

PARABASIS

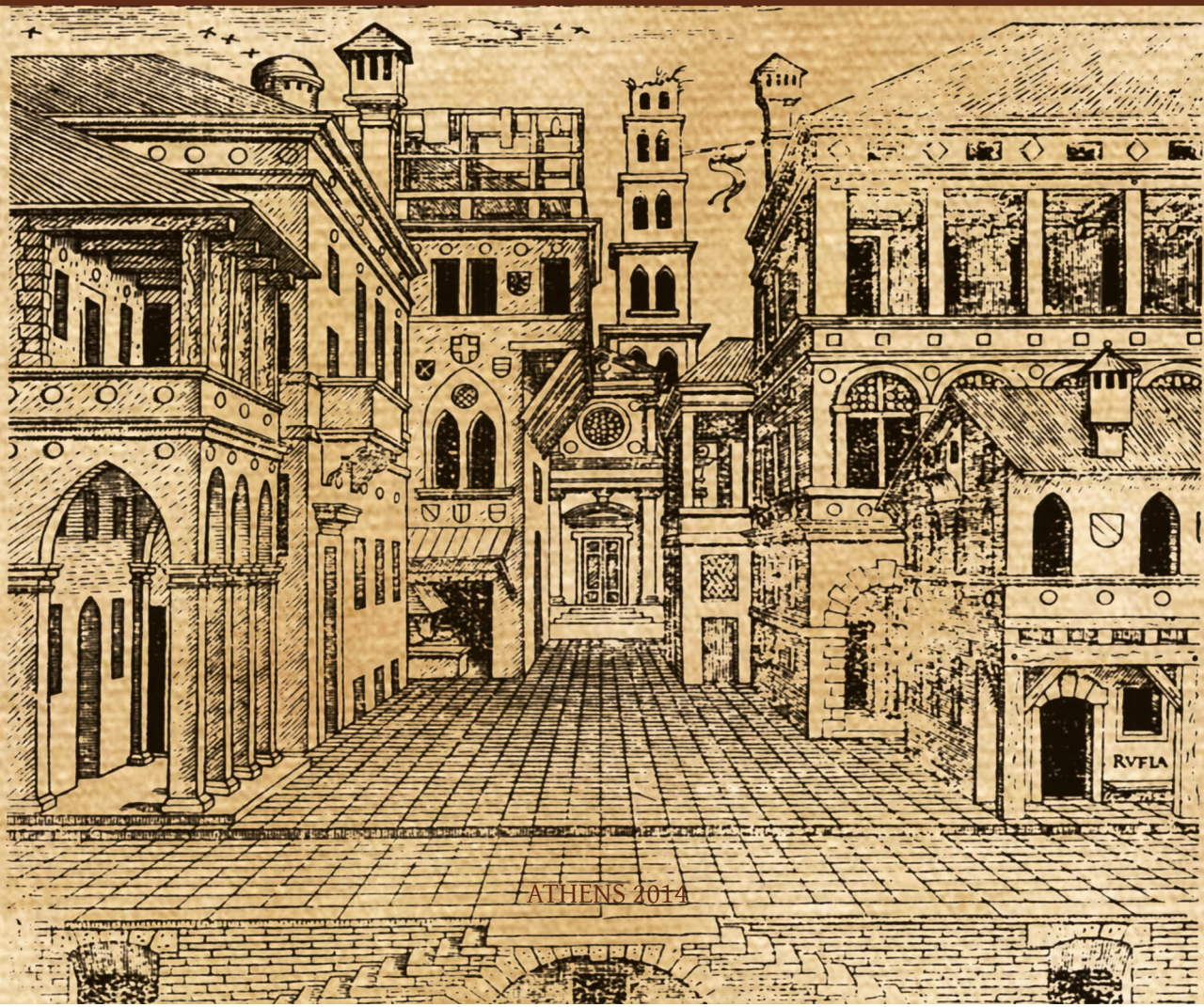
Journal of the
Department of Theatre Studies
University of Athens

VOLUME 12/1

ΤΟΜΟΣ 12/1

ΠΑΡΑΒΑΣΙΣ

Επιστημονικό Περιοδικό
Τμήματος Θεατρικών Σπουδών
Πανεπιστημίου Αθηνών



ATHENS 2014

PARABASIS

Journal of the
Department of Theatre Studies
University of Athens

Volume 12/1

ΠΑΡΑΒΑΣΙΣ

Επιστημονικό Περιοδικό
Τμήματος Θεατρικών Σπουδών
Πανεπιστημίου Αθηνών

Τόμος 12/1

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. ἔστ᾿ασι 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 12/1

M. ALEXIADIS
D. ANASTASIADI
M. CARLSON
Κ. ΔΙΑΚΟΥΜΟΠΟΥΛΟΥ-ZARAMBOUKA
M. KONOMIS
CHR. ΟΙΚΟΝΟΜΟΠΟΥΛΟΥ
W. PUCHNER
BOOK REVIEWS
SUMMARIES
THE AUTHORS OF THE VOLUME
DISSERTATIONS

ΠΑΡΑΒΑΣΙΣ

Επιστημονικό Περιοδικό
Τμήματος Θεατρικών Σπουδών
Πανεπιστημίου Αθηνών

Τόμος 12/1

Μ. ΑΛΕΞΙΑΔΗΣ
Δ. ΑΝΑΣΤΑΣΙΑΔΗ
Μ. ΚΑΡΛΣΟΝ
Κ. ΔΙΑΚΟΥΜΟΠΟΥΛΟΥ-ZΑΡΑΜΠΟΥΚΑ
Μ. ΚΟΝΟΜΗ
ΧΡ. ΟΙΚΟΝΟΜΟΠΟΥΛΟΥ
Β. ΠΟΥΧΝΕΡ
ΒΙΒΛΙΟΚΡΙΣΙΕΣ
ΠΕΡΙΛΗΨΕΙΣ
ΣΥΓΓΡΑΦΕΙΣ ΤΟΥ ΤΟΜΟΥ
ΔΙΔΑΚΤΟΡΙΚΕΣ ΔΙΑΤΡΙΒΕΣ

NATIONAL AND KAPODISTRIAN
UNIVERSITY OF ATHENS
DEPARTMENT OF THEATRE STUDIES
ATHENS 2014

ΕΘΝΙΚΟ ΚΑΙ ΚΑΠΟΔΙΣΤΡΙΑΚΟ
ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ ΑΘΗΝΩΝ
ΤΜΗΜΑ ΘΕΑΤΡΙΚΩΝ ΣΠΟΥΔΩΝ
ΑΘΗΝΑ 2014

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 (prof. Walter Puchner).

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

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

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

ΠΑΡΑΒΑΣΙΣ

Επιστημονικό Περιοδικό
του Τμήματος Θεατρικών Σπουδών
Εθνικού και Καποδιστριακού Πανεπιστημίου Αθηνών

Συντακτική Επιτροπή

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

Διευθνήτης: Βάλτερ Πούχνερ

Επιμελήτης έκδοσης: Γωγώ Κ. Βαρζελιώτη

Διεύθυνση: Τμήμα Θεατρικών Σπουδών
Φιλοσοφική Σχολή
Πανεπιστημιούπολη Ιλισίων
15784 Αθήνα

Η *Παράβασις* δημοσιεύει μόνο επιστημονικές μελέτες που προάγουν με τρόπο σαφή συγκεκριμένα θέματα της θεατρολογικής έρευνας, κυρίως γύρω από την ιστορία και θεωρία του νεοελληνικού θεάτρου. Αποστολή χειρογράφων και βιβλιοκρισιών στην παραπάνω διεύθυνση και στην ηλεκτρονική διεύθυνση wpochn@theatre.uoa.gr (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

Editorial Note 11

SPECIAL ISSUE: THEATRE AND THE CITY

Walter Puchner,
Foreword13

Marvin Carlson,
Streets, Squares and Strollers: The City as Performative Space.....17

Maria Konomis
Theatre and the City: Spatial and Performative Perspectives.....29

Walter Puchner
Theatre in Balkan Cities (18th - 19th century): A Typology.....47

Christina Oikonomopoulou
Aspects de dramatisation du siège historique de la ville de Sarajevo:
Sniper Avenue de Sonia Ristić.....63

STUDIES

Dimitra Anastasiadi
La pharmacie de *Médée* d'Euripide comme un moyen politique.....79

Katerina Diakoumopoulou-Zarambouka
The Greek-American Theatre was born in Chicago93

Minas I. Alexiadis
Deutsche Oper und Jazzmusik in den 1920er Jahren: der Fall von *Jonny*
(*spielt auf*) von Ernst Krenek 103

MISCELLANEA

Walter Puchner
Perzeptive Multistabilität und autopoietische feed-back Schleife. Kritische
Randnotizen zu Erika Fischer-Lichtes *Ästhetik des Performativen*..... 113

BOOK REVIEWS

(Walter Puchner)

♦ Jiří Veltruský,
An Approach to the Semiotics of Theatre. Reconstructed, translated into English and
prefaced by Jarmila F. Veltrusky with an afterword by Tomáš Hoskovec, and with
a complete scholarly bibliography of the author, Brno, Masaryk University 2012 119

♦ *Theatralia/Yorick* 2012/2. A Special Issue on Structuralist Theatre Theory.
Prague Semiotic Stage Revisited, Brno, Masaryk University 123

