuario, un tutt'uno con la sofferenza del Cristo, hanno sentito il bisogno di aggiungere qualcosa di proprio alla rappresentazione degli eventi della Passione.

Estranea ai contenuti religiosi, criticata, a tratti, perché ritenuta dissacrante, questa sorta di danza spontanea induce a un coinvolgimento emozionale fuori dal comune per via della particolarità del movimento ritmico che la contraddistingue.

Il movimento è canale espressivo dell'Essere. Il dondolare è movimento che si ripete, che si fa ritmo ed il ritmo un impegno a mettersi in consonanza.<sup>41</sup>

Il movimento è l'espressione arcaica e viscerale del sentimento umano,<sup>42</sup> e nel corso della processione è proprio al movimento che viene affidato il compito di esprimere visivamente il significato del 'passaggio', il viaggio verso la rinascita, il ritorno all'origine: i *massari* con passi lenti e maestosi, ora in avanti, ora indietro, non rappresentano in pantomina la storia della Passione di Cristo, «ma rivelano una realtà vissuta nella più profonda intimità dell'essere, sperimentano inconsciamente l'indicibile mistero del ritorno».<sup>43</sup>

Attraversare la morte alla volta della rigenerazione è alla base di ogni processo misterico-iniziativo,<sup>44</sup> entrare nei meandri di un labirinto oscuro per apprendere la via del ritorno ci riporta ai miti dell'antica Grecia:<sup>45</sup> in nessun mistero antico mancava la danza, essa non rappresentava il mito, viceversa era il mito che si esprimeva nel linguaggio del movimento.<sup>46</sup>

fabbricata con vello di pecora, che veniva posta nelle case dei contadini sopra il letto degli sposi, attaccata al soffitto. Era una sorta di amaca in cui si adagiava l'infante. Sollecitata dai genitori, con un leggero tocco, la *naca* si dondolava, ma restava ben salda alle travi che la trattenevano. Da questo oggetto deriva il significato di *annacata* che, oggi, si riferisce anche al clima politico siciliano particolarmente oscillante nelle sue posizioni. *Annacare* porta con sé anche altri significati, quello di *ostentare*, *affrettarsi*, *smuoversi*. (cfr. Nino Cangemi, «*Annacare*», *fenomenologia di un verbo tipicamente siciliano*, in <http://archivio.siciliainformazioni.com/societa/annacare-fenomenologia-di-un-verbotipicamente-siciliano>, consultato nel novembre del 2014).

<sup>40</sup> Fabrizio Sapia, *Campo dello sguardo e della*

*parola in una commedia di Calderon - I*, in Renato Tomasino (a cura di), *Semiotica della rappresentazione*, Palermo, Flaccovio editore, 1984, p. 289.

<sup>41</sup> Salvatore Daidone, *Sulla rigenerazione dei legami. Note psicoanalitiche sul rito dell'«annacata», nella processione dei «Misteri» il giorno del Venerdì Santo a Trapani*, Roma, Ila Palma, 1998, p. 47.

<sup>42</sup> *Ibidem*.

<sup>43</sup> Ivi, p. 49.

<sup>44</sup> Cfr. Édouard Schuré, *I Grandi iniziati*, Milano, Rizzoli, 1961; Marion Giebel, *I culti misterici del mondo antico*, Genova, ECIG, 1993.

<sup>45</sup> Cfr. Kàroli Kerényi, *Nel labirinto*, Torino, Boringhieri, 1990.

<sup>46</sup> Salvatore Daidone, *Sulla rigenerazione dei legami. Note psicoanalitiche sul rito dell'«annacata»,*

La storia delle divinità dei popoli è fatta del bisogno arcaico dell'uomo di un legame con l'origine, con il Creatore, rigenerare tale legame è stato il fine di pratiche mistiche e religiose, rinnovare la vita attraverso la riunificazione col divino è la base di riti, culti, miti, religioni.

In questa prospettiva può essere letto anche l'avvento di Cristo nella storia dell'uomo: riparare il legame tra la creatura, l'uomo, e il Creatore, Dio, attraverso la sofferenza, la morte e la resurrezione del Figlio che salva. La rigenerazione del legame avviene attraverso la sofferenza e il rito può essere interpretato come una sorta di rielaborazione psichica del dolore che nella condivisione ri-crea il legame perduto.

Il linguaggio non verbale dell'*annacata* traduce il comando apostolico della condivisione del dolore e soprattutto rende omaggio al dolore della Madre, luogo d'origine dell'amore.<sup>47</sup>

Nell'*annacata*, infatti, è presente un processo non di negazione dell'irreversibile, o della sofferenza, ma di digestione del dolore, che da stato negativo può essere trasformato in esperienza dal contenuto spirituale positivo.<sup>48</sup>

È infatti con la tragica separazione del Figlio dalla Madre che esordisce la processione dei Misteri. Il primo gruppo statuario è chiamato «la Spartenza»: i consoli, vestiti di nero, precedono la *vara* che porta il Mistero mentre il suono delle *ciaccole* scandisce ritmi e tempi, esso non fa riferimento ai Vangeli, ma alla fantasia popolare e rappresenta la separazione di Gesù da Maria e da Giovanni, il discepolo prediletto. La separazione rimanda alla riunione che avverrà solo il giorno dopo con la conclusione di questo itinerario di dolore, che nell'ultimo gruppo statuario, l'Addolorata, vera protagonista della processione, interprete autentico del dolore condiviso, ritrova la pace dell'essere insieme, Creatore e Creatura, il ritorno all'origine.

Nell'ultima fase della processione alcuni consoli sostituiscono i *massari* nel sostenere i gruppi e tutti insieme procedono in vista dell'atto finale, ogni gruppo viene lungamente *annacato*, due passi avanti e uno indietro, *trasuta* e *'nisciuta*, prima di essere collocato nel proprio spazio, l'ingresso richiede ore, diverse le coreografie che si susseguono, molti gli spettatori che intervengono a sorreggere alcune *vare*, come ad esempio l'Ascesa al Calvario e l'Addolorata, cui il popolo trapanese è molto legato; lo scenografico, lento, lentissimo ingresso della Madonna Addolorata, alle cui spalle si chiudono i battenti della chiesa del Purgatorio, pone fine alla rappresentazione e alla fatica, la stanchezza e lo sconvolgimento emotivo dei partecipanti rimangono sulla scena, un senso di smarrimento e di pudore invita al silenzio.

La forma narrata dei Misteri li trasporta su una linea di confine tra teatro e mito, dove si mette in evidenza lo stato dinamico dell'evento,

i due fenomeni, pur fatti spesso dagli stessi gesti, parole, attori, nello stesso spazio scenico, non sono tuttavia da confondersi. Il rito tende a sostituire e a

nella processione dei «Misteri» il giorno del Venerdì Santo a Trapani, cit., p. 22.

<sup>47</sup> Ivi, p. 14.

<sup>48</sup> Ivi, p. 50.

sovrapporre al tempo profano il tempo mitico, a reificare qui e ora ciò che è accaduto in uno spazio e in tempo altri; il teatro a simulare ritmi temporali e dimensioni spaziali diversi da quelli della realtà, tende cioè a trasformare il tempo profano in tempo mitico: in questo senso il rito storifica, il teatro de-storifica. Al primo tipo appartengono tutte le azioni drammatiche fin qui ricordate: in esse il dramma sacro è sentito come un fatto reale che accade in un qui e un ora, del quale tutti sono consapevolmente partecipi.<sup>49</sup>

Coi Misteri di Trapani ci troviamo di fronte ad un rito di passaggio di cui è possibile distinguere tre fasi: la separazione, con cui si suole dividere spazio e tempo sacri e spazio e tempo profani; l'incertezza, della sottomissione e del silenzio, creato dallo stesso Cristo, infine, il terzo momento che Van Genneep chiama

«aggregazione» o «incorporazione», comprende fenomeni e azioni simbolici che rappresentano il raggiungimento da parte dei soggetti della loro nuova posizione, relativamente stabile e ben definita nel complesso della società. Per coloro che si sottopongono a un rito legato al ciclo biologico individuale, essa consiste di solito in uno status più elevato, un passo avanti sulla strada culturalmente pre-tracciata della vita.<sup>50</sup>

A ulteriori approfondimenti e riflessioni invita l'evento dei Misteri, che qui è stato solo introdotto e non certo esaurito, tuttavia, mi piace immaginare che queste poche pagine possano offrire al lettore una chiave di lettura sulla necessità di affrontare, in un tempo storico come il nostro, questo genere di studi.

Perché, se in occasione di mutamenti, sono proprio i riti di passaggio a rispondere ai bisogni più profondi dell'uomo e alle necessità della vita sociale, può essere importante non trascurare i risvolti di espressioni festive come questa che, seppure estremamente localizzate e apparentemente liminali rispetto alle istanze della modernità, ancora oggi possono rappresentare un banco di prova singolarmente arduo e rivelatore dei moti di una società:

In stato festivo è possibile vedere la collettività quale essa più intimamente è [...], è possibile stabilire rapporti di conoscenza armonica fra le collettività, rapporti dai quali procedono armonie di coesistenza che non sacrificano le reciproche e autonome peculiarità, e pure attuano una loro compenetrazione.<sup>51</sup>

L'epilogo di Furio Jesi, in questo frangente storico, in questo Mediterraneo, dà allo studioso una prospettiva di indagine ancora aperta e di estrema attualità.

<sup>49</sup> Antonino Buttitta, *L'immagine, il gesto e il tempo ritrovato*, in Antonino Buttitta (a cura di), *Festa, antropologia e semiotica*, Palermo, Grafindustria, 1978, pp. 31-32.

<sup>50</sup> Victor Turner, *Dal rito al teatro*, Bologna, Il Mulino, 1986, p. 55.

<sup>51</sup> Furio Jesi, *La festa e la macchina mitologica*, in Furio Jesi (a cura di), *La festa: antropologia, etnologia, folklore*, Torino, Rosenberg & Sellier, 1977, p. 179.

GOGO VARZELIOTI

LA FIGURA DEL MAESTRO  
NEI TESTI DRAMMATURGICI DI CRETA VENEZIANA  
E LA SUA PRESENZA NELLE FONTI NOTARILI (XVI-XVII SEC.)\*

**F**igura diacronica nella vita e nella letteratura, il Maestro costituisce una delle più interessanti personaggi nella commedia del Rinascimento cretese. Esso insegna filosofia e astronomia, logica, retorica e matematica, preparando i suoi allievi per il loro viaggio in Italia, affinché continuassero i loro studi, e ne conoscessero la cultura. Credendo nel valore dell'educazione e della conoscenza, i maestri nel teatro cretese, esprimono le idee del Rinascimento e dell'Umanesimo, quei valori che portarono allo sviluppo intellettuale di Creta, attraverso il lungo dialogo culturale tra Veneziani e Cretesi.<sup>1</sup>

Le tre commedie, *Katsurbos*, *Fortunatos* e *Stathis*,<sup>2</sup> nonostante attingono i loro modelli dalla commedia erudita (cinquecentesca) italiana, erano ambientate a Candia, e direttamente legate alla vita quotidiana degli abitanti della città.<sup>3</sup> Perciò, il maestro, benchè una delle figure più comiche della drammaturgia, ci fornisce informazioni sull'educazione nella Creta veneziana, dalla fine del sedicesimo fino alla metà del diciassettesimo secolo, periodo di redazione delle opere.<sup>4</sup>

\* Il presente articolo è stato presentato ai lavori del convegno «350 anni Collegio Flangini», organizzato dall'Istituto Ellenico di Studi Bizantini e Postbizantini di Venezia, a Venezia (25-26 Novembre 2015).

<sup>1</sup> Per la convivenza grecoveneziana nell'isola di Creta vedi, a titolo indicativo, St. Alexiou, «Το Κάστρο της Κρήτης και η ζωή του στον ΙΣΤ'-Ζ' αιώνα», *Κρητικά Χρονικά* 19 (1965), p. 146-178; Chryssa A. Maltezu, «Η Κρήτη στη διάρκεια της περιόδου της βενετοκρατίας», p. 107-159; eadem, «Η Κρήτη ανάμεσα στη Γαλινοτάτη και τη Βασιλεύουσα», *Cretan Studies* 6 (1998), p. 3-20; eadem, «Η καθημερινή ζωή στη βενετοκρατούμενη Κρήτη: κατάσταση και προοπτική έρευνας», *Πεπραγμένα Η' Διεθνούς Κρητολογικού Συνεδρίου*, Irakleio 2000, p. 7-30; eadem, «Το ιστορικό και κοινωνικό πλαίσιο», *Λογοτεχνία και κοινωνία στην Κρήτη της Αναγέννησης*, a cura di D. Holton, Irakleio 2008, p. 21-57.

<sup>2</sup> Lidia Martini (ediz. critica con introduzione, note e vocabolario), *Στάθης, κρητική κωμωδία*, Tessalonica 1976 (d'ora in poi *Stathis*); Λ. Πολίτης (ediz. critica, note e vocabolario), *Γεωργίου Χορτάτσι, Κατζούρμπος, κωμωδία*, Irakleio 1964 (d'ora in poi *Katsurbos*); A. Vincent (ediz.

critica, note e vocabolario), *Μάρκων Αντωνίου Φόσκολον, Φορτουνάτος* (a cura di Th. Detorakis), Irakleio 1980 (d'ora in poi *Fortunatos*).

<sup>3</sup> A. Vincent, «Ο ποιητής του “Φορτουνάτου”. Ανέκδοτα έγγραφα για το Μάρκο Αντώνιο Φόσκολο», *Tesaurismata* 4 (1967), p. 53-84; idem, «Κωμωδία», *Λογοτεχνία και κοινωνία στην Κρήτη της Αναγέννησης*, a cura di D. Holton, Irakleio 2008 (7a ediz.), p. 143-156; Anastasia Papadia-Lala, «Χώρος, χρόνος και ιστορικότητα στα έργα του Κρητικού Θεάτρου», *Θέατρο και κοινωνία στη διαδρομή της ελληνικής ιστορίας. Μελέτες από μια ημερίδα προς τιμήν της Άννας Ραμου-Χαυριάδη, Ιστορήματα* 1 (2009), p. 167-183; Gogo K. Varzelioti, *Κρητική κωμωδία και καθημερινή ζωή: σχέση σκηνικής εικόνας και κοινωνίας στο βενετοκρατούμενο Χάνδακα (=Commedia Cretese e vita quotidiana: la relazione tra l'immagine scenica e la società nella città di Candia durante la venetocrazia)*, Istituto Ellenico di Studi Bizantini e Postbizantini di Venezia, Tommaso Flanghini 5, Atene - Venezia 2011, con tutta la bibliografia precedente e documentazione archivistica.

<sup>4</sup> Tasoula M. Marcomichelaki, «Η παιδεία στη βενετοκρατούμενη Κρήτη. Το πρόσωπο του

Chi erano allora questi maestri? Dove insegnavano? Quale fu il loro ruolo nella commedia e quale fu la loro posizione nella società dell'epoca? Possiamo dare delle risposte indagando sulla loro presenza nelle opere teatrali ma anche nelle fonti notarili dell'epoca, dove sono stati impressi aspetti della società.<sup>5</sup> Così, prendendo spunto dalle caratteristiche distintive dei «pedanti», come solito chiamarsi i maestri della commedia erudita italiana,<sup>6</sup> e usando vari elementi di vita quotidiana, gli autori cretesi riuscirono a creare un tipo teatrale complesso e anche molto comico.

Con il nome «Pedantes» nell'opera *Fortunatos*, Ermogenis nel *Stathis* o semplicemente *Δάσκαλος* (cioè maestro) nel *Katsurbos*, il maestro della commedia cretese non si occupa solamente dell'educazione dei suoi allievi. Sicuramente, essa costituisce la sua prima preoccupazione, ma si sente responsabile anche della loro buona condotta, la cortesia e più generalmente della loro presenza nella società. Insegna a loro il rispetto e li richiama all'ordine, quando parlano ai più vecchi senza prima fare la riverenza o togliersi il cappello.<sup>7</sup> Gli allievi subito si attengono alle indicazioni: rispettano il loro maestro ma anche un po' lo temono.<sup>8</sup>

I maestri delle commedie cretesi sono molto esigenti, severi e spesso oppressivi; percepiscono la svogliatezza dei loro allievi come offesa personale, sono fieri del loro rendimento negli studi e si sentono responsabili del loro futuro. Per questa ragione intervengono continuamente nella loro vita, anche quella sentimentale: hanno sempre obiezioni per i loro amanti, considerando che essi li allontanano dallo studio.<sup>9</sup> Questo, ovviamente, non li impediva di innamorarsi anche loro stessi, amori però non corrisposti.<sup>10</sup>

Per l'educazione dei loro figli, gli abitanti delle città dell'isola, secondo la loro posizione sociale e le loro condizioni finanziarie, avevano due scelte: primo di inviarli a scuole ecclesiastiche o laiche, private o pubbliche, –quest'ultime erano rivolte ai coloni veneziani ed erano finanziate dallo stato–, e secondo, di assumere un precettore che impartiva lezioni a uno o più studenti.<sup>11</sup>

δασκάλου μέσα από τα λογοτεχνικά κείμενα της εποχής», *Παλίμψηστον* 3 (1986), p. 109-115; Vincent, «Κωμωδία», p. 147-149; Varzelioti, *Κρητική κωμωδία και καθημερινή ζωή*, p. 129-142.

<sup>5</sup> Per l'importanza degli atti notarili allo studio della vita quotidiana vedi Maltezos, «Η καθημερινή ζωή στη βενετοκρατούμενη Κρήτη», p. 7-30; Varzelioti, *Κρητική κωμωδία και καθημερινή ζωή*, con la bibliografia precedente.

<sup>6</sup> A. S. Täuble, «Parlar per lettera». *Il pedante nella commedia del Cinquecento e altri saggi sul teatro rinascimentale*, Roma 1991. Vedi ancora M. Baratto, *La commedia nel Cinquecento: aspetti e problemi*, Vicenza 1975; A. Greco, *L'istituzione del teatro comico nel Rinascimento*, Napoli 1976; *Il teatro italiano: La commedia del Cinquecento*, a cura di G. Davico Bonino, Torino 1977; R. Andrews, «Erudite comedy», *A history of Italian*

*theatre*, a cura di J. Farrell and Paolo Puppa, Cambridge 2006, p. 39-44.

<sup>7</sup> *Ἦντά 'ναι ἀντὴ ἡ ἀδιαντροπία; Εἰ ὑνδε τὰλ λικενζα / νε ορενδὶ, σὶνε δεβίτα νὰ κάμης ριβερέντσα / καὶ τὴ μπερέτα νὰ κρατῆς στὸ χέρι, σαν τοκάρε; / Ομπρός μου ἰνβερεκουνδίτερ μιλίς; Πώς με τρατάρεις;* (*Fortunatos*, atto 1, v. 388-391); *Mal educato giovine, inculto et inurbano, / με τὴν μπερέτα μας μιλίς στὴν κεφαλὴν ἀπάνω;* (*Katsurbos*, atto 4, v. 199-200).

<sup>8</sup> *Fortunatos*, atto 1, v. 392.

<sup>9</sup> Vedi, per esempio, *Katsurbos*, atto 2, v. 237-250.

<sup>10</sup> *Stathis*, atto 2, v. 171-182.

<sup>11</sup> Th. E. Detorakis, «Διδασκαλικές και βιβλιογραφικές συμβάσεις στη βενετοκρατούμενη Κρήτη», *Κρητολογία* 10-11 (1980), p. 231-255; Chryssa A. Maltezos, «Η Κρήτη στη διάρκεια της περιόδου της βενετοκρατίας (1211-1669)», *Κρήτη: Ιστο-*



I contratti stipulati tra il maestro e il genitore o il tutore del ragazzo, i cosiddetti contratti d'insegnamento, ci forniscono informazioni sull'educazione ma anche sul profilo professionale dei maestri. Dallo studio del materiale relativo, i maestri si distinguono in due categorie generali: i maestri-religiosi, i quali, parallelamente all'insegnamento della lettura e della scrittura, insegnavano anche i testi ecclesiastici, e i maestri di educazione generale, che di solito preparavano i loro allievi agli studi superiori.<sup>12</sup>

A parte i maestri di educazione generale e i sacerdoti, negli atti notarili si trovano riferimenti a insegnanti specializzati, con lo scopo di formare gli studenti per una professione. Così, spesso si possono individuare contratti per l'insegnamento della musica, della pittura, della professione del notaio, della corrispondenza commerciale o della ragioneria.<sup>13</sup> In questi documenti, le due parti determinavano con chiarezza la durata dell'insegnamento, il posto dove avranno luogo i corsi, l'ammontare del compenso e il modo del suo pagamento, annotando spesso che ogni Natale e Pasqua il maestro aveva diritto ai suoi *kaniskia*, cioè doni da parte dei genitori, di solito alimenti.<sup>14</sup>

Vale la pena di menzionare che nelle fonti notarili s'incontrano anche delle maestre (*διδασκάλισσες*), le quali di solito erano monache e insegnavano lettura e scrittura nei vari monasteri cretesi, ricevendo come compenso parte dei redditi del monastero.<sup>15</sup>

Come risulta dalle opere teatrali, i tre maestri della commedia cretese sono *insegnanti di lettere*, lavorano in qualche scuola e sono remunerati dai genitori dei loro allievi.<sup>16</sup> Sono anche spesso menzionati i corsi che insegnavano –sebbene con un pizzico di esagerazione comica–, che danno un'idea chiara del «programma di studi» che seguivano nell'ambito dell'educazione umanistica dell'epoca.<sup>17</sup> «Pedantes» nel *Fortunatos* sembra specializzato nella filologia e nell'insegnamento delle lingue,<sup>18</sup> mentre il maestro nel *Katsurbos* impartiva ai suoi studenti delle lezioni di scienze e lettere: filosofia, *umanità*, matematica, astronomia, logica, retorica e latino.<sup>19</sup> L'insegnamento

*ρία και πολιτισμός*, vol. 2, Creta 1988, p. 150-156; N. M. Panayiotakis, «Η παιδεία κατά τη βενετοκρατία», *Κρήτη: Ιστορία και πολιτισμός*, ibid, p. 166-195; Tatiana Markaki, «Η δημιουργία κοινών πολιτισμικών ζωνών: Παιδεία, μουσική», *Όψεις της ιστορίας του βενετοκρατούμενου ελληνισμού. Αρχαιολογικά τεκμήρια*, dir. scientifica Chryssa A. Maltezu, Atene 1993, p. 375-383; Eirini Paradaki, «Η παιδεία», *Βενετοκρατούμενη Ελλάδα. Προσεγγίζοντας την ιστορία της* (= *La Grecia durante la venetocrazia. Approccio alla sua storia*), direzione scientifica Chryssa Maltezu, cura dei testi Despina Vlasi – Angeliki Tzavara, vol. 1, Atene – Venezia 2010, p. 537-647; Varzelioti, *Κρητική κωμωδία και καθημερινή ζωή*, p. 130-134.

<sup>12</sup> Varzelioti, *op.cit.*, p. 132-134.

<sup>13</sup> Maltezu, «Η Κρήτη στη διάρκεια της περιόδου της βενετοκρατίας», p. 41; Varzelioti, *op.cit.*, p. 135.

<sup>14</sup> Detorakis, «Διδασκαλικές και βιβλιογραφικές συμβάσεις», p. 236-237, 241-242, 245-246, 250-252.

<sup>15</sup> Chryssa Maltezu, «Η παρουσία της γυναίκας στις νοταριακές πράξεις της περιόδου της βενετοκρατίας», *Κρητολογία* 16-19 (1983-1984), p. 77-78; eadem, «Η Κρήτη στη διάρκεια της περιόδου της βενετοκρατίας (1211-1669)», p. 146; Detorakis, *op. cit.*, 234-235; Varzelioti, *Κρητική κωμωδία και καθημερινή ζωή*, p. 138.

<sup>16</sup> Varzelioti, *Κρητική κωμωδία και καθημερινή ζωή*, p. 130, 132, 135.

<sup>17</sup> Varzelioti, *op.cit.*, p. 135-136.

<sup>18</sup> *Ξέρτε πως είμαι δάσκαλος di gran virtù e dotrina, / και ποσεντέρω γράμματα volgare και λατίνα, / ρωμαίικα και φράγκικα, σπανιόλα και φραντσόζα (Fortunatos, atto 4, v. 259-266).*

<sup>19</sup> *Θέλεις φιλοσοφία, / θέλεις την Αριθμητική, θέλεις Αστρονομία; Logica και Retorica κι Umanità κατέχω, τ'αίρι στη Matematica κάτεχε πως δεν έχω (Katsurbos, atto 4, v. 323-326).*

di queste specifiche materie è confermato anche dalle fonti archivistiche, secondo le quali questi corsi non mancavano dall'educazione dei giovani cretesi, offrendo loro una propedeutica per i futuri studi universitari.<sup>20</sup>

Secondo il costume dell'epoca, i figli seguivano l'esempio del padre, e studiavano anche loro (si riferisce particolarmente nel ciclo dei dottori). Questa tendenza si esprime negli atti notarili, ad esempio nei testamenti di medici e di avvocati, i quali, beneducendo i figli, lasciano a loro il denaro necessario per continuare i loro studi in Occidente.<sup>21</sup>

Il desiderio dei genitori sull'educazione universitaria dei loro figli traspare anche nel teatro, come per esempio nella commedia *Katsurbos*, dove il maestro, constatando che il suo allievo innamorato non segue puntualmente le lezioni a scuola, come era solito, dice a se stesso che il padre spera invano che il figlio un giorno acquisirà un diploma universitario: *Spera o padre misero va τον έ δεεις δοτόρε!* – cioè di vederlo dottore.<sup>22</sup> Anche Ermogenis, il maestro nell'opera *Stathis*, quando tutti porgono i loro auguri ai futuri sposi, esso li augura a suo turno di avere discendenti che eccelleranno nei loro studi per diventare avvocati.<sup>23</sup>

Tutti e tre i maestri della commedia cretese insistono nel dire che conoscono molto bene le leggi. Spesso si offrono di rappresentare al tribunale chi stimano di avere bisogno dei loro servizi, sostenendo che sono senza eguali anche nella retorica: nel *Fortunatos*, per esempio, il maestro pretende di essere un oratore così magnifico da superare perfino Cicerone.<sup>24</sup> Alla fine delle opere, i maestri sono chiamati, assumendo così anche il ruolo del notaio, a redigere contratti per la costituzione della dote nuziale delle giovani coppie innamorate.<sup>25</sup> In particolare, quando i padri dei futuri sposi chiedono a Ermogenis di redigere il contratto di matrimonio, esso afferma che sistemerà tutto *da buon tabellione*.<sup>26</sup>

La mutazione dei maestri della commedia cretese in notai potrebbe essere un espediente degli autori per l'economia dell'opera teatrale, ma le fonti archivistiche confermano la loro attività multiforme, poiché s'incontrano spesso nelle fonti come notai o scrivani.<sup>27</sup>

Indubbiamente, il maestro è una delle figure più comiche della commedia del rinascimento cretese. Un costante espediente in tutte e tre le opere costituisce l'idioma linguistico degli insegnanti, i quali, per mostrare la loro istruzione, usano un miscuglio di italiano, latino, veneziano e greco.<sup>28</sup> La maggioranza degli equivoci

<sup>20</sup> Varzelioti, *Κρητική κωμωδία και καθημερινή ζωή*, p. 136-137, 143-161.

<sup>21</sup> Varzelioti, *op.cit.*, p. 137, 148-149.

<sup>22</sup> *Katsurbos*, atto 4, v. 131.

<sup>23</sup> *Το ριζικό κι η μοίρα σας να κάμουν κλερονόμους / να φέξουν εις τα γράμματα, να ξεδηγούσι νόμους* (*Stathis*, atto 3, v. 517-518).

<sup>24</sup> *Fortunatos*, atto 4, v. 266. Vedi ancora *Stathis*, atto 3, v. 139-140.

<sup>25</sup> Varzelioti, *Κρητική κωμωδία και καθημερινή*

*ζωή*, p. 138-139. Vedi ancora, *Katsurbos* atto 5, v. 440-442 e *Fortunatos*, atto 5, v. 389-390.

<sup>26</sup> *Stathis*, atto 3, v. 456.

<sup>27</sup> Varzelioti, *Κρητική κωμωδία και καθημερινή ζωή*, p. 139.

<sup>28</sup> Lidia Martini, «Italianismi nelle commedie cretesi», *III Convegno Nazionale di Studi Neogreci "Italia e Grecia: due culture a confronto"* (1989), Palermo 1991, p. 125-133; Domenica Minniti-Gonias, «Gli "italianismi" nella tradizione cretese:

si creano durante i dialoghi con i domestici, i quali, ignoranti come sono, non solo non capiscono, ma fraintendendo il suono delle parole o i nomi a loro sconosciuti, credono che il loro interlocutore li offende o dice qualcosa di sconveniente.<sup>29</sup> Così, si creano malintesi comici, giochi fantasiosi di parole, e anche piccole zuffe.

Nello stesso spirito, si svolgono anche le scene con i militari vanagloriosi, come per esempio il diverbio con Koutsoulhieris nel *Katsurbos*, dove il maestro, non avendo altro modo di proteggersi dallo scagnozzo armato, lo colpisce con la sua unica arma, cioè un libro, invocando il dio della guerra, *Marziale*: nel testo greco *Martsialos*.<sup>30</sup> Questo succede dopo una lunga disputa, durante la quale ciascuno di due argomenta sul valore delle lettere e su quello delle armi, una scena che si ripete spesso nella commedia rinascimentale italiana.

L'erudizione dei maestri nel teatro non si limita allo studio degli autori classici, che elencano spesso pedantemente, ma sono anch'essi scrittori e poeti, come Pedantes di *Fortunatos*, che scrive (come ci informa lui stesso) *in verso et in prosa*.<sup>31</sup> Si riferiscono minuziosamente alle opere della letteratura latina e greca antica che hanno studiato, e considerano come loro missione esclusiva la diffusione delle lettere. Il maestro di *Katsurbos*, particolarmente, per far credere a quello che dice, giura su quanto più sacro ha, cioè sul libro della sua Grammatica: *In su la mia Grammatica, in forma di Scrittura*.<sup>32</sup>

Il maestro della commedia cretese si muove in tutti gli strati sociali, creando situazioni comiche ma anche esprimendo con passione l'importanza della conoscenza e dell'umanesimo. Nonostante riflettesse elementi della società e contribuisce allo studio dell'educazione della sua epoca, si tratta di un tipo teatrale standardizzato, sul modello del meticoloso pedante veneziano, al quale si devono anche le sue caratteristiche comiche. Dall'altro lato, la sua presenza nelle fonti archivistiche tratteggia una persona che godeva di prestigio, rispetto e stima, – tra l'altro, molto spesso appare negli atti notarili come testimone in casi di terzi.<sup>33</sup> Nelle fonti, l'educazione si presenta come materia di scambio: nei legati, nelle doti, e negli altri contratti, essa è un bene prezioso con un valore intramontabile. Questo valore non solo non si mette in dubbio, ma anzi si accentua sistematicamente, come abbiamo visto, nella commedia cretese. E questo è l'elemento comune più importante tra il «pedante» e il maestro a Creta, durante il periodo della venetocrazia.

I. Katsurbos», Στέφανος. *Τμητική προσφορά στον Βάλτερο Πούγγρεο*, a cura di I. Vivilakis, Atene 2007, p. 803-813; Varzelioti, *Κρητική κωμωδία και καθημερινή ζωή*, p. 101, e specialmente per il dialetto grecoveneziano, ibid., p. 33-35, con la bibliografia relativa.

<sup>29</sup> Varzelioti, *op.cit.*, p. 101-102. Tra i tanti esempi, citto *Katsurbos* atto 5, v. 309-343; *Fortunatos*, atto 5, v. 213-270.

<sup>30</sup> *Katsurbos*, atto 4, v. 391-394. Vedi ancora *Fortunatos*, atto 4, v. 207-325 e *Stathis*, atto 3, v. 144-235. Per ulteriori informazioni vedi Varzelioti, *Κρητική κωμωδία και καθημερινή ζωή*, p. 129-131.

<sup>31</sup> *Fortunatos*, atto 4, v. 262.

<sup>32</sup> *Katsurbos*, atto 5, v. 377.

<sup>33</sup> Vedi sporadicamente alle serie di documenti notarili dell'epoca.



CHRISTINA OIKONOMOPOULOU

## IDENTITÉ TOPOGRAPHIQUE – ASPIRATIONS IDENTITAIRES : LE CAS DU THÉÂTRE DE THIERRY DEBROUX

« Cette fois, je la tiens ma revanche.  
Un film magnifique, ce sera un film magnifique.  
Cinecittà, me revoilà ».<sup>1</sup>

### Introduction *Problématique*

Notre étude vise à approcher et interpréter la notion de l'espace dramatique chez Thierry Debroux, l'un des dramaturges les plus importants du théâtre belge francophone. Le corpus sur lequel sera fondée notre étude est constitué de ses pièces *Cinecittà*,<sup>2</sup> *Eros Médina*<sup>3</sup> et *Made in China*.<sup>4</sup> Toutes les trois écrites à l'aube du XXI<sup>e</sup> siècle, et dotées de fortes connotations spatiales, elles réalisent le mieux l'usage original de l'espace dramatique par l'auteur. Essayant une cartographie spatiale de ces œuvres, nous tenterons d'interpréter la polyvalence de la spatialité dramatique, dichotomisée entre l'espace dramatique scénique et l'espace dramatique verbalisé. Dans cette perspective, nous traiterons plus spécifiquement leur identité et fonctionnalité au sein de la charpente dramatique, et surtout par rapport à l'évolution existentielle des héros. Multiculturel et international, l'espace dramatique scénique finit par camper une atmosphère close qui fonctionne comme mécanisme de compression psychologique sur les personnages. Réaliste et étouffant, il dévoile la présence significative d'une seconde localité hors-scène qui surgit grâce au verbe des personnages. Cet espace verbalisé subsiste comme

<sup>1</sup> Propos du protagoniste Henri dans Thierry Debroux, *Cinecittà*, Lansman, Manage (Belgique) 2005. Pour la présente étude, nous avons consulté et fait usage de la version électronique du texte théâtral, généreusement envoyé par Thierry Debroux à Christina Oikonomopoulou le 10 janvier 2016 par courriel, 38 p., ici p. 30.

<sup>2</sup> La pièce a été créée pour la première fois au Théâtre de la Vie à Bruxelles le 20 septembre 2005 dans une mise en scène de Th. Debroux (Debroux, *Cinecittà*, *ibid.*, p. 4).

<sup>3</sup> Thierry Debroux, *Eros Médina*, Lansman, Manage 2006. La pièce a été créée le 20 septembre 2006 au Théâtre de la Balsamine à Bruxelles dans une mise en scène de Julie Annen (Debroux, *Eros Médina*, Lansman, *op.cit.*, p. 4). Pour la présente étude, nous avons consulté et fait usage de la version électronique du texte théâtral, généreu-

sement envoyé par Thierry Debroux à Ch. Oikonomopoulou le 10 janvier 2016 par courriel, 24 p.

<sup>4</sup> Thierry Debroux, *Made in China*, Lansman, Manage 2010. La pièce a été créée pour la première fois au Théâtre Octobre à Lomme, France, le 9 mars 2010 dans une mise en scène de Didier Kerckaert (Debroux, *Made in China*, *ibid.*, p. 4). Elle fut écrite sur commande du metteur en scène Didier Kerckaert (Thierry Debroux, *Made in China*, Théâtre Octobre, programme de la pièce, Lomme 2010, p. 1 et 4), et elle fut lauréate de la Bourse SACD/Beaumarchais 2009 (Thierry Debroux, *Made in China*, Théâtre Octobre, *ibid.*, p. 1). Pour la présente étude, nous avons consulté et fait usage de la version électronique du texte théâtral, généreusement envoyé par Thierry Debroux à Ch. Oikonomopoulou le 6 janvier 2016 par courriel, 44 p.

cadre volontairement illimité, mythifié et couvert d'optimisme hallucinatoire par les protagonistes. Lié à leur quête du bonheur et surtout à leur réussite professionnelle, il aboutit à une véritable péripétie ontologique qui fait émerger plusieurs aspects de leur substance tautologique. Ceci dit, à la dernière étape de notre étude, nous tenterons de répondre à la question de l'échec ou de la réussite du trajet des héros vers ce lieu, revêtu d'illusion sacralisée.

### ***Th. Debroux, auteur proluxe, multivalent et célèbre de la scène belge francophone***

De nationalité belge et d'expression française, Thierry Debroux est né à Watermael-Boitsfort, commune de la région de Bruxelles, en 1963. Sa première expérience des planches de scène, couronnée d'applaudissements, de succès et de rire, se date de 1969, lorsqu'il incarne à la troisième classe de l'école maternelle Baloo, du *Livre de la jungle* de Rudyard Kipling.<sup>5</sup> L'auteur raconte :

[...] C'est moi, acteur, âgé de six ans dans un spectacle de fin d'année en troisième maternelle. J'y incarne Baloo dans *Le Livre de la jungle* de Kipling, je dois manger une banane mais on n'a pas répété la scène. Le jour de la représentation unique, je me retrouve avec ma peau de banane, et ne sachant pas quoi en faire, je la jette dans le public. Ça fait rire les trois cents personnes qui sont là. Et je trouve cette vague de rires impressionnante et elle me fait du bien. C'est mon premier souvenir de théâtre vu par le petit garçon que j'étais.<sup>6</sup>

Malgré son compromis avec la volonté parentale de suivre la voie professionnelle d'instituteur de l'école primaire, il entre à l'INSAS<sup>7</sup> où il participe à un atelier d'écriture dramatique dirigé par Michel Vinaver. Cette rencontre sera l'amorce de son implication dans l'aventure théâtrale –auctoriale et artistique–, avec une première courte pièce titrée *D'une*, écrite en 1987 dans le cadre de cet atelier.<sup>8</sup>

Dramaturge, acteur, metteur en scène, adaptateur et traducteur pour le théâtre,<sup>9</sup> adaptateur et scénariste de télévision,<sup>10</sup> collaborateur de spectacle de danse,<sup>11</sup> di-

<sup>5</sup> Rudyard Kipling, *Le Livre de la jungle*, Mercure de France, Paris 1899.