- ◆ Pavlina Šipová–Marcela Spívalová – Jan Jiřík (eds),
Ad honorem Eva Stehlíková, Praha 2011 125
- ◆ Savvas Gogos – Kyriaki Petrakou,
Λεξικό του Αρχαίου Θεάτρου. Όροι – έννοιες – πρόσωπα [Lexikon des antiken Theater. Termini – Begriffe – Personen], Athen, Militos-Verlag 2012 126
- ◆ *Λογεῖον / Logeion. Περιοδικό για το αρχαίο θέατρο / A Journal of Ancient Theatre 1* (2011) 127
- ◆ Savvas Patsalidis,
Θέατρο και παγκοσμιοποίηση. Αναζητώντας τη «χαμένη πραγματικότητα» [Theater und Globalisierung. Auf der Suche nach der «verlorenen Wirklichkeit»], Athen, Papazisis 2012, S. 714, zahlreiche Abb., ISBN 978-960-02-2803-8 129
- ◆ Agostino Ricchi – Nicola Sofianòs,
I tre tiranni (secondo la redazione del cod. lucchese 1375) a cura di Cristiano Luciani (Cinquecento - Testi e Studi di Letteratura italiana, Testi 13, n.s. 3), Manziana (Roma), Vecchiarelli Editore 2012 131
- ◆ Eleftherios G. Skiadas,
Ο Ποιητής του Κάρολου Παναγιώτης Ν. Θεοδοσίου. Η «άλλη όψη» της αθηναϊκής ιστορίας [Der Dichter auf der Karre Panagiotis N. Theodosiu. Die «andere Seite» der Athener Stadtgeschichte], Athen, Synchronoi Horizontes 2011 133
- ◆ 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), Athen - Venedig, Istituto Ellenico di Studi Bizantini e Postbizantini di Venezia 2011 (Tommaso Flanghini 5) 135
- ◆ Γεώργιος Μόρμορης,
Αμύντας τον Τάσσο. Κριτική έκδοση, εισαγωγή, σχόλια και γλωσσάριο Σπύρος Ευαγγελάτος [Georgios Mormoris, Aminta von Tasso. Kritische Edition, Einleitung, Kommentare und Glossar von Spyros Evangelatos], Athen, Kulturstiftung der Nationalbank 2012 (Βυζαντινή και Νεοελληνική Βιβλιοθήκη 12) 137
- ◆ Iosif Vivilakis,
Αυξεντιανός μετανοημένος [1752]. Φιλολογική έκδοση, Εισαγωγή – Σχόλια – Γλωσσάριο Ιωσήφ Βιβιλάκης [Der reuige Anhänger des Auxentios [1752]. Philologische Edition, Einleitung, Kommentare, Glossar von Iosif Vivilakis], Athen, Akademie Athen 2010 (Text and Documents of Early Modern Greek Theatre 5) 141
- ◆ Lia Brad Chisacof,
Ρήγας. Ανέκδοτα κείμενα [Rigas. Inedierter Texte], Athen, Cyprus Univ. Press – Gutenberg 2011 144
- ◆ Georgios N. Soutsos,
Alexandrovodas the unscrupulous (1785). Introduction and translation Anna Stavrakopoulou, Istanbul, The Isis Press 2012 149
- ◆ Thodoros Hatzipantazis,
Από τον Νείλον μέχρι τον Δουνάβεως. Το χρονικό της ανάπτυξης του ελληνικού επαγγελματικού θεάτρου στο ευρύτερο πλαίσιο της Ανατολικής Μεσογείου, από την ίδρυση του ανεξάρτητου κράτους ως τη Μικρασιατική Καταστροφή. Τόμος Β1 Σημαιοφόροι ιεραπόστολοι του εθνισμού... 1876-1897, Β2 Παράρτημα – Κίνηση Ελληνικών Θιάσων 1876-1897 [Vom Nil bis zur Donau.

Die Chronik der Entwicklung des griechischen Berufstheaters im weiteren Rahmen des Ostmittellmeers, von der Gründung des unabhängigen Staates bis zur Kleinasiatischen Katastrophe. Bd II/1 Fahmentragende Missionare des Nationalismus.. 1876-1897, Bd. II/2 Anhang – die Aktivität griechischer Truppen 1876-1897], Heraklion, Institut für Mittelmeerstudien – University Press of Crete 2012.....	151
♦ Katerina Brentanou – Nikos Axarlis (eds.), <i>Η ιστορία του Δημοτικού Θεάτρου Πειραιά από τον 19ο στον 21ο αιώνα</i> [Die Geschichte des Munizipialtheaters Piräus vom 19. zum 20. Jahrhundert], Piräus, Neos Kyklos 2013	155
♦ Varvara Georgopoulou, <i>Γυναικείες διαδρομές. Η Γαλάτεια Καζαντζάκη και το θέατρο</i> [Weibliche Wege. Galatea Kazantzaki und das Theater], Athen, Αιγόκερως 2011	157
♦ Apostolos Magouliotis, <i>Ιστορία του νεοελληνικού κουνκλοθεάτρου (1870-1938)</i> [Geschichte des neugriechischen Puppentheaters (1870-1938)], Athen, Papazisis-Verlag 2012	158
♦ Stella Tsiropina, <i>Η θεατρικότητα των χιακών εθίμων του εορτολογίου. 1. Πρωτοχρονιάτικα παραβάγια, Λάζαροι</i> [Die Theaterhaftigkeit der chiotischen Jahreslaufbräuche. 1. Die Schiffe der Neujahrsumzüge, Lazarus], Chios, Aigeas-Verlag 2012.....	160
♦ <i>Czech Theatre Review 1989-2009. Selected articles on Czech theatre from the journal Divadelní revue</i> , Prague: Arts and Theatre Institute 2011.....	162
SUMMARIES	165
THE AUTHORS OF THE VOLUME	169
DISSERTATIONS OF THE DEPARTMENT OF THEATRE STUDIES	173
Irena Bogdanović, The Theatre of the Renaissance and Baroque in the Balkan Peninsula and the islands of the Eastern Mediterranean	173
Katerina Brentanou, The theatrical life of Piraeus (from the first performance in 1853 to 1922)	173
Katerina Demesticha, The theatrical life in Athens during the era of King George the 1 st (1864-1900) The performances	174
Maria Hamali, Eugene O’Neill, Tennessee Williams, Arthur Miller on the Greek stage: From the first acquaintance to the establishment (1931-1965)	175
Maria Iliadi, Anastasios Apergis and the theatre company «ARISTOPHANES»	175
Maria Konomis, <i>Trojan Women</i> on Contemporary Stage. The Artistic Contribution of Greek Scenographers and Costume Designers.....	176
Stella Koulandrou, The reception of Greek tragedy in contemporary french drama	177
Stamatia Neophytou-Georgiou, The monstrous in the European drama of the 20th century.....	178

Christina Palaiologou, Fairy tale elements and motifs in Greek drama in the 20th century (1890-1980).....	178
Panagiota Sotirchou, The subject of migration and expatriation in neohellenic dramaturgy (Repertory of state theatres in Greece and Cyprus: 1932-1994)	179
Angeliki Zachou, Music in modern Greek performances of Ancient Tragedy	180

Περιεχόμενα

<i>Εκδοτικό σημείωμα</i>	11
<i>Αφιέρωμα: Θέατρο και η πόλη</i>	13
B. Πούχνερ, Πρόλογος	13
M. Carlson, Δρόμοι, πλατείες και διαβάτες. Η πόλη ως σκηνικός χώρος	17
M. Κονομή, Θέατρο και η πόλη: Χωροταξικές και παραστατικές προοπτικές.....	29
B. Πούχνερ, Θέατρο σε βαλκανικές πόλεις (18ος - 19ος αι.): μια τυπολογία.....	47
Χρ. Οικονομούλου, Πτυχές της δραματοποίησης της ιστορικής πολιορκίας της πόλης του Σερράγεβο: <i>Sniper Avenue</i> της Sonia Ristić	63
<i>Μελέτες</i>	
Δ. Αναστασιάδη, Η φαρμακεία της <i>Μήδειας</i> του Ευριπίδη ως πολιτική.....	79
Κ. Διακουμοπούλου-Ζαραμπούκα, Το Ελληνο-αμερικανικό Θέατρο γεννήθηκε στο Σικάγο	93
Μινάς Ι. Αλεξιάδης, Γερμανική όπερα και τζαζ στη δεκαετία του 1920. Η περίπτωση του <i>Jonny (spielt auf)</i> του Ερνστ Κρόνεκ	103
<i>Διάφορα</i>	
B. Πούχνερ, Προσληπτική πολυσταθερότητα και αυτοποιητικός αναδραστικός κύκλος. Κριτικές παρατηρήσεις στην «Αισθητική της τελεστικότητας» της Erika Fischer-Lichte.....	113
<i>Βιβλιοκρισίες</i>	119
Ελληνικές περιλήψεις των μελετών.....	165
Οι συγγραφείς του τεύχους	169
Διδακτορικές διατριβές.....	173

Editorial Note

The academic journal *Parabasis*, issued by the Department of Theatre Studies of the University of Athens, is soon celebrating its twenty years of existence. Eleven volumes have been published to date (see Gogo Varzelioti and Anna Karakatsouli, *Parabasis, Indexes vols 1-9*, Athens 2010) and more than 10 volumes of supplements, all together containing a total of 10,000 pages. On the occasion of the transformation of the journal into a digital online journal, I wish to thank all my colleagues who undertook the task of editing and supervising the production of all these volumes: Platon Mavromoustakos (vols 1-2), Iossif Vivilakis (vol. 3), Konstantza Georgakaki (vol. 4), and especially Giorgos Pefanis (vols 5-11), who has had the responsibility of issuing eight massive volumes consisting of almost 4,000 pages annually for almost a decade. I also feel the need to thank all the other colleagues who undertook the editing task of the supplements: Iossif Vivilakis, Anna Tabaki, Chrysothemis Stamatopoulou-Vassilakou, Kyriaki Petrakou, Anna Karakatsouli, Eleni Fessa-Emmanouil, Gogo Varzelioti, Grigoris Ioannidis, the late Agni Mouzenidou (I hope I am not forgetting anyone). Their generous contribution to science, to society and to the Department will one day receive the honourable mention it deserves in the small history of Greek Theatrology.

With the 12th volume in its digital form an innovation will be added, imposed on us by our times: the international publishing of research and conclusions (see Kyriaki Petrakou – Anna Karakatsouli [eds.], *Research into Modern Greek Theatre (1995-2005). Summaries of the Academic Publications of the Department of Theatre Studies in the University of Athens*, Athens 2005). This has as a consequence an increasing necessity of expression in the main languages of Europe (English, French, German, Italian). In order to achieve this, it has been decided to publish each volume of the journal in two parts: one addressed to an international public and one restricted to the Greek community (with English summaries of the papers). In addition, besides papers of free choice of subject, we will establish a practice of placing certain papers into issues dedicated to specific research subjects. In this case, calls for papers will be sent also to foreign scholars. For the 12th volume, the subject of this special issue will be «Theatre and the City». Besides book reviews, each volume will contain a section for publishing plays as yet unpublished, and a section of various papers (Miscellanea) containing small and very specific essays.

Special issue: Theater and the City

WALTER PUCHNER

FOREWORD

«**T**heatre and the City» is unquestionably, like «Sex and the City» and other similar topics, a fashionable title to remind us of the significant relationship between the art of Dionysus and the urban environment. This holds true for the historical development of theatre from the Theatre of Dionysus in classical Athens as well as the Hellenistic period, when every single city in the Mediterranean area had its own theatre; or medieval times, during which religious theatre (mysteries, passion plays, Christmas plays etc.) were performed by amateurs in front of the city's inhabitants on the main squares. It also holds true for the bourgeois and aristocratic processions with interludes, as well as *entrées* with allegorical figures and *tableaux vivants*, when the whole city was transformed into an itinerant moving theatre. Then there are multiple forms of modern and postmodern performances, where in some cases the whole urban residential area has been used in myriad ways for performative purposes. The title also serves to remind us, to speak more systematically, of the location and architecture of theatre buildings, their inclusion in the urban street plan, the various modalities by which ideology and social structure are expressed and reflected in architectural terms, together with the profile of each theatre's repertoire, its acting style, scenery, the social status of its actors, its name and reputation, its tradition etc.

The creation of «teatro stabile» in the 17th century, exclusively dedicated to this sort of activity, located in a specific building in an urban environment, had tremendous consequences for the aesthetics, frequency and quality of performances. The permanent theatre building is the basic prerequisite for repertory theatre, in which a single performance is repeated many times. From this turning point on, the development of theatre is closely linked to the development of cities as a part of their dwelling structure, their cultural entertainment and showbusiness, and sometimes theatre also highlights the self-consciousness of its population and the cultural identity of the whole city (see the groundbreaking study of Ludovico Zorzi, *Il teatro della città. Saggi sulla scena italiana*, Torino 1977). This characteristic feature of the bourgeois era, succeeding the private and exclusive court theatres, was undermined by modernism and the avant-garde before and after 1900, when experimental performances undertook a systematic abolition of these buildings, because in their opinion they no longer reflected the aesthetic beliefs of theatre makers and the social meanings of their productions. In many cases they returned to older practices, transforming buildings with different uses into theatres, or creating theatrical stages everywhere in public spaces. Finally, the shift from conventional theatre to multifold performances and events after World War II is no longer linked to the

need for a specific theatre space: the interpenetration of everyday reality and the aesthetic reality of a play and its performance includes virtually the whole city, and not just specific sections of it.

In this sense, the thematic issue «Theatre and the City» includes many perspectives and methodological approaches: from the sociology of theatre audiences (who goes to what theatre, why, and to see what sort of plays, with what impressions) and the reputation of specific theatres in their historical perspective and recent social and cultural functions, to the semiotic profile of theatre buildings and the position of specific theatres in the cultural map of cities as expressed in public consciousness and tourist guides; moreover, a whole range of research topics are grouped around the historical and recent aesthetic use of towns as settings in pre-modern and postmodern performances in the public sphere, like processions with theatre scenes on the Feast of *Corpus Christi* or different forms of street- and outdoor-theatres, medieval *joculatores* and modern happenings, carnival *spectacula* and recent performative events in pedestrian areas of the city. The morphology of these forms of performances is nearly limitless, and their social functions cover a wide range of possibilities. However, a great part of traditional and modern theatre in Europe and the Western world is closely linked to the life and activities of urban entities, where a great number of people have assembled and a specific atmosphere of community is cultivated. By contrast, village theatre or open-air theatre are different in form and function: in these cases, our knowledge of performances is hindered by the conventions of local production on a local scale as well as the peculiarities of the place and the environment. Innovations and new artistic trends are not easily accepted, and in this context even inhibitions and prohibitions seem fixed. Nevertheless, these geographical and demographic criteria of differentiation are not absolutely valid, due to our ability to disseminate information about these remote performances through a variety of media including documentary films.

This section consists of four articles, grouped into a random sample of research possibilities on «Theatre and the City». It starts with an unpublished keynote address of Marvin Carlson, doctor *honoris causa* of the Department of Theatre Studies at the University of Athens and Sidney E. Cohn Distinguished Professor of Theatre, Comparative Literature and Middle Eastern Studies at the Graduate Center of CUNY, New York, which was delivered at the Performacity Conference in Lisbon, Portugal, in summer 2011; «Streets, Squares and Strollers: The City as Performative Space» gives a short but fascinating outline of the use of whole cities for performative purposes since antiquity, emphasizing recent performative events in Europe and the States. This is followed by a more theoretical article by Maria Konomis, doctor of Theatrolgy at the Department of Theatre Studies at the University of Athens and a stage-designer: «Theatre and the City: Spatial and Performative Perspectives», providing a theoretical discussion on the aesthetic attempts to use urban spaces for performative purposes since the appearance of avant-garde currents after 1900. According to the synaesthetic practice of organizing art events during and after modernism, as well as the theoretical foundation and reflection of

every artistic movement in aesthetical manifestoes and programmatic essays, this is a fascinating overview about the forms and functions of environmental theatre, not limited to specific stages or performing spaces, but mobile and itinerant, partly recurring to older forms of theatre practices. In this sequence, the thematic scope is then focused on Southeastern Europe: an article by Walter Puchner gives a typology of the theatre in the greater cities of the Balkan peninsula in the era of national awakening («Theatre in Balkan Cities (18th-19th centuries): A Typology»), where the zones of influence of Venetia and the Habsburg Monarchy can be differentiated from the regions of the Ottoman Empire, as far as organized theatre activity is concerned (the Islamic prohibition of theatre performance was suspended only in some specific cases). By contrast, Christina Oikonomopoulou's paper, «Aspects de dramatisation du siège historique de la ville de Sarajevo: *Sniper Avenue* de Sonia Ristić», focuses on a specific play, *Sniper Avenue*, by the Serbocroatian playwright Sonia Ristić, written in French (2005), describing the horrible experiences and feelings of a common Bosnian family in the besieged town of Sarajevo during the Yugoslavian War of 1992-1995. This essay leads to another special issue, linked to the city: theatre in besieged towns (see W. Puchner, «Theatre and siège» [in Greek], *Ράμπα και παλκοσέβιχο*, Athens 2004, p. 15-28).

As should be obvious, the question of «Theatre and the City» cannot be exhausted or even touched in any essential way by one and only one thematic approach ; more issues featuring more specific studies must follow.

MARVIN CARLSON

STREETS, SQUARES AND STROLLERS:
THE CITY AS PERFORMATIVE SPACE

Because theatre is a social art, it has always been primarily an urban art as well, since urban concentrations of people clearly offer to this art the best opportunities to find and to develop the spectator groups necessary for theatre's existence. Buildings particularly dedicated to the presentation of various forms of theatre were among the most prominent features of classic Greek and Roman cities and today often remain the most impressive structures in the ruins of those cities. From the renaissance onward buildings devoted to the theatre and to related forms have been and remain today significant and often dominant elements of the urban landscape of cities around the world, in part but by no means entirely due to the global spread of European cultural practice during the colonial era.

Much could obviously be said about those urban structures devoted to performance, especially to theatrical performance, and about their relationship with the cities in which they are located and to whose image and operations they significantly contribute. I wish, however, to focus my attention in this essay outside those buildings and on the city itself, and some of the many ways in which it has been utilized itself as a performance space resulting in a great enrichment of the evocative and symbolic potentials of both this art form and this human cultural construct.

The study of semiotics has emphasized the universal human drive to give meaning to the various aspects of the world around us and performance studies has stressed that one of the most important ways that we manipulate that world of meaning is by our embodied, physical interaction with it. The city, as one of the most complex and multifaceted environments of meaning created by humans, is also one of the richest and densest concentrations of both semiotic and performative activity. Looking at the city from this perspective is a fairly recent theoretical concern. A major pioneering work in this area was Kenneth Lynch's 1960 *The Image of the City*, which began with the observation that «structuring and identifying the environment is a vital ability among all mobile animals», and then on to examine the methods by which the inhabitants of a city intellectually structure their surroundings. He sees the mental «image» of a city as composed of five elements, two of which are of particular interest to me – paths, which are the learned routes by which inhabitants move from one part of the city to another, and landmarks, which are striking urban elements used for orientation.¹

¹ Kenneth Lynch, *The Image of the City*, Cambridge MA 1960, p. 3.

A key theorist in connecting Lynch's work to the developing field of modern semiotics was Roland Barthes, who in a series of essays suggested a «semiotic of the city», which would consider the city as a «text» created by human beings in space, spoken by and speaking to those who inhabit it, move through it, and observe it. One particularly important Barthian observation, for our purposes, is that he called particular attention to the center of the city as an area charged with signification, which he called a «ludic space».² This term is of course closely tied to the concept of performance and the performative, and Barthes' «ludic spaces» will be of central concern in considering the relationship between the image of the city and cultural performance. In cities around the world and throughout recorded history, two particular physical arrangements, often in combination, are very widely found, despite enormous variations in different cultural contexts. These I will call the procession and the hub, arrangements which are based upon Lynch's elements of the path and the landmark, or in the latter case, upon Barthes' ludic space. It is impossible to determine which of these physical arrangements was first utilized for festival performance, since visual material from the most ancient cities in Egypt and Babylon clearly show both in operation there. Apparently these earliest known processions were movements of celebrants to and from a central place of worship, a religious hub, but they may have been broken up into smaller units, thus bringing them closer to the later processional configurations of the urban text. In the early Christian era Jerusalem served as the model city for the Christian world, and Jerusalem, with its many sites associated with the life of Christ, and especially with the passion week, was apparently the first urban configuration to inspire a performative processional grid.

Quasi-theatrical performances were found from a very early date at the Christian shrines in Jerusalem. Egeria's diary of her pilgrimage in 381 speaks of ceremonies held «on the same day in the very place» as the Upper Room or the Mount of Olives.³ Some ceremonies came very close to dramatic representation, such as the bishop reading the news of the resurrection to the congregation assembled before the very tomb where, legend reported, these words were spoken by the angel to the three Marys, or the Jerusalem Palm Sunday procession, where pilgrims and townspeople welcomed the bishop into the city with songs and the waving of palm fronds. Long before Jerusalem itself became particularly accessible as a pilgrimage site, it served as an imaginary model for processional activity elsewhere. As early as the 5th century the monastery of Santo Stefano in Bologna had constructed a series of chapels representing important sites in Jerusalem, through which worshippers could travel in simulation of an actual tour of that city. As a result, the monastery was often referred to as «Hierusalem».⁴

² Roland Barthes, «Semiologie e urbanistica», *Selezione della critica d'arte contemporanea* 20 (1967), p. 15-17.

³ E. D. Hunt, *Holy Land Pilgrimage in the Later Roman Empire. A.D. 312-460*, Oxford 1982, p. 112-16.

⁴ Robert G. Ousterhout, «The Church of Santo Stefano: A "Jerusalem" in Bologna», *Gesta* 20/2 (1981), p. 311-21.