<sup>6</sup> Sylvia Botella, « Thierry Debroux, "Théâtre du Parc", Année 15 », site de *La Radio-télévision belge de la Fédération Wallonie-Bruxelles (RTBF)*, 13 février 2015, sur [https://www.rtb.be/culture/scene/detail\\_rencontre-avec-thierry-debroux-directeur-du-theatre-du-parc-heureux-contemplatif-et-determine?id=8905978](https://www.rtb.be/culture/scene/detail_rencontre-avec-thierry-debroux-directeur-du-theatre-du-parc-heureux-contemplatif-et-determine?id=8905978).

<sup>7</sup> Institut National Supérieur des Arts du Spectacle et des Techniques de Diffusion de la Fédération Wallonie-Bruxelles.

<sup>8</sup> Nadine Pochez, « Thierry Debroux », *Comédien*, 13 février 2006, sur <http://www.comedien.be/Thierry-Debroux>.

<sup>9</sup> Voir sur les mises en scène, les adaptations

et les traductions de Debroux pour le théâtre « Thierry Debroux », *Les Francophonies en Limousin*, sur <http://www.lesfrancophonies.fr/DEBROUX-Thierry>.

<sup>10</sup> Debroux a adapté des romans d'Agatha Christie pour *France Télévisions*, de 2009 à 2015, voir sur ce sujet « Thierry Debroux », *Agence Lise Arif* sur <http://www.agencelisearif.fr/auteur-realisateur/thierry-debroux/>, Botella, « Thierry Debroux, "Théâtre du Parc", Année 15 », *op. cit.*, et la Fiche du réalisateur Renaud Bertrand sur la banque de données de la Bibliothèque Nationale de France, sur [http://data.bnf.fr/15038739/renaud\\_bertrand/](http://data.bnf.fr/15038739/renaud_bertrand/).

<sup>11</sup> Debroux a collaboré en 2006 avec la chorégraphe cambodgienne Yiphun Chiem dans son

recteur du Théâtre du Parc depuis juillet 2011,<sup>12</sup> Debroux est indéniablement une personnalité polyvalente et emblématique de la vie théâtrale et artistique belge. Auteur de plus de vingt pièces de théâtre<sup>13</sup> qui connaissent une réception remarquable en Belgique et en France,<sup>14</sup> maintes fois couronné pour ses créations et mises en scène,<sup>15</sup> traduit et édité en Roumanie,<sup>16</sup> il figure parmi les dramaturges contemporains les plus importants de l'espace francophone européen.

Si l'on essaie de placer la dramaturgie de Debroux dans l'évolution du théâtre belge francophone contemporain, nous constaterons qu'elle s'intègre dans la génération des années 90.<sup>17</sup> Celle-ci est marquée par trois caractéristiques prédominantes, à savoir la formation universitaire et l'identité multifonctionnelle des créateurs, ainsi que la revalorisation de la réserve thématique et interprétative du texte théâtral.

Ayant acquis une éducation artistique adéquate et spécialisée dans de grandes institutions universitaires belges, comme l'INSAS ou l'IAD,<sup>18</sup> les dramaturges de cette période combinent la fonction de l'auteur avec celle du metteur en scène.

spectacle de danse *Apsara – Tribal Sarong*. Sa contribution concernait le façonnement de la construction intérieure du spectacle. Voir sur ce sujet Pochez, « Thierry Debroux », *op. cit.*, et « Apsara 2006-2007 », *Aspasia, l'annuaire du spectacle*, sur <http://www.aml-cfwb.be/aspasia/spectacles/15585/Apsara>.

<sup>12</sup> Edmond Morrel, « Th. Debroux succède à Yves Larec », *Demandez le programme*, 2 avril 2010, sur <http://www.demandezleprogramme.be/Thierry-Debroux-succede-a-Yves-Larec>. Voir aussi sur la direction du Théâtre du Parc par Th. Debroux l'interview du dramaturge par Botella, « Thierry Debroux, "Théâtre du Parc", Année 15 », *op. cit.*

<sup>13</sup> Voir la liste exhaustive des créations théâtrales de Debroux dans « Thierry Debroux », *Les Francophonies en Limousin, op. cit.* La majorité des pièces de Debroux est éditée par Lansman, voir sur le site de la maison d'édition [http://www.lansman.org/editions/recherche.php?session=&first=10&rec\\_texte=DEBROUX&genre=&t\\_aff=p](http://www.lansman.org/editions/recherche.php?session=&first=10&rec_texte=DEBROUX&genre=&t_aff=p). La dernière création dramatique de Debroux est *Kennedy*, publiée chez Lansman, Manage 2016, représentée pour la première fois au Théâtre du Parc en mai 2016, et dans le cadre du Festival Off d'Avignon 2016. Voir pour les détails « Création mondiale, "Kennedy" de Debroux », *Arts et Lettres*, sur <http://www.theatremontansier.com/wp-content/uploads/2016/04/artsrtlettres-Kennedy-27.04.16.pdf>, et sur le site du Festival d'Avignon <http://www.avignon-off.com/programme/2016/par-titre/k/kennedy-17113/>.

<sup>14</sup> Voir sur la forte réception des pièces et mises

en scène de Debroux Nurten Aka, Lauren Alcion, Marie Baudet et al., *Dossier du Prix de la Critique (théâtre et danse), saison 2006-2007*, Hayez, Bruxelles 2008, p. 8: « Est-il une saison digne de ce nom sans retrouver à l'affiche au minimum deux pièces de Thierry Debroux? », Christelle Colleaux, *Dossier pour la représentation de la pièce "Darwin" de Thierry Debroux*, 29 avril à 24 mai 2008, Théâtre du Rideau, Bruxelles, p. 3 : « Il n'est pas de saison sans une pièce de Debroux à l'affiche de théâtres bruxellois et bientôt français. Son *Roi Lune* joué par Julien Roy et Bernard Van Doorslaer a soulevé un tel enthousiasme au Théâtre des Doms d'Avignon en juillet 06 que le spectacle a connu cette saison cinq mois de tournée en France dont deux à Paris. Il vient de créer au Théâtre du Parc *Robespierre* qu'il a également mis en scène ». Voir aussi Pochez, « Thierry Debroux », *op. cit.*, où Debroux avoue que, pendant la saison 2005-2006, cinq de ses pièces de théâtre seraient créées dans des théâtres bruxellois.

<sup>15</sup> « Thierry Debroux », *Les Francophonies en Limousin, op. cit.*

<sup>16</sup> Le théâtre de Debroux a été traduit en roumain par Petruța Spânu, et édité en quatre volumes aux Editions Fides, Iași, Roumanie 2011.

<sup>17</sup> Voir en détail sur l'évolution et les générations du théâtre belge francophone contemporain Nancy Delhalle, « D'une génération à l'autre. Modes et formes d'émergence dans le théâtre en Belgique francophone », *Prospero – European Review Theatre and Research*, no. 1, 2010, p. 1-7, ici p. 4-5.

<sup>18</sup> Institut des Arts de Diffusion de Belgique.

Très souvent, ces deux identités fusionnent, l'écrivain assumant en même temps la mise en scène de sa propre pièce, ou encore le rôle de l'acteur. Toujours est-il que l'écriture dramatique, mise en écart pendant les années précédentes, prétend l'importance de sa contribution dans le processus théâtral. D'autre part, à leur double rôle, d'auteur et de metteur en scène, s'accroche fréquemment celui de directeur de théâtre, ce qui manifeste leur intention de s'intégrer dans un contexte d'institutionnalisation théâtrale, où ils pourraient déployer leur créativité artistique. Optant pour une actualisation et internationalisation des thèmes qui ambitionnent de faire émerger les fermentations de la société et de la culture actuelles occidentales, les dramaturges de cette période abandonnent les aspirations politiques et idéologiques du théâtre engagé des années précédentes. Parallèlement, ils s'orientent vers un usage de plus en plus fréquent des pratiques multimédia, sans abandonner l'importance attribuée au comédien, dont le corps devient l'objet d'une exploration raffinée des possibilités cachées.

Pour Debroux, l'écriture dramatique est une aventure scripturale. Guidé par le flux de sa créativité, il confesse de ne jamais connaître l'étape terminale de cette fascinante traversée :

« C'est comme un voyage. Il y a quelque chose d'instinctif qui se produit. Je ne suis pas quelqu'un qui travaille avec un plan précis, alors qu'il y a des auteurs qui ne peuvent pas démarrer une pièce avant qu'ils ne sachent comment elle se termine. [...] En général, moi, je ne sais absolument pas comment mes pièces vont se terminer, et je suis parfois même très surpris par cette révélation, ce retournement de situation dont on parlait... Mais lorsqu'elle arrive, c'est instinctif et naturel ».<sup>19</sup>

Au sein de ce voyage, l'imagination acquiert un rôle primordial.<sup>20</sup> Considérée par l'auteur comme un large champ d'idées et d'éléments constamment renouvelé et alimenté, elle est « un réservoir collectif inconscient et mythologique auquel on peut avoir accès », pour lequel il a « développé des façons d'y accéder et de maintenir ce rapport de façon presque constante ».<sup>21</sup>

Pourtant, Debroux reste fidèle dans sa relation avec la réalité, apte à stimuler la créativité auctoriale, grâce au charme de sa fortuité stimulante.<sup>22</sup> Actuelle ou passée, la factualité comme source d'inspiration l'amène à un travail documentaire exhaustif, qui lui permet de travailler à plusieurs reprises sur ses textes de théâtre.<sup>23</sup> Le

<sup>19</sup> Pochez, « Thierry Debroux », *Comédien*, op. cit.

<sup>20</sup> *Ibid.*, voir aussi Philip Tirard, « "Cinecittà": une rencontre décisive », *La Libre Belgique*, 27 septembre 2005, sur <http://www.lalibre.be/archive/cinecitta-une-rencontre-decisive-51b88baf4b0de6db9acba80> et Laurent Ancion, « Petit portrait en femme majeure », *Le Soir - Belgique*, 22 septembre 2006, p. 38, sur [http://archives.lesoir.be/petit-portrait-en-femme-majeure\\_t-20060922-006ELM.html](http://archives.lesoir.be/petit-portrait-en-femme-majeure_t-20060922-006ELM.html).

<sup>21</sup> Botella, « Thierry Debroux, "Théâtre du Parc", Année 15 », op. cit.

<sup>22</sup> Debroux dans Colleaux, *Dossier pour la représentation de la pièce "Darwin" de Thierry Debroux*, op. cit., p. 2 : « Ouvert, sans quête particulière, il s'établit une sorte de correspondance entre soi et ce qui nous entoure. Ma vie est sans cesse traversée de hasards, de signes, d'invitations à pousser des portes ». Voir aussi sur l'importance de la réalité pour l'écriture dramatique de Debroux Ancion, « Petit portrait en femme majeure », *Le Soir - Belgique*, op. cit.

<sup>23</sup> Pochez, « Thierry Debroux », *Comédien*, op. cit.



lien significatif de l'auteur avec la vérité empirique et sa transcription théâtrale s'avèrent souvent de caractère autobiographique ou biographique,<sup>24</sup> traçant le chemin singulier d'un ou de plusieurs personnages qui ont réellement existé. De variance ethnique, professionnelle, générationnelle, éthique et comportementale, les protagonistes debrouxiens sont facilement reconnaissables en tant que personnalités fameuses qui ont marqué l'histoire et la littérature occidentale,<sup>25</sup> ou en tant que personnages habituels de la quotidienneté actuelle.

Théâtre au fil narratif classique, profondément lyrique et poétique,<sup>26</sup> son œuvre dramatique ne refuse point les touches humoristiques et burlesques.<sup>27</sup> Mais sa plus grande qualité reste la sobriété – bien qu'elle ne soit qu'apparente – de son écriture au niveau de forme et de contenu. Dépourvu d'hermétisme et d'élitisme esthétiques, thématiques et verbaux,<sup>28</sup> le théâtre debrouxien se veut ouvert à toute catégorie de spectateurs, reconnaissant l'importance de sa mission « multigénérationnelle ». L'auteur précise :

« Je pense que la plus grande difficulté pour un auteur, c'est d'écrire une histoire simple. Ce n'est pas compliqué d'être complexe mais c'est très compliqué d'être simple. J'aime bien que ce qu'on raconte aux gens ne soit pas difficile d'accès. D'autant qu'on essaie de toucher toutes les générations à la fois sur la plupart des spectacles. J'aime beaucoup l'aspect multigénérationnel du théâtre : voir venir des adolescents, des enfants avec des grands-parents, des arrière-grands-parents... ».<sup>29</sup>

## Identité topographique des pièces debrouxiennes

### *L'importance géodésique théâtrale – points de repère*

Au sein du réservoir thématique debrouxien, l'espace dramatique<sup>30</sup> est doué d'une dynamique particulière qui revalorise ses correspondances apparentes avec la scène théâtrale.

Pour le dramaturge, la genèse du cadre spatial de l'action – fréquemment urbain – est identique à celle de sa thématique, émergeant aussi de son inspiration. Debroux avoue : « Je ne décide en général pas de mes sujets. Ils s'imposent à moi. Et c'est pareil pour les villes... ».<sup>31</sup>

<sup>24</sup> Ancion, « Petit portrait en femme majeure », *Le Soir – Belgique*, op. cit. et Tirard, « “Cine-città” : une rencontre décisive », *La Libre Belgique*, op. cit.

<sup>25</sup> À titre d'exemple, mentionnons la pièce la plus récente de Debroux *Kennedy*, op. cit.

<sup>26</sup> Didier Kerckaert dans Colleaux, *Dossier pour la représentation de la pièce “Darwin” de Thierry Debroux*, op. cit., p.5.

<sup>27</sup> *Ibid.*

<sup>28</sup> Pochez, « Thierry Debroux », *Comédien*, op. cit.

<sup>29</sup> Debroux dans Botella, « Thierry Debroux, “Théâtre du Parc”, Année 15 », op. cit.

<sup>30</sup> Pour une définition exhaustive du terme « es-

pace dramatique », voir Michael Issacharoff, « Space and Reference in Drama », *Poetics today*, volume 2, no. 3, spring 1981, p. 211-224, Patrice Pavis, *Dictionnaire du Théâtre*, Armand Colin, Paris 2002, p. 118-120, idem, *Vers une théorie de la pratique théâtrale – Voix et images de la scène*, Presses Universitaires de Septentrion, Villeneuve d'Ascq 2007, p. 386-388, Marika Thomadaki, *Sémiotique du discours théâtral total* (Μαρίκα Θωμαδάκη, Σημειωτική του ολικού θεατρικού λόγου), Domos, Athènes 1993, p. 129-137, et Anne Ubersfeld, *Lire le théâtre II – L'école du spectateur*, Belin, Paris 1996, p. 54-55.

<sup>31</sup> Thierry Debroux, courriel à Ch. Oikonomo-

Premier signe de l'importance locale dramatique est le titrage fortement spatialisé de ses pièces. À part les œuvres étudiées ici dont le titre renvoie directement au réalisme précis des lieux existants, tels que Cinécittà, la médina marocaine et Chine, d'autres de ses créations théâtrales sont nommées par des espaces explicitement cadrés. Mentionnons à titre d'exemple *Moscou nuit blanche*,<sup>32</sup> *Termini Roma*<sup>33</sup> et *Terril apache*.<sup>34</sup> Cette importance attribuée à la topographie est en outre balisée par une internationalisation à ferme connotation ethnoculturelle. En d'autres termes, les espaces dramatiques debrouxiens, en dehors de leur caractère multiculturel qui dépasse le terrain restreint occidental, sont chargés, dès le titre théâtral et tout au long de l'action dramatique, d'une sémiotique particulière nationale, géographique, historique et culturelle, telle que l'Italie, le Maroc, la Chine, la Russie ou la terre américaine indigène.

À part sa mission de fictionnalisation d'une localité concrète, renvoyant à la réalité et accueillant action, situations, conflits et interdépendances parmi les héros, l'espace dramatique debrouxien doit son importance originale à deux fonctions supplémentaires, l'emboîtement topographique et son lien avec l'évolution personnelle des personnages théâtraux.

Dans ce cadre, on reconnaît son intention de se profiter constamment de la possibilité de bifurcation de l'espace dramatique, morcelé entre le scéniquement visible et le hors-scène.<sup>35</sup> C'est ainsi que la spatialité dramatique scénique de ses œuvres embraye un second espace, scéniquement non représenté et dont les caractéristiques engendreront, au fur et à mesure que la tension dramatique accroit, des bipolarités antinomiques avec des paramètres de l'univers spatial principal avec qui il « interfère nécessairement ».<sup>36</sup> Ce second espace dramatique hors-scène<sup>37</sup> est une zone topographique « dynamique »,<sup>38</sup> une localité dramatique verbalisée,<sup>39</sup> dont la description et les connotations ne sont fournies que par le verbe des protagonistes.

poulou, 23 août 2016, à propos de l'importance de la topographie dramatique dans ses pièces théâtrales.

<sup>32</sup> Thierry Debroux, *Moscou nuit blanche*, Lansman, Manage 1995.

<sup>33</sup> Thierry Debroux, *Termini Roma*, Lansman, Manage 1996.

<sup>34</sup> Thierry Debroux, *Terril apache*, Lansman, Manage 2009.

<sup>35</sup> Cf. Ubersfeld, *Lire le théâtre II – L'école du spectateur*, op. cit., p. 55 : « Cet espace dramatique est de façon très générale un espace pluriel, dichotomique, construit sur des oppositions, non seulement celle du scénique et du hors-scénique, mais d'autres, caractéristiques de tel ou tel type de texte théâtral, voire même de tel texte particulier ».

<sup>36</sup> Patrice Pavis, *L'Analyse des spectacles – Théâtre, mime, danse, cinéma*, Armand Colin, Paris 2016, p. 163.

<sup>37</sup> Voir en détail sur l'espace dramatique hors-scène William Gruber, *Offstage space, narrative, and the theatre of the imagination*, Palgrave MacMillan, New York 2010.

<sup>38</sup> Michael Issacharoff, *Discourse as Performance*, Stanford University Press, Stanford 1989, p. 68.

<sup>39</sup> Cf. avec les termes suivants désignés en matière de l'espace dramatique verbalisé par les théoriciens et auteurs suivants : « Referred space » selon l'expression de Gay McAuley, *Space in Performance: Meaning in the Theatre*, University of Michigan Press, Ann Arbor 1996, p. 20 ; « offstage space [...] screened by language » selon Michael Issacharoff, *Discourse as Performance*, op. cit., p. 68 ; « un ailleurs » selon Hélène Laliberté, « Pour une méthode d'analyse de l'espace dans le texte dramatique », *L'Annuaire théâtral : revue québécoise d'études théâtrales*, no. 23, 1998, p. 133-145, ici p. 136 ; « espace "off" » selon Richard Monod, *Les textes de*

Cela étant, l'action et le positionnement scéniques des héros accueillent et nourrissent constamment le déploiement de l'espace dramatique « mentionné »<sup>40</sup> et, par conséquent, du lieu qu'il représente. Or, l'émergence de ce champ spatial, fictif et « symbolisé »,<sup>41</sup> est associée à la conquête identitaire des caractères debrouxiens, sous forme de défi qu'ils doivent gagner à n'importe quel prix. En matière de l'impact de la spatialité sur l'évolution particulière humaine, rappelons les propos significatives de l'auteur : « Je crois bien sûr que l'endroit où l'on vit exerce une influence profonde ».<sup>42</sup>

### *Descriptif du cadre spatial dramatique – scénique et verbalisé – des pièces*

*Cinecittà* est une pièce purement autobiographique et intensément topographique.<sup>43,44</sup> Son cadre spatial unique qui est Rome « détermine l'axe dramatique »,<sup>45</sup> mettant sur scène la véritable et singulière histoire du grand-père de l'auteur.<sup>46</sup> L'histoire débute à Rome en 1981,<sup>47</sup> où Henri, vieil homme aux alentours de quatre-vingts ans, vit avec sa compagne Andréina. Né à Namur en 1896,

*théâtre*, Cédic, Lyon 1977, p. 142 ; « espace mentionné » selon Pavis, *L'Analyse des spectacles – Théâtre, mime, danse, cinéma*, op. cit., p. 163 ; « λογόχωρος » (nous tenterions de traduire ce terme par « référo-espace » ou « verbo-espace ») selon Thomadaki, *Sémiotique du discours théâtral total*, op. cit., p. 132.

<sup>40</sup> Pavis, *L'Analyse des spectacles – Théâtre, mime, danse, cinéma*, *ibid.*, p. 163.

<sup>41</sup> *Ibid.*

<sup>42</sup> Debroux, courriel à Ch. Oikonomopoulou, op. cit.

<sup>43</sup> Debroux, *Cinecittà*, Lansman, op. cit., recto du livre. Voir aussi, Debroux, courriel à Ch. Oikonomopoulou, *ibid.* : « *Cinecittà*, c'est l'histoire de mon grand-père. J'ai donc respecté la géographie de sa vie et tout se passe à Rome parce qu'il a vécu les 20 dernières années de sa vie à Rome », Philip Tirard, « "*Cinecittà*", double rêve de star », *La Libre Belgique*, 13 septembre 2005, sur <http://www.lalibre.be/culture/scenes/cinecittà-double-reve-de-star-51b88b89e4b0de6db9a-caa38> et Debroux dans Tirard, « "*Cinecittà*" : une rencontre décisive », op. cit. : « C'est, à quelques détails près, l'histoire de ma propre rencontre [...] avec un grand-père que je croyais mort et qui est réapparu après un demi-siècle d'absence. Lui et moi avions partagé, sans le savoir, le même rêve : devenir vedette de cinéma ».

<sup>44</sup> Le caractère fortement autobiographique de cette pièce apparaît aussi à la transposition fidèle de l'incident de la première apparition sur scène de Debroux à l'âge de six ans : « ANTOINE : (Temps) Quand j'ai lu les lettres qu'il envoyait

à ma mère, ça m'a complètement retourné. Un grand-père que je n'avais jamais vu, avait rêvé toute sa vie de devenir acteur. Et moi, ça faisait si longtemps que je faisais le même rêve, sans en parler [sic] à personne, jamais. [...] Acteur célèbre, voilà ce que je voulais devenir. Ça me poursuit depuis l'âge de six ans. À cause d'une peau de banane. [...] La classe de troisième maternelle présente *Le Livre de la Jungle* [sic] dans la salle des fêtes de l'école. Dans le rôle de Baloo : le petit Antoine. [...] Au milieu du spectacle, il était prévu que je mange une banane. Le jour de la représentation arrive. Je mange ma banane comme convenu et je me retrouve avec la peau, ne sachant pas quoi en faire, tout penaud devant trois cent cinquante personnes. Et là, je ne sais pas ce qui me prend, une inspiration soudaine : je jette la peau dans la salle. Tout le monde éclate de rire et moi, je me sens brusquement très important. Un petit garçon dans un costume d'ours vient de provoquer un séisme et jusqu'à la fin de ses jours sans doute, il en sentira les secousses ». (Debroux, *Cinecittà*, version électronique, op. cit., p. 19.)

<sup>45</sup> Debroux, courriel à Ch. Oikonomopoulou.

<sup>46</sup> La photo du grand-père de Debroux a même servi d'affiche de spectacle aux représentations de la pièce, voir Catherine Makereel, « Mon grand-père, ce héros qui voulait être une vedette », *Le Soir – Belgique*, 20 septembre 2005, sur [http://archives.lesoir.be/mon-grand-pere-ce-heros-qui-voulait-etre-une-vedette\\_t-20050920-001CQ1.html](http://archives.lesoir.be/mon-grand-pere-ce-heros-qui-voulait-etre-une-vedette_t-20050920-001CQ1.html).

<sup>47</sup> Debroux, *Cinecittà*, Lansman, op. cit., recto du livre.

« l'année même où naissait le cinématographe », <sup>48</sup> « petit marchand de sable », <sup>49</sup> il avait abandonné sa famille pour tenter son sort comme acteur à Paris. Cinquante ans ont écoulé sans jamais avoir pris contact avec sa femme et ses enfants, alors qu'à présent, il accueille chez lui Antoine, son petit-fils, qui se trouve à Rome en vacances. Lors de leurs trouvailles heureuses, le grand-père déploie le fil de sa vie et ses efforts échoués de devenir vedette du cinéma, alors qu'Antoine confesse sa volonté de devenir acteur. De cette combinaison entre rêve et ambition professionnelle, émerge l'entrecroisement intérimaire de deux destins dont Cinecittà, le studio cinématographique emblématique italien, <sup>50</sup> devient l'espace verbalisé, d'ailleurs totalement idéalisé par Henri. Bien que Cinecittà fût le décor du passé artistique échoué du grand-père qui y avait travaillé en tant que traducteur, <sup>51</sup> il surgit à ce moment-là comme une parfaite circonstance spatiale future qui verrait la conjonction des destins du grand-père et du petit-fils. Autrement dit, le studio cinématographique se transforme en lieu d'accueil de l'avenir ambitieux mais éloquemment impossible d'Henri qui rêve son « come-back », grâce au scénario qu'Antoine devrait écrire et qui éblouirait Cinecittà. <sup>52</sup> Bien que la pièce finisse avec la mort du grand-père, sa présence et son aspiration à la célébrité restent omniprésents dans le petit appartement où prennent leur café Antoine et Andréina. <sup>53</sup>

*Eros Médina*, pièce inspirée de la véritable histoire familiale de la comédienne Anouchka Vingtier –compagne de l'auteur– <sup>54</sup> et du secret de sa grand-mère <sup>55</sup> est le monologue d'une jeune actrice de notre époque. Pour Debroux, cette pièce « invite le spectateur à une promenade initiatique au sein d'une ville mais surtout au sein de lui-même ». <sup>56</sup> Au milieu de l'ambiance claustrophobe et labyrinthique de la médina de Marrakech, « ville mystérieuse faite de ruelles et de portes [...], une infinité de mondes clos et de secrets », <sup>57</sup> Alexina se sent obstinément suivie par un homme. Pleine d'angoisse et suffoquant de la présence masculine inconnue, elle brise le silence et ose lui adresser la parole. Loin d'instaurer un contact avec lui ou, au contraire, l'affronter et lui demander la tranquillité, elle s'adonne à une longue confession solitaire. Séjournant à Marrakech pour le tournage d'un film et ayant choisi de participer à une scène érotique, elle se demande si cette décision fut la cause de sa séparation de son compagnon Dimitri. Entre commentaires pro-

<sup>48</sup> Debroux, *Cinecittà*, version électronique, *op. cit.*, p. 11.

<sup>49</sup> *Ibid.*, p. 37.

<sup>50</sup> Gino Moliterno, « Cinecittà », dans Gino Moliterno (éd.), *Encyclopedia of Contemporary Italian Culture*, Routledge, London and New York 2000, p. 163-164.

<sup>51</sup> Debroux, *Cinecittà*, version électronique, *op. cit.*, 11.

<sup>52</sup> *Ibid.*, p. 30-31.

<sup>53</sup> *Ibid.*, p. 38.

<sup>54</sup> Pochez, « Thierry Debroux », *Comédien*, *op. cit.*

<sup>55</sup> Anouchka Vingtier dans Théâtre Le Public, *Eros Médina –Ballade initiatique*, programme de la pièce, représentée du 10 janvier au 9 fé-

vrier 2008 au Théâtre Le Public, Saint-Josse-ten-Noode, Belgique, dans une mise en scène de Julie Annen, p. 3, 5.

<sup>56</sup> Debroux dans Théâtre Le Public, *Eros Médina –Ballade initiatique*, *ibid.*, p. 3. Insister aussi sur le fait que le titre de la pièce est accompagné dès la première page du programme par le sous-titre « ballade initiatique », qui met le point sur le lien étroit entre l'errance topographique et la quête identitaire.

<sup>57</sup> Julie Annen et Anouchka Vingtier, interview à Delphine Georges pour *Brussel Deze Week*, cité dans Théâtre Le Public, *Eros Médina –Ballade initiatique*, *ibid.*, p. 5.

vocants sur le présent dramatique, entre réflexions, inquiétudes et interrogations sur sa situation de femme et son passé, c'est toute une introspection individualisée qui se dégage, croisée par l'histoire parallèle de sa grand-mère, appelée aussi Alexina, qui avait souffert d'un viol collectif par des soldats Américains juste après la fin de la deuxième guerre mondiale en Normandie. À la fin de la pièce, le bilan fusionnant les deux destins féminins aboutira à la détermination de la protagoniste de continuer son chemin et d'assumer l'autonomie de son destin. Il s'avère intéressant de remarquer ici que, bien que l'espace dramatique scénique prétende son unicité réaliste –la médina marocaine–, l'espace mentionné quant à lui se trouve trichotomisé. D'une part, c'est la spatialité correspondant au passé de l'actrice, vécu quelque part en Europe occidentale, probablement en Belgique ou en France.<sup>58</sup> De l'autre côté, c'est la Normandie, localité qui est devenue le témoin du passé tragique de sa grand-mère violée.<sup>59</sup> Finalement, c'est l'espace qui accueillera l'avenir d'Alexina comme actrice du nouveau film pour lequel hésite. Néanmoins, ce dernier coïncide avec l'espace dramatique du présent diégétique, puisque le film serait réalisé dans la médina de Marrakech.<sup>60</sup>

Dans *Made in China*, Debroux s'intéresse « au rapport des entreprises et de ses employés à la globalisation et à l'essor de l'économie chinoise ».<sup>61</sup> Il dramatise alors le contexte concurrentiel d'une entreprise contemporaine, rachetée par une société multinationale chinoise. Celle-ci, spécialisée au traitement des déchets,<sup>62</sup> vise à délocaliser en Chine. Lisa, la nouvelle directrice de Ressources Humaines se charge du choix d'un des trois cadres, qui sera par la suite responsable de la formation des employés chinois à Shanghai.<sup>63</sup> Jean-Pierre, homme cinquantenaire avec une grande expérience professionnelle, Philippe, fragile et divorcé, et Nicolas, arriviste et concurrentiel, forment le triangle des candidats. Plongés brusquement dans une situation angoissante d'exercices imposés par Lisa, qui visent au perfectionnement de leur formation et à la sélection finale, ils finissent par être les victimes d'un bouleversement identitaire dont les deux caractéristiques majeures sont l'humiliation et le harcèlement psychique. La rivalité et l'intransigeance qui détruisent progressivement leur relation amicale conduiront à la sélection finale de Nicolas pour le poste à Shanghai –une fois qu'il a réussi à séduire sexuellement Lisa. Suivent la démission de Jean-Pierre qui décide de s'occuper des « urinoirs avec des mouches »,<sup>64</sup> et le suicide de Pierre.

<sup>58</sup> Les seules indications sur la géographie de l'espace dramatique hors-scène qui renvoient au passé de l'actrice sont assez vagues. On apprend qu'elle vivait « dans une ville beaucoup plus au nord en Europe » (Debroux, *Eros Médina*, version électronique, *op. cit.*, p. 3), et qu'elle avait rencontré le réalisateur du film érotique au « café Saint-Jean » (Debroux, *Eros Médina*, version électronique, *op. cit.*, p. 14).

<sup>59</sup> Nurten Aka, « “Eros Médina” – Secrets de famille et autres bruits », *Rue du Théâtre*, sur [http://](http://www.ruedutheatre.info/article-4076795.html)

[www.ruedutheatre.info/article-4076795.html](http://www.ruedutheatre.info/article-4076795.html): « Récit labyrinthique, texte à clef, en deux parties, il nous bascule du Maroc à la Normandie ».

<sup>60</sup> Debroux, *Eros Médina*, version électronique, *op. cit.*, p. 6.

<sup>61</sup> Debroux, courriel à Ch. Oikonomopoulou, *op. cit.*

<sup>62</sup> Debroux, *Made in China*, *op. cit.*, p. 3.

<sup>63</sup> *Ibid.*, p. 6.

<sup>64</sup> *Ibid.*, p. 42.

Ici, l'espace dramatique scénique de la pièce est majoritairement focalisée sur une salle de réunion,<sup>65</sup> lieu typique d'une entreprise contemporaine. L'auteur n'y donne pas de précisions textuelles sur la localisation de l'entreprise, celle-ci étant fournie implicitement tout long de l'action, à travers quelques petits détails<sup>66</sup> qui informent que l'action se passe éventuellement quelque part en France, plutôt à Paris. Nonobstant, d'autres endroits supplémentaires complètent la localisation spatiale scénique, tels que l'immeuble de Sophie,<sup>67</sup> le restaurant chinois et l'hôtel où Lisa dîne avec Nicolas<sup>68</sup> et passe une nuit de passion avec lui,<sup>69</sup> la maison de Philippe<sup>70</sup> et l'immeuble de Nicolas.<sup>71</sup> L'espace dramatique verbalisé c'est la Chine. Complètement inconnu par les protagonistes, l'espace asiatique parsème en densité l'ensemble du texte<sup>72</sup> via les propos des protagonistes. Leurs références sont pleines de connotations ethnoculturelles chinoises, et surtout chargées de leur angoisse de faire tout ce que possible pour le connaître de près. Pour autant, plusieurs éléments de la civilisation chinoise qui font partie de l'espace hors-scène se trouvent négativement projetés sous forme d'épreuves dans l'espace dramatique scénique qu'est la salle de réunion, transformée progressivement en lieu de manipulation humiliante imposée par Lisa. Les trois cadres doivent alors y apprendre des mots en chinois,<sup>73</sup> s'exercer à l'apprentissage de la différenciation culturelle,<sup>74</sup> ou s'entraîner à la technique du combat de sabre Kendo.<sup>75</sup>

### Espace dramatique et aspirations identitaires des héros *L'espace dramatique scénique, un facteur affectant les personnages*

Lié au présent et au passé des protagonistes, l'espace dramatique scénique du présent diégétique semble leur exercer une certaine influence d'ordre psychique. Clos et stable, il atteint souvent les dimensions d'un lieu claustrophobe qui les étouffe. Dans *Eros Médina*, Alexine, terrifiée de la présence de l'inconnu, avoue :

Je n'ai pas voulu céder à la peur.  
Je n'ai pas voulu hâter le pas avec l'espoir de te semer.  
Même quand la ruelle était sombre,  
j'aurais préféré cent fois me mordre les lèvres  
plutôt que de courir  
même si j'en avais l'envie folle.<sup>76</sup>

Ici, le présent dramatique topographique de la médina marocaine est également nourri du double pouvoir mnésique de la jeune femme. Assise sur une « caisse que le sorcier, égorgé de poule, a laissée »,<sup>77</sup> Alexina va étaler les événements les

<sup>65</sup> *Ibid.*, p. 1.

<sup>66</sup> *Ibid.*, p. 9, 37.

<sup>67</sup> *Ibid.*, p. 10.

<sup>68</sup> *Ibid.*, p. 30.

<sup>69</sup> *Ibid.*, p. 32.

<sup>70</sup> *Ibid.*, p. 31.

<sup>71</sup> *Ibid.*, p. 34.

<sup>72</sup> *Ibid.*, p. 8, 11, 18-20, 24, 25, 27, 33, 37.

<sup>73</sup> *Ibid.*, p. 16.

<sup>74</sup> *Ibid.*, p. 17-18.

<sup>75</sup> *Ibid.*, p. 26.

<sup>76</sup> Debroux, *Eros Médina*, version électronique, *op. cit.*, p. 2.

<sup>77</sup> *Ibid.*

plus significatifs de sa vie, avant que le fil diégétique ne soit pris par l'apocalypse de l'histoire du viol de sa grand-mère.<sup>78</sup>

Dans *Made in China*, la vie des protagonistes semble inextricablement liée au cadre topographique de leur travail, incarné par la salle de réunion. Au début de la pièce, cet endroit représente pour les trois protagonistes un lieu de rencontre accueillant, amical et décontracté, un cadre spatial à l'écoute de leurs inquiétudes sur le rachat de leur entreprise par des Chinois.<sup>79</sup> Au contraire, pour Lisa, la nouvelle directrice des Ressources Humaines, la salle de réunion sera une localité qui lui provoque le malaise. Cette sensation négative sentie par l'envahisseur féminin semble prémonitoire de la rupture de l'amitié de trois cadres et de leur désagrément moral. Au moment où elle se présente devant les cadres de l'entreprise, Lisa n'hésite pas à commenter l'ambiance suffocante de la salle de réunion : « Ces salles de réunion ont toujours une de ces odeurs... Rien de tel qu'un peu d'air frais. Mais j'oublie de me présenter : je suis Lisa Degroot ». <sup>80</sup>

Au contraire, dans *Cinecittà*, le statisme du protagoniste cloué dans son petit appartement, semble l'avoir englouti, tout l'en ayant muni d'une affection et d'un réconfort absurdes, projetés sur son immeuble : « Ce fauteuil est le seul être qui me comprenne dans cet appartement ». <sup>81</sup> De surcroît, la sécurité du petit appartement semble offrir à Henri une consolation à son amertume d'avoir échoué à sa carrière d'acteur, et à l'impossibilité d'un avenir réussi :

HENRI : De quoi veux-tu qu'on parle si on ne parle pas du passé ? De l'avenir peut-être ? Mon avenir, c'est un trou dans un cimetière. On ne va tout de même pas parler d'un trou dans un cimetière pendant toute une après-midi. Le présent ? Ah il est beau le présent. Regarde-le notre présent. Regarde ce magnifique appartement. Admire les murs sublimes. Non, Andréina, il n'est pas présentable notre présent. Ni présentable, ni discutable. A moins que tu aies envie que j'ennuie mon petit-fils avec le montant décidément si dérisoire de notre petite pension et tous les détails croustillants de notre vie passionnante. <sup>82</sup>

### ***L'espace dramatique verbalisé comme investissement identitaire des héros***

Le réalisme limité, démythifié, souvent banal ou claustrophobe de l'espace dramatique scénique fait contraste avec l'espérance idéalisée et l'horizon ouvert qu'offre l'espace dramatique mentionné. Apparenté aux délices d'une vie réussie surtout professionnelle, cet espace hors-scène, bien qu'il surgisse clairement de la concrétisation verbale et factuelle de l'espace dramatique, fonctionne comme une sirène venue de l'avenir –ou du passé intergénérationnel dans le cas de *Eros Médina*– qui essaye d'orienter les protagonistes, noyés dans leur présent embarrassant, vers une quête identitaire dont le résultat reste incertain.