Pilgrims to the Holy Land in the twelfth and thirteenth centuries speak of a «Via Sacra», a pathway of shrines along which pilgrims were conducted. By the fourteenth or fifteenth century, this via had become the modern «via dolorosa», tying together the specific performative sites, called the stations of the cross, each marking a moment in Christ's journey from his sentencing by Pilate in the city center to his crucifixion and burial on the city's edge. By following these stations, pilgrims could follow a performative map of this final journal, and not only in Jerusalem itself, but in countless performative replicas of Jerusalem recreated in cities and churches throughout the Christian world.⁵

Although the following of the via dolorosa and the stations of the cross are among the most familiar urban processional performance traditions in the Western world, the medieval and early renaissance periods saw a flowering of many types processional performance, both religious and secular, during a period when formal theatrical structures in the classic or modern sense, were not really a part of the urban configuration. The great religious festivals made the entire medieval city a conscious performative space. Lewis Mumford calls the medieval town, «above all things, in its busy turbulent life, a stage for the ceremonies of the Church. Therein lay its drama and its ideal consummation». This effect he extends not only to performers, but even more observers. «Even the tortuous windings of the Medieval streets» contributed to the performance effect, he argues, «by affording those in the procession glimpses of other participants so that they become spectators as well». ⁶ Familiar public spaces were theatricalized into scenic backgrounds, as when the fifteenth century Viennese passion play began in the town marketplace, suggesting the secular and social connotations of that area, and then followed the actor playing Christ as he bore the cross from that center through the winding streets to the distant cemetery where the crucifixion was represented. Clearly Vienna served for this performance as a theatricalized representative of Jerusalem.

Although the Vienna play moved from the center of the city to its edge, more common were religious processions that moved from city gates to the center, either the cathedral with its facing square or the city marketplace. These large spaces, the hubs of the medieval city, were often the only significant open spaces in this city, and so, not surprisingly, were favored locations for both festival performances and religious dramas. One of the most famous medieval plays, the *Jeu d'Adam*, was performed, as were many such dramas in the open space directly in front of the cathedral, with the cathedral itself serving theatrically as the abode of God.⁷ Stage plans have been preserved for the 1583 passion play in Lucerne, showing how the major market space was converted into a religious landscape, with the

⁵ Jean Jacquot, *La vie théâtrale au temps de la Renaissance*, quoted in Elie Konigson, *L'espace théâtrale médiéval carolingien*, Paris 1963, p. 95.

⁶ Lewis Mumford, *The City in History*, New York 1961, p. 291.

⁷ Grace Frank, «Genesis and Staging of the *Jeu d'Adam*», *PMLA* 39 (1944), p. 7-17.

ornate town hall, the most impressive building on the square, being designated as heaven.⁸

A similar theatricalization of urban spaces during the middle ages and early renaissance was offered by the royal entries, a major display of princely power at a time when the monarchy was much occupied with the symbolic display of this power over the hitherto often essentially independent cities. Although these secular entries, like the religious festivals, utilized urban hubs for their most lavish displays, and sometimes for the culmination of elaborate processions, it was the processions that were favored. There is a fascinating interaction between the development of the late renaissance and the baroque theatre, the changing concept of the city during this time, and the royal displays performed in the evolving urban spaces. Almost from the beginning royal entries imposed a theatrical and performative consciousness on the cities where they occurred. For the entry of Charles V into Paris in 1380 the streets and squares were so hung with tapestries that they resembled classic temples and monuments. As Konigson, writing on medieval theatrical space, observes, such decoration «superimposed on the actual city an idealized path, while removing the lived space».⁹ Even more striking was the entry of Henri II into Lyons in 1548, when not only building facades were covered, but huge screens were set up covering the entrance to medieval streets painted with trompe d'oeil perspective in the manner of contemporary stage settings so as to make them appear to be grand open boulevards.¹⁰ Such displays in fact anticipated the developed of the baroque city, in which these grand boulevards and striking perspectives became the defining feature.

As the theatre in the early modern period moved indoors and largely remained there, the theatricalization of the streets and the urban hubs so common in the medieval and renaissance eras faded, although performative activity never departed from these urban locations. Religious processions still continued and continue today, and while displays of royal power and magnificence faded with royalty itself, the streets continued to witness a wide variety of performative activity in a wide variety of civic cultural, and military processions. The hubs also, when they were not filled with the increasingly ubiquitous automobile, continued and continue today, to draw street entertainers and performances whose activity in such spaces goes back for centuries.

Although performative activity of this sort never disappeared, a much more conscious and self-conscious use of the city itself as a performance space began to gain new popularity about a century ago and has constantly developed and expanded since that time to become one of the most significant contemporary performance phenomena. A key year in the development of this modern use of the theatricalized city was 1920, which saw two of the most famous and influential ur-

⁸ See Franz Leibing, *Die Inszenierung des zweitägigen luzernes Österspiels*, Eberfeld 1869.

⁹ Konigson, *L'espace*, p. 197.

¹⁰ B. Guenée and F. Lehoux, *Les entrées royales françaises de 1328 à 1515*, Paris 1968, p. 56.

ban spectacles of the century, both providing inspiration for countless subsequent experiments. On August 22 the German director Max Reinhardt, certainly of the most innovative and influential theatre directors of the past century, opened the first Salzburg festival with a revival of the medieval play. Inspired by the medieval practice of presenting religious plays on the steps and in the square before the cathedral, Reinhardt utilized the Salzburg cathedral square for this purpose, but extended the imaginary world represented by his production to the entire city in the famous «summoning of Everyman» sequence which opened the production. A cry went up from one of the cathedral towers of «Everyman!» and as it was repeated, it was taken up by actors stationed in various locations near the square. Then the cathedral bells began to toll, and were echoed by bells across the city, so that, aurally if not spatially, the entire city of Salzburg was utilized.¹¹

In November of this same year, Nikolai Evreinov created an even more ambitious production in *The Storming of the Winter Palace, in St. Petersburg*, then Petrograd. The production re-created, in highly romanticized form, that key event in the Russian Revolution, just three years before. The spectacle was staged in the huge square before the palace, involved some 2500 performers with an audience of over 100,000 spectators. Among the sequences was an armed battle without and outside the palace, a car chase through the spectators, manoeuvres of tanks, and even a cannon fired from the nearby battleship *Aurora*, also involved in the original action.¹²

Both of these famous modern urban spectacles were essentially hub performances which, while located in large public spaces outside theatres and implying an involvement with much of the surrounding city, treated their audiences as if still in a theatre. They were seated in chairs set up in rows in the squares with a large area before them essentially serving as a stage. This arrangement continued to be the most common for outdoor urban performances for the middle part of the twentieth century, as in 1934, when Reinhardt presented an even more radical recontextualization of an urban square for one of his most famous productions, Shakespeare's *The Merchant of Venice*. For this Reinhardt utilized an actual public square in Venice, allowing him to bring in such elements as real gondolas in real canals. To add to the layering of truth and theatrical illusion, Reinhardt even claimed that the house on the square used for Shylock's home had actually belonged to a Jewish merchant at the time the play is set. During the 1940s the Italian director Renato Simoni followed the lead of Reinhardt by staging a series of Goldoni comedies in various public squares of Venice.¹³

Performances directly related to the city like these of Reinhardt, Evreinov, and Simoni remained rare and fairly isolated until later in the century, when, during a

¹¹ J. L. Styan, *Max Reinhardt*, Cambridge 1982, p. 92.

¹² Nikolai Evreinov, *Histoire du théâtre russe*, trans. G. Welter, Paris 1947, p. 429.

¹³ Marvin Carlson, *Theatre Semiotics: Signs of Life*, Bloomington 1990, p. 67.

period of theatrical innovation that recalled in many ways the turbulence at the opening of the century, theatre performed in spaces outside traditional theatre structures became a truly significant part of the art. A number of movements and individual artists during the 1960s began to experiment in this direction. «Sound and light» shows, developed in Europe and the Middle East during this decade, spread around the world and offered tourists the opportunity to consider famous monuments like the Pantheon, the Pyramids, the city hall in Ottawa, Canada or Canterbury Cathedral, performing their histories by means of recorded sound and illuminations, without the aid of human actors. Actors also began to move out of their protected spaces. Peter Brook, perhaps the most admired director in the English language theatre during this pivotal decade, shared and even surpassed Reinhardt's interest in non-theatrical spaces. His 1968 book and manifesto, *The Empty Space*, begins with the often quoted sentence: «I can take any empty space and call it a bare stage».¹⁴ Brook proposes calling a theatre into existence not by the construction of a particular kind of building, but simply by claiming the space for that use. Among Brook's most famous productions was a monumental open-air spectacle, *Orghast*, set among the ruins of the Persian city of Persepolis in 1971. In Moscow, Russia's leading experimental director Yury Lyubimov began during the 1960s to «theatricalize» the real world contiguous to his theatre, the Taganka. As early as his second production, of *Ten Days that Shook the World*, in 1965, he began the performance in the streets outside the theatre, with loudspeakers playing revolutionary songs, and ushers dressed as Red Guards who guided spectators to the theatre and punched their tickets with their bayonets.¹⁵

During the 1970s more and more theatre and performance moved outside of conventional theatre buildings. Such activity has been so varied that providing any sort of overview or even finding a useful terminology to discuss it is a very challenging enterprise. Probably the most widely used term today in English for such work is site-specific, inspired by the growing use of this term in the art world to indicate works of art inseparable from their physical surroundings. During the 1970s the Netherlands became a major European center for work of this sort, and Dutch companies like Dogtroep and Tender provided models for similar work throughout Europe and America. In this picture of a Tender performance of 1978, a square has been converted into a performance space, with a stage-type curtain closing off a street in a manner somewhat reminiscent of Henri II's theatricalizing the streets of Lyon 400 years earlier.

Dutch companies like Tender were specifically dedicated to presenting performance in spaces not designed for theatre – in the street, in corridors, stairwells, squares, on walls and in windows. Today this work is perhaps most spectacularly carried on in the work of Royal de Luxe, which has displayed its signature gigantic puppets in the streets of a number of major European cities. By the 1980s, so-

¹⁴ Peter Brook, *The Empty Space*, New York 1968, p. 7.

¹⁵ B. Beumers, *Yuri Lyubimov: Thirty Years at the Taganka Theatre*, Amsterdam 1997, p. 22-23.

called site-specific performance had become an important part of the experimental theatre scene in Britain and America. Most theatre scholars now consider the peak of this movement in the United States came from the mid 1980s to the mid 1990s when America's leading site-specific company, En Garde Arts, directed by Anne Hamburger, was operating in New York.¹⁶

Although the greater part of this work has taken place in urban environments, as did all of the En Garde Arts projects, the majority of such work, especially before 2000, not engage the city as such, but more often took place either within particular buildings of historical, architectural, or spatial interest (hotels, banks, hospitals, abandoned warehouses, factories, even theatres) or in front of such buildings, rather like sound and light shows with actors.

An important feature of twenty-first site-specific work has been the ever-increasing use of spaces not confined to a single building, but extended over a whole section of the city, though which the audience moves, either guided or on their own, so that in fact they experience the city performatively in a manner more parallel to the way the city is in fact experienced, as urban theorists like Lynch and de Certeau have pointed out, by actual dwellers in the city. Some alternative configurations, not only move performance outside of traditional theatres, but also outside of traditional audience/performance spatial relationships. An increasingly common form for such productions, especially in England, is what are called promenade productions, emphasizing the moving of the audience from one location to another.

An early and influential such production in New York was one of the last and most ambitious creations of En Garde arts, created by the innovative Iranian-American experimental director, Reza Abdoh, in 1990. This production, *Father Was a Peculiar Man*, based on Dostoevsky's *Brothers Karamazov*, was staged in a several-square block area of the New York meatpacking district, a rather grim and forbidding area whose narrow, cobbled streets still somewhat suggest a nineteenth century city. Audiences were partly guided but also party free to wander through this area, where they witnessed some clearly staged scenes, but also many parts of the streetscape that may or may not be part of the production. Although the evening was quieter than the day, the life of the city continued. Clearly the dark blue limousine with American flags and John and Jacqueline Kennedy look-alikes in the rear was part of the show, but what about the line of cars and taxis following? Were they a cortege or just backed up traffic? And what about people looking out of windows, or passed in the street. Were they actors, fellow spectators, or just citizens going about their own business?¹⁷

Questions of this sort almost always arise when site-specific productions moved out of the controlled spaces of specific buildings and into the streets and squares where the city is actually being performed on its own terms. The different

¹⁶ See Marvin Carlson «Nowojorskie En Garde Arts», *Opce* 1:12 (Summer 1996), p. 39-41.

¹⁷ Daniel Mufson (ed.), *Reza Abdoh*, Baltimore 1999, p. 42-43.

performances invariably interact, with unpredictable results. City dwellers may view with interest or alarm oddly costumed or oddly behaving intruders into their spaces (although citizens in many large cities, New York and Amsterdam among them, often treat such phenomena with relative indifference, being accustomed to both film and theatre work temporarily invaded locations anywhere in the city).

Promenade audiences must deal with a quite different ambiguity. They know that a part of what they are witnessing is being consciously performed, but are not always sure which part that is. Often what they experience is not simple ambiguity, but a more striking phenomenological condition, in which the surroundings as a whole take on the aura of the theatrical.

The phenomenologist Bruce Wilshire discusses this process in relation to a striking theatrical experiment, *Light Touch*, created in 1976 by the New York visual artist Robert Whitman. Whitman created something very close to a traditional theatrical atmosphere by seating his audience as in a theatre but inside a trucking warehouse facing the main warehouse door, which was covered by curtains like a stage opening with a projected image on it. These curtains were then opened to reveal the actual street outside, like a stage setting. According to Wilshire, the normally banal spectacle of passing traffic was in this manner converted into a strange and fascinating kind of theatre simply by an alteration of perception:

Cars appeared occasionally, framed by the door, as they passed on the street directly outside. Appeared, but appeared transfigured, as if a spell had been cast over them. Details of their shape and movement ordinarily not noticed, leapt out, as if from a numinous aura. It was as if cars were being seen for the first time.¹⁸

A more recent and much more ambitious version of this forced shift in spectator perception may be seen in the new TKTS booth in Times Square, opened in October of 2008. This structure, the largest load-bearing glass structure in the world, supports glass benches where spectators can sit as in a theatre and look out on the spectacle of Times Square, like a gigantic, endlessly running sound and light show.

Promenade productions avoid the spatial traditions of theatre but also place a kind of theatrical frame around the citizens and activities of their surroundings, inviting their audiences to become particularly sensitized to the performative side of urban existence. Promenade theatre moved from an obscure corner of Manhattan to its very heart, and from Off-Off Broadway to New York's theatrical center in 2003 with *The Angel Project*, created by Deborah Warner, one of England's best-known directors. The experience started several miles from this location, however, in a part of New York even more remote and obscure than the meat-packing district. This was in a park at the end of Roosevelt Island, a small strip of

¹⁸ Bruce Wilshire, *Role Playing and Identity: The Limits of Theatre as Metaphor*, Bloomington 1982, p. xi-xii.

land in New York's East River. Interestingly, and probably not coincidentally, this island had been utilized almost a decade before by the experimental choreographer Meredith Monk for a piece called *American Archeology*, an early promenade style production which took audiences from a lighthouse at the North end of the island to the ruins of a former lunatic asylum at the southern end. Warner began her production here, but instructions given to participants sent them next by public transportation to the Times Square area, the central Manhattan district where most of the other eight stops were located, stops that ranged from an abandoned pornographic theatre to the elegant upper floors of the Chrysler building.¹⁹ The mixture of real life and staged performance so clear in *Father Was a Peculiar Man* was much in evidence here also. As one reviewer observed:

Walking around the city as part of the project opens up the possibility that anyone on the street might be an «angel». How about the homeless man in front of the Peep-o-rama, with his «Tell Me Off for \$2» sigh? Or the well-scrubbed teens in matching red «Bear His Name» T-shirts who swarm out of the 42 St. subway station? Warner leaves everything open, which helps you see the familiar with new eyes.²⁰

The fact that Warner's project in its totality covered so large a portion of the city that its concentrated central walking section had to involve public transportation points to another variation of contemporary promenade performance, one in which the promenade is motorized. A famous production of the Gob Squad in 1997, *15 Minutes to Comply*, looked forward to such work in the new century as well as backward to the happenings of the 1960s. The Gob Squad, based Nottingham, England, but often working in Germany as well, is a collective dedicated to exploring contemporary life through original combinations of performance, theatre, installation art and video, and elements of real life. This production was presented at the Documenta x festival of contemporary art held annually in Kassel, Germany. In the late 1990s, the festival productions moved out of museums and galleries into the streets of Kassel to deal directly with the political, social, and cultural issues of the contemporary world. *15 Minutes to Comply* fitted perfectly into this new approach to both the work of art and its milieu. It was a late night action piece staged in an underground subway stop for whatever audiences might randomly pass through. A video loop was projected on the wall across from the waiting platform showing a barking dog. Members of the Gob Squad performed a grotesque dance in pools of theatrical lighting, encouraging waiting passengers to join in until they were all picked up by the next tram. This disorienting combination of technology, performance and everyday life was one of the most talked-about events of the festival and first brought wide-spread attention to this experimental group.²¹

¹⁹ See Maurya Wickstrom, «Wonder in the Heart of Empire: Deborah Warner's *Medea* and *The Angel Project*», *Modern Drama* 42/2 (2004), p. 177-199.

²⁰ Criticbigot.com, posted 11/16/2010

²¹ Patrick Primavesi, «Moving Audiences: Strategies of Exposure in the Work of Gob Squad», in *Interfaces of Performance*, ed. Maria Chatzichristodoulou et al., Burlington VT 2009, p. 99.

Subsequent promenade productions in Germany and England have built upon the Gob Squad event by providing audiences with instructions taking them to a variety of locations around the city, accessed by tram or subway, but rather more common has been the use of special buses, which operate much in the manner of conventional tour buses, with loudspeaker system and a performer «guide». A recent example of such work was the 2009 production, *The Provenance of Beauty*, created by the Foundry Theatre of New York. The performance is essentially a guided bus tour of the South Bronx, a part of New York rarely visited by tourists, the symbol of urban decay in the 1970s but since given new life by urban renewal and a strong alternative art scene, closely associated with such urban expressions as rap, hip-hop and graffiti art. As the bus tours this complex, much layered, and rapidly changing district, the «guide» points out places and even passing individuals as part of a poetic narrative. As with much promenade performance, the distinction between «real» and «staged» elements of the passing scene is deliberated left unclear. It is all part of the passing show.²²

Walking, however, the traditional mode of urban involvement, quite rightly remains the dominant mode of promenade movement, as in the promenade productions of Rimini Protokoll, founded in Berlin in 1999 and today one of the European groups best known for the mixture of theatrical material with elements of reality. A number of their works have created interactive performances in the city which have a close resemblance to British promenade productions but, as is typical of this company, are distinctly more involved with contemporary technology as well. The best known of these productions was the 2005 *Call Cutta*. Here audience members reported to the Hebbel theatre, a center for experimental work in Berlin, where they were given a mobile phone and connected with an operator in a call center tower in another major city, but one on the opposite side of the globe, in Calcutta, India. The Indian operator then gave directions to the audience member, taking him or her on an individual, rambling tour through a generally unfamiliar and somewhat desolate section of the nearby Kreuzberg district. The interaction is complex, since the operator has never been in Germany but is relying on maps and written instructions and if the spectator becomes lost or confused, must be able to guide them back onto the path. Moreover, the production operates on a variety of experiential levels. In addition to being a kind of guided walking tour of an unusual Berlin neighborhood, it also involves a key period of Berlin history, since part of the trajectory touches on sites connected with German/Indian relations during the Nazi era. Moreover the operator consciously attempts to build a personal, even romantic relationship with the spectator, adding another performative level to the experience. When I took this tour in the early summer of 2005 it had already been running for several weeks, and for part of the way I was followed by amused crowds of Turkish immigrant children

²² Alexis Soloski, «Foundry Theatre's *Provenance of Beauty* Puts on Some Wheels», *The Village Voice*, Sept. 1, 2009.

who had obviously become accustomed to odd individuals like myself wandering abstractedly through their neighborhood following directions on headphones. For them, we and our guiding Indian spirits had become an entertaining performance, part of the ongoing complex performance structure of the city itself.

In Berlin in the spring of 2011, I attended Rimini Protokoll's *50 Aktenkilometer*, another production mixing urban history, urban topography, urban performance, and technology. This production was based on the history and activities of the notorious Stasi, the secret police of East Germany, headquartered in East Berlin and still a central part of the city's cultural memory. For the production Rimini Protokoll recorded memories concerned the Stasi from more than a hundred Berlin residents, and assembled an archive of other recorded material from that era – newscasts, official meetings, music, and so on. These were then beamed to one hundred «hot spots» extended over a large area of East Berlin but centered on the main hub of that district, the Alexanderplatz. Audience members started at the Lookout Tower, the landmark of this hub, where they received headphones, a cell phone with electronic map to show their location, and a physical map showing the locations of the hundred «bubbles». They were then free to wander about, at their own place, composing their own trajectory, incorporating as many of the bubbles for as long as they wished, creating a performance of and within the city center out of these pre-selected materials.