<sup>78</sup> *Ibid.*, p. 18-23.

<sup>79</sup> Debroux, *Made in China*, version électronique, *op. cit.*, p. 1-4.

<sup>80</sup> *Ibid.*, p. 5.

<sup>81</sup> Debroux, *Cinecittà*, version électronique, *op. cit.*, p. 3.

<sup>82</sup> *Ibid.*, p. 6.

Dans *Cinecittà*, Henri, plein d'émotion et d'enthousiasme de sa première rencontre avec Antoine, voit son pessimisme sur sa situation actuelle céder sa place à l'ambition et le rêve. Il pense déjà à sa « revanche »,<sup>83</sup> son retour aux planches cinématographiques comme réalisateur d'un film qui aurait comme sujet sa propre vie. Pour lui, ce serait sa tentative ultime de succès professionnel, mais aussi une occasion pour collaborer avec son petit-fils.<sup>84</sup> Commentons ici le caractère chimérique du projet du grand-père et sa fonctionnalité de solution unique pour qu'il conquière la reconnaissance et la célébrité à ces dernières années de sa vie. La création cinématographique comme paramètre d'auto-affirmation identitaire apte à apporter la catharsis rétrospective contre sa décision culpabilisante d'avoir abandonné au passé femme et enfants, est donnée par une description détaillée de tout son projet. La tirade du grand-père, formée des phrases saccadées qui enflamment son excitation, rend son rêve encore plus tragique, plus illusoire :

HENRI : [...] Plan suivant : le gardien me raccompagne jusqu'à la sortie. Travelling dans l'autre sens. Je te passe les plans dans la ville et on me retrouve dans ma petite chambre d'hôtel, la lame de rasoir posée sur mon poignet. Flash-back sur ma vie. Mon père mort allongé sur un lit, moi qui l'embrasse, la découverte du cinématographe, les tréteaux que l'on dresse dans la cour d'une école, [...] la guerre, la grippe espagnole, Louise, les enfants, la carrière de sable, bon là je vais un peu vite, je résume, mais tu verras : toutes les scènes sont magnifiques. [...] On me retrouve dans la petite chambre d'hôtel à Rome. Gros-plan sur mon poignet et sur la lame de rasoir. J'hésite. [...] Et c'est là que tu intervies, Antoine. À partir de là, on va tout changer. Tout réécrire [...] Maintenant tu es là. Alors tu vas m'aider. Tu vas m'aider, hein ?<sup>85</sup>

Mais la phrase d'Henri qui constitue le résumé de tout son projet utopique et qui exprime de façon la plus emblématique l'assimilation de son rêve tardif au lieu cinématographique de *Cinecittà* est la suivante: « Non je n'arrêterai pas. Cette fois, je la tiens ma revanche. Un film magnifique, ce sera un film magnifique. *Cinecittà*, me revoilà ».<sup>86</sup>

Le cas de *Eros Médina* est bien particulier, puisque, comme nous avons déjà mentionné, il y a identification de l'espace dramatique principal avec l'espace dramatique verbalisé qui correspond à l'avenir professionnel de la jeune actrice. La médina constitue comme cela, outre le lieu de la présence actuelle d'Alexina, le décor de son prochain film.<sup>87</sup> D'ailleurs, le titre de la pièce coïncide avec celui du film auquel jouera la protagoniste,<sup>88</sup> d'où l'isochronisme topographique dramatique unissant le présent à l'avenir de l'héroïne. Pourtant, la médina ne représente pas pour l'actrice une ambition rêveuse ni un songe sublime, mais plutôt un compromis pragmatique, un aspect de la cruauté de sa vie professionnelle qu'elle doit

<sup>83</sup> *Ibid.*, p. 30.

<sup>84</sup> *Ibid.*, p. 31.

<sup>85</sup> *Ibid.*

<sup>86</sup> *Ibid.*, p. 30.

<sup>87</sup> Debroux, *Eros Médina*, version électronique, *op. cit.*, p. 6.

<sup>88</sup> *Ibid.*, p. 7.



assumer afin de ne pas détruire sa carrière d'artiste. Obligée de « prendre le sexe d'un homme dans [sa] bouche » durant le tournage du film,<sup>89</sup> Alexina doit faire face au dilemme entre sa vie de couple avec Dimitri qui semble désapprouver sa participation à la production cinématographique, et son avenir d'actrice, incertain et douteux.<sup>90</sup>

Dans *Made in China*, l'espace dramatique mentionné qui déclare sa présence significative dès le titre de la pièce, c'est la Chine, le pays où se trouve le poste de travail que Jean-Pierre, Philippe et Nicolas doivent conquérir. Assimilée à la suprématie de l'enjeu professionnel qu'ils doivent absolument gagner, la topographie chinoise déferlée par des mœurs chinoises, est chargée d'une double optique. Elle oscille alors entre l'épatement craintif que les protagonistes prouvent face à la majesté de la civilisation mandarine, exprimé par le qualificatif « dragon » qu'ils utilisent pour en parler,<sup>91</sup> et l'image péjorative, négative, presque raciste, de la population chinoise qu'ils évoquent à l'incitation de Lisa :

PHILIPPE : Heu... Les Chinois sont... jaunes !

JEAN-PIERRE : Les Chinois sont nombreux.

NICOLAS : Les Chinois ont de petites bites... [...]

JEAN-PIERRE : Les Chinois sourient tout le temps et on ne sait jamais ce qu'ils pensent.

NICOLAS : Les Chinoises sont des petites perverses.

LISA : Excellent !

PHILIPPE : Les Chinois viennent nous piquer notre boulot.

LISA : C'est mieux !

JEAN-PIERRE : Les Chinois bouffent du chien et du rat.

LISA : Pas mal. [...]

PHILIPPE : Les Chinois ont inventé les supplices chinois. Ils vous attachent nus à un seau troué dans lequel il y a un rat. Par le trou, ils excitent le rat avec un tison et le rat devient fou et vous rentre dans le cul et vous dévore les organes pour trouver une sortie.

LISA : Pas mal, Philippe.

JEAN-PIERRE : Les Chinois contaminent tout. L'eau de leurs rivières et le lait de leurs nourrissons.

NICOLAS : Les Chinois, pour se venger d'avoir de petites bites, ont obligé leur femme à avoir de petits pieds...<sup>92</sup>

Acquéant les dimensions d'une localité rêvée pour leur réussite professionnelle, l'image de la Chine transforme peu à peu les protagonistes à des travailleurs-automates obsédés qui n'hésitent pas à tolérer l'humiliation des épreuves ridicules de Lisa et à pousser à l'extrême leurs propres résistances psychiques et physiques. C'est alors que le pari professionnel d'expatriation en Chine fonctionne dans la pièce comme un baromètre de solidarité, d'humanisme ou d'arrivisme et d'affectation morale pour chacun de trois héros, victimes de la machine infernale

<sup>89</sup> *Ibid.*, p. 6.

<sup>90</sup> *Ibid.*, p. 9.

<sup>91</sup> *Ibid.*, p. 3.

<sup>92</sup> *Ibid.*, p. 17-18.

d'une entreprise contemporaine. Au début de la pièce, leur amitié et camaraderie est comparée à celle des trois mousquetaires dumassiens<sup>93</sup> : « NICOLAS : Oh là les gars... on se calme ! Cohésion... Jamais oublié le mot miracle : cohésion. Tous pour un. Un pour tous. Sinon on ne fera pas le poids et on sera bouffé tout cru ». <sup>94</sup> Cependant, ils assumeront des parcours séparés, conformément à leur personnalité et à la particularité de leur situation privée. Du compromis serein de Jean-Pierre qui décide de s'occuper des urines,<sup>95</sup> jusqu'au suicide de Philippe<sup>96</sup> et le comportement cruel et inhumain de Nicolas qui contribuera à sa réussite de pourvoir le poste voulu<sup>97</sup> à Shanghai, l'espace dramatique de Chine ressemble à un balayeur qui bouleverse âmes, corps et relations. À la fin, un épilogue clôtura la pièce de manière sarcastique et symbolique. Sous forme de karaoké, il rassemblera en chœur les protagonistes, y compris Philippe décédé. Tous ensemble, ils interpréteront la chanson célèbre de Daniel Balavoine « Je ne suis pas un héros »,<sup>98,99</sup> qui met en relief l'angoisse et la fatigue humaine de pouvoir affronter avec succès tous les enjeux imposés par la vie et le milieu social.

Aux antipodes de l'espace dramatique scénique qui s'impose par son réalisme, son statisme et ses cadres clos et achevés, l'espace dramatique mentionné, lieu rêvé et chargé de la tromperie du bonheur individuel, restera une localité impénétrable et perdue à jamais. Le grand-père Henri de *Cinecittà* meurt sans jamais avoir pu réaliser son ambition de tourner un film autobiographique aux studios célèbres italiens.<sup>100</sup> Alexina de *Eros Médina* décide d'assumer son itinéraire sous sa propre responsabilité sans pourtant dévoiler devant les spectateurs le contenu de sa décision.<sup>101</sup> Jean-Pierre et Philippe de *Made in China* ne connaîtront jamais la Chine, à l'exception de Nicolas qui réussit par des moyens peu honnêtes à réaliser son rêve d'expatriation professionnelle. Désirant d'abandonner le réalisme cruel, décevant et angoissant de leur localité présente, incarnée par l'espace dramatique scénique, les protagonistes seront prêts à faire tout ce qui semble nécessaire afin d'en fuir et pouvoir gagner l'équilibre personnel et surtout le succès individuel au sein de cet autre espace, lointain et inconnu. Identique à l'achèvement d'une aventure tautologique incertaine et conservant en suspens définitif les rêves personnels des protagonistes, l'espace dramatique verbalisé ne sera donc jamais dévoilé ni réalisé sur les planches scéniques, plongeant dans l'impossibilité et l'oubli le bonheur futur de ces héros.

<sup>93</sup> Alexandre Dumas, *Les Trois Mousquetaires*, Baudry, Paris 1844.

<sup>94</sup> *Ibid.*, p. 3.

<sup>95</sup> *Ibid.*, p. 42.

<sup>96</sup> *Ibid.*, p. 39.

<sup>97</sup> *Ibid.*, p. 42.

<sup>98</sup> *Ibid.*, p. 43-44.

<sup>99</sup> Daniel Balavoine, « Je ne suis pas un héros », tiré de l'album *Un autre monde*, Barclay 1980.

<sup>100</sup> Debroux, *Cinecittà*, version électronique, *op. cit.*, p. 38.

<sup>101</sup> Debroux, *Eros Médina*, version électronique, *op. cit.*, p. 24 : « Je vais marcher/ Je marche et à chaque pas, je me dis : « Je suis arrivée ».

## Conclusion

Récapitulant notre approche de la topographie dramatique chez Thierry Debroux à travers ses pièces *Cinecittà*, *Eros Médina* et *Made in China*, nous devons insister sur la prépondérance attribuée par le dramaturge à l'espace dramatique. Le dotant d'un dynamisme kaléidoscopique et polyvalent, dû à la bifurcation de la spatialité dramatique entre cadre scénique et cadre verbalisé, et en le connectant avec habileté aux aspirations identitaires chimériques et à la transformation ontologique de ses protagonistes, Debroux pourrait se vanter de figurer parmi les auteurs dramatiques de l'espace occidental francophone les plus originaux et inventifs qui manient avec virtuosité et aisance la dramatisation de grandes questions qui affligent l'être contemporain dans sa lutte incessante avec son milieu mais surtout avec soi-même.



CLIO FANOURAKI

*E-ANTIGONE THROUGH DRAMA*  
EDUCATION WITH THE USE OF DIGITAL TECHNOLOGIES

Theatre/drama Education has been recognized as a powerful way of teaching other subjects<sup>1</sup> of the curriculum as well as the subject of theatre/drama itself. One of the most recent probing inquiry issues on the subject of Drama is its application through Digital Technologies, as a new aesthetic form of drama education.<sup>2</sup> The debate on Prensky's<sup>3</sup> notions of students as «digital natives» and of teachers as «digital immigrants», who need to be technologically enhanced by their students, and the contradictory arguments<sup>4</sup> based on the fact that students lack digital education, concerns educators who teach theatre/drama. The current research and practice on Theatre/Drama within the Digital Technologies has brought about invigorating results on digital drama theory and practice. Simultaneously, theatre/drama teachers deal with the dilemma of using or avoiding technology in the theatre/drama lesson, while students are fond of digital aesthetics.

«Teachers, curriculum designers, and academics in drama education have responded in diverse ways to the constraints and possibilities that technology offers. There is some evidence that more recent drama and technology resources have addressed the issues related to drama aesthetics and technology directly. Readman and Wise developed a CD-ROM that explores a physical theatre performance through performance highlights; visual, aural, and textual pretexts; teaching units; live Web links; and interviews. [...] The CD-ROM Physical Theatre Performance and Pretext follows the development of physical theatre performance and develops a series of resources around the devising process».<sup>5</sup>

In this paper, I will discuss how Digital Technologies could enhance the teaching and learning of Sophocles' *Antigone* in secondary and higher education through

<sup>1</sup> For the teaching of other subjects through drama see Mike Fleming, David Stevens, *English Teaching in the Secondary School. Linking Theory and Practice*, David Fulton Publishers, London U.K. 1998 (reprinted 2004), p. 128-148· Mike Fleming, *Starting Drama Teaching*, David Fulton Publishers, London U.K. 1994 (reprinted 2003)· David Hornbrook, *Education and Dramatic Art*, Basic Blackwell, Oxford U.K. (reprinted 2004, Routledge, London and New York).

<sup>2</sup> See John Carroll, Michael Anderson, David Cameron, *Real players? Drama, Technology and Education*, Trentham Books, London U.K. and Sterling USA 2006, p. 1-35.

<sup>3</sup> Marc Prensky, «Digital natives, digital immi-

grants», *Horizon* 9/5 (2001a)· Marc Prensky: «Digital natives and digital immigrants. Part II: do they really think differently? », *Horizon* 9/6 (2001b).

<sup>4</sup> See Sue Bennett – Karl Maton, «Beyond the “digital natives” debate: Towards a more nuanced understanding of students’ technology experiences», *Journal of Computer Assisted Learning* 26 (2010), p. 321-331· Sue Bennett, Karl Maton & Lisa Kervin, «The “Digital Natives” Debate: A Critical Review of Evidence», *British Journal of Educational Technology* 39/5 (2008), p. 775-786.

<sup>5</sup> Michael Anderson, «New Stages: Challenges for Teaching the Aesthetics of Drama Online», *The Journal of Aesthetic Education*, 39/4 (2005), p. 121.

Theatre/Drama. The following «practice as research» elements could be applied as pretext, during the teaching of the ancient Greek text, or as a creative reflection on the teaching processes. The current digital drama activities can be applied during the teaching of different *Antigone* modules. Digital drama in education includes all the possible theatre, pedagogical and digital techniques which can be applied in education during different theatre/drama art forms (such as performance, devised theatre, forum theatre, process drama, story drama, T.i.E for Theatre in Education and others) with the assistance of digital means and conventions. Digital Drama Education includes all the kinds and methodologies of drama education, from improvisation and drama activities to performance,<sup>6</sup> supplemented by digital technologies. Contemporary Theatre/Drama Education and research with the use of digital technologies has illustrated considerable samples of online web-dramas,<sup>7</sup> drama with the use of mobile phones and smart mobile devices,<sup>8</sup> CD-ROMs such as the interesting *Physical Theatre Performance and Pretext* and *StageStruck*,<sup>9</sup> digital games focusing on theatre processes with the brilliant example of *Prospero's Island*,<sup>10</sup> web-based dramas combined with live action, where the audience is invited through e-mails as in the project *Cleo missing*,<sup>11</sup> as well as many practice-based research programmes and projects on Drama with Digital Technologies.

### E-Antigone

In a contemporary classroom, when the educator asks students «What do you think *E-Antigone* is?», the educator may get one of the following answers: a mail to *Antigone*, a blog for *Antigone*, a web video for *Antigone*, chat with *Antigone*, skype and or videoconference with the characters of *Antigone* etc. When the educator has to teach *Antigone* in a contemporary classroom through digital drama techniques, he has to come up with more answers than the students do, augmenting this way the need of teacher training on digital technologies and theatre/drama techniques.

### E-mail Antigone

Sending e-mail to one of the play characters may generate exercises for the production of written speech, for the dramaturgical analysis of the play, the

<sup>6</sup> For the teaching of improvisation in schools during theatre/drama see Asterios Tsiaras, *H αυτοσχέδια θεατρική έκφραση στη σχολική τάξη*, Papazisis Publishers, Athens 2016.

<sup>7</sup> See Sue Davis, «Interactive drama using cyberspaces», Michael Anderson, John Carroll, David Cameron (eds), *Drama Education with Digital Technology*, Continuum, London and New York 2009, p. 149-167.

<sup>8</sup> See Peter O'Connor, «Open the loop», Michael Anderson, John Carroll, David Cameron (eds),

*Drama Education with Digital Technology*, Continuum, London and New York 2009, p. 67-80.

<sup>9</sup> «*StageStruck* is a CD-ROM package developed by Australia's National Institute of Dramatic Art (NIDA) in 1998. The package allows the user to direct and design a computer-based performance». For *Physical Theatre Performance and Pretext* and *StageStruck*, see Carroll et al, *Real players?*, p. 45-47.

<sup>10</sup> Carroll et al, *Real players?*, p. 48-49.

<sup>11</sup> Sue Davis, «Interactive Drama using cyberspaces», p. 155-161.

analysis of the characters and themes related to the plot and form of ancient Greek tragedy. At the same time, e-mail activities could be used for the teaching of argument construction and verifiable reasons which correspond to each character. Thus, the e-mail could be written in the form of letter, diary, poem, lyrics or of a contemporary piece of drama. Students could send the e-mail either in role or by themselves. Simultaneously, the receiver could be either in role or not. Forwarding the e-mail to multiple receivers helps the drama to evolve. Consequently, the multiple receivers could react to the mail's content as if they were members of the Chorus.

David Cameron gives examples of text-based media forms such as «diaries, letters, journals, messages», based on the conventions presented in the book of Neelands and Goode *Structuring Drama Work*,<sup>12</sup> and in Neeland's *Beginning Drama*.<sup>13</sup> According to Cameron: «All of the text-based forms provide an opportunity for delivering new information to the group, perhaps an email has just arrived in the inbox, a new forum post, Twitter «tweet» or a comment made using IM. Similarly these forms can be used by participants to reflect in or out of character on the drama experience. The archiving nature of the forms can allow for a cumulative account of the work for the teacher».<sup>14</sup>

Concerning the teaching of drama activities on Sophocles' *Antigone* via e-mail, this can be applied to the following phases of teaching; a. Reproducing arguments and document reasons from the debates between Creon-Antigone (such as in episode 2, lines 441-525), Ismene-Antigone-Creon (episode 2, lines 528-581), Creon-Haemon (episode 3, lines 635-765), based on the original text or on improvisations deriving from the text. Students are asked to e-mail arguments in order to support their opinion as either Creon, Antigone, Ismene or Haemon and to send their electronic texts to one of the above characters. Then, students who receive the e-mails have to answer back preserving one of the above roles. They can use their own e-mail addresses or create electronic addresses which suit the character (for example, students in the role of Creon use the e-mail address «Creon1@55Lyceym.gr», students in the role of Antigone use the e-mail address «Antigone2@55Lyceum.gr», according to their school or university address respectively). This kind of dramatized electronic response to the text could be used either before or after the teaching of the original text of Sophocles. Students learn how to build arguments and at the same instant they respond to the analysis of the characters and the dramaturgical elements of the text. The tutor gives directions for the mail's content in relation to the module and the elements he

<sup>12</sup> Jonathan Neelands – Tony Goode, *Structuring Drama Work. A handbook of available forms in theatre and drama*, Cambridge University Press, Cambridge U.K 1990 (second edition 2004, third edition 2015).

<sup>13</sup> Jonathan Neelands, *Beginning Drama 11-14*, David Fulton Publishers, London U.K. 1998 (second edition 2004).

<sup>14</sup> David Cameron, «Mashup: digital media and drama conventions», Michael Anderson – John Carroll – David Cameron (eds), *Drama Education with Digital Technology*, Continuum, London and New York 2009, p. 61.

has to teach. If, for example, the scope of the lesson is the teaching of the ancient Greek text and the translation into Modern Greek or other languages, then the dramatized electronic letters can be used in order to assimilate the material. Moreover, dramatized e-mail activities or «e-mail in role» can be used at the stage of responding to the whole text, by writing e-mail to the characters supporting them or reacting to their attitude. «E-mail in or out of role» may include photographs, pictures, scanned paintings or other art work which took place during the drama processes in the class or during the digital drama exchanges.

«E-mail in or out of role» could be used in the class or during theatre/drama performances. In both processes, by sending e-mails to multiple recipients the project could be open to many classes or many participants and become an interactive, multicultural educational programme.

#### *Video-Conference-«Tele-Antigone»*

Video conference could be embodied in Theatre/Drama education either as a separate element in between the development of a theatre/drama module or as a digital autonomous form which constitutes the main means of the lesson. «Tele-Antigone» in the frame of «tele-dramatization»,<sup>15</sup> adds to the lesson's methodology: Teacher or Professor in the role of Antigone, Creon, Ismene, the Sentry, Tiresias, while others from another school, University or Institution can appear at the projection screen through an on-line learning platform and interact with the students via the platform. Teacher in the role of the Sentry or Tiresias appears on the screen and gives new information to the class for the development of the improvisation. Then the live drama unfolds and at some other moment the teleconference takes place with another character/professor in role. The appearance and disappearance of the person in role from the screen enhances the dramatic tension and may give students motivations that deepen their interaction with the play.

«Tele-Antigone» gives students the opportunity to interact with an actor, director or another theatre professional either in role or as themselves. During the theatre/drama module, actors from different countries can interrupt the live improvisations and interact with the class. Theatre professionals and educators can co-exist with the live classroom drama as co-participants in role or as themselves in order to discuss with the students the play, the performance elements and the different views on elaborating with *Antigone*.

Web conferences through drama motivate the development of the «collective character» technique among many students from different classrooms or Universities. By sharing the role of Antigone, Ismene, Creon et al through web conference, students shape intercultural or diverse theatre/drama projects based on *Antigone*. Students question or answer «as if» they were Creon or Antigone

<sup>15</sup> Under the proposed term of «teledramatization», I refer to the theatre/drama conventions

which take place through a web or video conference via an online platform.



and the multiple point of views shape an interactive collective character profile. Collective character is described by Neelands and Goode as the convention through which «A character is improvised by a group of students, any one of whom can speak as that character. Alternatively, an individual opts to take on the role and the remainder of the group whisper advice and offer lines of dialogue to be spoken by the volunteer [...]».<sup>16</sup> David Cameron, based on Neelands and Goode, extends the convention of the collective character as one of participatory media forms to: «Games, simulations and virtual worlds often incorporate a stage or a process of creating an online character to represent each participant (known as an avatar). This is particularly the case in 3-D graphic spaces, where the construction of the avatar can involve a «paper doll» style process of selecting attributes such as physical appearance and clothing. The creation of personal profiles in social networking sites is also a process similar to character creation, in which personal details, physical attributes and likes and dislikes can be shared with others».<sup>17</sup>

*Antigone* video and web conference could also be used in e-learning modules, only through the online platforms, without the physical presence. Thus, during the synchronous on-line teaching and learning processes, the digital tools and means of e-learning or other communicative platforms can be used as tools for on-line drama interactions. Students and professors can interact in or out of role by using the platform tools as elements for the improvisations. *Antigone* can chat with Haemon, the members of the Chorus chat with all the characters, the Sentry announces on web camera that Creon is going to make a public speech and then all the characters participate by answering through the web camera, audio tools, chat rooms, sharing files and web tour. Creon is sharing with the citizens (students in role) a PowerPoint Presentation arguing on the reasons why they should obey him. Pupils in the role of *Antigone* answer with a song of their choice from *YouTube* about democracy and freedom, *Ismene* is sharing an abstract painting etc. Then the teacher changes the improvisation elements and announces that in the next few minutes *Haemon* is going to meet *Antigone* at a secret place, thus the participants split into two groups in order to participate in the digital improvisation. *Haemon*'s team interacts with *Antigone*'s team by using all the possible digital tools. Subsequently, students participate in the role of *Tiresias*, *Antigone*, *Ismene*, *Creon*, *Haemon*, the Chorus, and the Sentry, and respond in and out of role.

#### *Drama activities and Performance processes with digital technologies*

All the above research-based practices could be applied throughout the module of Sophocles' *Antigone* or at a theatre laboratory which aims at the performance of *Antigone*. In both cases live and digital performance techniques can be combined

<sup>16</sup> Jonathan Neelands – Tony Goode, *Structuring Drama Work*, p. 101 (of the second edition).

<sup>17</sup> David Cameron, «Mashup: digital media and drama conventions», p. 62.

in order to create a performance, or for learning purposes. Projector screens and projectors in classroom or in the rehearsal environment function as a creative means of electronic scenography. The screening of pictures, photos, videos, and different kinds of scanned art work in accordance with the live theatrical processes widen the experiences of improvised work on the play characters, themes, plot and form. The educator projects images or text from the play through the computer and every screened part provokes the continuation of the improvisations. Simultaneously, students may be asked to create their own digital art work for a specific part of the play in order to present it on the screen as a starting point for the improvised drama. Screened material for improvisations on *Antigone* may consist of: a. Recorded video with a student or teacher in character, or another student, educator or theatre professional. Someone who is not present in the room, but appears through the footage, for example in the role of Eurydice, Tiresias, the Sentry, a member of the Chorus etc. The recorded video material has been prepared during other lessons or as a home work team activity. Then, at the live improvisations participants interact with the character from the video, and the educator as facilitator links the video material with the live action by making questions and using narration which evolves the drama; b. Still-images derived from previous improvisations on *Antigone* which now constitute the starting point for the new drama processes; c. Extracts of the play, for example the first stasimon of Antigone (lines 332-375), in order to compose improvised melodies by collaborating in small groups; d. Photos found or captured in order to represent a situation, a character, a theme or a feeling derived from the play; e. Art work, color and designs created by the students to incorporate them in their solo or team performances on *Antigone*, and every creative pictorial or text element which could be screened in a class.

Students can create character profiles in the social media, such as Facebook, Instagram etc in an open or a close group specifically designed to respond to the project needs. Web. 2.0 interactive media and sources can be incorporated in the teaching of *Antigone* and screened privately or in public. For example, a small group of students create a Facebook profile of Creon and another one forms a Facebook profile of Antigone; they chat, post, exchange live video, interact through Facebook and the rest of the class watches the digital action on the school's screen. The facilitator gives guidelines, and the interaction on Facebook is focused on specific lines, scenes or themes of the play. Moreover, interaction through social media can gradually build up new performance material written on line and new forms of writing for performance (including text, videos, music, audio files, images, lines, intertextual syntheses etc.).

Regarding the making processes of a performance on *Antigone* with the use of digital technologies, at first all the procedures of making a performance should be taken into account: The creative steps from the reading of the play to the team building and the division in different working groups for the production of the play, to the rehearsal's techniques and the final stages of performance and

response on it. These stages are entirely presented in the book of Stivanaki<sup>18</sup> which focuses on the education of students of Theatre Studies, and of future drama teachers/theatrolgists, on school performance making. Stivanaki refers to the need of dividing the class into small groups in order to deal with different performance elements, and she talks about the different teams of production, performance marketing, music, dance etc<sup>19</sup> as well as about the team of technical support.<sup>20</sup> In the case of performing *Antigone* with digital technologies, this team of technical support holds a very important role, since it is responsible for the projector, the screenings, the synchronization of the digital material to the live event, lighting, acting and performance coherence.

Grammatas and Moudatsakis all through the work of their «polytheama» (in Greek) refer to the total elements of a contemporary performance for schools, during which the arts are interacting with each other, and digital technologies may also be present through the screening of digital photos, installation art and video art.<sup>21</sup> Video art and different forms of digital video may well be incorporated in the teaching and performing of *Antigone* either as an autonomous creation based on the play or as a digital creation, which is incorporated into the performance. The forms of video clip and video dance are familiar to teenagers who are interested in producing music and dance videos. The creation of short clips based on *Antigone's* Stasima provokes innovative creations and multiple responses to the content and form of each stasimon.

For example, working on the first stasimon of Antigone (lines 332-375), the team improvises the lines by creating new or known melodies. In parallel, they use digital photographs as background projections which depict the inventiveness of the man through the years and images which show the contradiction between the willpower of the man and the duality of human nature, which tweeters between the good and the evil. A small group prepares the digital footage, another group performs in front of the projections and a third team shoots the scene, which can be transferred to an editing programme in order to prepare a digital creative video. The third stasimon of Antigone (781-800), during which the Chorus sings about the power of love, gives motivation to the teenagers and students to create video art, video clips, audio projects etc. Students and teachers use the technology offered in schools and the technologies they use in their daily routine: laptops, iPads, iPods, tablets, mp4 files, YouTube videos, video calls, mobile color correction through applications etc.

Teaching or leading a team to perform *Antigone* with digital technologies means that the facilitator/educator of the group needs to have a special education on the use of digital technologies or at least to feel comfortable with the personal

<sup>18</sup> Evanthia Stivanaki, *Στα ίχνη της θεατρικής περιπέτειας*, Ergo, Athens 2009.

<sup>19</sup> Stivanaki, *op.cit.*, p. 60-69.

<sup>20</sup> Stivanaki, *op.cit.*, p. 68-69.

<sup>21</sup> Grammatas Thodoros – Tilemachos Mouda-

tsakis, *Θέατρο και πολιτισμός στο σχολείο. Για την επιμόρφωση εκπαιδευτικών πρωτοβάθμιας και δευτεροβάθμιας εκπαίδευσης*, EDIAMME, Rethimno 2008, p. 107-121.

use of all the above mentioned digital means (internet, social media, mobile phones, projectors, computers, digital cameras, audio apps). Digital interaction through team work enhances the acquaintance of the group with different technologies, which each single person may bring. The Vygotskian «zone of proximal development»,<sup>22</sup> which constitutes one of the main pedagogical values in theatre/drama education, as students learn through the interaction with peers of different ages, cultural, social and cognitive backgrounds, can be considered (by borrowing the Vygotskian terminology) as the «digital zone of proximal development» for both educators and learners, during which they exchange digital experiences and knowledge. New generation's acquaintance with cell phone technologies offers many creative ideas for improvising on *Antigone*, and at the same time the cell phone functions as a computer which can be used in order to upload and download footage, images, audio, video and text files and as Wi-Fi Hotspot for internet connection inside and outside the class. Performing *Antigone* with smart mobile phones or smart mobile devices can be applied to both indoor and outdoor activities and to site-specific performance. The team may perform *Antigone* in different spaces of the school, the University or another private or public location. Improvisations and theatre/drama techniques of different drama forms take place in different locations and a small group or individuals take photographs, record the actions with digital cameras, audio applications, and portable digital devices. All the recorded material consists of digital footage for the performance. Editing and color correction programmes may be useful for the final presentation of the material in between the performance. This cross-thematic training in both theatre and digital technology techniques calls for the education on ICT (Information and Communications Technology) and on Theatre/Drama education. A brilliant example from Australia, where drama education has outstanding presence in the curriculum, presents the successful collaboration of ICT and Drama Curriculum:

«All authorities and educational policy bodies in Australia are mandating integration of Information and Communications Technology (ICT) into drama curriculum. Recently, the New South Wales (NSW) Board of Studies mandated ICT as an area of “cross curriculum content”, necessitating its inclusion in all Years 7-10 syllabi (which include all of the arts)».<sup>23</sup>

ICT and theatre/drama collaborations broaden the possibilities of applying drama techniques with digital technologies in all the subjects, and at the same time of using ICT as a cross thematic process for the other subjects. The ICT educator may offer expertise to the theatre/drama group for learning specific applications, programmes and devices, and depending on the curriculum, this collaboration may be more flexible, possible or absent. Improvising with *Antigone* can be a subject

<sup>22</sup> Jeffrey D. Wilhelm, *Reading is Seeing. Learning to Visualize Scenes, Characters, Ideas, and Text Worlds to Improve Comprehension and Reflective Reading*, Scholastic, New York 2004.

<sup>23</sup> Anderson, «New Stages: Challenges for Teaching the Aesthetics of Drama Online», p. 120.

for learning programming languages, for example *Scratch*. Students learn to code their own interactive *Antigone* and to use the play characters as their avatars. In Greek Secondary Education (second class of Greek Lyceum) the language teacher could collaborate with the ICT teacher and ask students to code specific scenes from *Antigone*, during which they can use lines, images, photos from their improvisations, background photos as scenography derived from professional performances etc.

Accordingly, the collaboration of researchers from ICT and Theatre Studies Departments, or from private and public research Institutions, could work on new educational digital games based on *Antigone*, with learning outcomes. During the ICT module, students and pupils can research digital ways of creating language programmes and flexible digital games for teaching and learning *Antigone*. The Massachusetts Institute of Technology (MIT) and the Royal Shakespeare Company have developed the excellent digital game *Prospero's Island*, which focuses on *The Tempest* of Shakespeare:

«Prospero's Island is an exploration of the themes and plot and arise from the theatricality of the performance by the Royal Shakespeare Company. The creators have devised the work as a single player game that can be played by students at home and then brought into drama or English class as an object for analysis. The player chooses costumes, which in turn selects their role. The player then interacts with the characters of *The Tempest*, such as Caliban and Ariel, and create their own version of Shakespeare's play».<sup>24</sup>

Concerning the evolution of the 3-D MUVE, three-dimensional Multi-User Environment and the creations and recreations of virtual worlds, there are many on line platforms where students can experience a virtual life, socialize and interact using free voice, chat and their own avatar. *Second Life*,<sup>25</sup> one of the most popular and creative 3D virtual world websites, has provoked the creation of many virtual programs based on Theatres and performances. «Schrum, a long time digital theatre researcher and practitioner, as Phorkyad Akropolis, directed and performed a production of Euripides' *Bacchae* in *Second Life* during 2008. [...] What becomes evident though is the significant impact of the technology on these considerations; for instance, all special movements need to be scripted avatar animations, synchronization concerns in regard to server lag and how this will impact upon audience experience as well as actors cues, graphic design, creation and uploading of costumes to the *Second Life* environment, and many more. Given that audience members can view a performance from any angle and any level of zoom Schrum had to consider how the overall staging of the work could leverage these capabilities».<sup>26</sup>

<sup>24</sup> Carroll et al, *Real players ?*, p. 48.

<sup>25</sup> <http://www.secondlife.com>

<sup>26</sup> Kim Flintoff, «Second life/simulation: online sites for generative play», Michael Anderson –

John Carroll – David Cameron (eds), *Drama Education with Digital Technology*, Continuum, London and New York 2009, p. 207-208.

By focusing on *Antigone* from a theatre/drama education point of view, an ICT specialist or a high-tech or low-tech student has more options for different drama approaches and digital creations. In Greek Secondary and Higher Education, there is an urgent need to educate teachers, professors and learners to both art education practices and to digital technologies. Dramatizing *Antigone* via digital technologies in Greek Secondary education, should be based on both learners' and teachers' experience and knowledge, and hopefully should be prompted by the potential of specialist training. Theatre/drama researchers in collaboration with ICT Departments and professionals are in front of many digital and theatrical options of planning and producing platforms, blogs, Web 2.0 on line dramas, digital educational games, applications for teaching and performing *Antigone* and ancient Greek drama.

New generations of students in Theatre Studies and Education should be at the forefront of using digital technologies in contemporary classrooms alongside with theatre/drama and arts education by cultivating new performances as a «constellation of digital practices».<sup>27</sup>

<sup>27</sup> Inspired by the phrase of Claire MacDonald for contemporary performance as «a constellation of practices». See Teresa Brayshaw – Noel

Witts (eds), *The Twentieth Century Performance Reader*, London and New York, Routledge 2013 (third edition), p. 240 (1st ed. 1996; 2nd 2002).

EDITH HALL

ARISTOTLE AND THE IDEA OF AN ATHENIAN UNIVERSITY

Being awarded an Honorary Doctorate by the National and Kapodistrian University of Athens is the greatest honour of my life. There is no institution in the world by which I would rather have my work recognised. Founded 180 years ago, it is the oldest institute of Higher Learning in the modern Greek state, and in the eastern Mediterranean world. It is blessed by the beauty of this building, designed by Danish architect and philhellene Hans Christian Hansen. Hansen was also involved in archaeological excavations. It was Hansen who, with a German colleague, Eduard Schaubert, reconstructed the Temple of Athena Nike on the Acropolis. He was also instrumental in the revolutionary discovery that the horizontal parts of the Acropolis temples, such as the stylobate and entablature, were slightly curved, a revelation published by another colleague, Joseph Hoffer, in the Viennese journal *Allgemeine Bauzeitung* in 1838.<sup>1</sup> The Ionian portico is made of marble from Mount Pentelikó, like the buildings of the Acropolis, and is thus what the ancient Greeks called *autochthonous*, sprung from the earth of Attica: since I visited the marble quarries on Pentelikó to make a television documentary last year, I have felt even more convinced that the beautiful sculptures of the Acropolis made of that marble, and brought with extraordinary labour 17 kilometres across the Attic landscape, need to be allowed to return home. So I have joined the British Committee for the Reunification of the Parthenon Marbles.

Through the doors of this university have passed generations of politicians and scientists. So have writers whose work I admire, including Odysseus Elytis, George Seferis and Nikos Kazantzakis. Kazantzakis is the author of an important three-act tragedy *Kapodistria*, about Ioannis Kapodistrias, the statesman after whom this university was named. The university is also the spiritual heir of the first institutions resembling universities to be opened in world history, right here in Athens, beginning with Plato's Academy. But it was Aristotle's Lyceum, just 18 minutes' walk away, which first deserved the name of *university*, *panepistimio*. Unlike Socrates and Plato, Aristotle practised material and biological sciences as well as arts, humanities and philosophy. He saw that the chain linking them all was the chain of method of reasoning, or philosophical logic, which was what Rembrandt signified by the golden chain in his famous 1653 picture of Aristotle contemplating the bust of Homer, in the Metropolitan Museum of Art. The conjunction of *Homer* with a golden chain would remind 17th-century viewers of the golden chain with which Zeus in the *Iliad* boasts he could drag earth, sea and all the other gods to

<sup>1</sup> See József Sisa, «Joseph Hoffer and the Study of Ancient Architecture», *Journal of the Society of Architectural Historians*, Vol. 49, No. 4 (Dec., 1990), p. 430-439 at p. 431.



Olympus, and bind them there to dangle (8.18-27). Zeus's golden chain was adopted by the Neoplatonists as an image of the divine order in the universe. It was a familiar image in the 16th-17th centuries, for example in Bacon, of philosophy, dialectic, and reason as well as cosmology. But in 1650, fellow Dutchman Gerhardus Johannes Vossius suggested a new interpretation: the chain represented the inter-relationship of *all* arts and sciences; the chain which connects the separate fields consists of philosophical discussion and reasoning.<sup>2</sup>

I have an interest in the visual depictions of ancient philosophers. On my first ever visit to Greece, when I was nineteen, I fell in love with the famous murals in the porch of this building. The man who painted them was Austrian artist Eduard Lebiezki. He had been the student of Carl Rahl, who drew up designs for the frescoes in the form of small paintings. When Rahl died in 1865, these designs came into the possession of the philanthropist Ypsilantis. The man determined to see the project realised was the Prime Minister, Charilaos Trikoupis, who had studied himself here. Financed by Nikolaus Dumba, they were completed in 1889. They show Greek statesmen and Greek cultural leaders, especially philosophers.

I particularly like the picture of Aristotle's Lyceum activity. He is about to dissect a goose. None of the other ancient figures is doing anything with a similar mystery object. In no other picture of the Lyceum, for example the mural of similar date by Gustav Adolph Spangenberg, painted in the Treppenhaus des Hauptgebäudes der Universität Halle, is the goose part of the narrative. Now geese were certainly important in ancient Greece, especially Boeotia. They were domesticated as pets, farmed as livestock and strongly associated with females in Greek myth and religion – with Penelope, Aphrodite, Athena, Kore/Persephone, Artemis/Hecate, Nemesis and later Isis. They are involved in another mystery tale from antiquity, the question of the Goose Plot in Greek comedy. Two vases show a play or plays in which a goose figured prominently in the plot – one alive (in Boston), one dead (in New York).<sup>3</sup> They may show two different scenes from the same comedy.

<sup>2</sup> G. J. Vossius, *De Artium et Scientiarum natura ac constitutiones*, Amsterdam 1696, p. 38, 229.

<sup>3</sup> The «Boston Goose Play» vase is a bell-krater from Apulia dated to about 370 BCE: Bos-



So I have set myself a mission, which I have not yet completed, to discover the specific reason why this dead goose entered Rahl's vision of the creation of Greek civilisation. We have a proverb in English, to describe a hopeless quest with little chance of success – it is a «wild goose chase». At the end of this speech I will resume chasing Aristotle's goose.

Aristotle's Lyceum was the first real university for six reasons. It collected books and had a research library. Aristotle taught young men at what we would call undergraduate level and supervised others at advanced doctoral level. The advanced researchers produced textbooks, for example individual histories of a large number of city-states including Athens. Colleagues with specialist intellectual interests like Theophrastus



–a botanist, ethicist and rhetorician– were on his staff. In the afternoon Aristotle gave lectures to the general public – the so-called exoteric lectures, in which he made his difficult and dense ideas more accessible: some of these lost exoteric lectures were in dialogue form. But most importantly, the Lyceum encompassed all the different branches of knowledge, as did his own researches. He really was the founding father of zoology as well as the founding father of philosophical logic and systematic theorisation of poetry and drama. Aristotle undertook a systematic and study of animals. It was not until the European Renaissance that any comparable contribution to zoology was ever produced. I have heard biologists make similar statements to the Victorian anatomist Richard Owen, who said that zoological science sprang from Aristotle's labours «we may almost say, like Minerva from the Head of Jove, in a state of noble and splendid maturity».<sup>4</sup> That zoological interest included dissection of animals.

In putting together, in the same institution, study of sciences and arts, Aristotle was able to create opportunities for lateral thinking of an interdisciplinary or multidisciplinary kind which can revolutionise what each separate discipline does.

ton, Museum of Fine Arts, Otis Norcross fund 69.951). The «New York Goose Play» vase is a kalix-krater from Lucania dated to about 400 BCE: Metropolitan Museum of Art, Fletcher Fund, 1924, (24.97.104).

<sup>4</sup> R. Owen. *The Hunterian Lectures in Comparative Anatomy (May and June 1837)*, Phillip Reid Sloan (ed.), Chicago 1992, p. 91.

I have never been very good at respecting the boundaries between subject areas: I have been a Lecturer or Professor in Classics, in Latin and Greek Languages and Literature, in Greek Cultural History, in English Literature, and in Drama and Theatre Studies. I have spoken to departments of Political Science, German Studies, History, and Comparative Literature. But Aristotle went far, far further. I cite just one of the many moments in his work where we can see an insight from a quite different field transforming his –and our– understanding.

He transformed the prevailing theory of the arts by using, in his *Poetics*, observations he has made during *scientific* enquiries. The *Poetics* is what remains of Aristotle's lectures on poetry, but is most concerned with tragic and epic poetry. Aristotle achieves a defence of such poetry against the sustained attacks of Socrates, at least Socrates as reported by Plato in the *Republic*, whom I refer to call «Platocrates». «Platocrates'» objections to epic and theatrical genres comedy are several. He regards them as feeding the irrational part of the soul, and as providing bad moral examples in the conduct of both gods and humans. In the discussion of poetry in books II-III, «Platocrates» rules that no poets should be allowed to perform in his ideal polity unless they are singing hymns to the gods or encomiums of virtuous men. But later, in book X, he does throw down a gauntlet, inviting anyone who is a lover of poetry to present an argument why poetry can be beneficial to the community as well as pleasurable:

...we should allow her advocates who are not poets but lovers of poetry to plead her cause in prose without metre, and show that she is not only delightful but beneficial to orderly government and all the life of man.... It will be clear gain for us if it can be shown that she bestows not only pleasure but benefit.

I take the *Poetics* as Aristotle's response to this challenge: his theory of catharsis –that tragedy actually helps humans deal with difficult emotions rather than exacerbate their deleterious effects– is an important plank in his case.

Yet the catharsis argument will not answer the most intractable of all «Platocrates'» arguments against the arts. This is that they are *false*. They are mimetic media, which use charming arts merely to *imitate* or *represent* people in action. They therefore give people *false* impressions. But there is worse. According to Plato's idealist model of the universe, what we apprehend by the senses in the physical world is itself but a pale and *inferior* imitation of the real world, which consists of eternal, unchangeable, immaterial ideas or forms. Mimetic art thus offers us a poor, third-class view of reality, being but an imitation of an imitation. Aristotle, of course, does not agree with «Platocrates» that the empirically discernible world is a mendacious representation of a transcendent and prior world of ideas. He thinks that the empirically discernible world is fascinating and that systematic study of it is valuable. One of my favourite passages in Aristotle describes the moment in 357 BCE, at about 2000 in the evening Athens time, when Aristotle was in his mid-thirties and studying with Plato, and he watched the moon move in front of the planet Ares/Mars. He was the first known person in history to observe, I like to

think from the gardens of the Academy, the distinctive planet re-emerging from behind the dark side of the moon on its other, «brilliant and shining side», as he writes in *de Caelo* (book 2 chapter 12, 292a). This spine-tingling passage conveys his sense of wonder at the movement of the planets in the cosmos, and at the possibility of human intelligence discovering where they were positioned in relationship to each other by empirical observation.

Aristotle also seems to have come to the question of the arts with a willingness to be persuaded that they have much to offer humans. He tackles the allegation that as a representation, an artistic imitation of any kind – visual or verbal – is false at best and dangerous at worst. His teleological instincts make him look for the origins and causes of poetry (*Poetics* 1448b5-15):

Speaking generally, poetry seems to owe its origin to two particular causes, both natural. From childhood humans have an instinct for representation, and in this respect, differs from the other animals that he is far more imitative and learns his first lessons by representing things. And then there is the enjoyment [τὸ χαίρειν] people always get from representations. What happens in actual experience [ἐπὶ τῶν ἔργων] proves this, for we enjoy looking at accurate likenesses of things which are themselves painful to see [ἂ γὰρ ἀντὰ λυπηρῶς ὁρῶμεν], the forms of beasts of the least regarded kind, for instance, and corpses [οἷον θηρίων τε μορφὰς τῶν ἀτιμοτάτων καὶ νεκρῶν]. The reason is this: Learning things gives great pleasure not only to philosophers but also in the same way to all other people, though they share this pleasure only to a small degree.

I want to focus on the choice of illustrative example Aristotle makes when he wants to describe how people can learn about things *too unpleasant to look at in reality* by looking at likenesses of them. The two types of unpleasant objects he chooses are low beasts and human corpses. We can learn about low beasts and about corpses from looking at pictures of them.

Learning about corpses is not surprising in a treatise about to focus on the poetic medium of tragic theatre. Although dissection of human bodies does not seem to have begun until after Aristotle, he almost certainly used scientific sketches of human bodies and their internal workings. We can also imagine here that Aristotle has in mind pictures of dead warriors on the battlefield, or other dead people in heroic myth; there were numerous paintings and sculptures of heroic corpses to be seen in classical Athens as well as other cities. But the «low beasts» are more of a surprise. I do not think he means the exciting mythical beasts who were defeated by heroes – the many-headed Hydra or the snaky-haired Gorgons or the monster Geryon, images of which could be seen on vases and in public art all over Greece. I do not think he means the beautiful seafood painted by ancient Greeks on plates wherever they went. The adjective he uses means the type of fauna which gets no respect, only disgust, and here it is much easier to imagine him talking about insects or primitive sea creatures. I am convinced that he is talking about the type of diagrams of animals which he used in his zoology, and indeed discusses in his

«Invitation to Biology» in *Parts of Animals*, 645a 6-19. He uses similar vocabulary: he intends to describe all kinds of animals, both those that are of the meaner sort (*ἀπιμότερον*) and those that are not. Even if animals are «unattractive to the senses» (*ἐν τοῖς μὴ κεχαρισμένοις...πρὸς τὴν αἴσθησιν*), it delights to the person of philosophic bent who looks for the causes of things. You can learn about such animals from pictures, and will get pleasure from the process, but it is better to examine the natural animal itself. Aristotle also certainly used anatomical diagrams, of which Armand Leroi in his excellent book on Aristotle's zoology, *The Lagoon*, has commissioned careful attempts at reconstruction. He wrote an eight-book work entitled *Anatomies*, which included diagrams showing the way that parts of animals fitted together. At *History of Animals* 525a8 he refers to his diagram of a dissected cuttlefish, and often elsewhere appeals to diagrams or tables in his works.<sup>5</sup> So Aristotle's use of visual aids to anatomy in zoological science helped him arrive at his revolutionary defence of art's utility. There is a Lesbian cuttlefish lying behind Aristotle's *Poetics*.

For all that I started academic life as an Oxford-trained philologist, I am delighted that I have been nominated for this prestigious award by the University's Faculty of *Theatre Studies* within the school of Philosophy. This was set up Spyros Evangelatos, the great director of whom we have so recently been bereaved, and my friend Walter Puchner. I am of the fervent belief that theatre can and should open doors on every other discipline. I think that Aristotle, the founder of that first great Athenian university, believed this too. Aristotle may have used his discoveries in science as well as in ethics to help him understand theatre. But I am convinced that the influence was dialectical. It flowed both ways. Aristotle was what he himself called a *philotheōros* (*NE* 1.8.1099a9-10), an enthusiast for dramatic spectacles, equivalent to individuals with a passion for horses, justice or virtue. *Philotheōros* is itself a theatrical word, used by the comic poet Alexis. Aristotle cites as an example of extreme behaviour (although not of true intemperance as he understands it), people who «delight excessively in songs or acting» (3.10.1187a7-8). The ubiquity of references to dramatic texts and performance in all his works suggests to me that Aristotle was himself a *philotheōros*. I am sure he saw performances in Macedonia in his childhood and while he was tutor to Alexander, whether at Philippi or in the royal centres. He enjoys anecdotes about what Euripides did in the Macedonian court. He may have had access to theatre performances during his brief years in Assos and Lesbos. But he was in the epicentre of theatre culture during his two decades in Athens between the ages of 17 and 37, and twelve years as Head of the Lyceum between 49 and 61. Indeed, he returned to Athens at the age of 49 with remarkable speed, and I am absolutely sure that a main attraction was the theatre performance culture. In the *Poetics* he shows such intense knowledge of contemporary plays as well as the 5th-century canoni-

<sup>5</sup> Armand Marie Leroi, *The Lagoon: How Aristotle invented Science*, London 2014, p. 60, 419.

cal repertoire that we know he must have watched plays constantly, as well as collecting papyrus texts of them to study. We can imagine the man who loved to walk strolling with Theophrastus and other Lyceans the twenty-five minutes' distance from the Lyceum to the theatre of Dionysus – half the distance he had to walk from the Academy to the theatre. I would give a great deal to be able to listen to their conversations afterwards.

Immersion in theatre was crucial to the development of Aristotle's ethical and political philosophy. One scholar has in fact compared the *Nicomachean Ethics*, the *Politics* and the *Rhetoric* to a tragic trilogy whereby his students came to understand the full complexity of his moral and social system.<sup>6</sup> There is evidence for this everywhere.<sup>7</sup> His theory of the virtues occupying a middle position on a spectrum between excess and deficiency, where the virtue becomes a vice often reads like an account of stock types in theatre: the Spartan woman and the bombastic tyrant of tragedy, pimps and usurers who embody shameful profiteering, buffons and boor (*agroikoi*), the flatterer (*kolax*) and the grouch (*dyskolos*). He contrasts the *alazōn* and the *eirōn*. He shares specific vocabulary with the comic poets, like the sticky man or *glischros*, who is mean with money. He refers to the running slave. He even seems to have abbreviated one of Aristophanes' best compounds. Philocleon in *Wasps* 1357 uses the word *κνυμνοπιριστοκαρδαμογλύφος* for a financially mean person, who splits his cumin seeds and scrapes his cress leaves, which must be relevant to Aristotle's term for a mean man, *kyminokimbix*. But the deep level at which tragedy seems to have informed his thinking about ethics and action is far more important. The relationship between intellectual activity, thinking things through, choice and action which he observes in the *Poetics* actually underpin much of what he has to say in the *Ethics* about practical wisdom. So does his recognition that through some forms of mental disturbance or vice we may do indeed choose the worse action, a position articulated by several characters in Euripides and repudiated by «Platocrates». The role of theatre in the happy state is also one to which he has given a great deal of thought, in *NE IV* discussing the amount which should be spent on funding choruses. In his *Politics*, too, the analogy of the theatrical chorus occurs at important places when he is talking about relationships between citizens, and argues that *chorēgoi* should be public officials, as important as priests, ambassadors and heralds.<sup>8</sup> The *Rhetoric* also reveals a powerful connection in his mind between civic speech in reality and in the fictional scenarios portrayed in drama.

Aristotle knew that all people, not only philosophers, could learn about the world, including difficult topics, from their representation in the theatre. He had also evolved his *own* ethics, politics and rhetoric, I believe, as much from watching

<sup>6</sup> Christopher Lyle Johnstone, «An Aristotelian trilogy: Ethics, Rhetoric, Politics, and the Search for Moral Truth», *Philosophy and Rhetoric* 13 (1980), p. 1-24

<sup>7</sup> See Victor Castellani, «Drama and Aristotle», in *Themes in Drama* 12, *Drama and Philosophy*,

James Redmond (ed.), Cambridge 1990, p. 21-36. Castellani *NE* 4.2.1122a24-5 and b22-6; *Pol.* 5.7.1309a17-20; *Pol.* 4.12.

<sup>8</sup> *NE* 4.2.1122a24-5 and b22-6; *Pol.* 5.7.1309a17-20; *Pol.* 4.12.

them represented in the theatre as in real life. I would very much like to be able to raise his ghost today to join the debate about the place of the ancient Greeks and their theatre in secondary education. I read in *The Times* and *Neos Kosmos* that Syriza has plans to abandon the study of Greek tragedies including *Antigone* in schools to free up time for the study of gender and sex education. The Panhellenic Association of Philologists (PEF) has claimed that it is part of the Education Ministry's continuous attempts to eliminate ancient Greek entirely from the curriculum. What Aristotle would say, I imagine, is that there is no better place to learn about gender and sex than by thinking about the way gender was constructed by male actors in classical Athenian theatre and studying, in addition to *Antigone*, *Agamemnon*, *Medea*, *Hippolytus* and *Andromache*.

My own life has been inestimably enriched both by adopting as companions the creators of ancient Greek literature and later by becoming a practising Aristotelian in the moral sphere. These two things became inevitable when I was about twelve. My father is a priest in the Church of England and as a small girl I was trained in a strict Protestant faith. I was fascinated by a copy of the New Testament in Greek, the *Kaini Diathiki*, which was lying around in the sitting room. In other families it might have been a copy of *Horse Racing Times* or Agatha Christie. But children are interested in whatever they encounter, and I tried to work out what the text, in that strange alphabet, said. Eventually I did ask my father, who took me through the first sentence of the gospel of John: *Ἐν ἀρχῇ ἦν ὁ λόγος, καὶ ὁ λόγος ἦν πρὸς τὸν θεόν, καὶ θεὸς ἦν ὁ λόγος*. Why he chose this particular bit I do not know. I eventually learned that it is one of the most metaphysically difficult set of words in the entire Christian tradition. Whole doctorates have been spent explaining just why the word *archē* does not have the definite article. But I had already come under the spell of the different language and alphabet and for me the spine-tingling idea that something written down two thousand years ago could be spoken, uttered, and brought into life.

Alas, however, my Christianity did not last long. And yet, in becoming an agnostic in my early teens, my fate as a Hellenist was sealed. The rational, philosophical, human-centred thought world of Greek writers like Thucydides and Aristotle was the place I was destined to feel most at home. For at eleven years old, I lost my religion. In 1970, our whole household was shaken when our local Bishop, the Right Revd. Gordon Savage, resigned from the Diocese of Southwell. The *News of the World* had exposed his affair with a topless dancer called Amanda Lovejoy. My trust in Christianity vanished overnight. I altogether lost my childhood belief in a bearded moral super-being, beyond sensory perception, perhaps living on a throne of snowy clouds. I no longer believed there was anyone or anything «out there» in the cosmos who policed my life, or rewarded and punished me for virtuous and vicious acts respectively. But I did not know what to put in His place. In my mid-teens I experimented briefly with Astrology, Buddhism and Transcendental Meditation, and then, even more fleetingly, with more arcane phenomena including Spiritualism. It was not until half-way through my university

degree that I came across the sentences by Aristotle which changed my life. I had just started reading the *Nicomachean Ethics* (1099b). Aristotle is discussing the cause of happiness. If it is not god-sent, he says (and Aristotle does not believe that gods involve themselves in human affairs), «*then it comes as the result of a goodness, along with a learning process, and effort*». The constituents of happiness can be described and analysed, like the subject-matter in any other branch of knowledge, such as astronomy or natural science or indeed tragic theatre. But this process of studying happiness is different from those sciences because it has a precise goal. This makes it more like medicine, which people study because they have a goal, which is to make people healthy, or like political theory, the goal of which is to foster political stability. Likewise, studying and putting into practice the behaviours analysed and described in the *Nicomachean Ethics* –deciding to take that walk with Aristotle– has a goal: the achievement of happiness. And in practising Eudaimonia, education through performance arts has a central role to play.

In conclusion, let us return to the question of Aristotle's goose and the puzzle of why Rahl chose that animal for him to be seen dissecting, if it was not simply that painters of his time were

all trained in the Dutch «Still Life» tradition in which the feathered wings of dead game birds featured centrally: see this example by Jan Weenix in the Rijksmuseum (1700). One possibility is that Rahl knew how important medicine was to Aristotle's philosophy. Aristotle's father Nicomachus had been a doctor, indeed the doctor employed by Philip II of Macedon, and doctors and medical analogies are abundant in all his works. Goose fat and



other goose products were extremely important in ancient Greek medical preparations, and mentioned repeatedly in the texts of Hippocrates.<sup>9</sup> Rahl will have been aware that Medicine was one of the original four faculties of this university.

Geese, however, do have some connections with ancient philosophy. Aristotle's disciple Clearchos of Soli in Cyprus, who happens to feature on the mural, wrote a book about sexual pathology called *Erotica*. One fragment mentions a goose who

<sup>9</sup> For references, see Alexandra Villing, «A wild goose chase? Geese and goddesses in classical Greece» in *Essays in Classical Archaeology for Eleni Hatzivassiliou 1977-2007*, ed. Donna Kurtz

with Caspar Meyer, David Saunders, Athena Tsingarida and Nicole Harris, p. 171-177 at 173 with n. 29 (Oxford Beazley Archive with Archaeopress).

was infatuated with a boy (fr. 27). Theophrastus' *On Eros* also mentions a goose at Aegion infatuated with a beautiful boy called Amphilocheus (fr 567 Fortenbaugh). Pliny, too, tells us that there are love-stories about geese. A beautiful youth from



a town in north-western Peloponnese attracted the passionate love of a particular goose, as did a young woman named Glauke who was kitharist to King Ptolemy (*NH* 10.26). Pliny goes on to suggest «one might almost be tempted to think that these creatures have an appreciation of wisdom (*sapientia*): for it is said, that one of them was the constant companion of

the philosopher, Lacydes, and would never leave him, either in public or when at the bath, by night or by day».<sup>10</sup> In a fascinating alternative version of the story of Lacydes' goose, Aelian adds the important information that Lacydes was a philosopher of the Peripatetic school – that is, an Aristotelian (*NA* 5.41): Lacydes the Peripatetic possessed a remarkable goose. The goose was deeply devoted to its keeper: when Lacydes went for a walk, it went too; when he sat down, it would remain still and would not leave him for a moment. And when it died Lacydes gave it an expensive funeral as if it were a family member. Unfortunately the other evidence for Lacydes implies he was a 3rd-century *Platonist* rather than an Aristotelian, but his relationship with his goose and the passage in Pliny may nonetheless have informed the mural.

None of this is completely satisfying as an explanation. The answer may lie in Aristotle's own treatises. In the *History of Animals*, a goose appears in Aristotle's discussion of male reproductive anatomy in animals which have blood (3.1). The goose is just one in a list which includes fish, snakes, ring-doves, partridges, lizards, turtles, tortoises, dolphins, elephants, hedgehogs, humans and pigs.<sup>11</sup> Theoretically, at least, we could have had a hedgehog or a pig on the mural! Because he says here that the goose's reproductive organ is difficult to see except straight after copulation, most scholars infer that it was one of the numerous different organisms he dissected. This seems even more likely since in *Generation of Animals* he claims that no bird has a penis. He has discovered it in the goose by careful observation.

<sup>10</sup> potest et sapientiae videri intellectus iis esse: ita comes perpetuo adhaesisse lacydi philosopho dicitur, nusquam ab eo, non in publico, non in balineis, non noctu, non interdiu, digressus.

<sup>11</sup> See Christopher E. Cosan, «Aristotle's Anatomical Philosophy of Nature», in *Biology and Philosophy* 13 (1998), p. 311-339.



---

Lastly, I would like to thank certain people without whom I would never be standing here today. My mentor, a theatre historian called Margot Heinemann, told me when I did not know what to do with my life to use my only asset –an analytical brain– to try to leave the world a better place than I found it. My mother, who died last summer, had exceptional moral courage and taught me never to give up even when things get tough. My husband and children, including Sarah, who is here today, have given me a very happy home in which I can be creative. My students, including Dr Leonidas Papadopoulos, who is also present, constantly amaze me with their devotion to the ancient Greeks and their new perspectives. My colleagues, especially those with whom I have produced collaborative volumes, like Dr Rosie Wyles, also present today, have been a constant support and joy. And my friends old and new here at the University of Athens have made one old woman very happy indeed today.



## BOOK REVIEWS

*Hayali Sotiris Spatharis'in anıları. Otobiyoğrafi v Karagiozis sanatı.* Sotiris Spatharis, Çeviren ve Notlayan: Peri Efe, İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları 2015, S. XXIV+200, zahlreiche Abb., ISBN 978-605-332-392-1.

KONSTANTINA GEORGIADI (ed.), *Για μια επιστημονική προσέγγιση του Καραγκιόζη. Πρακτικά ημερίδας* [Zu einer wissenschaftlichen Beschäftigung mit dem Karagiozis. Akten einer Tagung], Heraklion, Crete Univ. Press 2015, S. XII+375, zahlreiche Abb., ISBN 978-960-524-441-5.

I. V. TRESORUKOVA, *Karagiozis – grečeskij Petruška. Sovremennij grečeskij teatr tenej. Istoki, personazi, sjužeti, jazik* (Karagkiozis – Hellenic Petrushka. Modern Greek Shadow Theater: Roots, Heroes, Plots, Language), Moskva: Maks Press 2016, S. 200, 8 Abb., English summary, ISBN 978-5-317-05225-6.

In die griechische Schattenspielforschung ist neuer Wind gekommen, der vor allem aus der internationalen Szene weht. Man beginnt, sich an die Anfänge einer mehr szientifischen Beschäftigung mit dem Phänomen Schattentheater in Griechenland zu erinnern, nachdem in der Türkei der Karagöz der kemalistischen Uminterpretation in der Vor- und Nachkriegszeit in einen Propagator der nationalistischen Regierungspolitik entkommen ist (siehe S. Öztürk, *Karagöz Co-opted: Turkish Shadow Theatre in the Early Republic (1923-1945)*, *Asian Theatre Journal* 23/2, 2006, 292-313) und als immaterielles türkisches Kulturerbe von der UNESCO offiziell anerkannt wurde und seitdem eine gewisse Renaissance, die die Gattung seit der Ernennung Istanbuls zur europäischen Kulturhauptstadt, wo das Schattentheater an der Spitze der Manifestationen gestanden hat, erfahren hat, nachdem das satirische Genre nach Jahrzehnten der Entfremdung funktionslos geworden ist (G. Petek-Salom, *Le théâtre traditionnel turc de Karagöz. Vie, survivances, actualité*, Paris 1972). Doch gibt es vorwiegend tiefere Gründe für diese Mobilität, an der sich die Karagiozis-spieler mit ihren Innovationen und die Generations-Erneuerung der Spieler selbst auch beteiligt haben; hiezu tritt das Interesse der Pädagogen an dieser Form des improvisierten Kindertheaters, welches das körperliche Auftreten des Spielers nicht erfordert. Das akademische Interesse setzt im wesentlichen mit meiner Dissertation von 1972 ein (W. Puchner, *Das neugriechische Schattentheater Karagiozis*, Diss. Wien 1972, 1975 in München veröffentlicht in der Reihe *Miscellanea Byzantina Monacensia* Nr. 21, die damals von Hans-Georg Beck geleitet wurde), die 2014 in Wien in völlig erneuerter und ergänzter Form (mit neuer Einleitung, neuem Schlußwort, redaktionellen Eingriffen, bibliographischen Zusätzen, Abdruck der damaligen Besprechungen, Zitierradius, historische Einordnung usw.: W. Puchner, *Das neugriechische Schattentheater Karagiozis*, Wien: Hollitzer Wissenschaftsverlag 2014 in der Reihe *Ottomania 4* des *Don Juan Archivs* in Wien) erschienen ist. Fast gleichzeitig wurde in Heraklion eine Tagung anberaumt (13. 12. 2013), die den Arbeiten von Grigoris Sifakis und Thodoros Hatzipantazis gewidmet war (1984) und als Ausgangspunkt die handschriftlichen Spielhefte von Vasilios Andrikopoulos (Vasilaros) und ihre archivale Erfassung und Deskription genommen hat, die in den Besitz der Theatersammlung des Instituts für mediterrane Forschungen in Rethymno übergegangen sind (hier das zweite zu besprechende Buch). Im Okt. 2015 fand in Athen ein großer internationaler Kongreß zum griechischen Schattentheater statt, organisiert vom Centro de Estudios Bizantinos, Neo-

griegos y Chipriotas der Univ. Granada, diesmal zu Ehren des Verfassers dieser Zeilen und aus Anlaß der historischen Stellung seiner Monographie zum griechischen Schattentheater, begleitet von einer relevanten Ausstellung und einer umfangreichen elektronischen Ausgabe des Großteils meiner Arbeiten zum Schattentheater im Mittelmeerraum und auf dem Balkan (W. Puchner, *Μελέτες για το θέατρο σκιών στη Μεσόγειο και τα Βαλκάνια*, M. Morfakidis / P. Papadopoulou [eds.], Granada, Centro de Estudios Bizantinos, Neogriegos y Chipriotas 2015 [Βιβλιοθήκη του Ελληνικού Θεάτρου Σκιών 2], S. 652 [e-book [www.centrodeestudiosbnch.com/gr/pagina/604](http://www.centrodeestudiosbnch.com/gr/pagina/604)]), bei dem nicht nur mehrere Dutzende Kongreßvorträge zu hören waren, auch mit ausländischer Beteiligung (u. a. auch der Türkei), sondern auch unter aktiver Beteiligung der Karagiozisspieler selbst. Die umfangreichen Kongreßakten werden in Kürze erscheinen.

Fast gleichzeitig erschien die türkische Übersetzung der griechischen Memorien von Sotiris Spatharis (erste Veröffentlichung 1960) von Peri Efe (das erste zu besprechende Buch). Im April 2016 wurde von der Abteilung für Byzantinische und Neugriechische Studien der Univ. Lomonossov in Moskau ein Kongreß organisiert (im Rahmen des Jahres russisch-griechischer Beziehungen) über die traditionelle griechische Kultur im Rahmen der europäischen (*Grečeskaja tradicionnaja kul'tura na evropejskom fone / Ελληνικός παραδοσιακός πολιτισμός στο πλαίσιο του ευρωπαϊκού*, mit Kongreßsprachen Griechisch und Russisch), wo unter den 37 Beiträgen (veröffentlicht in Kurzform in der Zeitschrift *Kafedra 2*, Moskva 2016) auch einige dem Schattentheater gewidmet waren. Darüberhinaus wurde die in Athen gezeigte Ausstellung zum griechischen Schattentheater auch im traditionellen Moskauer Puppentheater Obraszow gezeigt, zusammen mit einer Schattentheatervorstellung von M. Hatzakis, die noch für mehrere Wochen da zu sehen war. Bei dieser Gelegenheit wurde auch das Buch von Irina Tresorukova vorgestellt, das auf ihre Dissertation zurückgeht und als eine fundierte Zusammenfassung der Karagiozis-Studien auf internationaler Ebene angesehen werden kann (das dritte hier zu besprechende Buch).

Bei dem ersten zu besprechenden Werk geht es um die türkische Übersetzung der Monographie *Απομνημονεύματα και η τέχνη του Καραγκιόζη* [Memoiren und die Kunst des Karagiozis], erstmals erschienen Athen 1960 und öfter aufgelegt, des berühmten Schattenspieler Sotiris Spatharis, eingeleitet von einem Brief des Dichter Angelos Sikelianos (des Organisators der Delphischen Festspiele 1927 und 1930), der diese Form des improvisierten Volkspuppenspiels als vollwertige künstlerische Tätigkeit anerkennt. Nach dieser Anerkennung aus Literatenkreisen (die Theaterleute haben sich noch für Jahrzehnte eher zurückhaltend geäußert) hat das einschlägige Schrifttum z. T. enorme Ausmaße angenommen (vgl. meine bibliographische Zusammenstellung in *Laografia* 31 (1976-78) 284-324, 32 (1979-81) 370-378 und *Parabasis* 9 (2009) 425-496, die sich bereits auf 1200 items beläuft). Sein Katalog von Karagiozisspielern am Ende des Buches zusammen mit den Kurzbiographien hat auch das Interesse der Soziologen angefacht, da hier erstmals ein sozialer Randbereich als Datenfeld in den Forschungshorizont tritt, der die Unterschichtenkultur der Urbanzentren betrifft, sowie das Interesse der «bürgerlichen» Volkskunde und Ethnographie, da es sich hier nicht um traditionelle Ruralschichten handelt, sondern um Formen der städtischen Volkskultur. Das Interesse der türkischen Forschung ist wohlbegründet, denn zu diesem Zeitpunkt war der osmanische Karagöz als minderwertiger Überrest der Sultanszeit von der offiziellen Staatsideologie in Grund und Boden verdammt und wurde nur als Apostel des nationalen Fortschritts auf der Leinwand geduldet. Die Byzantinistin und Neogräzistin Peri Efe hat bereits einen Sammelband zum Osmanischen Schattentheater und seiner südosteuropäischen Verbreitung redigiert (P. Efe (ed.), *Hayal perdesinde ulus, değişim ve*

*geleneğin icadı*, İstanbul 2013, vgl. meine Besprechung in *Südost-Forschungen* 72, 2013, 630-632), in dem auch ihre Studie zu Spatharis' Memoiren und ihrem Quellenwert zu finden ist ("Karagiozis'e bakmak: hayali Sotiris Spatharis'in anıları" 120-138). Mit derartigen Initiativen dürfte auch die Diskussion um Vorgängigkeit und Wertigkeit des Schattentheater dies- und jenseits der Ägäis in objektivere Bahnen kommen.

Peri Efe benützt für ihre Übersetzung eine neuere Ausgabe, des Agra-Verlags & von Fani Spathari 1992 und 2010, was auch an den weit reicheren und auch farbigen Illustrationen abzulesen ist, denn die Erstausgabe war in dieser Hinsicht sehr zurückhaltend. Nach einem kurzen Prolog der Übersetzerin (VII-IX) folgt eine umfangreichere Einleitung von Linda Myrsiades (X-XXIV), bekanntgeworden durch ihre vielen Publikationen zur Geschichte des griechischen Schattentheaters, welche auf ihre amerikanische Dissertation von 1972 zurückgehen, die sich mit der Geschichte und Ausbreitung des Schattentheaters beschäftigt sowie auf den Informations- und Quellenwert der Memoiren von Spatharis eingeht. Dieser Abschnitt ist auch mit einer Bibliographie versehen (XXIII-XXIV). Der Haupttext der Memoiren setzt mit dem erwähnten Anerkennungs-Brief von Sikelianos (1948) ein und folgt nun dem edierten Text von Spatharis (zur verwickelten Textgeschichte dieser Memoiren wurde beim Athener Kongreß im Okt. 2015 auch ein interessanter Beitrag geliefert). Der übersetzte Text ist auch durch ein Register aufgeschlüsselt (194-200). Der Erkenntnisgewinn für die türkische Schattenspielforschung ist nicht unbedeutend, als die differenten Entwicklungswege des Leinwandhelden in den beiden einzigen Ländern, wo es das traditionelle Schattentheater noch gibt, nicht zu übersehen sind; sowie der osmanische Karagöz in allen ehem. Provinzen des Osmanischen Reiches im Laufe des 20. Jh.s verschwunden ist, hatte er auch in der Bosphorus-Metropole Kostantiniyye/İstanbul alle Mühe, als Relikt der korrupten Sultansherrschaft den kemalistischen Zentralismus zu überleben und wurde nur als Vertreter des aufgeklärten Progressivismus geduldet, obwohl er nun seit einigen Jahren als immaterielles nationales Kulturerbe gefeiert und reaktiviert wird; in Griechenland dagegen, vor allem durch die Kreation von neuen Dialektfiguren, die den sozialen Horizont des Publikums wiedergeben, war das Schattentheater in der Phase von 1900-1930 die dominante Volkstheaterform, die ein größeres Publikum unterhalten hat als alle anderen Theaterformen zusammen. Noch in der Nachkriegszeit und bis in die 70er und 80er Jahre war Karagiozis ein beliebtes improvisiertes Kinderspiel in den Nachbarschaften, und unter den Argusaugen der Pädagogen feiert er in den letzten Jahrzehnten ein *come back* in den Schulen, wobei allerdings von der Narrenfreiheit des satirischen Nihilisten einige Abstriche gemacht werden müssen. Das akademische Interesse an der improvisierten Theaterform zwischen Oralität und Schriftlichkeit geht einher mit der bewußten Kultivierung einer folkloristischen Ausdrucksform, die auch das ästhetische und thematische Experiment nicht scheut. Ähnlich könnte auch die Diagnose für die Türkei lauten, wo der bereits dünne Faden der Tradition schwieriger aufzunehmen ist, aber laufend neue Ensembles entstehen und das Schauspiel seine ideologische Einbettung findet im wiederentdeckten Kosmopolitismus der *alaf Franca*-Periode. Bezüglich der Improvisation bestehen jedoch auch weiterhin gravierende Unterschiede: die türkischen Spieler lesen gewöhnlich den Spieltext aus den Spielbüchern, die Publikumsreaktionen sind, bei den Vorstellungen, die ich gesehen habe, sehr zurückhaltend; der zündende Funke des Witzes wird noch von keiner dichten Kommunikation mit den Rezeptoren getragen und verlischt an der beleuchteten Leinwand.