As Lynch, de Certeau, and others have noted, despite the continuing dominance of the automobile in modern society and the development of modern transportation systems, the quintessential city experience is walking and the city stroller, what Baudelaire called the flaneur, has become for many urban theorists the quintessential definer and observer of the city. Indeed Baudelaire provided the classic definition of the flaneur: «One who walks the city in order to experience it». He is thus one who is both conscious of the performative city and moreover a conscious audience for that performance. It would be quite appropriate to characterize such recent promenade work as the *Angel Project*, *Call Cutta* and *50 Aktenkilometer* as urban productions designed to create or at least to encourage flaneurs. The last of course comes closest to Baudelaire's concept, demanding an engaged observer who relies on no outside authority to provide him with a path or a guide through the complexity of the cities multiple paths, but who creates his own out of the infinite visual, aural, and tactile materials the city presents. He thus performs the role of the true urbanite, the engaged participant in the performative city.

MARIA KONOMIS

THEATRE AND THE CITY:
THEORETICAL, SPATIAL AND PERFORMATIVE PERSPECTIVES

*Urban space as theatre place*¹

The «aura of theatre», as Walter Benjamin described it, depends upon the unique place and time of its occurrence and that distinguishes it from mechanically and electronically reproducible media – the aura being a complex concept of relations between space, place, historical moment and cultural practices.² In the modern era of ever growing urbanization theatre seems to have established an increasingly interrelated relationship with the «place» it is situated in and its wider spatial context in the urban environment. According to Tompkins, the particularities of place has a capacity to re-contextualize performance; and «performance can reformulate how we perceive and experience space and place».³ Furthermore, urban geographer David Harvey argues that historically, the «association between city life and [...] the freedom to explore, invent, create [...] has a long and intricate history».⁴ Our approach explores aspects of this dialectical relationship of theatre to the city in order to investigate – in theory and practice – some of the range and scope of the theatre's growing exodus from the conventions of fixed architectural, purpose-built staging structures into the diverse and complex urban environment.

This discussion about the interrelation of urban space with theatrical locations profits from examining relevant performative aspects of specific periods (medieval, modern, late-modern); but also from the legacy of pioneering theorizing on space, place and the urban environment by intellectuals like M. Foucault, Ed. Soja, M. de Certeau, H. Lefebvre, International Situationists and D. Harvey, among others. They particularly shaped our understanding of «how cities' identities are socially and spatially produced through the ways we act in them, and how individuals' identities are produced in the city»⁵ – abundant material to broaden the scope of contemporary theatre practice by exploring a wide range of urban spatialities and the city as a place of socio-cultural interaction.

¹ Some scholars suggest that the «spatial turn» of the past decades may subsequently be followed by the «placial turn», see Gay McAuley, «Introduction» in McAuley (ed.), *Unstable Ground: Performance and the Politics of Place*, Peter Lang, Brussels 2006, p. 15-16.

² Alan Read, *Theatre and Everyday Life: An Ethics of Performance*, Routledge, London 1995, p. 157.

³ Joanne Tompkins, «The "Place" and Practice of Site-Specific Theatre and Performance», Anna Birch & Joanne Tompkins (eds.), *Performing Site-Specific Theatre: Politics, Place, Practice*, Palgrave Macmillan, London 2012, p. 1.

⁴ David Harvey, *Spaces of Hope*, Edinburgh University Press, Edinburgh 2000, p. 158.

⁵ Jen Harvie, *Theatre & the City*, Palgrave Macmillan, Series Theatre &, London 2009, p. 47.

The term site-specific, established recently since the 1990s, denotes a new mode of place-bound practice that has gained in popularity. Site-specific performance making is located both materially and theoretically beyond the conventions and techniques of the auditorium. Attempting to match form and content (and place and space) more finely than theatre inside conventional venues, it is foregrounding its chosen site as instrumental in the development of form or theme. It often goes beyond the primary debate on styles of representations, creating new modes of viewing by making use of urban and other sites as a frame of perception and renegotiating the basic notion of an «active audience». Marvin Carlson argues that this condition of theatre's extension into the urban environment, without the need for any permanent theatre structure has also been used in the past «to deepen and enrich the message of the theatre event as a whole».⁶

Urban space can be perceived and experienced in a multitude of less stable, frequently co-existing ways: architectural space, public space, historic space, socio-cultural space, post-industrial space, lived/memory space, imaginary and mythic space, vague space. Exploring the range of urban spatialities not merely as unusual and alluring performance locations, but also as radical frames of perceiving critically space remains an open challenge for contemporary site-specific performance.

Structure and mobility

In various periods of theatre architecture, we find interesting patterns of structure and mobility related to theatrical activity. In Vitruvius', *Ten Books of Architecture*, theatres are listed among the «utilitarian» public buildings, alongside with markets and baths. As Carlson remarks «the theatre is in fact one of the most persistent architectural objects in the history of Western culture»; as «urban ideologies» and practices change, affecting the meaning of the whole urban environment, this change is reflected in the «repertory of architectural objects»;⁷ new normative types, such as factories or railway stations replace abandoned types. Yet some types like theatres, remain part of the urban environment over long periods, «adjusting in some manner to major shifts in ideologies».⁸ According to Gaëlle Breton though:

...today there is no obvious relationship between theatre and architecture. Theatre is an art of the ephemeral; the space that it creates lasts no longer than the performance, while architecture establishes permanency.⁹

Carlson examines also various examples of utilizing non-traditional, non architectural, specifically-designed structures for the staging of theatre that have produced interesting notions of theatricality. He particularly draws our attention to

⁶ Marvin Carlson, «The City as Theatre», *Places of Performance: The Semiotics of Theatre Architecture*, Cornell University Press, Ithaca and London 1992, p. 6.

⁷ Carlson, *ibid.*, p. 6, 7.

⁸ *Ibid.*, p. 7.

⁹ Gaëlle Breton, *Theatres*, Princeton Architectural Press, Princeton 1989, p. 4.

theatrical paradigms from the Middle Ages as the major historical period with no specific theatre architecture, «when theatre existed as an important part of urban life without any specific architectural element being devoted to its exclusive use»:¹⁰

The absence of a specifically theatrical structure from the medieval city's repertory of architectural objects by no means indicates that the physical situation of theatre performance within the city was devoid of symbolic significance. On the contrary, a situation allowing those producing a performance to place it in whatever locale seemed most suitable meant that theatre could use to its own advantage the already existing connotations of other spaces both in themselves and in their placement within the city [...] Such a dynamic was particularly congenial to the medieval world view, which delighted in the discovery of correspondences and in building rich symbolic structures by relating various systems of signs to each other.¹¹

Even when subsequently «the city ceased to be a stage where each citizen had a role with a contribution to make and became instead a showcase for centralized power», the un-housed theatre continued to form a part of Western urban culture; generally speaking a dichotomy gradually built up: the «institutionalized theatre of polite society, once having left the streets», abandoned them to a mixed sort of popular entertainment: parades, processions, mimes, fire-eaters and so on.¹²

More recently, in contemporary site-specific practice the form of «performance walk» (or promenade staging) has been acknowledged as a potent performance strategy in its own right. Complex urban sensitivities are reflected in Forced Entertainment's *Nights in This City* (1995), a site-specific piece designed as a guided city tour of Sheffield. Forced Entertainment is an experimental theatre company¹³ addressing themes and experiences reflecting the urban landscapes and ethos of contemporary Britain. The post-industrial city plays an integral part in the company's work, especially so in *Nights in This City* – a piece that was based on radical experimentation with the urban environment and the primary spatial parameters of performance. In the devised performance text director/writer Tim Etchells celebrates foremost the daily realm of urban life:

That's the place where you first met someone and that's the place where you fell out of love and that's the place where your money got stolen and that's the place where you ran for a taxi and it wasn't raining, and there's a building you slept inside, once perhaps, or many times, and isn't this a street you used to live on, and weren't you always the person staring out of the car window, watching the world like the movies, and weren't you the one who'd travelled a long way, through the day and into the night....¹⁴

¹⁰ Carlson, «The City as Theatre», p. 14.

¹¹ Ibid.

¹² See *ibid.*, p. 21, 26-27.

¹³ See <http://www.forcedentertainment.com>. Forced Entertainment were founded in 1984 in Sheffield and have gained international acclaim.

Taking a cue from their provocative name, their work is often concerned with the mechanics of the live event – disrupting conventions and expectations associated with attending a theatrical performance.

¹⁴ From *Nights in This City* (May 1995): text

The performance was staged mainly on a bus travelling through the post-industrial city of Sheffield in centrifugal spirals, centripetal radiuses and seemingly chaotically in the end. It was also staged off the bus, as a series of urban tableaux at varying distances, or as staged interventions in the city streets. Through an evocative sound-scape and narration by two «guides», the boundaries between theatrical space and real space were constantly intersecting. The coach became a subtle metaphor for the floating, imaginary space of the theatre, while at the same time crossing into real urban territory, everyday life locations. The audience was engaging with two different kinds of performers, the actors and the passersby – as much as becoming a spectacle in itself, being viewed by the spectators/inhabitants of the city. The city became the backdrop, the stage, the auditorium; banal, everyday elements acquired new poetic and conceptual dimensions with the imaginary narratives projected onto them. The sophisticated use of multiple performance modes ranged from «unconstructed» reality to the fictitious realistic and to poetic abstraction. Being firmly founded into the realm of the everyday urban landscapes though, it was what Marxists would call- as Soja puts it- a «concrete abstraction».¹⁵

In the early 1990s Forced Entertainment acquired a permanent theatre space in the centre of Sheffield. What lies, then, behind their spatial restlessness and mobility? They seem to address the same geographical and spatial imagination Soja implies arguing that modern study has privileged time and history over space and geography and has silenced spatiality.¹⁶ Their work reflects the fundamental spatial anxiety of our era that Foucault was also concerned with:

The present epoch will perhaps be above all the epoch of space. We are in the epoch of simultaneity: we are in the epoch of juxtaposition, the epoch of the near and far, of the side by side, of the dispersed [...] our experience of the world is less that of a long life developing through time than that of a network that connects points and intersects with its own skin.¹⁷

Black boxes and empty stages

The main architectural theatre form that was inherited to the 20th century was the Italianate stage. With the proscenium arch creating an opposing, frontal relationship between the raised stage and the auditorium with its boxes and balconies, the Italianate staging model had introduced an increasing separation between stage and auditorium and, furthermore, between the theatre and the outside world. Consequently, one consistent tendency in 20th century modernist theatre architecture and design has been the progressive breaking down of the inherited spatial conventions of «boîte à l'italienne» and its world of illusionary spectacle.

written/devised by director/writer Tim Etchells with the company.