Das zweite zu besprechende Buch, der griechische Aktenband einer Tagung (Rethymno, 13. 12. 2013) zum griechischen Schattentheater mit dem Titel «Zu einer wissenschaftli-

chen Beschäftigung mit dem Karagiozis», gewidmet Thodoros Hatzpantazis und Grigoris Sifakis als Pionieren in der wissenschaftlichen Erforschung des Karagiozis, wie der etwas irreführende Untertitel lautet, denn wissenschaftliche Arbeiten zum griechischen Schattentheater gab es auch schon früher (vgl. die Bibliographie in meiner Dissertation von 1972, veröffentlicht München 1975), ist im wesentlichen der Aufarbeitung und Archivierung der Spielhefte des Karagiozis-Spielers Vasileios Andrikopoulos alias Vasilaros gewidmet, die in den Besitz der Theatersammlung des Instituts für Mediterrane Forschungen in Rethymno übergegangen sind. Diese handgeschriebenen Spielhefte bilden insofern eine interessante Ausnahme, als sie niedergeschriebene Texte bringen, die mit Figurenzeichnungen in Sprechblasentechnik illustriert sind, also Regiebuchfunktion besitzen, aus denen der Spieler auch tatsächlich gelesen haben soll. Damit ist das Prinzip der Augenblicksimprovisation durchbrochen und die von den Karagiozis-Theoretikern vielgepriesene Oralität und kollektive Kreation der Vorstellung ist durch die Schriftfixierung unterbunden. Dennoch besitzen diese Spielhefte ein Eigeninteresse, denn es handelt sich um authentische Kreationen von Schattentheaterstücken, die der Spieler selbst redigiert und verfaßt hat (zusammen mit den gezeichneten Illustrationen), ganz im Gegensatz zu den ab 1924 gedruckten Spielheftchen z. T. von dubioser Autorschaft, oft mit Diktatfehlern und Kürzungen, um den Druckbogen nicht zu überschreiten.

Eine Einleitungsnotiz von Antonis Glytzouris (IX-XII) erläutert den Schenkungsakt des Vasilaros-Archivs, welchem auch der erste Teil des Bandes gewidmet ist. Dieser besteht aus drei Kapiteln: einleitend stellt die Herausgeberin Konstantina Georgiadi das Archiv und seine Bedeutung vor (3-10); die 48 Spielhefte sind im Jahrzehnt 1960-70 kurz nach seiner Pensionierung als ein Art Zeitvertreib entstanden und enthalten insgesamt 141 Vorstellungen, die nicht alle thematisch dem üblichen Repertoire zuzuschreiben sind (z. B. «Romeo und Julia»), aber auch sprachlich nicht (z. B. «Belisar» in *katharevousa*); Themenbereiche sind die historischen Stücke, die romanhaften und die Komödien. Die Stücktexte sind durchwegs mit Farbzeichnungen illustriert, was an die Druckheftchen in den 50er, 60er und 70er Jahren erinnert; von besonderem Quellenwert sind die datumsmäßigen Angaben am Ende jedes Stückes (solche Angaben über Spielorte, Daten und Tournen finden sich auch auf den erhaltenen Figuren selbst). Die Hauptlast dieses Abschnittes trägt die umfangreiche Studie von Ioanna Papageorgiou über den Karagiozisspieler Vasilaros und seine «schriftstellerische» Tätigkeit (11-129), eine Studie, die im Rahmen des Forschungsprogrammes «Die Dramatik des Schattentheaters in Patras in der Zwischenkriegszeit (1922-1940)» der K. Karatheodoris-Stiftung der Univ. Patras 2010-13 zustande gekommen ist. Diese setzt mit der Deskription der biographischen Entwicklungsphasen und der Spiel-tätigkeit ein: Lehrjahre, professionelle Karriere, der geographische Radius seiner Tournen und die Publikumsreaktionen, seine Lehrtätigkeit als Meisterspieler, um im übrigen Teil auf seine «schriftstellerische» Tätigkeit in den Spielheften einzugehen, die bereits in der Zwischenkriegszeit einsetzt. Der Großteil der niedergeschriebenen Stücke ist ernsthaften Charakters, was Vasilaros eine deutliche Sonderstellung einräumt ebenso wie seine Literarizität und seine umfangreiche Schreibleistung. Es folgt ein Abschnitt zu den Archiven, in denen sich Vasilaros-Stücke befinden (diese beschränken sich keineswegs nur auf das Vasilaros-Archiv in Rethymno), eine Liste der Mitverfasser bzw. Textautoren, die der Verf. mitaufgenommen hat, eine Analyse der Herkunftsbereiche seiner Thematiken (neben dem konventionellen Karagiozis-Repertoire auch sentimentale Romane, Kriminalromane, Filme, Theaterstücke, gesellschaftliche Tagesereignisse, Puppentheater, orale Erzählungen und illustrierte Geschichten. Einen Hauptteil dieser Studie bildet die katalogartige Auf-

listung der erhaltenen Stücke mit Angaben zur Chronologie, zur Archivalik und vergleichende Fußnoten zur eventuellen Herkunft des Themas, gefolgt von einer Liste der erhaltenen Fragmente, Monologe, Dialoge und komische Szenen. Dies ist zweifellos eine der bisher systematischsten Arbeiten, die es zum griechischen Schattentheater gibt und das Repertoire eines einzelnen Spielers aufgrund der erhaltenen Texte auslotet; das nun verortete Textmaterial eröffnet der Erforschung von Volks- und Populartheater ein weites Tätigkeitsfeld, wenn auch die Philologie sich bisher nur peripher mit dem Phänomen beschäftigt hat. Gleichsam als Epilog folgt in diesem Abschnitt eine Evaluierung dieser Spielhefte von Anna Stavropoulou (131-147, mit Abbildungen) sowie eine Komparation mit der Whitman/Rinvulcri Collection in der Sammlung von Milman Parry (Widener Library, Harvard University), der ihre Dissertation gewidmet war, die allerdings auch über Videoaufzeichnungen aus den Jahren 1962, 1969 und 1971 verfügt.

Der zweite Teil des Bandes ist allgemeineren Forschungsfragen des griechischen Schattentheaters gewidmet und besteht aus vier Beiträgen. Den Beginn macht eine soziologische Studie von Nikos Potamianos über das Kleinbürgertum, den Trivialroman und die Transformation des Karagiozis zu Beginn des 20. Jahrhunderts (151-170), eine Studie, die sich theoretisch auf seine Dissertation über das traditionelle Kleinbürgertum in Athen 1880-1925 – Geschäftsinhaber und Manufakturenbesitzer (Rethymno 2011) stützt; als typisches Phänomen dieser Gesellschaftsschicht untersucht er die Karnevalsmanifestationen und das Zeitungslesen. Es bleibt jedoch fraglich, ob sich dieses Analysemodell ohne weiteres auf das Schattentheaterpublikum oder auch die Karagiozisspieler selbst übertragen läßt. Die Abgrenzbarkeit eines Kleinbürgertums gegenüber anderen Unterschichten der Urbanzentren ist eine weitere, eher methodische Frage. Die Biographien der Schattenspieler und die Publikumsreaktionen während der Vorstellungen legen die Vermutung einer viel breiteren sozialen Streuung in Produktion und Konsumtion des Schattentheaterphänomens nahe. Ein gewisses bürgerliches Element macht sich erst in den Vorstellungen von Antonis Mollas geltend. Ob die nach 1924 auftauchenden gedruckten Spielheftchen zusammen mit den populären Lesestoffen dem "Kleinbürgertum" zuzurechnen sind, ist letztlich eine Definitionsfrage; bezüglich des Analphabetismus ist anzumerken, daß der Akt des Vorlesens nicht außer acht gelassen werden sollte. Antonis Glytzouris beschäftigt sich mit einem anderen Thema: dem Regisseur und Theoretiker Fotos Politis, Karagiozis und dem *théâtre théâtral* (171-191), indem er die Satire *Karagiozis o megas* (K. der Große) von Politis analysiert sowie seine Feuilletons zum Schattentheater, die zeitlich mit der Entdeckung des Schattentheaters in Griechenland zusammenfallen sowie auch mit Bewegungen der europäischen Avantgarde, sich das Ausdrucksmedium Schattentheater innovativ zunutze zu machen, mit der Renaissance der *commedia dell'arte*, der biomechanischen Methode von Meyerhold und dem frühen expressionistischen Kinofilmen, Entwicklungen, mit denen Politis als Verfechter einer poetischen Dramatik nicht Schritt zu halten vermochte. Von besonderem Interesse ist der Artikel von Alexis Politis, der bibliographisch nicht erfaßte Spielheftchen aus dem 50er Jahren vorstellt (193-218) sowie eine Liste von Quellenangaben zum Schattentheater in Schrifttum und Reiseleiteratur seit dem 18. Jh. Giannis Kiourtsakis liefert abschließend einen persönlich getönten Beitrag über seine lebenslange Beschäftigung mit dem Schattentheater (219-231).

Im Anhang bringt der Band einige Schlüsseltexte der Geehrten, die das Einsetzen der "wissenschaftlichen" Beschäftigung mit dem Schattentheater markieren sollen. Zuerst die Einleitung von Thodoros Hatzipantazis in den Band zum griechischen Schattentheater von Ap. & Ar. Giagiannos und G. Diglis, *Die Welt des Karagiozis*, Athen 1975 mit dem Titel "Die inoffizielle neugriechische Kultur" (237-251), sodann die Studie von Grigoris Sifakis,

“Die traditionelle Dramaturgie des Karagiozis” (1976, als Buch Athen 1984)(253-303), wo der Versuch unternommen wird, die Proppschen Funktionen aus dem russischen Zauber- märchen auf die Karagiozisstücke anzuwenden, was seither allerdings zu mehrfachen Mo- difikationen geführt hat, da der griechische Schattentheaterheld in einem differenzierteren urbanen Milieu kreiert wurde, und letztlich Thodoros Hatzipantazis, “Das Eindringen des Karagiozis in Athen 1890” (1982, als Buch Athen 1984) (305-372); erst zu diesem Zeitpunkt wurde das obszöne Schauspiel des “anatolikon theatron” von dem in Patras reformierten griechischen Spieltyp abgelöst. Der historischen Gerechtigkeit halber hätte man in diesem Anhang auch mein Büchlein zu den balkanischen Dimensionen des Karagiozis berücksich- tigen können, im selben Stigma-Verlag in Athen 1985 erschienen und als Trilogie vom Ver- lag konzipiert, wie auch die vorher genannten selbständigen Publikationen (nun zugänglich unter).

Das dritte, hier anzuzeigende Buch betrifft die russische Monographie von Irina Tre- sorukova, associated professor am Institut für Byzantinische und Neugriechische Studien an der Lomonossow-Universität in Moskau, die sich bereits mehrfach mit dem Thema aus- einandergesetzt und auch ihre Dissertation dieser Thematik gewidmet hat (vgl. z. B. das Kongreßreferat in [www.eens-congress.eu/?main\\_page=1&main\\_lang=de&eensCongress\\_ cmd=showPaper&eensCongress\\_id=235](http://www.eens-congress.eu/?main_page=1&main_lang=de&eensCongress_ cmd=showPaper&eensCongress_id=235)). Die Arbeit ist bibliographisch hervorragend be- legt und geht auf eine Reihe von Fragestellungen ein, die nicht unbedingt im Zentrum der bisherigen Forschung gestanden haben: Formen des Witzes mit typologischen Vergleichen aus der gesamten griechischen Tradition, internationaler Vergleich mit der Trickster-Figur der Oralerzählung usw. Das erste Kapitel beschäftigt sich mit großer Sachkenntnis mit dem antiken Puppentheater, der Idolhandhabung und dem marionettenartigen Kinderspiel- zeug und stellt die wenigen Quellennachrichten zusammen, die sich mit der Existenz eines Schattentheaters eventuell in Zusammenhang bringen lassen (18-40); die Hinweise auf die eleusinischen Mysterien und das Platonische Höhlengleichnis brauchen heute nicht mehr diskutiert zu werden. Interessant ist die Beistellung russischer Bibliographie zu dem The- ma. Jedes Kapitel ist von Fußnoten mit ausführlichen Verweisen beschlossen. In ähnlicher Weise geht auch das Kapitel zu Byzanz vor (41-62); die älteren Theorien werden mit der nötigen Vorsicht zitiert. Ein drittes Kapitel beschäftigt sich mit den Herkunftstheorien des rezenten griechischen Schattentheaters (63-73).

Auf die eher historischen Kapitel folgen die systematischen: zuerst zum Figurensystem des neugriechischen Schattentheaters (74-118) mit individueller und typisierter Witzlage, Dialogbeispielen, absichtlichen und unabsichtlichen Mißverständnissen, Charakterisierung der Einzelfiguren, das Motiv des Hungers, der Prahlerei usw., ein Kapitel das mit einem Ver- gleich mit dem osmanischen Karagöz und dem hellenistischen Masken-Katalog von Pollux endet. Eine weiteres Kapitel geht auf Sujet und Kompositionstechnik der Stücke ein (119- 154): die drei Stückkategorien und ausgewählte Einzelwerke. Ein weiteres Kapitel beschäftigt sich mit textlichen Analoga der Witzerzeugung in einem typologischen Vergleich mit der aris- tophanischen Komödie und etwa der Sprachkomödie *Korakistika* von I. R. Neroulos (1811) (155-183), wo vor allem auf die Verballhornungen und Sprachmißverständnisse eingegangen wird, auf die Dialekthandhabung bei den Dialekttypen usw. Die interessante Monographie, die auch sprachwissenschaftliche Thematiken der diachronischen Gräzistik anschnidet, en- det mit der reichhaltigen Bibliographie (184-194) und dem Bildteil. Durch die Verbindung mit der russischen Bibliographie und Literaturtheorie (z. B. O. M. Freudenberg, *Mythos und Literatur* 1978, *Mythos und Theater* 1988, *Poetisches Sujet und Genre* 1997) gewinnt die grie- chische Schattenspielforschung einen etwas differenten Zugang zu Kernfragen der lingualen



Improvisation sowie eine typologische Komparation mit dem internationalen Trickster-Phänomen der Oralerzählungen wie auch eine Auseinandersetzung mit vergleichbaren Themen, Figuren und Techniken der Lacherzeugung in der griechischen Tradition seit der Antike.

WALTER PUCHNER

KONSTANTZA GEORGAKAKI, *Βίος και πολιτεία μιας γηραιάς κυρίας στην επταετία. Επιθεώρηση και δικτατορία (1967-1974)* [Leben und Wirken einer alten Dame zur Junta-Zeit. Theaterrevue und Diktatur 1967-1974], Thessaloniki, Ziti-Verlag 2015, S. 399, zahlreiche Abb., ISBN 978-960-456-437-8.

Diktatur-Forschung liegt irgendwie im szientifischen Trend; die griechische Obristen-Diktatur 1967-1974 (auch als *heptaetia*, Sieben-Jahr-Periode bekannt) bildet hier keine Ausnahme und auch das Theater nicht. Erst vor kurzem ist die Monographie von Gonda van Steen, *Stage of Emergency. Theater and Public Performance under Greek Military Dictatorship of 1967-1974*, Oxford 2015 erschienen (vgl. meine Anzeige in *Parabasis* 14/1, 2016, 80-85), und kurz davor die englische Dissertationen von Philipp Hager, *From the Margin to the Mainstream: The Production of Politically Engaged Theatre in Greece during the Dictatorship of the Colonels (1967-1974)*, Diss. Royal Holloway, London 2008 sowie die griechische Dissertation von Tonia Karaoglou zum Theater während der Junta-Zeit in Thessaloniki (*Το θέατρο στη Θεσσαλονίκη τα χρόνια της επταετούς δικτατορίας*), Diss. Thessaloniki 2009. Die Autorin selbst, Prof. am Theaterwissenschaftlichen Institut der Univ. Athen, hat zudem im Jahre 2013 eine reich bebilderte Übersichtsmonographie zur Gesamtentwicklung der Revue im Zeitraum von 1894 bis 2014 geliefert (*1894-2014. Η εφήμερη γοητεία της Επιθεώρησης*, Athen 2013), die die über hundertjährige Entwicklung dieser offenen und populären Bühnengattung verfolgt. «Epiteorisi» ist weder genau mit Revue, noch Vaudeville noch Kabarett oder Musical oder Boulevard wiederzugeben, sondern eine nummernartige Hybridform, die von politisch-satirischem Verbaldialog bis zu phantasmagorischen Ballettnummern mit aufwendigem Bühnenbild und Kostümen, Gesang und Musikorchester reichen kann und praktisch offen ist für jegliche Art von Anreicherung (vgl. auch W. Puchner, *Die Literaturen Südosteuropas (15. bis frühes 20. Jahrhundert). Ein Vergleich*, Wien etc. 2015, S. 185). Der Werdegang dieser Gattung ist in seinen Anfängen von Th. Hatzipantazis und L. Maraka untersucht worden (*Η Αθηναϊκή επιθεώρηση*, 3 Bde. Athen 1977/78, zweite im Alleingang, *Ελληνική Θεατρική Επιθεώρηση, 1894-1926*, 2 Bde. Athen 2000), die Fortsetzung findet sich in der Monographie zum leichten Musiktheater der Zwischenkriegszeit von M. Seiragakis (*Το ελαφρό μουσικό θέατρο στη μεσοπολεμική Αθήνα*, 2 Bde., Athen 2009). Besonders interessant ist natürlich die Untersuchung der Junta-Zeit, da die *epitheorisi* mit ihrer häufig an die Tagespolitik gebundenen Thematik ein ganz spezifischer Bereich der Aufmerksamkeit der Zensurbehörde gewesen ist, die nicht nur die eingereichten Stücke Szene für Szene durchzensurierte, sondern auch in der Folge die Vorstellungen kontrollierte, ob die eingeforderten Auflagen in der Praxis auch wirklich eingehalten und nicht neue Szenen hinzugefügt wurden; darüber existieren Beobachtungsprotokolle mit handgeschriebenen Erlässen, was im Einzelfall dann zu tun sei. Diese Aktenstücke befinden sich im Zentralsekretariat des Pressewesens der Obristen-Diktatur, heute gehortet im Allgemeinen Staatsarchiv, allerdings noch ungeordnet, so daß zukünftig noch mehr Material ans Licht kommen dürfte, das die Strategien und Kriterien der politischen

Zensur, die Theater betreffend, erhellen kann. Inedierte Stücktexte dieses *genres* befinden sich auch im Theatermuseum Athen und dem Hellenischen Literatur- und Geschichtsarchiv, so daß die Eingriffe der Zensurbehörde bis in die Einzelheiten hinein nachvollziehbar sind. Die maschinschriftlichen Aufführungstexte sind fast alle unedierte, da an eine Publikation aufgrund der politischen Anspielungen und der Fluidität der Einzelnummern eine solche Vorgehensweise nicht angezeigt erscheinen hat lassen. Die direkten und indirekten Anspielungen waren natürlich ein Erfolgsgarant der Gattung, die an sich von ihrer Struktur und Nummernorganisation her mit einigen Ausnahmen eher konservativ geblieben ist auf der Ebene der konventionellen Nachkriegs-*epitheorisi*. Daher war das Fazit nach dem Regimewechsel 1974 für die intellektuelle Öffentlichkeit eher ein Negatives. Diese Konservativität des Konventionellen ist im Buchtitel mit dem Terminus "alte Dame" angezeigt.

Und doch bringt diese Monographie mehr als nur das Versteckspiel mit der Zensurbehörde, da auch alle anderen Faktoren der Aufführung miteinbezogen wurden. Dies beginnt (Kap. 1) mit der allgemeinen politischen und kulturellen Lage während der Sieben-Jahre-Diktatur (13-49): dies ist z. T. schon aus den Titeln der Stücke abzulesen; in konzentrisch enger werdenden Kreisen wird nun das thematische Umfeld abgesteckt: die Kulturpolitik der Obristen, das griechische Theater während der Junta-Zeit, die *epitheorisi*, die Konkurrenz des *musicals*, Zensurwesen und *epitheorisi*. Das 2. Kap., "Vor der Aufführung" (51-66), wendet sich den bespielten Theatersälen bzw. Freilichttheatern zu, den Schriftstellern des *genres*, den Titeln (Reklamewirkung, Anspielung auf Kritikausübung am Regime), den Theaterprogrammen. Das 3. Kapitel, "Die Aufführung", bildet den Hauptabschnitt der Monographie. Auch hier wird systematisch vorgegangen: zuerst kommen die Texte an die Reihe (67-103, Kategorien: politische Stücke, übrige Aktualität, Jugendkultur, Beziehungen zum übrigen Theater, zum Film und zur Musik, Fernsehübernahmen, künstlerische Thematiken, Sport, Erotik und Sexuelles, das alte Athen, ad-hoc-Nummern, melodramatische Antikriegs-Thematik, Zusätze unmittelbar nach dem Regimewechsel; Finale des 1. Teils der Aufführung, die sketches des zweiten Teils, die Personen- und Spieltypen), dann die Musik und Musiknummern (103-120, Instrumente, Orchester, chansons, moderne und traditionelle Musik), die Regie (120-125), Bühnenbild und Kostüm (125-136), Choreographie und Ballettnummern (136-145), die Schauspieler (145-160).

Ein eigener Abschnitt ist den innovativen Vorstellungen gewidmet (z. B. die historische Revue von I. Kambanellis "Unser großer Zirkus" 1973/4, "Auch Du kämmst dich..." im Park von Pangrati von verschiedenen Autoren 1973), bzw. den Nachbarschaftstheatern (161-172). Die Meinungen der ausgewählten und zitierten Kritiken sind manchmal einer gewissen persönlichen Selektion unterworfen; z. B. daß die epochemachende Vorstellung von "Unser großer Zirkus" von Kambanellis 1973/74 im nachhinein mythisiert worden ist, entspricht eigentlich nicht den Tatsachen (vgl. den eigenen Abschnitt in meiner Monographie *W. Puchner, Τοπία ψυχής και μύθοι πολιτείας. Το θεατρικό σύμπαν του Γιάκωβου Καμπανέλλη*, Athen 2010, 451-486). Doch für Detailkritik ist hier nicht der Raum. In einem 5. Kap. wird noch auf die Reaktionen nach dem Regimewechsel eingegangen (173-179), die im wesentlichen negative sind und der *epitheorisi* während der Junta-Zeit kein gutes Zeugnis ausstellen, da nun unter den Beurteilungskriterien der Grad des Widerstands gegen das Regime dominierend geworden ist. In einem kurzen Epilog (181-182) wird diese Pauschalritik einer historischen Revision unterzogen.

In zwei umfangreichen Anhängen, die mehr als die Hälfte des Buches ausmachen, werden (I) die erhaltenen Texte (in ihrer Aktualität kommentiert und mit Fußnoten versehen) mit den Zensurstreichungen vorgestellt (183-305), was einen interessanten Detailblick

in die Zensurpraktiken der zuständigen Behörde vermittelt, auf welche Anspielungen sie reagierte und was ihr entgangen ist, und (II) wird ein Verzeichnis aller einschlägigen Aufführungen dieses *genres* während der Junta-Zeit mit den üblichen systematischen Angaben zu den Ausführenden geliefert (307-386), was der Grundlagenforschung der griechischen Theatergeschichte im 20. Jh. zugutekommt. Es folgt noch eine knapp gehaltene Bibliographie (387-392) und ein Personenverzeichnis (393-399). Mit dieser Monographie zu einer kommerziellen und populären Theaterform während der Obristendiktatur, traditionellerweise satirisch und politisch eingestellt, und ihrer widersprüchlichen Symbiose mit der Zensur, die sämtliche erhaltene (zensurierte und unzensurierte) Stücknummern aus den Archiven veröffentlicht und einen systematischen Überblick gibt über die einzelnen Faktoren der Produktion, vom Text über Musik und Ballett zu Bühnenbild, Kostümen und Schauspielern, ist ein wesentlicher Beitrag zur Theatergeschichte der 2. Hälfte des 20. Jahrhunderts in Athen geliefert und eine wichtige Detailfacette des Theaterlebens während der siebenjährigen Militärdiktatur systematisch ausgeleuchtet.

WALTER PUCHNER

KONSTANTINOS A. DIMADIS, *Power and Prose Fiction in Modern Greece*, Athens, Armos Publications 2016, S. 273, ISBN 978-960-527-922-6.

Das interessante Buch von Konstantinos Dimadis, Emeritus für Neogräzistik an der Freien Universität Berlin und Vorsitzender der Europäischen Vereinigung für Neogräzisten, legt einen Studienband mit fünf Kapiteln vor, der als Generalthema die Beziehung von politischer Macht und Prosaliteratur zum Gegenstand hat, aber auch in mehreren Kapiteln auf das Theater im neueren Griechenland und seine institutionelle Verflochtenheit mit politischen Machtkonstellationen eingeht. Eines dieser Kapitel führt ins 19. Jahrhundert, die anderen vier sind dem Jahrzehnt der 30er Jahre des 20. Jahrhunderts gewidmet und im speziellen der Phase der faschistischen Metaxas-Diktatur am Vorabend des 2. Weltkriegs (manche dieser Themen sind schon in seinem Buch *Δικτατορία, Πόλεμος και Πεζογραφία 1936-1944*, Athen, 2004, angeschnitten; 1. Auflage 1991, vgl. meine Anzeige in *Südost-Forschungen* 52, 1993, 501-505). Diese Studien bringen überwiegend unbekannte und von der Literatur- und Theatergeschichte wenig behandelte Details, die ein prismatischeres Bild über die nicht immer augenfälligen Beziehungen zwischen Politik und Literatur in schwierigen Zeiten bieten. Das erste Kapitel, "The Politics of Translation: *The Exile of 1831* by Alexandros Soutsos" (11-50), bringt eine absolute Neuentdeckung: die erste fremdsprachige Übersetzung von Alexandros Soutsos's *Ο Εξόριστος τον 1831*, Athen 1835, die im Deutschen in Berlin 1837 unter dem Titel "Der Verbannte von 1831. Roman aus Griechenlands neuester Geschichte" anonym erschienen ist (erst 1840 erscheint dann eine französische Übersetzung). Mit überzeugenden Argumenten kann der Verf. nachweisen, daß der unbekannte Übersetzer Friedrich Thiersch gewesen sein muß, der auch der Verfasser einer Ankündigung dieses Romans ("Litterarische Erscheinungen in Griechenland") in einem Supplement der *Allgemeinen Zeitung* in drei Fortsetzungen (27, 28. und 29. Juli 1836) mit Ausschnitten aus dieser Übersetzung sein dürfte. Der politische Zusammenhang besteht in diesem Fall in der Tatsache, daß Thiersch als liberaler Monarchist mit aktiver Teilnahme an den Revolutionsvorgängen und der nachfolgenden Staatsbildung Gegner des Gouverneurs Kapodistrias gewesen ist, der 1831 in Nauplion ermordert wurde, was auch genau der Positi-

on des Satirikers Alexandros Soutsos entsprochen hat. Die *Allgemeine Zeitung* war eine der renommiertesten Tageszeitungen in deutschen Landen mit gesamteuropäischem Echo und das *timing* ist keineswegs zufällig; die Anonymität des bekannten Universitätsprofessors und Philhellenen in München wurde in beiden Fällen (Buch und Fortsetzungsartikel) aus Gründen politischer Sensibilität (Preussen und die Habsburger Monarchie) gewahrt (Thiersch war übrigens langjähriger Korrespondent des Blattes; also ein Fall präventiver Selbstzensur; weder Artikel noch die Übersetzung sind in der Biographie von H. W. J. Thiersch (seinem Sohn), *Friedrich Thiersch's Leben*, 2 Bde., Leipzig/Heidelberg 1866 erwähnt). Im Vorwort der Ausgabe kehren wörtliche Passagen des Zeitungsartikels wieder; überdies gab es damals in Deutschland nicht viele Hellenischkenner, die den Romantext von Soutsos hätten fehlerfrei übersetzen können. Die zitierten Textstellen bringen neben dem deutschen Originaltext auch eine englische Übersetzung; ein umfangreicher Anhang dann die deutsche und englische Fassung des Fortsetzungsartikels in der *Allgemeinen Zeitung*.

Das zweite Kapitel, "The Cultural Policy of the Metaxas Regime (1936-1941)" (51-128, eine kürzere griechische Fassung in G. P. Pefanis (ed.), *Η λάμψη του χρόματος στη νεοελληνική λογοτεχνία*, Athen 2014, 161-213) bringt eine Großübersicht über die Kulturpolitik von Ioannis Metaxas, die in der Lage war, auch klingende Namen der Literaturwelt für die Ideologie der "Dritten Hellenischen Kultur" zu gewinnen oder zumindest deren Namen in den Propagandaapparat miteinzubeziehen, angefangen von den Literaturpreisen bis zu den Auslandstourneen des Nationaltheaters (ab 1935 mit der Wiedereinsetzung der Monarchie wiederum "Königliches Theater"), indem das gesamte Kulturleben sukzessive unter staatliche Kontrolle geriet. In der Einleitung stellt der Autor Fakten und Chronologien nebeneinander, im zweiten Abschnitt geht er auf die Reformierung des Erziehungssystems, das Buchwesen und die Bildende Kunst ein, auf Kultur- und Literaturzeitschriften, den Buchindex usw. Abschnitt drei ist betitelt: "Complete control of artistic and cultural life. 1937-1939: Directorate of Letters and Fine Arts, 1939: Directorate-General of Letters and the Arts" (die Kunstaussstellung in Venedig 1938 organisiert von P. Prevelakis, Bastias als Direktor für Literatur und Kunst, Metaxas war selbst Unterrichtsminister). Ein eigener Abschnitt beschäftigt sich mit dem Theater: 1937 wird Bastias zum Generaldirektor des Nationaltheaters bestellt (mit Angelos Terzakis als Sekretär) und entwickelt eine systematische organisatorische Tätigkeit: staatliche Unterstützung des Kotopouli-Theaters, Vorbereitung eines Staatstheaters in Thessaloniki, Promovierung der altgriechischen Tragödie durch Auslandstourneen (1938 Rondiris' *Elektra* mit K. Paxinou, 1939 Ägypten-Tournee, England mit *Elektra* und *Hamlet* mit Minotis unter Anwesenheit von Kazantzakis, Kotopouli in Paris, Gründung der ambulanten Bühne "Thespiwagen" mit Pelos Katselis als Direktor, *Elektra* und *Hamlet* auch in Frankfurt und Berlin, die Italien-Pläne 1940 scheiterten). "To sum up: 1938 was the critical year for the Metaxas regime's cultural policymaking and the measures taken to implement it. In the same period, the line the dictatorship would follow in its foreign policy also took shape, in the face of the deepening international crisis on the one hand and the gradual collapse of the Balkan Entente on the other [...]. In order to ensure the success and productiveness of the intertwined cultural and foreign policies during the period in question, the Metaxas regime contrived to win not only the toleration but also the support of a large proportion of the Athenian world of art and letters. Moreover, it had complete control of the Executive Boards of the Association of Greek Writers and the Playwrights' Society (the Chairmen of these Boards were also members of the Panel of judges for the first literary prizes awarded by the state) and of the Executive Boards of the other unions and associations of artists. Consequently, the regime had no concerns about the fact that both the Panel that selected the

winner of the state literary prizes and the candidates for those prizes included writers who were not supporters of the regime, or were people with progressive tendencies who, in the light of the Occupation and the Resistance, would later be politically classified, to a greater or lesser extent, as leftist ... This finding has several important implications. In the first place, a comparison between Greece and the rest of Europe could constitute an important contribution to the theoretical analysis of how a fascist-oriented dictatorial regime operated during the period under discussion. Furthermore, it could serve to help gauge the extent of the influence that such a regime exerted on artistic developments in the interwar period" (127-128).

Die beiden folgenden Kapitel sowie z. T. auch das letzte spezifizieren gewisse Aspekte dieser Übersicht: Kap. 3 ist "The Athenian Royal Theatre in Great Britain and Germany on the Eve of World War II" gewidmet (129-192). Dieses ebenfalls ausführliche Kapitel beginnt mit einer Analyse der britischen Außenpolitik, die das Metaxas-Regime unterstützt, obwohl Venizelos' Liberale Partei anglophil gewesen ist. Hier werden nun in größerem Detail die drei Auslandstourneen des "Königlichen Theaters" untersucht. Auf die Ägypten-Tournee im März 1937 folgte unmittelbar ein Besuch der English Old Vic Company in Athen, wobei das neugegründete British Council in Athen die Vermittlung übernommen hatte. Noch im April fuhr Bastias nach Deutschland, um die dortigen Vorstellungen für das "Königliche Theater" zu sichern. Im Nov./Dez 1938 kam die Frankfurter Oper nach Athen und gab Vorstellungen im Rex-Theater. Im Juni 1939 fand dann die England-Tournee statt: *Elektra* und *Hamlet* in Cambridge, Oxford und London, insgesamt fünf Vorstellungen. Der Autor veröffentlicht z. T. *in extenso* Presseankündigen, Kritiken, Berichte, Begleitinformationen, Interviews und Dankeschreiben in den führenden britischen Tageszeitungen. Zusammen mit dem "Königlichen Theater" traf auch Kazantzakis in Großbritannien ein, ebenfalls vom British Council eingeladen, eine Vortragsreihe in Oxford zu geben. Von England begab sich die Theatertruppe nach Deutschland, wo dasselbe Repertoire in Frankfurt und Berlin gespielt wurde. Der Autor veröffentlicht die Theaterkritiken in englischer Übersetzung, die in diesem Fall eher auf die schauspielerischen Leistungen von Paxinou und Minotis konzentriert waren. Das faschistische Deutschland war zu diesem Zeitpunkt an Auslandskontakten überaus interessiert; soeben waren die deutschen Truppen in der Tschechoslowakei einmarschiert und Mussolini hatte im April ganz Albanien okkupiert. Die griechische Presse feierte in hohen Tönen die beiden Auslandsfolge. Die einschlägigen Verhandlungen mit Italien im März 1940, vier griechische Tragödien in Syrakus zu spielen, scheiterten. Die Ergebnisse dieser Untersuchung sind bemerkenswert: "Beyond a shadow of doubt, the Royal Theatre's tour of Great Britain and Germany on the eve of World War II was a landmark in the history of Greek state theatre from the date of foundation of the Royal Theatre in 1900 (or, more accurately, 1930) until today. That it was a tremendous artistic success is indisputable. / From a political perspective, however, the Royal Theatre's tour of Great Britain and Germany in the run-up to the World War II had a disturbing hidden agenda because it amounted to the direct political exploitation of a small European state, Greece, not only by its own dictatorship but also by two major European powers that were at loggerheads at that time, Great Britain and Germany – in this case the main exploiter was Great Britain" (187). "The British press extolled the importance of the Royal Theatre's visit and performances in Great Britain first and foremost as an artistic event, but also related it directly to the benefits it brought to British foreign policy in a critical international situation [...]. The German press and critics, apart from covering the official receptions given in honour of the Royal Theater company in Frankfurt und Berlin, generally avoided referring to the political regime in Greece. In any case, they had no reason or need to do so. They well knew that George II and Metaxas were pawns of British foreign policy [...].

The review of the German critics constitute a rich source of information for the theatrical interpretations, the quality of the music, the stagecraft and more generally the artistic results of the historic performance of *Electra* and *Hamlet* given by the Royal Theatre in Great Britain and Germany in 1939, and also for the central position of the study and interpretation of Greek tragedy in the German theatrical tradition. The extracts from interviews with Alexis Minotis, Katina Paxinou and Dimitris Rondiris that I reproduced above also constitute a significant testimony to the relationship between leading members of Greek theatre and the German theatre of the pre-war period" (189-190). Diese Quellen sind nun der griechischen Theatergeschichte zugänglich. Die Studie endet mit einem bibliographischen Appendix zum griechischen Presseecho der Tournées in Athen.