¹⁵ Edward Soja quoted in Read, *Theatre and Everyday Life*, p. 158.

¹⁶ Edward M. Soja, *Postmodern Geographies, Radical Thinkers/Verso*, London 2011, p.10 ff.

¹⁷ Michel Foucault, «Of Other Spaces», *Diacritics* 16 (1986), p. 22, translated by Jay Miskowicz.

In effect, it was an attempt to transcribe in spatial terms new theatre practices seeking to arise a new critical sociopolitical consciousness.

Yet, the results of this particular discourse about theatre space and the re-configuration of the stage, demonstrate above all the prevailing modernist functionalist ethos: the ultimate new products were flexible, adaptable auditoria, possible to stage all sorts of audience configurations – in preferably multi-purpose buildings, staging all sorts of performance arts. Furthermore, the abstract, idealized space of avant-garde performance was advocated from early on with the neutrality of the rhythmic geometries of Appia's and Graig's stage designs and was manifested in Mies van der Rohe's 1929 design for the Barcelona Pavilion and even Gropius' «Total Theatre».¹⁸

The empty, neutral, technological black box which is being offered to us, from the second half of the 20th century onwards, is admittedly no magician's box; in fact many important theatre directors and designers contest its primacy in their work. Arianne Mnouchkine, director of Théâtre du Soleil, points out how the black box «bristles with limitations» and she has opted for a found industrial space in the converted arms-factory of La Cartoucherie, «an empty space that provides her with an inspirational void».¹⁹ Peter Brook, a key figure in 20th century theatre, takes every empty space and calls it a bare stage.²⁰ Brook re-inhabits the sensually decayed eighteenth century Théâtre du Bouffes du Nord in Paris as an empty theatre space, exhibiting a profound interest in the poetics, dynamics, and aesthetic qualities of the space. Even though he maintains that «to create an event, you don't start out with a shell, you start out with an impulse, with the source»,²¹ he somehow looks at space as an empty, neutral shell ready to be transformed. However contestable such an argument is from the viewpoint of cultural materialism and its conception of the production of space, some of Brook's imaginative «bare stage» performances – like for example *Carmen*, *The Cherry Orchard*, and *The Tempest* – have been visually and spatially almost a perfect match to his theoretical ideas.

Yet, when space is reduced to a mere shell, space is abstracted. As Alan Read argues, there is no such thing as an empty space and he sets out to retrieve the theatre of spontaneity and tactics, which grows out of the experience of everyday life, the theatre which defines itself in terms of people and places rather than the abstracted space of avant-garde performance.²²

Both Brook and Mnouchkine turn to alternative paradigms of «theatre» structures, different from the modernist black boxes; engaging with the urban environment informs to an extent their choices of decentralized theatre staging spaces. Yet, they privilege aesthetic and formal qualities of the space²³ while abstaining

¹⁸ Manfredo Tafuri, «The Theatre as a Virtual City», *Lotus International* 17 (1977), p. 47, 49.

¹⁹ Breton, *Theatres*, p. 17.

²⁰ Peter Brook, *The empty stage*, Penguin, London 1990 (1968), p. 11.

²¹ Breton, *Theatres*, p. 5.

²² Read, *Theatre and Everyday Life*, p. 1 ff.

²³ See also Breton, *Theatres*, p. 16-19.

from any critical urban contextualization. By contrast, turning to Foucault, we attest the importance of the social conception of space: «Space is fundamental in any form of communal life; space is fundamental in any exercise of power».²⁴ He also, maintains that space is more than architecture, and is in effect plunging people into a field of social relations.

Many intellectuals draw attention to the fundamentally social aspect of human spatiality; with «social space» being distinguished from «mental space», such as abstract forms of geometry, and also from «material space», «the sensory perception of concrete form in nature».²⁵ Theatre, being composed of images of a material and mental kind in a social space, is in effect continually refashioning the above dialectic in inevitably political ways.

Henri Lefebvre sees the demystification of this space as «the goal of a spatial praxis, a revolutionary spatial consciousness, and it is this political dimension which will demand attention in conclusion to other imaginative ways in which space can be considered».²⁶ One of his basic arguments remains that social space is a «container of relations» – relations of production and relations of reproduction. Lefebvre's legacy is fundamental in that the empty space must be rethought as a populated space.²⁷

Exodus into public urban space

Alongside with disputing the forms and the conventions of the Italianate stage, 20th century theatre practitioners persistently pursued radical experimentation with the spatial nature of theatrical experience, breaking down the primary «actor-audience» dichotomy; consequently, rigid binary distinctions like process-product, producer-consumer, art-reality came also to be challenged. When avant-garde theatre practitioners sought to take theatre out of its conventional established spatial frame and into a wider everyday urban realm, their innovative forms were at times shaped according to their ideological or political commitment, aiming at a wider social resonance. For example, as early as 1923-24 and still infused with the revolutionary spirit of the Russian Revolution, Sergei Eisenstein produced *Gas Masks*, a play about a gas factory, in an actual gas factory²⁸.

The «found environment» has had its own history; it was used in many Dada activities and was given further impetus in 1921, when André Breton suggested that the Dadaists meet the public in streets rather than in theatres and exhibition halls, and a series of «excursions and visits» were planned.²⁹

²⁴ Michel Foucault, «Space, Knowledge and Power», interview in Paul Rabinow (ed.), *The Foucault Reader*, Penguin, New York & London 1991 (1984), p. 252.

²⁵ Read, *Theatre and Everyday Life*, p. 158.

²⁶ Ibid.

²⁷ See *ibid.*, p. 157-159.

²⁸ Michael Kirby, «Happenings: An Introduction», Mariellen R. Sandford (ed.), *Happenings and other Acts*, Routledge, London 1995, p. 13.

²⁹ Kirby in Sandford, *ibid.*, p. 17.

The quest for urban site-specificity intensified in the post-war period. Avant-garde Polish theatre designer-director Tadeusz Kantor avoided specifically designed theatre venues and looked for places linked to life and its ordinary functions. He emphatically stated that «the theatre is the last place where a show can be performed» and experimented with the radical formula of «a space related to life», weaving some of the original functions of the places into his performances:

The best places for my theatre have been a laundry in Poland, or a station full of old trains. We have also performed on a glacier in Yugoslavia, as well as in rooms in Tito's palace, a casino in Bled, and even on a beach [...] What do you do with a laundry, a station, a casino? You maintain all the original functions of the people working there. The function related to the space forms the initial action and is then transformed, as if in a dream [...] In 1956, we performed *Octopus*, in a real café, without any stage. Everyone was drinking [...] [the actors] acted just as they would have done in a café atmosphere and their whole attitude gradually took on a new reality – that of the room.³⁰

Radical politics and ethics of performance in the 1960s led into more profound experimentation with artistic strategies centered around spatial issues. Certain politically engaged theatre practitioners widely accepted the idea of a people's theatre without an architectural entity. Instead, they preferred exterior urban locations; some of them, in the United States and France, «saw the street as a symbol of political freedom and the theatre building as a symbol of the “cultural industry”, an aspect of capitalism which must be destroyed, and thus created performances in city streets and other spaces to draw upon these populist connotations».³¹

The city, as in medieval times, was been utilized as a stage but now voicing distinctly more conscious political and social concerns. For example, *The Six Public Acts* (1975) performed by the Living Theatre in Ann Arbor, Michigan, «utilized specific elements symbolically: six city locations were used, whose connotations were considered especially suitable for each play – a worship of the golden calf before a bank, a blood ritual at a military memorial, and so on».³²

In late modernism three main performance «genres» have repeatedly addressed theatre's exodus to the city; and in doing so have extended theatre's potential engagement with its geographical and political communities: Street Theatre (taking on a more contemporary sociopolitical edge), Environmental Performance & Happenings/Acts from the radical 1960s, and contemporary forms of Site-Specific Theatre and Performance. Characteristic paradigms of each are the 1969 anti-Vietnam war theatrical protests of radical street and puppet theatre group

³⁰ Tadeusz Kantor, «A Place Related to Life' in Breton», *op.cit.*, p. 14-15. See also, Tadeusz Kantor, *A Journey Through Other Spaces: Essays and Manifestos, 1944-1990*, ed. & transl. by Michael

Kobialka, University of California Press, Berkeley & Los Angeles 1993.

³¹ Carlson, «The City as Theatre», p. 33.

³² *Ibid.*, p. 34.

Bread and Puppet, Ken Dewey's *Urban Happening City Scale* (1963),³³ and the fore-mentioned Forced Entertainment's piece *Nights in This City* (1995).

Space related to life and happening

In the 1960s, American and European artists explored a wide spectrum of performance modes and spatial strategies, having as their main reference point Dada with its tradition of anti-art and non-matrixed performances; when by 1924 Schwitters and the collage progression produced an Environment, all its defining characteristics came into existence. With theorizing applied to life rather than to a specific art, the distinction between performing and not performing began to break down for the Dadaists.³⁴ Neodadaism was a main influence in the 1960s as the 1963 *Fluxus Manifesto* by George Maciunas demonstrates. He promoted strategies of «non art reality» and «fusion»: «fuse the cadres of the cultural, social and political revolutionaries into unified front and action».³⁵ Their street events in New York in the mid 1960s were characteristic of Fluxus' performative legacy³⁶.

Happenings established a new form of theatrical performance, just as collage established a new form of visual art. No easy definition, classification and evaluation of Happenings has been put together so far. This could be partly explained by the pertinent mythology about them, the contradictory statements from their spectators, and the fact that «they did not develop out of a clear-cut, intellectual theory about theatre and what it should or should not be».³⁷ Kirby and Schechner sum up some of their essential characteristics, with emphasis on non-matrixed performing.³⁸

Schechner regards Happenings rooted in two seemingly unrelated interests; first, an attempt to bring into a celebratory space the full «message-complexity» of a downtown street, and secondly, a playing around with modes of perception.

³³ See RoseLee Goldberg, *Performance Art, From Futurism to the Present*, Thames & Hudson, London 1990 (1988), p. 135: «[This Happening] began in the evening with spectators filling put government forms at one end of the city, only to be led through the streets to a series of occurrences and places: a model undressing at an apartment window, a car ballet in a car park, a singer in a shop window, weather balloons in a desolate park, a cafeteria, a bookshop, and as the sun came up on the next day, a brief finale by a "celery man" in a cinema».

³⁴ Kirby, «Happenings: An Introduction», p. 17-18.