Kap. 4, "Art and Power: Observations on Four Pieces of Travel Writing by Nikos Kazantzakis" (193-236), ist auch mit dem England-Aufenthalt des Königlichen Theaters verbunden. Die Reise-Bücher von Kazantzakis sind nicht häufig Gegenstand von eigenen Untersuchungen geworden, beanspruchen jedoch eigenständiges Interesse, da der Reisende mit der Brille seines jeweiligen Weltbildes seine Umgebung wahrnimmt. Kazantzakis' Reisebücher, in denen auch seine Ansichten über politische Konflikte, Ideologien (Sowjetunion, Spanischer Bürgerkrieg) usw. ausführlich zur Sprache kommen, haben als Zeitungsreportagen vielfach die öffentliche Meinung in Griechenland beeinflusst. Die Zeitungsreportagen in Fortsetzungen stimmen dabei nicht immer mit den später veröffentlichten Reisebüchern überein (deutlich im Fall von Spanien und der Sowjetunion). In diesem Kapitel sind die ausführlichen griechischen Zitate ebenfalls ins Englische übersetzt. Im Spezifischen geht der Autor auf das England-Buch ein, das einen Hymnus auf die liberale Tradition der Inselbewohner darstellt (*Ταξιδεύοντας Γ. Αγγλία*, Athen 1941). Dieses Buch wurde während seines Aufenthalts in England 1939 (Ankunft zusammen mit dem Königlichen Theater) konzipiert und 1940 auf Ägina, nach dem Einmarsch der deutschen Truppen in Athen, geschrieben. Im Juli 1946 wurde er neuerlich vom British Council eingeladen und ließ sich in Cambridge zu Literaturarbeiten nieder, wurde jedoch im Sept. des Jahres, nach einem internationalen Friedensaufruf am Jahrestag der Bombardierung von Hiroshima aufgefordert, als *persona non grata* das Land zu verlassen. Der eigentliche Grund war jedoch der griechische Bürgerkrieg; Kazantzakis hatte dem Foreign Secretary zu verstehen gegeben, daß die 9,3%, auf die die Linke in Griechenland eingeschätzt wurde, keiner Wirklichkeit entspräche. Auch dieser Abschnitt verfügt über einen reichhaltigen Appendix, der einschlägige griechische Zeitungsartikel in englischer Übersetzung bringt.

Das letzte Kapitel, "Kazantzakis in Spain: New Literary Directions" (237-260), beschäftigt sich mit seinem Spaniaaufenthalt 1932-33, dokumentiert durch seine Briefkorrespondenz und die Zeitungsreportagen, seine Übersetzungen und die Begegnung mit Lorca (die griechische Übersetzung von "Ciudad sin sueño" aus dem Zyklus der New Yorker Gedichte, war international die erste überhaupt). Unter den Bürgerkriegsberichten 1936/37, die in der *Kathimerini* in Fortsetzungen veröffentlicht wurden, befand sich auch die Nachricht von der Exekution Lorcás. Der Verf. sieht dies als einen Wendepunkt für seine Hinwendung zur Romankunst, wo das Motiv des Scheiterns eine dominante Rolle spielt. Der interessante und detailreiche Band zu den politischen und historischen Rahmenbedingungen der griechischen Literaturproduktion ist von einem Index beschlossen. Trotz seines einschränkenden Titels, der nur die Prosaliteratur nennt, ist er auch für die griechische Theatergeschichte von hoher Relevanz.

*Λογείον / Logeion. Περιοδικό για το αρχαίο θέατρο / A Journal of Ancient Theater* 3 (2013), S. 262, Abb., 4 (2014), S. IX+397, Abb.

Das wissenschaftliche Periodikum des Instituts für Theaterstudien an der Universität Patras hat zwei neue Folgebände vorgelegt, die an den Band 2 (vgl. *Parabasis* 13/1, 2015, S. 148-150) anschließen. In dieser Rezension wurde auch das Dilemma festgehalten, wie eine theaterwissenschaftliche Studienrichtung ein ausschließlich dem antiken Theater gewidmetes Jahrbuch weiterführen könne, wobei allerdings die Rezeptionsgeschichte, auch in der Literatur und anderen Künsten bis in die unmittelbare Gegenwart, eine gewisse Brückenfunktion bildet. Die Fortsetzung zeigt, daß diese thematische Balance zu halten, die Gesamtdirektion von Stavros Tsitsiridis in der Lage ist, und dazu ist dem Periodikum durchaus zu gratulieren, denn es hat nicht nur seine internationale Reputation beibehalten, ohne den Binnenmarkt zu vernachlässigen, sondern diese Art von Hybridcharakter entspricht sehr wohl der neuen internationalen Zusammenarbeit von Klassischer Philologie und Theaterwissenschaft, die sowohl dem genuinen Interesse der Altertumswissenschaften an der antiken Aufführung entspricht als auch ihren Ausgriffen in die europäische und globale Theatergeschichte, mit einem gewissen Schwerpunkt im 20. und 21. Jahrhundert.

Der dritte Folgeband ist dem Ableben von Nikos C. Chourmouziadis (1930-2013), der sowohl als Klassischer Philologe als auch als Regisseur sich einen Namen gemacht hat (er hat auch einige Jahre am theaterwissenschaftlichen Institut der Univ. Athen gelehrt). Seinem Werk und Wirken ist der englische Nachruf von G. M. Sifakis gewidmet (S. 3-10, "N. C. Hourmouziades (1930-2013)") sowie der griechische Nekrolog von N. Papandreou (11-13), welcher im besonderen auf seine Regieleistungen eingeht. Den Reigen der eigentlichen Beiträge, die in groben Linien nach chronologischen Kriterien geordnet sind, eröffnet Yael Young von der Hebräischen Universität in Jerusalem; sein Thema ist: "Theatricality in the Representations of Helmets during the Late Archaic Period" (S. 14-32, 7 Abb.). Warum die Helme mit Haardekoration auf der rotfigurigen Vasenmalerei um 500 ein theatralisches Element darstellen, wo eigentliche Theaterszenen in der Vasenmalerei doch kaum vorkommen, ist in der Einleitung der Studie festgehalten: "The purpose of this article is to offer a different perspective on the apparent absence of theatrical scenes from vase painting. I argue that the Athenian theatre did, in fact, have a substantial influence on vase painters, but that instead of depicting scenes from the theatre, vase painters embedded theatrical elements into their paintings, revealing the connection between these two artistic media. In particular, I propose that theatrical elements are present in depictions of warriors, and are captured in an image that will serve as a case study: Chalkidian helmets decorated with artificial air on the forehead, an image first seen on Athenian red-figure vases at the turn of the sixth century. These images convey theatricality by establishing an analogy between the helmet (and other panoply items) and the mask (and other ornate costume items), thus defining the role of the warrior and its performativity; I argue that the vase-painters' choice to depict the helmets in such a way was influenced by the rapidly developing Athenian dramatic performances in general and the use of the theatrical mask in particular" (S. 15). Jeder Artikel endet mit der Bibliographie und einem *abstract* auf Englisch.

Es folgen weitere Artikel zu eher philologischen und hermeneutischen Problemen: Eleni Gasti von der Univ. Ioannina in einem griechischen Artikel zu einem Passus der Sophokleischen *Elektra* (147-149), der als metatheatralischer Kommentar des Dichters zu seiner dramatischen Arbeit verstanden werden kann (S. 33-50), Katerina Synodinou, ebenfalls von der Univ. Ioannina, "Agamemnon's Change of Mind in Euripides' *Iphigeneia at Au-*

lis" (S. 51-65), wo sich die Rettungsaktion des greisen Heerführers, seine Tochter vor dem Opferbeil doch noch zu retten, als so ineffektiv herausstellt, daß man an seinem ernsthaften Glauben an die Möglichkeit einer Annullierung der Opferhandlung zweifeln könnte. Theodoros K. Stephanopoulos von der Univ. Patras bringt in seinen deutschen "Marginalia tragica I" Stellenverbesserungen zu Tragödienwerken (S. 66-70), und Marcel Lysgaard Lech von der Univ. of Southern Denmark führt uns bereits in die hellenistische Zeit: "The Nomenclature of the Athenian Artists of Dionysus in *IG II<sup>2</sup> 1132-3*" (S. 71-80), wo eine seltene Bezeichnung der Dionysischen Techniten zur Debatte steht. Die folgenden Beiträge betreffen dann bereits die lateinische Dramatik: Sophia Papaioannou von der Univ. Athen, "The Cultural Poetics of Terence's Literary Comedy" (S. 81-100) in Bezug auf den Plagiatvorwurf der Kritiker von Terenz, Costas Panayotakis von Univ. of Glasgow, "The Collection of *Sententiae* Associated with the Mimographer Publilius and its Portrayal of Laughter, Tears, and Silence" (S. 101-119) und Katerina Philippides, "On the Fourth Choral Song of Seneca's *Agamemnon*" (S. 120-131).

Sodann erfolgt der große Sprung ins 20. Jahrhundert. Es beginnt mit Kavafis und Diana Haas von der Univ. Patras, die einen inediten Selbstkommentar des Dichters zu einem Gedicht, inspiriert vom Schlußvers des Selbstmord-Monologs des sophokleischen Ajax vorstellt ("den Rest werde ich denen unten im Hades erzählen", S. 134-144), gefolgt von Maria Pavlou von der Open University Cyprus, die Elemente des Existenzialismus im Monolog *Ajax* von Giannis Ritsos untersucht (S. 145-177), im speziellen den Einfluß der "Fliegen" von Sartre auf den eher selten untersuchten *Ajax*-Monolog aus der "Vierten Dimension". In die unmittelbare Vergangenheit führt dann Constantina Ziropoulou, ebenfalls von der Open University Cyprus, "Andreas Staikos' *Alcestis and sweet dreams: the Dramatic Transformation of Euripides' Alcestis*" (S. 178-190), ein Stück, das erst 2012 vom Autor in Zusammenarbeit mit dem Institut für Theaterstudien der Univ. Patras verfaßt worden ist. Den Abschluß der Studien bildet eine umfangreiche Untersuchung von Konstantinos Kyriakos von der Univ. Patras, "Ancient Greek Myth and Drama in Greek Cinema (1930-2012): an Overall Approach" (S. 191-232, Abb.), die zur Grundlagenforschung der Antikenrezeption in Griechenland gerechnet werden muß: der Appendix mit dem Index der erfaßten Filme zählt 269 Titel und wird nach mythologischen und anderen Themenkreisen gegliedert. Der Band endet mit einer Besprechung des Buches von St. Lawrence, *Moral Awareness in Greek Tragedy* (2013) durch A. Marinis (S. 233-247 mit Bibliographie) und eine Antwort von D. Iakov auf die Kritik von Th. Stephanopoulos im vorigen Band (S. 248-262). Solche *rebuttals* tragen im allgemeinen wenig zur Sachdiskussion bei, aber die ausführlichen Buchbesprechungen sind durchwegs zu begrüßen.

Der umfangreichere 4. Band ist G. Sifakis zum 80. Geburtstag gewidmet und kündigt als Supplementband mit dem Titel "Thalia" einen Studienband von Eric Handley zum antiken Theater an, in der Edition von P. Easterling und J. R. Green mit einem Vorwort von R. Hunter. Die Studien dieses Bandes sind zahlenmäßig nicht mehr, aber umfangreicher; die *abstracts* stehen nun schon am Beginn jedes Artikels. Auch diesmal beginnen sie mit der Vasenmalerei: John Richard Greek von Univ. of Sidney, "Zeus on a See-Saw. A Comic Scene from Paestum" (S. 1-27, 15 Abb.) analysiert einen Neufund der Vasenmalerei aus einer Kunstauktion in Wien (aus Privatbesitz), der Zeus in einer komischen Szene zeigt: auf einem Schaukelbrett mit einer dicken Frau, die ihn hochspringen läßt; Green stellt auch anderen solche Schaukeldarstellungen der Vasenmalerei zusammen und untersucht Requisiten und Kostüm beider Personen: "So what do we have? We certainly have Zeus on a love adventure, doing his best to excite a married woman" (S. 21). Diese ist zwar sexy in einem



diaphanen Kleid gezeigt, ihr unförmiger Körper entspricht jedoch der Ausstattung der Alten Komödie. Ioannis M. Konstantakos von der Univ. Athen kommentiert diesen Fund: "Zeus on a See-Saw: Additional Remarks to Comic Themes" (S. 28-39): es könnte sich um eine Szene aus einer mythologischen Komödie handeln, wo eine parodistische Inversion eines konventionellen Zeus-Bildes gezeigt wird, wo er die Schicksale und Seelen von gegnerischen Helden abwägt. Umfangreicher ist auch der Beitrag von Kazuhiro Takeuchi (Univ. Athen) und Peter Wilson (Univ. Sydney): "Dionysos and Theatre in Sphettos" (S. 40-69, 2 Abb.); es geht um die ländlichen Dionysien in einem Demos am südlichen Fuß des Osthangs von Hymettos, wo nach Maßgabe der archäologischen und epigraphischen Evidenz um die Mitte des 4. Jahrhunderts Tragödie gespielt wurde. Georgios Kraias aus Serres geht in einem griechischen Artikel auf die Demokratie und ihre Beziehung zum Satyrspiel ein (S. 70-92) und argumentiert, daß das Verschwinden der Gattung nicht nur Euripides zuzuschreiben sei, sondern vor allem durch das Vorherrschen der Demokratie ab der Mitte des 5. Jahrhunderts.

Von besonderer Bedeutung, auch für die Theaterwissenschaft, ist die Arbeit von Raimund Merker von der Wiener Universität: "Der *Προμηθεύς Δεσμώτης* auf der Bühne des 5. Jhd. v. Chr. Versuch einer szenischen Rekonstruktion" (S. 93-126, 10 Abb.). Die Studie beginnt mit einer bekannten Feststellung: "Kein anderes antikes Drama hat die szenische Vorstellungsgabe der Interpreten mehr herausgefordert als der gefesselte *Prometheus* des Aischylos, und keine andere uns vollständig überlieferte griechische Tragödie hat diesbezüglich mehr surreal und bühenfremd wirkende Rekonstruktionen hervorgebracht als diese" (S. 93 f.). Es geht natürlich um den Einzug der Okeaniden, der phantastische Lösungsvorschläge evoziert hat wie den geflügelten "Okeaniden-Omnibus". Die Theorie des Lesedramas wird von vornherein aus guten Gründen abgelehnt. "Die weit verbreitete Unkenntnis der Arbeitsweise eines Theaters sowie deren Herangehensweise an einen dramatischen Stoff trägt nach wie vor zum Festhalten an bühenunwirklichen Interpretationen bei" (S. 96). Der Autor erklärt die philologische Interpretationsschwäche dadurch, daß die Bühengegebenheiten und -möglichkeiten des 5. Jahrhunderts nicht wirklich in Erwägung gezogen werden. "Ziel der Rekonstruktion ist es zu zeigen, dass die vorherrschenden architektonischen und bühentechnischen Gegebenheiten sowie die in Athen in der ersten Hälfte des 5. Jhd. v. Chr. bestehenden dramatischen und dramaturgischen Konventionen völlig ausreichen, ja geradezu prädestiniert waren, um den *Prometheus Desmotes* inhaltlich schlüssig und technisch problemlos am Südosthang der Akropolis aufzuführen" (S. 98). Dem Rekonstruktionsvorschlag sind drei Detaildiskussionen vorangeschickt: über die Architektur des Theaters und des Bühenhauses, den Einsatz der Bühentechnik (*ekkyklema, mechane*) und das gestalterische Prinzip der sogenannten Wortkulisse; damit ist der im Text gesprochene Bühenraum gemeint, eine Lokalisierungstechnik zur Gestaltung eines fiktiven Schauplatzes, der etwa bei Shakespeare oder Brecht wiederkehrt. Die szenische Rekonstruktion (S. 105 ff.) beginnt mit der Analyse des Textes in der Okeaniden-Szene bis zum Schluß des Stückes. Die graphischen Darstellungen am Ende des Artikels zeigen die Entwicklung des Rekonstruktionsvorschlags, der mit den technischen Möglichkeiten der Klassischen Bühe operiert bzw. mit der Zuschauerphantasie, die durch den Tragödientext evoziert wird. Die Bühe zeigt anfänglich schon das herausgefahrenere *ekkyklema*; *Prometheus* wird dort angekettet; die Okeaniden treten durch die Parodoszugänge in die *orchestra* ein; *Io* tritt aus der Parodos auf, dann *Hermes* (wahrscheinlich auf dem Bühendach); Hadesfahrt des *Prometheus* am Schluß – das *ekkyklema* wird ins Bühenhaus eingefahren, der Chor folgt nach. Das Phantasie-Defizit der Philologen-Interpretationen, die die illusionserzeugende Macht des gesprochenen Bühenwortes nicht berücksichtigen, hat bisher solche

einfachen Lösungsvorschläge unterbunden. Die Konklusion lautet: "Von Anbeginn ist das dramatische Spiel der Griechen Bühnenspiel. Dieses Spiel manifestiert sich in der kanonisierten dramaturgischen und dramatischen Tendenz, überwiegend mit sprachlichen Mitteln Illusion und Imagination beim Zuschauer zu erzeugen. Anhand der 'Materialität des Textes' sowie der angewandten Methodik der 'mentalenszenierung' konnten wir zeigen, dass das architektonisch einfach gehaltene Theater des 5. Jhd. v. Chr. in seiner technischen und künstlerischen Organisation problemlos in der Lage war, mit den bestehenden inszenatorischen Mitteln, den Prometheus Desmotes ästhetisch, schlüssig und nachvollziehbar für ein Auditorium aufzuführen. So werden auf verbal-performativem Wege immer wieder dramatische Bilder im Handlungsraum kreiert, die vor dem geistigen Auge der Zuschauer hoch vom Olympos bis tief in den Tartaros reichen" (S. 120). Ich glaube, mit dieser Studie ist ein bedeutender Fortschritt in der bühnenmäßigen und theaterwissenschaftlichen Hermeneutik des antiken Dramas erzielt.

Weiter geht es ebenfalls mit dem Okeanidenchor: "Choral Self-Referentiality in the Prometheus Bound. Song, Dance, and the Emotions" von Chara Kokkiou von der Universität Kreta (S. 127-143), besonders über das Fehlen konventioneller Tanzformen des Chors. Eleni Karampela von der Univ. Patras referiert über die Dialektik des Schmerzes in der "Medea" von Euripides (S. 144-174), die weit komplexer ist als bloß ein *revenge drama*, Peter Riemer von der Univ. des Saarlandes über "Orest und Orestie bei Euripides. Zur Chronologie der Elektra-Dramen" (S. 174-192), wo Sophokles *Elektra* aus textinternen Gründen noch vor den Elektra-Dramen des Euripides placiert wird. Th. K. Stephanopoulos publiziert "Marginalia tragica II" (S. 193-200), gefolgt von Stavros Tsitsiridis, der hier den ersten Teil einer materialreichen griechischen Studie zu den *kinaidoi* vorlegt ("Μίμος, κίναδοι και κιναιδολόγοι (I)" S. 201-226, 13 Abb.). Ähnlich wie in seiner Studie zum Mimus (*Logeion* 1, S. 184-232) wendet er sich der späthellenistischen Zeit zu, wo es bei den Theaterformen noch viel zu entdecken gibt; die *kinaidoi* bilden eine Subspezies des Mimus und die Studie ist der Interpretation einer Abbildung auf einer Reliefschale aus Megara gewidmet, die nicht direkt von einer Aufführung stammen dürfte, sondern von einem Schrifttext aus der Feder eines *kinaidologos*. Der lateinische Abschnitt ist diesmal nur mit einer Studie vertreten: Lisa A. Hughes von der Univ. Calgari, "Sculpting Theatrical Performance at Pompeii's Casa degli Amorini Dorati" (S. 227-247, 4 Abb.).

Der Abschnitt zur Rezeption des antiken Theaters in Neuzeit und Gegenwart beginnt mit einer materialreichen griechischen Studie von Katerina Arvaniti von der Univ. Patras über den Gebrauch der Maske in den neugriechischen Aufführungen antiker Tragödien (S. 248-278, 5 Abb.), wo zuerst auf den internationalen Gebrauch der Maske bei diesen Vorstellungen eingegangen wird, während der griechische Sektor mit den Delphischen Spielen beginnt und mit Linos Karzis' *Prometheus* 1931 seine Fortsetzung findet, sowie mit den *Bacchen* von Terzopoulos endet. Der Dichtung des zypriotischen Dichters Kyriakos Charalambidis und seiner mythischen Thematik ist der folgende Beitrag gewidmet: Antonis K. Petrides von der Open University of Cyprus, "Kyriakos Charalambides and the House of Atreus: Four Poems" (S. 279-320) mit Beispielen im griechischen Original und in englischer Übersetzung. Besondere Beachtung gebührt der Trilogie *Wiehern* (Χλωμίντρισμα) von Marios Pontikas, die Philologen und Theaterwissenschaftler noch mehrfach beschäftigen wird: Vaios Liapis von der Open University Cyprus widmet ihr eine Studie (321-342), die sich als erster Teil einer größeren Arbeit versteht und die antike Themenelemente des Dramas behandelt. Den Abschluß bildet Hannah Silverblank von der Oxford University, "Spectral Presences and Absences in Anne Carson's *Antigonick*" (S. 343-363, 10 Abb.), eine

freie Übersetzung der sophokleischen *Antigone*, die in einer Lesung im Louisiana Literatur Festival 2012 zum Vortrag gekommen ist.

Die Sektion der Buchkritiken bringt eine Besprechung von rezenten Studien zum Satyrspiel (R. Lämmle, *Poetik des Satyrspiels*, 2013 und C. A. Shaw, *Satyr Play. The Evolution of Greek Comedy and Satyr Drama*, 2014) von A. Marinis (S. 365-386) und von Fischer-Lichtes Aufführungsgeschichte der euripideischen *Bacchen* (E. Fischer-Lichte, *Dionysus Resurrected: Performance of Euripides' 'The Bacchae' in a Globalizing World*, 2014) von G. Sampatakakis (S. 387-397). Die eingangs getroffene Feststellung, daß das Periodikum seinen Weg in der Balance zwischen Klassischer Philologie und Theaterwissenschaft gefunden zu haben scheint, läßt sich abschließend nur wiederholen. Die nun einmal erreichte Qualitätslinie und der thematische Reichtum, den der Radius der Mitarbeiter garantiert, hat sich stabilisiert und wird auch weiterhin dem Jahrbuch einen besonderen Platz nicht nur innerhalb der Szene griechischer theaterwissenschaftlicher Periodika sichern, sondern auch international im weiten Feld der Zeitschriften zur Klassischen Philologie.

WALTER PUCHNER

MICHAEL HÜTTLER / EMILY M. N. KUGLER / HANS ERNST WEIDINGER (eds.), *Ottoman Empire and European Theatre. III. Images of the Harem in Literature and Theatre. A Commemoration of Lord Byron's Sojourn in the Ottoman Empire*, Wien, Holitzer Verlag 2015 (Ottomania 5), S. 487, Abb., ISBN 978-3-99012-071-2.

In der Reihe *Ottomania* des Don Juan Archivs in Wien, einer privaten Forschungstiftung für Oper und Theatergeschichte in Mitteleuropa und im mediterranen Raum, sind bisher erschienen: M. Hüttler / H. E. Weidinger (eds.), *Ottoman Empire and European Theatre. Volume I: The Age of Mozart and Selim III (1756-1808)*, Wien 2013 (vgl. meine Anzeige in *Südost-Forschungen* 72, 2013, S. 642-646 und *Parabasis* 13/1, 2015, S. 156-159), Bent Holm, *The Taming of Turk: Ottomans on the Danish Stage 1596-1896*, Wien 2014, M. Hüttler / H. E. Weidinger (eds.), *Ottoman Empire and European Theatre. II. The Time of Joseph Haydn: from Sultan Mahmud I to Mahmud II (r.1730-1839)*, Wien 2014 und Walter Puchner, *Das neugriechische Schattentheater Karagiozis*, Wien 2014. Der oben genannte dritte Folgeband der Reihe *Ottoman Empire and European Theatre* geht auf drei Konferenzen zurück: 1) auf die Sitzung "The image of the harem" im Annual Meeting of the American Society for Eighteenth-Century Studies, 17.-20. März 2011 in Vancouver, Kanada, 2) das Symposium "Seraglios and Harems. A Commemoration of the Bicentenary of Lord Byron's Sojourn in the Ottoman Capital (1810)" in Wien, organisiert vom Don Juan Archiv Wien, 23.-24 April 2010 und 3) den zweiten Teil derselben Konferenz im Österreichischen Kulturforum in Yeniköy, Istanbul, am 27.-28 Mai 2010. Diese Konferenzserie läuft bereits seit 2008 und hat auch die vorhergehenden Bände der Reihe "Ottoman Empire and European Theatre" hervorgebracht.

Auch dieser, Lord Byron's Haremserlebnissen, und davon ausgehend der Byron-Rezeption und dem Harems-Image in Musik- und Sprechtheater gewidmet, ist "opernhaft" untergegliedert in Ouverture mit dem Editorial, Prolog und fünf Akten. Das Editorial (S. 13-23) erklärt die Widmung und stellt die Einzelkapitel vor, der "Prologue" mit dem Titel "Enchantment / Disenchantment: Conceptions of Harem and Seraglio in Selected Literary Sources from 1608 to 1852" von Stefanie Steiner (S. 27-45) gibt stichprobenweise Bilder von der Literaturbehandlung des Harem-Topos zwischen Fiktion und Realität, weiblichem

und männlichem Blickwinkel (Lady Montagu), Reiseberichten des 19. Jahrhunderts (Byron, Pückler-Muskau, Nerval u. a.). Akt I bringt "English Authors of the Late Seventeenth and Eighteenth Centuries" und setzt mit Anne Greenfields Artikel ein "Veiled in the Seraglio: Whig Messaging in Mary Pix's Tragedy *Ibrahim* (1696)" (S. 49-64), gefolgt von Hans-Peter Kellner, "Capturing the Seraglio: from the Life and Work of Aaron Hill (1685-1750)" (S. 65-109); es geht um einen längeren Artikel, der sich mit dem Buch *A Full and Just Account of the Present State of the Ottoman Empire*, London 1709 beschäftigt, ein Reisebericht, den der Autor in jungen Jahren verfaßt hat und der mit seinen pikanten Beschreibungen ein Verlags-hit wurde, eine Veröffentlichung auf die Lady Montagu in ihren Türkischen Briefen ein paar Jahre später geantwortet hat. Im selben Jahr wurde Hill übrigens zum Direktor des Drury Lane bestellt und wurde als Voltaire-Übersetzer bekannt. Ein weiterer umfangreicher Artikel beschäftigt sich mit dem Roman *Roxana* von Daniel Defoe: Emily M. N. Kugler, "Playing the Sultana: Erotic Capital and Commerce in Daniel Defoe's *Roxana* (1724)" (S. 111-151). Den Abschluß dieses ersten Teils bildet die Studie von Michael J. Chappell, "The Pleasures of Friendship and Society: Pekuah and the Arab's Seraglio in Samuel Johnson's *Rasselas* (1759)" (153-164). Jede Studie endet mit einer Spezialbibliographie.

Akt II verbleibt in England: "Britain in the Late Eighteenth and Nineteenth Centuries". Es geht los mit einer Studie von Jennifer L. Airey, "Justice and the Bashaw of Merryland: Harem Fantasy, Rape Narrative, and the Trial of Lord Baltimore (1768)" (S. 167-187); es geht um einen Prozeß, wo sich ein englischer Aristokrat einen Harem nach osmanischem Vorbild zugelegt hatte, der im Bericht einer der gefangenen Damen (Sarah Woodcock, *Memoirs of the Seraglio of the Bashaw of Merryland*. By a Discarded Sultana, 1768) sowie in den Prozeß-akten geschildert wird. Der Artikel von Isobel Grundy, "English Women's Various harems" (S. 189-199) untersucht drei Texte: die Briefe der Lady Montagu, das Drama "The Fair Captive" von Eliza Haywood (1721) und "The Female Captive" von E. Marsh (oder Crisp, 1769), die durchaus widersprüchliche Bilder vom Haremsleben geben. Gönül Bakay beschäftigt sich mit einem anderen Augenzeugenbericht einer englischen Dame: "Is it Possible to have Freedom in a Prison? Emmeline Lott's *The Governess in Egypt* (1765)" (S. 201-213), veröffentlicht 1763 in zwei Bänden mit dem Untertitel: "Harem life in Egypt and Constantinople".

Mit Akt III kommen wir endlich zu Lord Byron: "Byron: the Youth". Käthe Springer-Dissmann beschäftigt sich mit seiner Grande Tour nach Konstantinopel: "'Now at length we're off for Turkey, Lord knows when we shall come back!'. Byron's Grand Tour to the Bosphorus 1809-1811" (S. 217-249); die Reise an den Bosphorus galt Ende des 18. Jahrhunderts als ein pittoreskes Unternehmen. Hier werden seine Begleiter und Diener geschildert, die Route nach Albanien, sein Besuch bei Ali Pascha (auch die Oper von Albert Lortzing *Ali Pascha von Janina* 1828 ist erwähnt), seine Landreise nach Athen, die Seereise nach Smyrna und Konstantinopel, sein längerer Aufenthalt im Kapuzinerkloster in Athen, sein zehnmonatiger Aufenthalt in Griechenland. Aus der Bibliographie fehlt die rezente Monographie von Roderick Beaton, *Byron's War. Romantic Rebellion, Greek Revolution*, Cambridge 2013, die mit Gewinn zu benutzen gewesen wäre, da sie Byron's Aufenthalte bis ins letzte Detail beschreiben, und zwar mit unveröffentlichten Quellen aus Archivstudien und unter Hinzunahme der einschlägigen griechischen Literatur (der Konreß war zwar 2011, aber das Buch hätte nachgetragen werden müssen). Das nächste Referat beschäftigt sich mit der Gestalt von Ali Pascha in "Childe Harold's Pilgrimage": Mi Zhou, "The Monster within: Ali Pasha's Seraglio in *Childe Harold's Pilgrimage*" (S. 251-267); der Quellenwert als Reisebericht ist dem Erzählgedicht nicht abzusprechen. Der Abschnitt endet mit einem Referat von Walter Puchner, "The Reception of Lord Byron in Greek Theatre and Drama

in the Nineteenth Century” (S. 269-277), das sich vor allem mit dem Einfluß von *Manfred* auf den *Wanderer* von Panagiotis Soutsos (1831) beschäftigt sowie dem Byron-Kult in der griechischen Literatur des 19. Jahrhunderts.

Akt IV hat den Titel “Byron: the Sultana”. Es beginnt mit Laura Tunbridge, “The Soft Hours of Sardanapalus: Music and Effeminacy in Stagings of Byron’s Seraglios” (S. 281-295), die die Rolle der Musik im Gedicht über Sardanapalus analysiert, das eine nicht unbedeutende Karriere auf den Londoner Bühnen des 19. Jahrhunderts gehabt hat. Mit einer anderen Vertonung beschäftigt sich Marian Gilbert Read, “‘Schiava son io, Corsaro!’: Does the Escape from the Harem Dramatize the Risorgimento Struggle in Verdi’s Adaptation of Byron’s *The Corsair* (1714)?” (S. 297-326); Verdis politisches Engagement läßt sich an mehreren Opern ablesen, *Il corsaro* war 1848 fertiggestellt, das Libretto war von Francesco Maria Piave. Read untersucht die Abweichungen von Byron und verortet sie im politischen Kontext des Revolutionsjahres 1848; die Aufführung fand 1848 in Triest statt. Die Studie gibt auch einen chronologischen Zeitplan für Byron, Verdi und die politischen Ereignisse, separat dann noch einmal für das Revolutionsjahr 1848. Der Abschnitt schließt mit einem allgemeineren Artikel von Himmet Umunç, “In Search of Exoticism: Byron’s Reveries of the Ottoman Orient” (S. 327-340), der den orientalistischen Exotizismus von Byron’s Orientbild analysiert. “Hence, the main concern of this paper is to focus on his perception of the Orient, especially of the Ottoman Orient, and demonstrate, through references to his fabulations and statements, how this perception was romanticized in terms of fantasies and exotic reveries” (S. 327). Hier kommen auch seine philhellenischen Interessen zur Sprache. Auch diese Studie hätte mit Gewinn Beatons Monographie benutzen können.

Akt V ist dann “French Influences” gewidmet, wobei auch das deutschsprachige Theater gleich mitbehandelt wird. Den Beginn macht Domenica Newell-Amato, “Of African Monsters and Eunuchs: Colonial Fashioning within the Harem of Jean Racine’s *Bajazet* (1672)” (S. 343-375); es handelt sich um den afrikanischen Eunuchen Orcan im orientalischen Harem, ein Stück das in seiner Zeit niemals aufgeführt worden ist. Ein breiteres Spektrum von Theaterstücken behandelt Michael Hüttler, “‘Five Hundred very Happy Women!’ The Harem as a Locus of Social and National Identities in Eighteenth-Century German-Language Theatre” (S. 377-388), wobei das Mauerbach-Archiv der Opernlibretti als Quellenkompendium herangezogen wird. Die Roxelana-Figur kommt zur Sprache, die Komödien des 18. Jahrhunderts, Karl Starkes *Solimann der Zweyte* (1765), F. X. Hubers Fassung für das Wiener Kärntnertortheater 1799, das Lustspiel *Der Harem* von Kotzebue usw. An die Reihe kommt dann Dänemark: Bent Holm, “The Ambiguous Harem: Moralism and Exoticism in Danish Harem Images of the Eighteenth and Nineteenth Centuries” (S. 389-425, 7 Abb.), wobei der Verf. aus seiner obengenannten Monographie schöpft. Den Beschluß dieses Abschnitts macht wiederum Frankreich: Andreas Münzmay, “Musical Representations of the Seraglio in Eugène Scribe’s Vaudeville *L’ours et le Pacha* and its Adaptations in Nineteenth-Century European Theatre” (S. 427-454, Abb., Musiknoten); das erfolgreiche Vaudeville von 1820 mit seinem Türkenoper-Sujet konnte jedoch weitreichende Erfolge buchen: auch in Holland, Italien usw. Ein Appendix bringt noch einen Namens- und TitelindeX (S. 459-471) und ein Ortsverzeichnis (S. 473-477) sowie Lebensläufe der beteiligten Autoren (S. 481-487). Der Band ist wie immer in dieser Reihe hervorragend ausgestattet und bildet einen unabdingbaren Bestandteil der Bibliographie zu Byron, dem Harem-Topos, dem Orientalismus und den Türkenoper.

CHRISTIAN M. BILLING / PAVEL DRÁBEK (eds), *Czech Puppet Theatre in Global Contexts*, *theatralia. Revue of Contemporary Scholarship on Theatre Culture*, 18/2 (2015) S. 528, zahlreiche Abb., ISBN 978-80-210-7952-6, ISSN 1803-845X.

Das tschechische Puppentheater gehört international zu den führenden Puppentheatern. In Prag wurde 1929 die UNIMA gegründet (L'Unione Internationale de la Marionette, heute International Puppetry Association) im Zuge einer Puppentheaterausstellung und einem Kongreß des Masaryk Educational Institutes, seit 1911 existiert die Czech Union of Puppet Theatre's Friends, die weltweit älteste Organisation des Puppentheaters. Schlüsselperson dieser Initiativen war Jindřich Veselý (1885-1939), der seit 1912 auch ein Puppentheaterjournal herausgegeben hat (*Loukár*); ihm wurde auch die erste Präsidentschaft der UNIMA angetragen, Prag war ihr Hauptsitz und der *Loukár* (Puppenspieler) ihr offizielles Organ. Das tschechische Puppen- und Marionettentheater steht auch auf der Liste der anzuerkennenden Intangible Cultural Heritage of Humanity der UNESCO. All das steht in dem Einführungsartikel dieses Widmungsbandes für das tschechische Puppentheater, von Christian M. Billing und Pavel Drábek, "Czech Puppet Theatre in Global Contexts: Roots, Theories and Encounters" (S. 5-31). Jeder dieser Beiträge ist neben den Fußnoten mit einer Bibliographie versehen, einem *abstract* und der Biobibliographie des oder der Autoren. Puppentheaterformen entstehen gewöhnlich aus Kulturkontakten und nicht bloß als lokalen Entwicklungen. Für Zentraleuropa ist weniger die italienische Tradition ausschlaggebend gewesen als die englische des 17. Jahrhunderts, wo durch die Schließung der Theater durch die Puristen in England die Schauspieler (und auch die Marionettisten) gezwungen waren, "on the continent" zu gehen. Zusammen mit Schaustellern und Gauklern aller Art zählte das Puppen- und Marionettentheater zu den beliebten *spettacoli* der Volksschichten. Der Rest dieses Artikels ist der Geschichte der Gründung des tschechischen Puppentheaters im 20. Jahrhundert gewidmet, sowie der Inhaltsanalyse der Einzelkapitel dieses gehaltvollen Bandes.

Puppenfiguren und Marionetten üben einen eigenen enigmatischen ästhetischen Reiz aus, da sie die schier unbegrenzte Möglichkeit besitzen, den illusionistischen Realismus zu überschreiten; der Phantasie sind keine Grenzen gesetzt. Jaroslav Blecha setzt sich mit dem Werk einer solchen Puppenspielerfamilie in Südböhmen im 19. Jahrhundert auseinander: der Dynastie Flachs ("The Enigmatic Puppets of Important Czech Marionettists, the Flachs", S. 35-69, 25 Abb.) und verfolgt ihr Werk durch drei Generationen von ca. 1850 bis ca. 1950; hier kommt vieles zur Sprache: von den Lebensumständen in einer sozialen Randgruppe der fahrenden Gaukler bis zu den Schnitztechniken der Holzpuppen. Es folgen Marie Jirásková und Pavel Jirásek, "Puppet Cabaret: Visual Idioms, Performance Technologies and the Poetics of Czech Special Puppets in a European Context 1850-1950 (From Artistic Automata through Trick and Variety Puppets, to Puppet Cabaret and Variety Show Clowns and Acrobats)" (S. 70-134, 58 Abb.). Puppen und Marionetten gehören auch zu einer größeren Species, der Varietätenschau, wo Puppenspieler, Gaukler, Akrobaten, Clowns usw. zusammen agieren. Hier ist ein unglaublich breites Spektrum von Formen und Ästhetiken in historischen Abbildungen dokumentiert (Verwandlungspuppen, Bewegungspuppen/Kunststücke, Trickpuppen, Tanzmarionetten, Marionetten als Jongleure und Akrobaten, Trapezkünstler, der König der zum Walfisch wird, Pferdemarionetten, bewegliche Drachendarstellungen, Skelette in *Faust* aus Puppenspiel, Teufel als Ziege, Flußgeist usw.). In den ersten Jahrzehnten des 20. Jahrhunderts gab es eigene Clubs für solche Vorstellungen und die Ästhetik der Figuren (z. T. vom Expressionismus beeinflusst) erreichte eine erstaunliche illusionsfreie Phantastik; das Volkspuppenspiel wurde zu einer artistischen Species des

Hochtheaters (kunstvolle Darstellung von Insekten, Fischen und Oktapussen in Aquarium, Kunsttanzmarionetten, König Asinus mit den Eselohren, Gewichtheber, Equilibristen, eine Musikkapelle, eine Jazzband usw.). Beliebte Typen wurden kreiert, wie Spejbl und Hurvínek. Diese Umwandlung einer Volkskunstform zu einer hochkünstlerischen Ausdrucksform der Moderne um 1900 ist der Artikel von Martin Bernátek gewidmet: "The Renaissance of Czech Puppetry and Cinema" (S. 135-167); in dieser Renaissancebewegung entstand Puppentheater nicht nur als Alternativform von Theater mit lebendigen Schauspielern, sondern auch als ästhetische Kontrafaktur zum frühen Kinofilm. Charakteristischerweise spielte das Puppentheater als Ausdrucksform auch eine gewisse Rolle in der Theatersemiotik der Prager Linguistischen Schule. Die Konklusion beschreibt diesen Wandlungsprozeß folgendermaßen: "From an aesthetic point of view, the period of the Puppetry Renaissance, delineated here within the timeframe 1895-1929, was a period of transition from traditional folk puppetry to Modernism and the gradual professionalization of puppet theatre. I have presented the period of emerging modern Czech puppetry within a context of a conservative/ modern binary of cultural emancipation. This transformation was part of the similiary ambivalent changes occurring in Czech society at the turn of the twentieth century – a culture whose cultural and political emancipation created and made ample use of folk culture and images of the past. This self-historicisation becomes part of the process of modernity for both Czech society and Czech puppetry; in this process, the old and the traditional were revived and reinvented for the conditions and aims of the new age. The interest in puppet theatre was accompanied by serial publications of folk play texts and by reflections on their utilitarian application in education and on the art form's aesthetic specifics. These aspects cannot be separated; an account of the modernization of Czech puppetry would therefore not be given adequate justice if discussed only in terms of its aesthetics" (S. 159 f.).

Der folgende Artikel, von Pavel Jirásek, "Josef Skupa: the Birth of a Modern Artist" (S. 168-230, 48 Abb.) beschäftigt sich mit einer der führenden Gestalten dieses modernen tschechischen Puppentheaters in der Zwischenkriegszeit, Josef Skupa, und seinen Kreationen: Handpuppen mit geschnitztem Kopf und einer enormen expressiven Ausdrucksfähigkeit, modernistische Bühnenbilder auch für das Theater (Pilsen), wobei auch Kunstrichtungen wie der Futurismus aufgenommen sind (z. B. S. 185 Abb. 16 Kašpárek als Futurist und Parodist). Er vervollkommnete auch die typisierten Mausfiguren von Spejbl und Hurvínek, für die von 1998-2007 sogar ein eigenes Theater eingerichtet worden ist. In der Zwischenkriegszeit agierte das komische Paar noch als Handpuppenspiel, später dann als Marionetten, zuerst mit bloß improvisiertem Dialog, wobei Skupa bis zu sechs Stimmen in einer Aufführung imitieren konnte. Ende der 20er Jahre gründete er sein eigenes Theater und unternahm auch Tourneen nach Wien und England.

Kateřina Lešková Dolenská, "Czech Puppet Theatre Dramaturgy as a Specific Phenomenon" (231-276, Abb. 18) liefert eine historische Übersicht, die mit der Frage beginnt, ob es eine spezifische Puppenspieldramaturgie gibt oder ob es sich einfach um eine Applikation von Dramentexten in einem anderen Bühnenmedium ohne Schauspieler handelt. Dies ist von vornherein im allgemeinen positiv zu beantworten (und unabhängig von diesem Buch): 1) weil der Spieler die Sprechstimmen imitieren muß (meist mehrere, wenn nicht alle), und 2) weil, je nach Maßgabe der Spieltechnik, die Anzahl der sprechenden Bühnenpersonen einer gewissen Beschränkung unterliegt, aber auch der stummen Personen (beschränkter Bühnenraum), also eine gewisse Tendenz zu Kammerstücken vorliegt. Die historische Übersicht beginnt mit wandernden Puppenspielern gegen Ende des 18. Jahrhunderts und ihrem Repertoire (Dr. Faustus u. a.). In der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts

erfährt das Amateurspiel einen großen *boom*, worauf die schon erwähnte “Renaissance” im Modernismus einsetzt. Damit einher geht eine sukzessive Professionalisierung, die in der sozialistischen Ära dann auch eine Institutionalisierung mit sich bringt. “In relation to puppets, theatres with permanent (or just slightly changing) ensembles of actors, management and repertory production style are dominant in the former Eastern bloc, which opened just three of four new productions each year, accompanied with the concomitant closings after approximately a three year run of each production and its ‘playing out’ (there are, of course, shorter exceptions and long-standing star shows on the repertoires, too)” (S. 245). In den 50er Jahren dominierten Stücke des Sozialistischen Realismus, in den 60er Jahren Reformstücke des “Prager Frühlings”, worauf wieder die “Normalisierung” mit staatlicher Kontrolle und Zensur (bzw. Selbstzensur der Autoren) folgte. Ein eigener umfangreicher Abschnitt ist der Phase nach der Wende 1989 gewidmet. Neben Kinder- und Jugendtheater kultiviert das Puppentheater auch Originalwerke für Erwachsene, gemischte Produktionen mit Schauspielern, auch Stücke, wo Schauspieler Marionetten darstellen. Die Auflösung der Puppentheater-Akademie in den 90er Jahren hat zu einem gewissen Rückgang der Spieltätigkeit geführt.

Die folgenden Arbeiten gehen dann auf einzelne Ensembles ein: Kasia Lech, “Puppets, Dogs, and Vegetarian Angels: Ecocriticism in Jakub Krofta’s Polish Productions” (S. 277-302, 4 Abb.) und Georgia Chrissyli, “Surreally Human: Jan Švankmajer’s World of Self-Destructive Puppets” (S. 303-328, 7 Abb.), worauf ein Artikel von Dan North folgt, “Forgotten Toyhood” (S. 329-346), wo drei tschechische Spielfilme über das Schicksal von Spielpuppen analysiert werden. Diesen Abschnitt beschließt Nina Malíková, “Czech Puppet Theatre – Tradition, Legend, and Reality: or, is Contemporary Czech Puppet Theatre an Endangered Space?” (S. 347-383, 15 Abb.), wo auf die schwierige Gegenwartssituation eingegangen wird, die der bedeutenden Tradition des Puppentheater in diesem Lande nicht mehr entspricht. Im Abschnitt “Documents” gibt es eine Reportage “Backstage and on Tour with Yorick’s Marionettes” von Agnès Novak und Dušan Petráň (S. 387-414, 16 Abb.); die Gruppe *Yorick’s Marionettes* war in den USA zwischen 1990 und 2010 tätig, dann in Frankreich als *Les Marionettes de Yorick* (der Artikel gibt einen bebilderten Überblick über ihre Produktionen und andere Aktivitäten). Einen anderen Bericht legt Joseph Brandesky vor: “Stasis and Flux: Czech Puppet Culture in Columbus, Ohio (Winter/Spring 2013)” (S. 415-428, 8 Abb.); zum Schluß gibt Martina Packová Černá eine “List of Puppetry Exhibitions by Czech Organisers in the Czech Republic and Abroad 1989-2015” (S. 429-459). Der Abschnitt “Reviews” bringt mehrere Buchbesprechungen (463-502), die über das Puppenspiel bereits hinausgehen, und der Abschnitt “Archive” einen historischen Artikel von Otokar Zich über “Puppet Theatre” (S. 505-513). Alles in allem ein stattlicher Widmungsband, der sich sehen lassen kann, und aufgrund seiner reichen Bebilderung auch beim Durchblättern optischen Genuß bereitet.

WALTER PUCHNER

ΤΑΣΟΣ ΛΙΓΝΑΔΗΣ, *Κριτικές Θεάτρων. Νεοελληνική Δραματολογία (1975-1989)*, φιλολογική επιμέλεια Καίτη Διαμαντάκου-Αγάθου [Tasos Lignadis, Theaterkritiken. Neugriechische Dramatik (1975-1989), ed. Kaiti Diamantakou-Agathou), Athen, Ίδρυμα Κώστα & Ελένης Ουράνη 2015, S. 675, ISBN 978-960-7316-66-0.

2013 hatte dieselbe Autorin, in der gleichen Reihe der Veröffentlichungen der Kulturstiftung von Kostas und Eleni Ourani in Athen, die Theaterkritiken von Tasos Lignadis zu den



Antikenaufführungen herausgegeben (vgl. meine Besprechung in *Parabasis* 13/1, 2015, S. 145-147); diesmal stehen die Vorstellungen mit Werken von neugriechischen Autoren zur Debatte. Es soll noch ein Band mit den Theaterkritiken zu Aufführungen von Werken der internationalen Dramatik folgen. Wie schon in der vorigen Besprechung erwähnt, haben die Theaterkritiken in der 70er und 80er Jahren einen anderen Status und eine konzisere Form als heute und sind daher als Quellen für die Theatergeschichte höher einzuschätzen und insofern auch wertvoller, als sie das Denkprofil und den Wertehorizont des Kritikers deutlicher wiedergeben. In diesem Zeitraum war Lignadis Theaterkritiker für die Zeitungen *Esperini* (1975 «Abendblatt»), *Mesimvrini* (1980-83 «Mittagsblatt»), auch in der Zeitschrift *Epikaira* (1975-83 «Aktuelles»), dann *Kathimerini* (1983-89 «Tagesblatt») und in der Zeitschrift *Ena* (1985-89 «Eins»). Mehrere Kritiken sind auch in zwei verschiedenen Journalen veröffentlicht; in diesem Falle wurde die jeweils umfangreichere für die vorliegende Edition berücksichtigt. Insgesamt sind 171 Kritiken ausgewählt und publiziert. Auf die Persönlichkeit und das Wirken von Tasos Lignadis (1926-1989) braucht an dieser Stelle nicht mehr eingegangen zu werden (vgl. die analoge Einleitung in den Band zu den Theaterkritiken von Antikevorstellungen *Parabasis* 13/1, 2015, S. 145-148).

Die historische Phase der Dramen- und Theaterentwicklung fällt in etwa mit der Wende zu einer mehr introvertierten Thematik in der neugriechischen Dramatik zusammen, wo statt sozialen und politischen Problemen mehr individualpsychologische und autobiographische Fragen im Vordergrund stehen und die konventionelle Realistik der dramaturgieästhetischen Leitlinien einer freieren Handhabung von Bühnenraum und Bühnenzeit weichen (vgl. W. Puchner, «Le tournant vers l'intérieur. La dramaturgie grecque après le retour à la démocratie (1974-1985)», *Annuaire Théâtral* 48, 2010, S. 12-20). Diese sukzessive Wende ist an den Theaterkritiken von Lignadis auch abzulesen. Der Theaterkritiker hat allerdings Vorstellungen jeglicher Art besucht: kretisches und heptanesisches Theater der Renaissance und des Barock, Charakter- und Situationskomödie des 18. und 19. Jahrhunderts, klassizistische Tragödie, Komidyll und dramatisches Idyll, bürgerliches Drama, Dokumentartheater, Dramatisierungen, Musikdrama, Szenensynthesen aus verschiedenen Werken, Revuetheater, Mimodramen, ernsthafte Komödie, Farcen, surrealistisches und absurdes Theater, poetisches und philosophisches Drama, Märchenstücke, Parodien, historisch-biographische Stücke, soziales und politisches Drama, Sittenstücke usw.

All das findet sich in systematischer Reihenfolge analysiert in der Einleitung der Herausgeberin (S. 9-43). Dort wird auch eine Untergliederung der kommentierten Stücke nach Perioden und Thematiken vorgenommen. Mit besonderer Emphase begrüßt Lignadis die Versuche des Amphi-Theaters von Sp. Evangelatos, die ältere neugriechische Dramatik aus Kreta und den Ionischen Inseln auf die Bühne zu bringen, wobei ein besonderer Meilenstein dieser konsequenten Repertoire-Politik, die nur wenige rezente Autoren auf die Bühne gebracht hat, die Bühnenbearbeitung des «Erotokritos» von Vincenzo Cornaro 1975 gewesen ist, die auch in Wien, Zürich, Münster, Moskau und Tiflis zu sehen war. Besonderes Interesse darf auch die Gruppe von Kritiken beanspruchen, die sich mit den jungen Dramatikern der Gegenwart beschäftigt; dies gilt sowohl für die ältere Generation, die schon in den 60er Jahren sich einen Namen gemacht hatte, als auch für die jüngere, die erst nach dem Fall der Obristendiktatur in Erscheinung getreten ist. Lignadis ist dabei auch nicht der Qualitätssprung entgangen, den etwa das Werk von Kambanellis mit «Personen für Vionine und Orchester» (1976 im «Kunsttheater» von Karolos Koun aufgeführt) und «Die unsichtbare Truppe» (1988 im Nationaltheater in der expressionistischen Inszenierung von G. Michailidis) verzeichnet hat, während ihm die Augenzeugenschaft des Qualitätssprungs

der Werke der 90er Jahr durch sein frühes Ableben versagt geblieben ist (an dieser Stelle wäre vielleicht ein Hinweis auf meine Monographie *Τοπία ψυχής και μύθοι πολιτείας. Το θεατρικό σύμπαν του Ιάκωβου Καμπανέλλη*, Athen 2010 angebracht gewesen, immerhin die einzige ausführliche Monographie, die es zum Gesamtwerk von Kambanellis gibt). Mit dem richtigen Instinkt für Qualität und Talent erkennt der Kritiker die Entwicklungsmöglichkeiten vieler Dramatiker, die zum erstenmal ins Rampenlicht der Bühne treten, verteilt Lob und Tadel, greift helfend und beratend ein.

Ein anderer Abschnitt der Einleitung beschäftigt sich mit den Regisseuren und Schauspielern, die in den Kritiken von Lignadis Erwähnung finden und deren Leistung beurteilt wird. Er hat auch systematisch Vorstadttheater und Experimentbühnen besucht, auch Kommerztheater und Revuen, und der Themenkreis seiner Problematik beschränkt sich nicht nur auf Regie- und Schauspielleistungen, Interpretationsfragen usw., sondern geht auch auf die Veränderungen der Bühnenusancen und Inszenierungspraktiken ein, was den Raum und die Zeit betrifft, ausgehend von der Dramatik aber nicht nur auf diese beschränkt: dies betrifft vor allem die steigende Liquidität und Relativierung eines realistischen Raumbegriffs und Zeitverständnisses, welche in gleitende und traumhafte Bewußtseinszustände übergehen, wo der gestaltenden Phantasie keine illusionistischen Grenzen mehr gesetzt sind. Diese Tendenz ist freilich im Jahrzehnt vor und nach dem Millennium noch deutlicher geworden, Entwicklungen, die Lignadis selbst nicht mehr miterleben konnte. Interessant sind auch die Kommentare von Lignadis zur Sprachentwicklung der Dramatik, die ja Sprechsprache in der direkten Rede ist; immerhin sind in der Phase seiner aktiven Kritikertätigkeit zwei markante Zäsuren zu verzeichnen, die die Sprachentwicklung bis heute prägen: die Erklärung der Volkssprache (*dimotiki*) zur obligaten Nationalsprache 1976 und die Einführung des monotonischen Notationssystems 1981, dem Lignadis gegenüber eine kritische Position bezogen hat als erstem Schritt in Richtung Einführung des lateinischen Alphabets für das Schriftgriechisch. Diese Sprachentwicklung ist auch an dem stilistischen Duktus der Kritiken selbst nicht spurlos vorübergegangen.

Der Text der 171 Kritiken selbst beansprucht den größten Teil des umfangreichen Bandes (S. 45-633). Darauf folgen noch die Indices: Titel von Werken und Aufführungen (S. 637-645) sowie Namen und Personen (S. 647-666). Mit der Ausgabe des zweiten Bandes dieser Trilogie zu den Kritiken von Tasos Lignadis geht die Ausgabe der Ouranis-Stiftung mit großen Schritten auf eine Gesamtausgabe der Kritiken von Lignadis zu und schließt damit eine weitere empfindliche Lücke auf dem Quellensektor der Geschichte der griechischen Theaterkritik im 20. Jahrhundert, welche nur durch solche Sammelbände ermöglicht werden kann. Die Editionsleistung ist wie immer sorgfältig und systematisch.

WALTER PUCHNER

MANTO MALAMOU, *Τα προσωπεία του Διονύσου. Η Θυμέλη του Άγγελου Σικελιανού και το αρχαίο δράμα* [Die Maske des Dionysos. Die *Thymele* von Angelos Sikelianos und das antike Drama], Athen, Grigoris-Verlag 2014, S. 479, ISBN 978-960-333-770-6.

Es handelt sich um eine philologische Dissertation, die den einfachen Titel "Das theatrale Werk von Angelos Sikelianos und die antike Tragödie" hatte, aber im Laufe einer langen Inkubationszeit verschiedene Phasen durchlaufen hat, die zu dem etwas komplexeren Titel in der publizierten Letztfassung geführt haben. Sikelianos ist keine einfache Lek-

türe und diese Dissertation auch nicht, versucht sie doch, die weltanschauliche Essenz des Lebenswerkes des Dichters der Delphischen Idee, - und als solches hat Sikelianos selbst seine Theaterstücke der "Thymele" angesehen – theoretisch in den Griff zu bekommen, was zwangsweise in den Bereich anthroposophischer Esoterik führt und ein Weltbild betrifft, das letztlich weder der antiken Tragödie noch der griechischen Volkskultur entspricht, obwohl es von diesen beiden Bereichen inspiriert ist. Die Schwierigkeit der intertextlichen Spurensuche besteht auch in der Tatsache, daß Sikelianos vielfach seine Inspirationsquellen verschweigt und es nicht leicht ist, aus der hochgestochenen Verssprache seiner Tragödien die Leitlinien seines initiatorisch-mystischen Weltbildes herauszulesen. Dabei erweist sich der Dichter aus Lefkada jedoch als belesener Rezeptor der internationalen esoterischen Literatur, Philosophie und Dichtung, doch die vielfache textliche Abhängigkeit von der antiken Tragödie wird durch diese umfangreiche Studie in philologischer Kleinarbeit über jeden Zweifel nachgewiesen. Der Faszination, die von der Gedankenwelt und Poetik von Sikelianos ausgeht, stehen auf der einen Seite die Verständnisschwierigkeiten gegenüber, auf der anderen Seite der pompöse prophetische Messianismus, der ihn, ähnlich wie Kazantzakis, in die Reihe der Denker und Dichter eigentlich des 19. Jahrhunderts einreihet, trotz seiner Wende, in der Spätphase, zur politischen Linken, die sich vor allem in seinem Drama zum *Tod des Digenes* seinen Ausdruck findet. Mit dieser reifen philologischen Arbeit ist ein großer Schritt zum besseren Verständnis des enigmatischen Organisators der Delphischen Festspiele getan, den die zahlreiche Literatur, die zu seiner Persönlichkeit und seinem Werk existiert, in einer gewissen Ratlosigkeit bisher nicht getan hat.

Die Dissertation von Malamou kehrt in gewisser Weise das existierende Bild über das Theaterwerk von Sikelianos um, das darin bestanden hat, daß man angenommen hat, daß das Frühwerk (*Asklepios, Dädalos auf Kreta, Dithramb der Rose*) den altgriechischen Mythos zum Ausgangspunkt nimmt, während das Spätwerk (*Sibylla, Christus in Rom, Der Tod des Digenis*) einen christlichen Mythos kultiviert, nach seiner Abkehr von den utopischen Visionen der Delphischen Idee und seiner Hinwendung zur politischen Linken. Malamou plädiert dafür, daß Sikelianos seit seiner ersten Gedichtsammlung des "Leichtschattigen" bis zum *Tod des Digenis* und den letzten Gedichten des "Lyrischen Lebens" ein- und derselbe ist, was seine Weltanschauung und das prophetische Apostolat betrifft: die Einheit alles Seienden, wie sie sich in Religion, Kunst und Philosophie äußert. Seine Antikenrezeption im Drama erfolgt unter besonderen Vorzeichen, da er sich als "Pädagoge des Gesamtlebens" versteht, verläuft parallel zu seiner lyrischen Produktion und hat als zentralen Heros den Dichter-Dionysos. Im Lichte der europäischen Esoterik der Zeit und der Nietzscheischen Idee der Tragödie als Sakraldrama vom Leiden und Sterben des Dionysos glaubt er an einen Einheitsmythos und interpretiert die antike Tragödie nach seinem Gutdünken, verwendet allerdings auch Ideen der platonischen Dialoge, wie das Konzept der *agathē mania* (*Phaidros*), der schuldlosen Raselei. Als Laienschauspieler bei Christomanos und Rezeptor des Wagner-Kults der Zeit stößt er früh schon auf die esoterische Literatur eines Édouard Schuré und seine Theorie von der Entstehung der Tragödie aus den Eleusinischen Mysterien. Aus solchen Ingredienzen ist der Einheitsmythos von Dionysos-Christus konstruiert; in jedem Drama gibt es eine Bühnengestalt, die diesen einen Mythos prophezeit und propagiert. Insofern sind die Dramen von Sikelianos Initiationsakte in die letzten Wahrheiten des Lebens, der jeweilige Heros durchlebt die Phasen der Initiation (Isolation/Krankheit, Heilschlaf/Tod, Wiederkehr/Auferstehung, *mania, Hieros Gamos, omophagia*); dieser Heros ist aus altgriechischem Sprachmaterial in neugriechischer Gewandung gestaltet, unterscheidet sich als Zentralfigur eines Sakraldramas jedoch grundsätzlich von der existenzialistischen Geworfenheit der antiken Heroen.

Dieses interessante Buch ist in drei Teile geteilt: im ersten Teil wird 1) die geistige "Bibliothek" von Sikelianos rekonstruiert, seine Einflußräume und der Ideenfundus, der zur Delphischen Idee und dem Konzept des Sakraldramas geführt hat, und 2) die Poetik seiner Tragödien analysiert. Der zweite Teil geht dann auf die philosophischen Spielarten der dionysischen Manie ein, die Grundmotive seiner Tragödienwelt und ihre Auffindung in der altgriechischen Tragödie und Philosophie. Ein dritter epilogischer Teil faßt dann dieses Grundkonzept eines archaischeren Dionysos zusammen. Der erste Teil geht unter anderem auch auf die Fundamentalidee der Isolation des Menschen von der universellen Einheit des Seienden ein, an sich eine romantische Idee, die in der Neuromantik wieder präsent ist. Dazu kommt noch das Konzept des Wagnerschen Gesamtkunstwerkes, der Einfluß der Ideen von d'Annunzio, Schuré, die Beeinflussung von Eva Palmer durch den französischen Symbolismus, Christomanos, die Matriarchatsidee (ohne Bachofen gelesen zu haben), die englische ritualistische Schule, Steiners anthroposophische Ideen, die Psychoanalyse von Jung, die deutsche Literatur (Goethe, Hölderlin, Rilke).

Sikelianos hat die Dramenwerke seine "Thymele" als Gipfelpunkt seines Schaffens betrachtet, doch begnügt er sich nicht mit ihrer ästhetisch-sprachlichen Geformtheit, sondern verfolgt "höhere" Ziele: die Initiation in sein dionysisches Weltbild. Der Synthesevorgang der Nachverfolgung dieser Stellenkombination in der altgriechischen Literatur und seinem eigenen Literaturwerk läßt sich nun in einer Buchbesprechung nicht im einzelnen dokumentieren. Die Einzelabschnitte dieses Teils der Arbeit gehen auf die heilige Raserei des Ajax ein, auf den Mythos von Eros und die platonische *mania*, die poetische Manie, die Rolle Apollons.

Diese Spielarten der ekstatischen Raserei werden im Hauptteil der Arbeit bis ins Detail nach ihrer Herkunft in der Alten Literatur und ihrer Funktion im Gesamtwerk von Sikelianos analysiert. Die Einzelkapitel beginnen mit dem "Leidenden Helden und der poetischen Manie"; dieses Konzept wird exemplifiziert in der Figur des Athleten Hegesias im "Asklepios", gefolgt vom Motiv der Verwundung des Helden und der Manie, dem Initiationschlaf und der Metamorphose (prophetische, transformative und poetische Wirkung des Schlags nach der Jungschen Theorie): das Traum-Wagenrennen des Hegesias. Darauf folgt ein Abschnitt: "Das geheime Universum des Dionysos" mit Analysen zum Wirken von Dionysos und Apollo im "Dithyramb der Rose", zum Motiv der vielnamigen Mutter (Nacht, Natur, Erde), den Gottheiten, Dionysos als Herrscher. Es folgt eine Untersuchung zu den Spuren der platonischen *mania* im Dramenwerk von Sikelianos. Dies beginnt mit der rituellen Raserei (*Bacchen*) mit Initiations-Bergwanderung, Reinigung und Homophagie (*Daidalos auf Kreta*), es folgen das Motiv des Heros als Jäger und Wild zugleich, die Rückkehr (*Sibylla*), Berufung und Aufbruch, Herakles als Schöpfer der Dinge, die Berufung des Dichters, Schweigen als Initiationsprüfung und die Tragik, der Tänzer Dionysos und Chronos als Python, die Begleiter des Dionysos, Dionysos-Jesus-Tänzer (*Christus in Rom*). Es folgt die erotische Manie: Hieros Gamos und Stierkampf (Berufung der Gottesbraut und Aufbruch zur Hochzeit, die Krankheit des Eros, Dionysos als Stier, das Schleier-Motiv) und die prophetische Manie: die Erwartung des Königs (Begrüßung des Tags – Einheit der Bühnenzeit, Delphi und die Tempeltherapeuten), Elektra: das Feuer und das Wasser der Tränen (*Sibylla*), Cassandra: prophetische und erotische Raserei im Orakel. Es folgen noch Abschnitte zum Kulturheros (Dionysos-Herakles im *Tod des Digenes*, Dionysos-Prometheus): prometheische Helden im Dramenwerk von Sikelianos, Kommunion: Dionysos als Nahrungsspender, Threnos und Aufbahrung; zum purgatorischen Feuer und Salvatores Dei (Dionysos als Prometheus pyrphoros, als Kleinkind); zu den Einflüssen der Komödie; zum

tragischen Tod und der Hochzeit mit der Mutter (Dionysos-Ödipus): Tod als Befreiung und Vereinigung mit der Mutter Natur (Nacht).

In Form eines Epilogs beschäftigt sich die Verf. mit dem Problem, ob es eine geheime Maske des Gottes der Verwandlung gibt, die sich im Versteckspiel der Illusionen der Wahrnehmung entzieht; Sokrates als archetypisches Vorbild des initiierten Helden (Berufung und "Musik" als Logos der Musen, Traum und Dämon, Wächter der Wahrheit). Es ist deutlich geworden, daß es nicht leicht ist, mit diesem Buch zu kommunizieren, da alt- und neugriechische poetische und philosophische Lexikalik durcheinanderwirbeln und das Weltbild von Sikelianos rationalen Argumentationen nicht zugänglich ist. Das belastet natürlich doppelt jegliche Form von verkürzender Darstellung, wie es eine Buchbesprechung ist. Das Werk mit seinem bedeutenden Tiefengang und seiner langen Reifezeit ist von einer reichhaltigen Bibliographie, einem Index und einem Stellennachweis sowie einem *English summary* beschlossen.

WALTER PUCHNER

MELIKE NIHAN ALPARGIN, *Istanbuls theatralische Wendezeit. Die Rezeption des westlichen Theaters im 19. und frühen 20. Jahrhundert des Osmanischen Reiches*, München, Herbert Utz Verlag 2013 (Münchener Universitätschriften. Theaterwissenschaft, Band 23), S. 305, 48 Abb., ISBN 978-3-8316-4130-7.

Eine Türkin zweiter oder dritter Generation hat am Theaterwissenschaftlichen Institut der Univ. München 2011 eine Dissertation approbiert, die aus Zeitschriften, Tageszeitungen und anderen Quellen (Memoiren usw.) eine Art alternativer Theatergeschichte der Bosphorus-Metropole erarbeitet, die von den üblichen etwas abweicht, indem sie a) nur die *alaf-ranca*-Periode der *tanzimat*-Zeit behandelt (also 1839-1908, aber noch tief bis in die republikanische Zeit hineinreichend, etwa 1930, insofern ist der Titel, der sich auf das Osmanische Reich bezieht, etwas irreführend, vgl. M. And, *Tanzimat ve İstibdat Döneminde Türk Tiyatrosu (1839-1909)*, Ankara 1972, ders., *Meşrutiyet Döneminde Türk Tiyatrosu (1908-1923)*, Ankara 1971; warum ist eigentlich Özdemir Nutku, "Türkei", in H. Kindermann, *Theatergeschichte Europas*, Bd. X. Salzburg 1974, nicht einmal in der Bibliographie erwähnt?), b) ausschließlich türkisch-osmanische Quellen benutzt und sich c) fast ausschließlich auf das turkophone Theater von Kostantiniyye (wie der offizielle Titel der Stadt bis 1930 lautete) beschränkt, obwohl im Titel von der Rezeption des westlichen Theaters die Rede ist. Solche Ungenauigkeiten in der thematischen Rahmensetzung wären etwa dem sachfremden Doktorvater M. Gissenwehler anzulasten bzw. als Zweitkorrektoren der Expertin Suraiya Faroqhi, doch geht es für das Münchener Theaterwissenschaftliche Institut mehr um eine Informationsdissertation, das den Informationswert eines verstreuten Quellenkompendiums in unzugänglicher Sprache und Schrift zugänglich gemacht bekommt (Tagespresse und Periodika noch in osmanischer Schrift); es handelt sich um eine Art "weicher" Theatergeschichte, nicht nach chronologischen Prinzipien geordnet, nach Maßgabe der Quellen z. T. anekdotenhaft, die die Kenntnis des Verlaufs der türkischen Theatergeschichte bereits voraussetzt (vgl. jetzt W. Puchner, *Die Literaturen Südosteuropas (15. bis frühes 20. Jahrhundert). Ein Vergleich*, Wien/Köln/Weimar 2015) und das Zusammenspiel verschiedener Theaterformen in der kosmopolitischen Bosphorus-Metropole (das überaus vitale hellenophone Theater ist nicht einmal in einer Zeile erwähnt vgl. W. Puchner, *Hel-*

*lenophones Theater im Osmanischen Reich (1600-1923). Zur Geschichte und Geographie einer geduldeten Tätigkeit*, Wien/Berlin 2013, S. 86-97, und in überwältigender Quellendichte aus der griechischen Presse Konstantinopels erarbeitet bei Chr. Stamatopoulou-Vasilakou, *To ελληνικό θέατρο στην Κωνσταντινούπολη το 19<sup>ο</sup> αιώνα*, 2 Bde. Athen 1994/96 und die Fortsetzung bis in die 1922 in der Dissertation von G. Pezopoulou, *To θέατρο στην Κωνσταντινούπολη 1900-1922*, 3 Bde., Athen 2002, die auch Aufführungen des nichtgriechischen Theaters registriert). Insofern ist das gegebene Bild bruchstückhaft, denn das nichttürkische Theater war bis tief in die Zwischenkriegszeit zahlreicher und wichtiger als das türkische; von diesem internationalen Panoptikum ist nur das armenischsprachige Theater zum Teil berücksichtigt, weil manche Schauspieler auch in der Lage waren, auf Türkisch zu spielen und zur Organisation des türkischen Theaters wesentlich beigetragen haben. Darüberhinaus wird diese fast hundertjährige Periode als eine Einheit betrachtet, und die Erzählung macht laufend zeitliche Sprünge vom Spätosmanischen Reich in die republikanische Zeit und wieder zurück, so daß für den von der osmanisch-türkischen Geschichte und Theatergeschichte uninformatierten Leser eine Zeittafel von Nutzen gewesen wäre. Insofern ist auch der im Titel gebrauchte Terminus "Wendezeit" nicht ganz zutreffend, da es eigentlich um die Entstehung und die Konsolidierung des professionellen und organisierten türkischen Theaters geht, das nur im Zusammenspiel mit den anderssprachigen Theatertruppen ambulanter oder ortsfester Art sinnhaftig zu untersuchen ist.

Abgesehen von diesen vorwiegend methodischen Vorbehalten und Verbesserungsvorschlägen ist die Arbeit aber hochwillkommen, da aus den Zeitungsberichten qualitative Informationen hereinkommen, die in den Theatergeschichten sonst kaum berücksichtigt sind. Die Kapitelfolge ist thematisch locker gehalten, berücksichtigt aber prismatisch die verschiedenen Fragefelder rund um das türkische Theater, ganz bewußt von einer Ereignisgeschichte abweichend. Die Qualität der Einzelkapitel ist direkt von der Qualität der Quellen abhängig. Die Rahmenbedingungen der Arbeit formuliert das Eingangskapitel (S. 7-17), das folgende Themen anschnidet (Überschriften): Die Motivation, ein etwas anderes Geschichtsbuch zu schreiben, Das Problem mit den Quellen, Die Bedeutung von Zeit, Sprache und Perspektive, Der lange Weg der Entwicklung. Eines der Kernkapitel ist das 2.: "Ein Blick hinter die Kulissen", besonders aufschlußreich und mit Genuß zu lesen (der Leser kann die Zustände laufend mit den griechischen Verhältnissen vergleichen), das sich in zwei Unterkapitel gliedert: 1. Zustände in osmanischen Theatern (Heruntergekommene Gebäude und umfunktionierte Räumlichkeiten, Der Zuschauerraum: Gaststätte mit halben Sitzplätzen, Von der Öllampe zur Elektrizität: technische Fortschritte und die Bedeutung des Theatertechnikers, Das Bühnenbild als illusionsschaffendes Stilmittel, Kostüme und Maskenbild) und 2. Auf den Brettern, die die Welt bedeuten... sollten (Schauspielerische (Miss)-Leistungen [Autodidakten, die Karriere von Ahmet Fehim 1857-1930], Die Sprache der Schauspieler [zu Beginn Armenier, die auf Türkisch spielen, fehlerhafte Aussprache], Der Regisseur, ein autodidaktischer Handwerker? [nur Mushin Ertuğrul war tatsächlich ein "gelernter" Regisseur], Die Kurzlebigkeit der Ensembles und Aufführungen [kein Repertoiretheater, fehlende Disziplin, Fluktuation, fehlende Arbeitsaufteilung]). All dies wird anhand von Zeitungsdiskussionen, Reportagen, Leserbeiträgen, Schauspielermemoiren usw. abgehandelt; die häufigen Originalzitate sind im Text ins Deutsche übersetzt, in den Fußnoten in lateinischer Umschrift und osmanischem Original gebracht.

Das dritte Kapitel, "Das aufregende Leben der Theaterleute" ("aufreibende" wäre vielleicht zutreffender gewesen) (S. 73-108) geht auf die soziale Stellung der Schauspieler und das Berufsklima ein. "Zu einer Zeit, in der die Unterhaltungsbranche auf Thea-

tervorstellungen, traditionelle Formen à la Karagöz und Orta Oyunu und später das neu aufkommende Medium Kino begrenzt war, waren Schauspieltruppen und findige Theaterdirektoren darum bemüht, Zuschauer mit allen Mitteln zu ködern, egal, ob nun von Mund-zu-Mund-Propaganda, marktschreierischen Ankündigungen oder aufwendigen Werbeplakaten. Darüber hinaus musste man sich dem Gusto der Bevölkerung gegebenenfalls unterordnen, auch auf die Gefahr hin, dass der Geschmack der zahlenden Klientel dem eigenen Kunstverständnis widersprach" (S. 73). Hier geht es also um: Finanzielle Probleme und mögliche Auswege (Die ständigen Begleiter Geldmangel, Arbeitslosigkeit und Existenzangst, Not macht erfinderisch: Tricks, um die Zuschauer anzulocken [Werbung, Mundpropaganda, ausgefallene Kostüme, Namen prominenter Persönlichkeiten, im Dârülbedâyi-i Osmânî Bereitstellung von Straßenbahnverbindung nach der Vorstellung], Der ewige Kampf um die Spielerlaubnis - ...gegen streng religiöse Gruppen, ...gegen die Polizei, ...gegen örtliche Behörden), "Ehrlose Idole" der Gesellschaft (berühmt und verehrt einerseits..., ...verachtet und verarmt sterbend andererseits), Kabale ohne Liebe: Neid und Intrigen in den eigenen Reihen. Der Diskussion um die Sendung des Theaters ist das 4. Kapitel gewidmet: "Das Theater zwischen Unterhaltungsort und Bildungsstätte" (S. 109-129), eine Diskussion, die im 19. Jahrhundert mehr oder weniger in allen Balkanländern stattgefunden hat. Die thematischen Einheiten sind hier: Fortschritt oder Rückschritt? Zustände im Theater (eine Diskussion die nach den ersten Vorstellungen der armenischen Truppe 1857 einsetzte; besonders unter dem absolutistischen Regime von Abdülhamit II. 1878-1908 mit Zensur und Polizeispionage ist eher von Rückschritten zu sprechen, auch nach der Jungtürkischen Revolution war die Lage nicht viel besser), Die Bühne als moralische Anstalt mit Bildungsauftrag? (konservative Reaktionen, Theater als Sittenverfall, andererseits: Theater als Schule für das Leben, wegen 90% Analphabetenrate notwendig), Sprache als Werkzeug der Bildung (Forderung nach der Alltagssprache, Vereinfachung der Sprechsprache, Erfolg von *Vatan yahut Silistre* [Vaterland oder Silistre] von Namık Kemal 1873 wegen verständlicher Sprache; S. 123 wäre vielleicht anzuführen gewesen, daß es auch eine deutsche Übersetzung dieses Stückes gibt: Kurzanalyse bei W. Puchner, *Historische Drama und gesellschaftskritische Komödie in den Ländern Südosteuropas im 19. Jahrhundert. Vom Theater des Nationalismus zum Nationaltheater*, Frankfurt/M. etc. 1994, S. 60, 94; der Erfolg bestand allerdings auch darin, daß hier zum erstenmal moderne nationalistische Ideologie formuliert wurde), Osmanische kontra europäische Stücke: Fürsprecher und Gegner (dieselbe Diskussion auch in Griechenland und anderen Balkanländern).

Der Konkurrenz des Prosatheaters ist das 5. Kapitel gewidmet: "Theater kontra..." (S. 130-158): dazu zählen Musik, Gesang und Tanz, Opern und Operetten (besonders 1840-70 im Naum-Theater), das Stegreiftheater *Tuluat* (beeinflußt vom traditionellen *Orta Oyunu*, aber ohne komische Stereotypfiguren, von den Gebildeten verachtet), die frühen Kinofilme (Ertuğrul hat auch mehrere Filme gedreht). Das 6. Kapitel ähnelt schon mehr einer konventionellen Theatergeschichte: "Wichtige Theater und Schauspieltruppen gegen Ende des Osmanischen Reiches" (S. 159-192): das Naum Tiyatrosu (1840-70, zweimal abgebrannt, spielt auch Musiktheater, 1857 erste türkische Vorstellung von einer armenischen Amateurtruppe), Osmanlı Tiyatrosu (von Güllü Agop im Gedikpaşa-Theater, 1872-1882 Monopollstellung, 1884 abgerissen), Sahne-i Âlem (ab 1898, weibliche Leitung von Peruz Terzakyan, Operetten, Vaudevilles), Sahne-i Osmâniyye (ab 1908), das nationaltheaterartige Dârülbedâyi-i Osmânî (ab 1914 Konservatorium, organisiert zum Teil von André Antoine, später als "Nationaltheater"). Kapitel 7 geht dann auf die weiblichen Schauspieler ein, die ganz wie im Balkanraum schwer zu finden waren: "Mehr als zwei Seiten einer Medaille: Frauen im

Alltag und auf der Bühne” (S. 193-243): Rollenverteilung im Wandel oder “Wie gebildet sollten Frauen sein?” (Beginn einer Frauenbewegung), Der steinige Weg auf die Theaterbühne, Armenische Schauspielerinnen (mehrere Biographien und Beispiele), Türkische Schauspielerinnen (Biographien und Beispiele). Kapitel 9 ist den männlichen Schauspielern gewidmet: “Die Allrounder: Schauspieler, Regisseure und Direktoren in einem” (S. 244-277): Armenische Theaterkünstler (Mardiros Minakyan 1839-1920, Güllü Agop 1840-1902, u. a. – die Frage, was aus den armenischen Schauspielern im Genozid von 1915 geworden ist, wird nicht tangiert), Türkische Theaterkünstler (Ahmet Fehim 1854-1930, Burhanettin Tepsi 1882-1947, Mushin Ertuğrul 1892-1979 auch Regisseur und Filmemacher).

Es folgen noch ein Schlußwort (278-281, das Abbildungsverzeichnis, die Bibliographie (mit all den Zeitungsartikeln) und das Inhaltsverzeichnis. Register gibt es leider keine, obwohl diese bei der Nennung sovieler Namen, Titeln, Theaterorganisationen usw. eigentlich unabdingbar sind. Zeittabellen wären, wie angeführt, für eine chronologische Orientierung angebracht gewesen. Die Arbeit gibt im Sinne der *hard facts* keine eigentliche Theatergeschichte, sondern nach Maßgabe der vorhandenen und ausgewerteten Quellen eine qualitative Flächenanalyse zu den Entwicklungsphasen der verschiedenen Theatersektoren, ohne jedoch auf die Synergien der vielen ausländischen Truppen, aber auch des blühenden Laienspiels (z. B. nennt die Arbeit von Stamatopoulou-Vasilakou mehr als 800 Namen von professionellen Schauspielern und Dilletanten) einzugehen; damit geht aber die Dynamik der Entwicklungen verloren und die Arbeit gibt bloß eine Facette der türkischen Theatergeschichte wieder. Es ist mehrfach von Tournéeen nach Thrakien und nach Thessaloniki die Rede; man hätte gerne mehr über diese Tourneetätigkeit türkischer Truppen erfahren. Das ist freilich auch eine Quellenfrage, und die Autorin gesteht, daß ihre Forschungen noch keineswegs abgeschlossen sind. Die Autorin verweist auch im Nachwort auf das dreibändige Werk *Geleceğe Perde Açan Gelenek: Geçmişten Günümüze İstanbul Tiyatroları*, İstanbul 2011, wo Theater, Lichtspielhäuser und Kulturzentren im europäischen Teil des alten Konstantinyye aufgelistet und beschrieben sind, im dritten Band auf der asiatischen Seite des Bosphorus. Eine interessante Arbeit, die die Lust auf mehr erregt.

WALTER PUCHNER

NIKOLAOS VAKONAKIS, *Das griechische Drama auf dem Weg nach Byzanz. Der euripideische Cento* Christos Paschon, Tübingen, Narr Francke Attempto Verlag 2011 (Classica Monacensia 42) S. X+184, ISBN 978-3-8233-6582-2.

Die 2007/08 an der Univ. München approbierte Dissertation über den Χριστός πάσχων bringt die einschlägige Forschung kaum weiter und ist eher als eine Informationsdissertation für die Klassischen Philologen zu verstehen, die die über hundertjährige Kontroverse um Datierung und Autor des umfangreichsten *cento*-Gedichts im Griechischen aufs Neue aufrollt, ohne bedeutende Neuerkenntnisse einzubringen, außer daß der Autor seiner Zustimmung oder Ablehnung zu der einen oder anderen Forschungsmeinung Ausdruck verleiht, ohne von der *communis opinio* der Datierung ins 11./12. Jahrhundert, die sich heute zumindest in der Byzantinistik fast überall durchgesetzt hat, abzuweichen, während für die Autorenfrage kein neuer Vorschlag eingebracht wird. Eingepackt ist diese Forschungsübersicht in einen Übertitel («Das griechische Drama auf dem Weg nach Byzanz»), der in mehrfacher Hinsicht etwas irreführend ist und nicht ganz das einhält was er verspricht:



der Übergang von der hellenistischen Dramenproduktion zur Dramenlosigkeit des byzantinischen Jahrtausends und von den hellenistischen Theaterformen des Mimos und Pantomimus zur Absenz von organisierten Theatervorstellungen im Byzantinischen Reich schon in der ikonoklastischen Periode ist zu allgemein, simplifizierend und belegarm dargestellt, um dem Buchtitel wirklich gerecht zu werden (vgl. z. B. W. Puchner, «Το τέλος του αρχαίου θεάτρου», *Κερκίδες και διαζώματα. Μελέτες για το αρχαίο θέατρο και την πρόσληψή του*, Athen 2016, S. 55-100). Der Autor dürfte Theologe sein, denn sobald der Bereich des patristischen Schrifttums betreten wird, fühlt er sich auf sichererem Boden. Dazu tritt eine erstaunlich ungeschickte Ausdrucksweise, die dem ganzen Unterfangen etwas verklemmt Schülerhaftes verleiht, obwohl dies der soliden Sachkenntnis in Teilfragen keineswegs entspricht. Meines Erachtens ist der Erste Teil «Das griechische Drama auf dem Weg nach Byzanz» überhaupt überflüssig, war aber wahrscheinlich notwendig, um die Dissertation bei den Klassikern einzureichen.

Nach dem kurzen Vorwort (S. VII-X) entrollen sich die 60 Seiten des Ersten Teils (S. 5-60). Dieser Teil steht in seinem Stenogrammstil jedoch unter dem Stand der einschlägigen Forschung, sowohl was die Bibliographie angeht wie auch die Detailkenntnis in Sachfragen: zuerst kommt die Griechische Tragödie und Komödie im 4. Jh. v. Chr. zur Sprache und zählt fünf Dramatikernamen auf (manche Fußnotenerklärungen sind für ein gebildetes Leserpublikum redundant), es folgt ein Kapitel zum griechischen Drama in der hellenistischen Zeit (die Originalzitate aus dem Buch von Marios Ploritis über das byzantinische Theater 1990, die sich in der ganzen Arbeit häufen, sind unangebracht, da Ploritis zwar ein bekannter Dramenübersetzer, Journalist, Feuilletonist, Theaterkritiker, Kommentator der politischen Aktualität und Buchautor, u. a. zu Shakespeare, gewesen ist, aber kein genuiner wissenschaftlicher Forscher im hellenistisch-byzantinischen Bereich, sondern seine Ausführungen stützen sich durchwegs auf Sekundärliteratur), wobei etwa die Angaben zum Mimos völlig ungenügend und dilettantisch sind; weiter geht es mit der griechischen Tragödie und Komödie in der Kaiserzeit, um dann beim Abschnitt «Byzanz» zu landen. Dieser Abschnitt ist auch bibliographisch mit Zufallszitaten vollkommen unzureichend belegt (z. B. das klassische Werk von G. Sifakis, *Studies in the history hellenistic drama* 1967 ist nicht einmal in der Bibliographie angeführt).

Der Abschnitt zu Byzanz setzt mit einem Forschungsüberblick ein, beginnend mit Sa-thas 1878 (die griechischen Zitate bleiben im Original stehen), der Widerrede von Krumbacher, die Dissertation von Cottas 1931 usw. (ihre zweite Dissertation, die direkt der «Christus patiens» betrifft, ist nicht einmal in der Bibliographie angeführt, V. Cottas, *L'influence du drame «Christos Paschon» sur l'art chrétien d'Orient*, Paris 1931). Die Thematik «Die Kirchenväter und das Theater am Ende der Spätantike und zum Beginn der byzantinischen Ära» ist mit Beispielen der verbalen Verdammung seitens der Kirche besser belegt (die Verkikte im 41. Kanon der Synode in Trullo wären doch wohl besser aus G. Rallis / M. Potlis, *Σύνταγμα των Θείων και Ιερών κανόνων της Ορθοδόξου Ανατολικής Εκκλησίας*, 6 Bde., Athen 1852-1856 zu belegen als Puchner 1984, S. 35-36). In der gesamten Monographie ist eine übermäßige Abhängigkeit von meinen älteren Arbeiten zu der Frage nach Theater in Byzanz festzustellen (bibliographisch nicht erwähnt sind allerdings B. Πούχνης, «Το Βυζαντινό Θέατρο. Θεατρολογικές παρατηρήσεις στον ερευνητικό προβληματισμό της ύπαρξης θεάτρου στο Βυζάντιο», *Επετηρίς του Κέντρου Επιστημονικών Ερευνών* XI, Nicosia 1981/82, S. 169-274), aber auch von den neueren (nicht erwähnt der vielzitierte Überblick W. Puchner, «Acting in Byzantine theatre: evidence and problems», P. Easterling / E. Hall (eds.), *Greek and Roman Actors. Aspects of an Ancient Profession*, Cambridge 2002,

S. 304-324 und ders., *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*, Athens, Academy of Athens 2006, S. 20-56), ohne diese überall ausreichend zu erwähnen. Die Literaturangaben zum kretischen Theater (S. 31, Anm. 40) sind völlig unzureichend.

Der Abschnitt «Das 'Theaterleben' in Byzanz» beschäftigt sich zuerst mit den Quellen (auch hier ist Ploritis als Sekundärprodukt überzitiert, zu Mimus und Pantomimus ist die Anführung von Theocharidis 1940 überholt), dann mit byzantinischen Texten in dramatischer Form (zum zypriotischen Passionszyklus fehlt die kritische Neuausgabe, von W. Puchner, *The Crusader Kingdom of Cyprus - A Theatre Province of Medieval Europe?*, *op. cit.*, S. 189-249). Im Abschnitt «Die Bedeutungen von 'Drama', 'Tragödie' und 'Komödie' in Byzanz» ist die einschlägige Dissertation von I. Vivilakis (*Η θεατρική ορολογία στους Πατέρες της εκκλησίας. Συμβολή στη μελέτη των σχέσεων Εκκλησίας και Θεάτρου*, Athen 1996) zwar erwähnt (nicht allerdings in der Bibliographie), wurde aber nicht benutzt (statt dessen wird auf die Lexika von Lampe und Dimitrakos verwiesen); zu ergänzen sind auch W. Puchner, «Οι τύχες της θεατρικής ορολογίας της αρχαιότητας στην ελληνική παράδοση», *Μνήμες και μνήμες. Δέκα θεατρολογικά μελετήματα*, Athen 2006, S. 19-84 und ders., "Zur Geschichte der antiken Theaterterminologie im nachantiken Griechisch", *Wiener Studien* 119 (2006), S. 77-113. Zur Vorbereitung des Kapitels über die Cento-Dichtungen wird ein Abschnitt über die Rezeption des antiken Dramas in Byzanz eingeschoben (Psellos, *Katomyomachia*). Auf die Gattungsbestimmung der Stellencollage folgt ein kurzer Abschnitt über die Ursprünge, die Homer-Centonen im Eudokia-Corpus im 5. Jahrhundert und ein Vergleich mit dem *Christus patiens*.

Sodann erfolgt der zweite, wesentlich umfangreichere Teil der Arbeit: «Der Euripideische Cento *Christos Paschon*» (S. 63-162). Wie erwähnt, bestehen erkleckliche Teile dieser Analyse aus den Ergebnissen meiner Studien zu diesem Thema, vor allem «*Χριστός πάσχων και αρχαία τραγωδία*», *Ανιχνεύοντας τη θεατρική παράδοση*, Athen 1995, S. 51-113 (hingegen sind die für ein deutsches Leserpublikum zugänglicheren Studien "Theaterwissenschaftliche und andere Anmerkungen zum 'Christus Patiens'", *Anzeiger der phil.-hist. Klasse der Österr. Akademie der Wissenschaften* 129 (1992) S. 93-143 und "*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 2011, S. 41-86 nicht erwähnt). Die Forschungsgeschichte wird in zwei Teilen relativ ausführlich dargestellt: von der *editio princeps* bis zum Ende des 19. Jahrhunderts (S. 65-85), wo der Verf. einige Zusätze zu meiner Forschungsgeschichte macht und ausführlicher vorgeht, und vom Beginn des 20. Jahrhunderts bis zur Gegenwart (S. 86-96), wo meine einschlägigen Arbeiten überhaupt nicht vorkommen, so also ob es sie nicht gegeben hätte und sie nicht die wesentlichste Informationsquelle für diese (ergänzte) Zusammenstellung gewesen wären. Erst im Abschnitt zu "Überlegungen zur Autor- und Datierungsfrage" wird meine griechische Arbeit herangezogen (siehe oben) in Bezug auf die Judas-Flüche aus dem Mund der Mutter Gottes, die für eine spätere Datierung ins Mittelalter plädieren. Die beiden anderen, wesentlich bedeutenderen Argumentationslinien bezüglich der Handhabung von Zeit und Bühnenort bzw. der Widersprüchlichkeit der Handlungsangabe *off-* und *on-stage* und der von der Ikonographie abhängigen Szenensequenz Kreuzigung – Kreuzabnahme – Threnos sind an dieser Stelle übergangen. Statt dessen wird ein szenischer Gliederungsversuch nach Elissen 1855 gebracht, dem ein eigener Gliederungsvorschlag des Autors in Akte (6 Akte) und Szenen folgt (mit Festlegung des Hand-

lungsortes und der anwesenden Personen), doch hat eine solche Gliederung nicht viel Sinn, weil der Handlungsraum der "Bühne" durchwegs ein gleitender ist und in die "Bühnen"-Zeit Zeitsprünge eingelagert sind, die sich erst einer genaueren Analyse erschließen. Selbst die Bühnenan- oder abwesenheit von Personen ist bis zu einem gewissen Grad "gleitend": der einheitliche Kommunikationsraum einer "Bühne" wird mehrfach unterbrochen, so daß mit verschiedenen Abstandsverhältnissen zu rechnen ist, die ein Zuhören bzw. die Kommunikation nicht mehr und dann wieder erlauben (vgl. auch W. Puchner, "Three dialogic cento compositions from the middle and late Byzantine period: *Christus patiens*, *The Cyprus Passion Cycle*, and *Oxford Bodleian Gr. Barocci 216*. Traces of Byzantine 'drama'?", *Parabasis* 13/1, 2015, S. 81-90). Insofern ist die Inhaltsanalyse nach diesem Akt/Szenen-Schema auch problematisch (S. 110-139), da es sich eben um kein Drama bzw. Theaterstück mit feststehendem Raum und festgelegtem und nachvollziehbarem Zeitkontinuum handelt, und nach Maßgabe des in der einschlägigen Literatur vielfach nacherzählten Inhalts ist eine solche Analyse auch bis zu einem gewissen Grad redundant. Ein anderer Abschnitt, über die Dramaturgie der Cento-Komposition und ihre Beziehung zur Tragödie geht auf solche Fragen ein (S. 140-152), geht jedoch von der Aristotelischen Definition der Tragödie aus und kommt diesbezüglich zu negativen Ergebnissen (zur eigenartigen Chorführung der Begleitfrauen Marias vgl. nun W. Puchner, «Die Chorführung im mittelalterlichen *Christus patiens*», *Acta Universitatis Carolinae Philologica* 2016/2, S. 25-32). In der Frage, wer der eigentliche Protagonist dieses Werkes sei, nicht der im Titel indizierte Christus, sondern die Gottesmutter, und es sich unter strukturellen Gesichtspunkten eigentlich um einen *placatus Mariae* handelt, hat sich der Verf. meinen Ansichten angeschlossen. Die Brüche und Sprünge in der Orts- und Zeitstruktur haben eine Aufführung allerdings nicht annulliert, denn der Χριστός πάσχων ist in der Bearbeitung von Thrasybulos Stavrou 1973 in Athen aufgeführt worden.

Es folgt noch ein eigenständiges Kapitel "Die Bedeutung des Christos Paschon für die Euripides-Textkritik (insbesondere für die 'Medea' und die 'Bakchen'" (S. 153-162) mit Gegenüberstellung der entsprechenden Stellen, doch kommt es zu keinen wirklichen Emendationsvorschlägen, was methodisch ja auch nicht möglich ist, da der Cento nicht unbedingt wortwörtliche Zitate bringt, sondern mit Textanpassungen an allen Stellen zu rechnen ist. Eine Zusammenfassung (S. 163-168) verzeichnet in etwas rechnerischer Art die "Ergebnisse" der Studie, die jedoch im Vergleich mit der bisherigen Forschung eher mager ausfallen. Es folgt das ergänzungsbedürftige Literaturverzeichnis (S. 169-178) und ein knapp gehaltener Index (S. 179-182). Die vorliegende Dissertation hat das Verständnis dieses längsten griechischen Cento-Textes in seiner einmaligen Stellenkompilation aus Tragödien- und Bibelzitate, der aber weder eine Tragödie noch ein Passionsspiel ist, kaum weitergebracht. Eine strengere Überwachung seitens der Doktorväter hätte wahrscheinlich auch zu einem besseren Ergebnis geführt und ein stilistisches Lektorat den stellenweisen Eindruck eines Schulaufsatzes gemildert.

WALTER PUCHNER



## SUMMARIES/ΠΕΡΙΛΗΨΕΙΣ

ΓΩΓΩ ΒΑΡΖΕΛΙΩΤΗ

Η φιγούρα του δασκάλου στα δραματουργικά κείμενα της βενετοκρατούμενης Κρήτης και η παρουσία του στις νοταριακές πηγές της εποχής

Αντικείμενο της εργασίας αποτελεί η μελέτη της δραματουργικής φιγούρας του Δασκάλου, ενός από τους σημαντικότερους τύπους της κρητικής κωμωδίας της αναγέννησης, και ο ρόλος του στην κοινωνία, μέσα από το αρχαιακό υλικό, κυρίως τα συμβόλαια μαθητείας. Η παρουσία του στις παραπάνω πηγές συνδέεται με τις ουμανιστικές ιδέες της εποχής και συμβάλλει στη διερεύνηση του εκπαιδευτικού τοπίου της βενετοκρατούμενης Κρήτης.

ΑΡΕΤΗ ΒΑΣΙΛΕΙΟΥ

Υπερατλαντική τέχνη και διεθνής πολιτική.

Το χρονικό της παράστασης της «λαϊκής όπερας»

του George Gershwin *Porgy and Bess* στην Αθήνα του Ψυχρού Πολέμου (1955)

Η παράσταση της «λαϊκής όπερας» *Porgy and Bess* του συνθέτη George Gershwin και του λιμπρετίστα DuBose Heyward στην Αθήνα τον Ιανουάριο του 1955, στο πλαίσιο της τετράχρονης υπερατλαντικής περιοδείας του αφροαμερικανικού θιάσου Everyman Opera των Robert Breen – Blevins Davis, δεν αποτέλεσε μόνο σημαντικό κοσμικό γεγονός για τον εγχώριο πολιτικό και καλλιτεχνικό κόσμο, αλλά επιπλέον μετέφερε και τις πολιτισμικές συγκρούσεις που η όπερα προκάλεσε στην αμερικανική γενέτειρά της κατά τις παρθενικές παραστάσεις της στο Broadway το 1935 και το 1942-1944. Οι συγκρούσεις αυτές αφορούσαν στην ειδολογική κατάταξη του έργου στον χώρο της όπερας ή του μιούζικαλ, στο ζήτημα της ύποπτης «λαϊκότητάς» του και της πλαστογράφησης της καθημερινής αφροαμερικανικής ζωής, καθώς και στην προσβλητική φυλετική στερεοτυπία του και στην πολιτισμική και οικονομική του εκμετάλλευση από τους λευκούς δημιουργούς του. Εκτός από τα καινοφανή ακούσματα μουσικής blues και spirituals που πρόσφερε στους αθηναίους ακροατές/θεατές της, ο σημαντικότερος αντίκτυπος της παράστασης στην ελληνική πρωτεύουσα αφορούσε σε ζητήματα αμερικανικής εξωτερικής πολιτικής και προπαγάνδας, μέσα στο πλαίσιο της μεταπολεμικής πολιτισμικής διείσδυσης του Νέου Κόσμου στη γηραιά ήπειρο κατά τη διάρκεια του Ψυχρού Πολέμου. Ενώ τελικά η χρηματοδοτούμενη κατευθείαν από το State Department περιοδεία του αφροαμερικανικού θιάσου δεν έπεισε την πλειοψηφία των εγχώριων δημοσιογράφων, κριτικών και λογίων σχετικά με το ζήτημα της απάλειψης του φυλετικού ρατσισμού στην Αμερική της εποχής (μελανό σημείο που εκμεταλλεύονταν ακριβώς η σοβιετική προπαγάνδα), εντούτοις τους παρακίνησε να ασχοληθούν για πρώτη φορά αρκετά σοβαρά με το ζήτημα της σύγ-

χρονης κοινωνικής θέσης των Αφροαμερικανών, σε μία εποχή κορύφωσης των διεκδικήσεών τους στην αμερικανική κοινωνία.

ΒΑΛΕΝΤΙΝΑ ΓΚΑΡΑΒΑΛΙΑ

Η αναγέννηση των θεατρικών δεσμών της Μεσογείου:  
μεταξύ θρησκευτικού και λαϊκού πνεύματος.

Τα *Μυστήρια* της Μ. Παρασκευής στο Τραπάνι της Σικελίας

Ιερό και βέβηλο, φολκλόρ και παράδοση, τελετουργία και θέατρο, πίστη και συναίσθημα, είναι τα στοιχεία που ενώνονται αδιάβλητα στην τελετουργική πομπή των *Μυστηρίων* που λαμβάνει χώρα την ημέρα της Μεγάλης Παρασκευής στην επαρχία Τραπάνι της Σικελίας. Η συγκεκριμένη *suī generis* δραματοποίηση αφηγείται με κινησιολογικούς κώδικες, χειρονομίες, νεύματα, ήχους και λέξεις, την έννοια της ύπαρξης και της συμμετοχής σε μια κλειστή κοινωνία που απορροφά και εκπνέει την ηχώ της μεσογείου. Τα *Μυστήρια* λειτουργούν ως πομποί διοχέτευσης των αφηγήσεων της θρησκευτικής παράδοσης έχοντας αμιγώς θεατρική όψη, άμεσα αντιληπτή από τους παρευρισκομένους. Ανάλογες ιερές τελετουργίες με τη μορφή “*théâtre vivant*” συναντούμε και σε άλλες γείτονες περιοχές και σχεδόν σε όλες τις χώρες που ασπάζονται τον καθολικισμό.

Αν, όπως αναφέρεται και στην Ιλιάδα, οι τελετές είναι η πρακτική εφαρμογή των μύθων, τότε και τα *Μυστήρια* στο Τραπάνι έχοντας καλλιτεχνική προέλευση, αποτελούν τη μετενσάρκωση των θρησκευτικών μηνυμάτων σε παραδειγματικές θεατρικές φιγούρες μέσω των οποίων η ίδια η κοινότητα επισφραγίζει την ύπαρξή της στο διηνεκές του χρόνου.

ΧΡΙΣΤΙΝΑ ΟΙΚΟΝΟΜΟΠΟΥΛΟΥ

Τοπιογραφική ταυτότητα – ταυτοτικές προσδοκίες: η περίπτωση του θεάτρου του Thierry Debroux

Η παρούσα εργασία έχει ως στόχο την ανίχνευση και ερμηνεία του ρόλου του δραματικού χώρου στο θέατρο του Thierry Debroux, σύγχρονου βέλγου γαλλόφωνου δημιουργού. Έχοντας ως αντικείμενο μελέτης τα θεατρικά του έργα «Cinecittà», «Eros Médina» και «Made in China», θα επιχειρήσουμε να αναδείξουμε την πρωτότυπη χρήση της δραματικής τοπιογραφίας, βασισμένης στη διχοτόμηση μεταξύ δραματικού σκηνικού χώρου και δραματικού «λογόχωρου». Αναλύοντας τη λειτουργική σκοπιμότητα των δύο αυτών χωρικών πλαισίων, θα επιμεινουμε στη σύνδεση μεταξύ των ιδιαίτερων χαρακτηριστικών τους και της ταυτοτικής αναζήτησης των ηρώων. Αναδεικνυόμενα ως καταλυτικοί παράγοντες της οντολογικής εξέλιξης των πρωταγωνιστών, τα δύο δραματικά τοπιογραφικά πλαίσια, συγκρουόμενα αλλά και αλληλοσυμπληρούμενα, θα αποκαλύψουν την ψευδαισθησιακή φύση των ονείρων και των φιλοδοξιών τους, αλλά κυρίως τον πραγματικό χαρακτήρα της υπαρξιακής τους αναζήτησης.

## ΒΑΛΤΕΡ ΠΟΥΧΝΕΡ

Μια τυπολογία της δυτικής μουσικής και της θεατρικής δραστηριότητας στη Νοτιοανατολική Ευρώπη, την Ανατολική Μεσόγειο και τη Μαύρη Θάλασσα στη προνεωτερική εποχή (16ος - 19ος αιώνας).

Το άρθρο αυτό υπήρξε ωριαία κεντρική εισήγηση σε συνέδριο του Τμήματος Μουσικολογίας του Πανεπιστημίου της Οξφόρδης τον Νοέμβριο του 2016 και δίνει μια συνολική εικόνα της θεατρικής και μουσικής δραστηριότητας στη βενετοκρατούμενη Κρήτη, τα Ιόνια νησιά (με ιδιαίτερη έμφαση στην όπερα και την Επτανησιακή Σχολή), τις θρησκευτικές παραστάσεις στο Αιγαίο πέλαγος, την καλλιέργεια της δυτικής μουσικής στην Οθωμανική Αυτοκρατορία στην *alafranga* περίοδο, την τύχη των λιμπρέτων του Μεταστάσιου, μιλάει για τα μετακινούμενα μπουλούκια προς το τέλος του 19ου αιώνα, την αγορά και το ρεπερτόριό τους, τους ειδικούς μελοδραματικούς θιάσους, τη γεωγραφική εμβέλεια της δραστηριότητάς τους στις ελληνικές κοινότητες έως τον Καύκασο και τη Γεωργία, αλλά ασχολείται και με τη δράση των ερασιτεχνικών θιάσων στις ελληνικές κοινότητες της Μαύρης Θάλασσας και το σχολικό τους θέατρο, στην Οδησό, του Βουκουρέστι και το Ιάσιο, την Κωνσταντινούπολη, τη Σμύρνη και την Αλεξάνδρεια κτλ. Δίνεται έμφαση στη γεωγραφική διάσπαρση της θεατρικής και (δυτικής) μουσικής δραστηριότητας στον ελλαδικό χώρο (Πάτρα, Ερμούπολη, Επτάνησα) και τη διασπορά, την πρόσληψη της ιταλικής όπερας και της γαλλικής οπερέτας, τη δυτική μουσική των κωμειδυλλιών και της πρόωμης επιθεώρησης κ.τ.λ.

## ΚΛΕΙΩ ΦΑΝΟΥΡΑΚΗ

*E-Αντιγόνη* μέσα από το Θέατρο / Δράμα στην Εκπαίδευση με τη χρήση των Ψηφιακών Τεχνολογιών

Το παρόν άρθρο μελετά σύγχρονες τάσεις και προσεγγίσεις στη διδασκαλία της *Αντιγόνης* του Σοφοκλή μέσα από το θέατρο/δράμα στην εκπαίδευση με τη χρήση των ψηφιακών τεχνολογιών. Στην ευρύτερη έννοια του «ψηφιακού θεάτρου/δράματος στην εκπαίδευση» ανήκουν όλες οι μορφές, τα μέσα και οι τεχνικές του θεάτρου/δράματος τα οποία μπορούν να ενισχυθούν με την παρουσία των ψηφιακών τεχνολογιών. Το νέο αυτό είδος (ή μορφή) του θεάτρου στην εκπαίδευση είναι ιδιαίτερος προσιτό στους νέους που, εκ φύσεως πλέον, είναι εξοικειωμένοι με την τεχνολογία. Η σύγχρονη έρευνα για τις τέχνες στην εκπαίδευση βρίσκεται σε διαρκή διάλογο με τις τεχνολογίες, δίνοντας το ερέθισμα για την ανάπτυξη διεπιστημονικών ερευνητικών προγραμμάτων και πρακτικών εφαρμογών μέσα από τη σύζευξη των τεχνών και των τεχνολογιών. Η *e-Antigone* εστιάζει στη διδασκαλία και τη μάθηση της ομώνυμης αρχαίας ελληνικής τραγωδίας είτε ως φιλολογικό μάθημα είτε ως αφορμή ή και σκοπός για τη δημιουργία θεατρικής παράστασης για το σχολείο ή και για το Πανεπιστήμιο. Διερευνώνται τάσεις στη διδακτική μεθοδολογία του θεάτρου στην εκπαίδευση με τις τεχνολογίες που εί-

να κατά κύριο λόγο υλοποιήσιμες στους χώρους της Εκπαίδευσης. Η *Αντιγόνη* προσεγγίζεται μέσα από τη δραματοποιημένη αξιοποίηση της ηλεκτρονικής αλληλογραφίας, των έξυπνων φορητών συσκευών, των υπολογιστών, της ψηφιακής φωτογραφίας και όλων εκείνων των ψηφιακών μέσων που βρίσκονται ή μεταφέρονται στην τάξη και στην αίθουσα και που μπορούν να προσφέρουν άπειρες δυνατότητες σχεδιασμών μαθημάτων και ερευνών για το αρχαίο ελληνικό δράμα και τη θεατρική αγωγή.



## THE AUTHORS OF THE VOLUME

**Clio Fanouraki** Clio Fanouraki holds a doctoral degree in Theatre/Drama Education from the Department of Theatre Studies, University of Patras. She graduated from the Department of Theatre Studies, University of Athens, and Giorgos Armenis Drama School. She holds a Master's Degree in Theatre and Contemporary Practice from the University of Hull and a Bachelor's Degree in Film Studies from the University of Greenwich (teaching institution: New York College of Athens). She has been an Adjunct-Fellow Lecturer (under semester contracts) in the Department of Theatre Studies University of Patras teaching Theory and Practice of Theatre/Drama Education (2007-2015), and a Research Fellow at the Postgraduate Programme Theatre Studies at the Open University of Cyprus (2015-2017), teaching the subject of Theatre/Drama Education. She has conducted research training workshops on the didactics of theatre for educators, students, and community groups in Greece.

Clio has been active in teaching, writing and directing theatre and film for children, young people and adults (2006-2017). She has directed the feature film «Xamou» (2016), the short film for children and teenagers «Ftou! Freedom for All» (2010), the short film «Medea» (2012), as well as performances for contemporary theatre (2006-2015). Clio Fanouraki has written articles in referred books, journals and conference papers.

**Valentina Garavaglia** Valentina Garavaglia è professore associato presso la Facoltà di Comunicazione, relazioni pubbliche e pubblicità della Libera Università di Lingue e Comunicazione IULM di Milano dove insegna Fondamenti di teatro moderno e contemporaneo, Produzione e organizzazione del teatro contemporaneo, Mestieri del teatro, Tecniche di comunicazione efficace.

È docente di tecniche di comunicazione dal vivo presso la Creative Academy del gruppo Richemont, nell'ambito di istituti specializzati e corsi di formazione aziendali.

Ha svolto attività di regia e coordinamento artistico nell'ambito di rassegne e festival.

Valentina Garavaglia has held the Chair of History of Theatre and Performing Arts in the Faculty of Communication at Milan IULM University.

**Christina Oikonomopoulou** Née à Athènes en 1971. Maîtrise de Langue et de Littérature françaises, Université d'Athènes. D.E.A. et Doctorat de Littérature Comparée, Université de Paris Sorbonne, Paris IV. Elle a écrit plus de quarante articles, études et contributions dans des volumes collectifs sur le théâtre francophone du monde, et elle a participé à plus de quinze colloques avec des interventions sur le même sujet et la didactique du FLE. Elle a écrit et publié le *Guide de terminologie théâtrale française* (éd. Oikonomopoulou, 2005), édité deux petits

dictionnaires (éditions Patakis, 2008), et elle fut la coéditrice du volume collectif *Mosaïques multicolores, Francophonie et Multiculturalisme*, Athènes (éd. Grigoris, 2013). Elle a enseigné la littérature française et comparée pendant quatre ans au Centre francophone d'études supérieures d'Athènes, en collaboration avec le Centre de télé-enseignement supérieur de l'Université de Bourgogne-Dijon. Depuis 2003, elle enseigne le français, la terminologie théâtrale française et le théâtre francophone du monde au Département d'Études théâtrales de l'Université du Péloponnèse.

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

**Gogo Varzelioti** Gogo Varzelioti serves in the Department of Theatre Studies as an assistant professor. Awarded with a scholarship from the Academy of Athens, she conducted her PhD theses as a fellow at the Hellenic Institute of Byzantine and Post-Byzantine Studies of Venice. The theses was published in 2011 by the Hellenic Institute of Byzantine and Post-Byzantine Studies of Venice (*Cretan Comedy and everyday life: The relation between stage image and society in the Venetian ruled Candia*, Athens-Venice 2011). She worked at the Research Centre for Medieval and Modern Hellenism (Academy of Athens) as a collaborator in a research program (2004-2009) and she conducted archival researches in Greece and in Italy. She has participated in several conferences in Greece and abroad, she has published papers in scientific journals and volumes, and has edited publications with historical and theatrolgical interest. Her research interests include the investigation of theatre history in the Frankish and Venetian ruled areas of the Greek region (Crete, Ionian Islands, Aegean Sea, 16th-18th century) as well as its archival documentation, the reception of theatrical texts of the era and their examination in comparison to their contemporary European drama. She is also interested in the study of the social and cultural aspects in the Latin-ruled areas of the Greek region

and their association with the theatrical texts, the theatre in Venice between the 16th and 18th centuries, the everyday life in Venetian ruled Crete, the publication of the historical sources etc.

**Areti Vasiliou** Areti Vasiliou is an Associate Professor of Modern Greek Theatre in the Department of Theatre Studies of the University of Patras, where she has been teaching since 2003. She studied Modern Greek Literature at the University of Crete and she holds a Master of Arts (by research) in American Theatre from the University of Warwick (U.K.) and a Master of Arts in History and Theory of Modern European and Greek Theatre from the University of Crete, where she also completed her Ph.D. in 2002. She has worked for seven years in the research project «History of the Modern Greek Theatre» of the Institute for Mediterranean Studies (Foundation for Research and Technology Hellas). Among numerous articles published in the Proceedings of Greek and European/International Conferences, in scientific journals and in collective theatrological volumes, she has also published the following books in Greek: *Modernization or Tradition? The Repertory of Prose Theatre Companies in Athens during the Inter-War Years* (Metaixmio, 2005), «*On a Razor's Edge*». *Historical Issues of Modern Greek Theatre* (Papazisis, 2012), «*Solitary Turtle-Dove*». *Alexandros Moraitidis's Theatre and the Search for the Artistic and National/Religious Identity during the Last Quarter of the 19th Century and the First Quarter of the 20th* (Crete University Press, 2015), *The Manuscript of Cléon Rangabés's Historical Drama «Ισαυγού/Iconoclasts» (1887) and its Performance at the Royal Theatre of Athens (1904)*, ejournal *Σκηνή* (School of Drama, Aristotle University of Thessaloniki), vol. 7 (2015), p. 1-234.