³⁵ *Fluxus & Fluxismus*, Macedonian Museum of Modern Art, Thessaloniki 1997, p. 6: «Promote revolutionary flood tide in Art. Promote Liv-

ing Art, anti-art, promote non-art Reality to be grasped by all peoples, not only critics, dilettantes and professionals».

³⁶ See RoseLee Goldberg, *Performance, Live Art since the 60s*, Thames & Hudson, London 1998, p. 49.

³⁷ Kirby, «Happenings: An Introduction», p. 3.

³⁸ Happenings' features include: primary visual, nonverbal character; abandonment of the information structure the traditional theatre uses; abandonment of the function of the performer within a matrix of time, place and character, - instead non-matrixed performing, with matrices being neither acted nor imposed by the context. As Schechner explains: «By returning from the lobby too soon or sitting through the intermission of a production performed on a platform stage

Schechner also advocates that perception is basic to «social action».³⁹ He explains about *Self-service* how they set up a banquet in the Jersey marshes on the side of a busy highway and they simply left it there as an offering to the world: «So many of the things had just that quality of dropping things in the world and then going on about your business. The whole thing teetered on the edge of not-quite-art, not-quite-life».⁴⁰ He also extended the space from Boston to New York to Los Angeles using the maximum amount of space within every city without specifying exact sites.

Spatial issues dealt with in happenings are often associated with the «environmental staging». This form of staging is, for the most part, a modern, theoretically based practice; it is a solution to problems of scenography based on a conscious conceptual use and manipulation of space. The roots of this movement can be traced to reactions against the proscenium around the turn of the century. Happenings had as their most profound political implication their rejection of packaging; part of that was the rejection of the single focus stage and the framed picture as identified with the billboard and the press. With Schechner's «Six Axioms for Environmental Theater», an oppositional formal approach to conventional staging was codified; environmental as non-frontal and frame inclusive of the spectator, but also introducing a radical social or even political perception frame⁴¹.

Multi-locational staging became a frequent performance strategy in Happenings. Happenings could range over an entire city and it could take several days to perform their set of constructed and/or improvised actions. In the context of Happenings, these actions could be interpreted in effect as a form of urban spatial practices, going beyond mere formalistic and aesthetic developments and offering a critical urban discourse in public via performative means. For example, *Fluids* happened in about twenty places throughout Los Angeles. As Kaprow states «if you want to pursue the metaphor further, it is a comment on urban planning and planned obsolescence».⁴² Kaprow's interest in space and spatiality is infused by everyday life and extends beyond staging:

Our space nowadays is no space. It used to be that space was those places that you couldn't get to, that were too far away. Now we can get anywhere. In the past we

with no curtain to conceal the set changes, one can see the stagehands rearranging props and furniture. Although some productions might rehearse mimes and costumed bit players for these changes, most would just expect you to realize that this was not part of the play. The matrices are neither acted nor imposed by the context: the stagehands are “nonmatrixed”. This is exactly what much of the “acting” in Happenings is like. It is nonmatrixed performing», *ibid.*, p. 6-7; also, *ibid.*, p. 4 ff, 217.

³⁹ Richard Schechner, «Happenings» in Sandford, *Happenings and other Acts*, p. 216-217.

⁴⁰ Richard Schechner, «Extensions in Time and Space: An Interview with Allan Kaprow» in Sandford, *ibid.*, p. 221.

⁴¹ Richard Schechner, «Six Axioms for Environmental Theater», R. Schechner, *Environmental Theater*, Applause, New York & London 1994 (1973), p. xix-li.

⁴² Schechner, «Extensions in Time and Space», p. 223.

had a closed, relatively focused space. Today we feel a lot freer and we can celebrate expanded space.⁴³

Happenings constituted one of the first consistent attempts for spatial extensions and explosions into the space of the everyday, into urbanity. Performative politics were at stake, centered around a discourse about space and the urban environment, as *City Scale* (1963) demonstrates:

City Scale was the culminating event of a season devoted to exploring performer/audience relationships. We decided to use the city environment as totally as possible, to create a trip out of which more or less controlled elements would emerge. Many of the events were purposely ambiguous so that audience members would not have the certainty of knowing whether a given incident had been planned or was happening anyway.⁴⁴

Radical drifting

Foucault has also been a key influence to radical artists and theatre practitioners with his analyses of the relations of exercise of power in space.⁴⁵ His theoretical work marks the passage from an underestimated spatiality into the new spatial awareness advocated by postmodernist discourse. One of Foucault's projects was «the spatialization of knowledge» and history, the making of history entwined with the social production of space, the structuring of a historical geography.⁴⁶

Along with other developments in the theory of space and spatial politics, distinct voices on spatiality were being raised as early as 1957, by the Situationists⁴⁷ – a revolutionary movement of extraordinary ambition and influence. Their reflections on art, everyday life, pleasure, spontaneity, the city and the spectacle, have ensured it a vital contribution in the development of 20th century cultural politics. Many aspects of Situationist theory «can be found in Marxist thought and the tradition of avant-garde agitation which includes movements like Dada and Surrealism».⁴⁸

Their revolutionary project could be summarized as the autonomous struggle of the individual against the modern capitalist society as an organization of spec-

⁴³ Ibid., p. 229.

⁴⁴ Ken Dewey, Anthony Martin and Ramon Sender, «City Scale» in Sandford, *ibid.*, p. 173. This Happening began in the evening with spectators filling out government forms at one end of the city, only to be led through the streets to a series of occurrences and places: a model undressing at an apartment window, a car ballet in a car park, a singer in a shop window, weather balloons in a desolate park, a cafeteria, a bookshop, and as the sun came up on the next day, a brief finale by a «celery man» in a cinema.

⁴⁵ Foucault maintains that from 19th century

onwards it is technicians of space, more than architects, who create the urban space. They control and plan the three great variables: territory, communication, speed, see Rabinow, *The Foucault Reader*, p. 243-44.

⁴⁶ See *ibid.*, p. 254.

⁴⁷ The «Situationist International» of 1957 brought together the «Movement International pour un Bauhaus Imaginiste», the Psychogeographical Society of London, and the «Internationale Lettriste» movement.

⁴⁸ Sadie Plant, *The Most Radical Gesture*, Routledge, London 1992, p. 1.

tacles; as alienation from production relations has permeated through all areas of social life, knowledge and culture, people are removed and alienated not only from their products, but also from their own experiences, emotions, creativity and desires: «People are spectators of their own lives and even the most personal gestures are experienced at one remove».⁴⁹

While Situationist analysis of the society of spectacle is Marxist-based, the introduction of the radical demands of imagination, creativity, desire and pleasure to their revolutionary project of individual transformation at the level of everyday life – thus achieving social transformation –, indicates their shift from orthodox Marxism.⁵⁰ Their notion of the revolution of everyday life led to the spiritual refusal to cooperate with the demands of commodity exchange, the basis of the spectacle. Guy Debord's *The Society of the Spectacle* «captured the contemplative and passive nature of modern life and accounted for the boredom and apathetic dissatisfaction which characterized social experience».⁵¹

Situationists' revolutionary tactics included the «constructed situation»: a moment of life concretely and deliberately constructed by the collective organization of a unitary ambiance and a game of events'.⁵² They declared that so far philosophers and artists have only interpreted situations – the point now is to transform them: «...since man is the product of the situations he goes through, it is essential to create human situations. Since the individual is defined by his situation, he wants the power to create situations worthy of his desires».⁵³

In the society of spectacle, «both history and space become objects of contemplation: geographical areas are increasingly places to look at rather to live in, and although it is possible to go anywhere, there is less and less reason to do so».⁵⁴

Situationist theory is always pulling the arguments back to the territory of the real world experienced by real people, even if reality has already become spectacle. Their initial interest was centered on the environment in which the situations of the everyday are lived; «we are bored in the city, we really have to strain still to discover mysteries on the sidewalk billboards, the latest state of humor and poetry», Ivan Chtcheglov declared in the 1953 manifesto. He goes on to point out that the need for constructing situations is one of the fundamental desires on which the next civilization will be founded and that «this need for absolute creation has always been intimately associated with the need to play with architecture, time and space».⁵⁵

Soon the Situationists called for «a unitary urbanism», a critical study of the city, utilizing all artistic and technical resources. Not merely a variety of city planning, unitary urbanism was intended to broaden architectural concerns to the whole

⁴⁹ Ibid., p. 3.

⁵⁰ Ibid., p. 9.

⁵¹ Debord quoted in Plant, *ibid.*, p. 12.

⁵² Iwona Blazwick (ed.), *A Situationist scrapbook*, ICA, London 1989, p. 22.

⁵³ Plant, *The Most Radical Gesture*, p. 20.

⁵⁴ Ibid., p. 28.

⁵⁵ Blazwick, *A Situationist scrapbook*, p. 24-25.

atmosphere of space and the possibilities of living in it.⁵⁶ That led to another interesting notion, that of psychogeography: «the study of the specific and direct effects of the geographical environment, consciously organized or not, on the emotions and the behavior of individuals».⁵⁷

The practice of psychogeography was intended to cultivate an awareness of the ways that everyday life is conditioned and controlled and to propose action for the post-spectacular world. *The Naked City* was a map of Paris, cut up into «unities of atmosphere» and joined by arrows. But rather than representing a functional space of destination, exchange and voyeuristic power, the map was intended to disregard the useful connections that govern our ordinary movement in social space, and to embody the notions of the «dérive» (drift/wandering) and the «dépaysement» (dislocation). As Debord puts it: «The sudden change of ambience in a street within the space of a few meters; the evident division of a city into zones of distinct psychic atmospheres [...] all this seems to be neglected».⁵⁸

One of psychogeography's principle means was the «dérive» (drifting), defined as the «technique of locomotion without a goal»,⁵⁹ or a mode of experimental behavior linked to the conditions of urban society, a technique of transient passage through varied ambiances. Abandoning functional movement «the “dérive” acted as something of a model for the “playful creation” of all human relationships».⁶⁰ Unlike surrealist automatism, though, the «dérive» was not to be dictated by an unconscious mind or irrational force; to drift was to notice the way in which certain areas, streets or buildings resonate with states of mind, inclinations and desires and to seek out reasons for movement other than those for which an environment was designed:

It was very much a matter of using an environment for one's own ends, seeking not only the marvelous beloved by surrealism but bringing an inverted perspective to bear on the entirety of the spectacular world.⁶¹

Debord sums up his primary focus on the importance of the urban environment when he poignantly declares: «that which changes our ways of seeing the streets is more important than what changes our way of seeing painting».⁶²

The postmodern city & contemporary urban spatial practices

Foucault's concept of the «practices of liberty» emphasizes that «men have dreamt of liberating machines. But there are no machines of freedom, by definition»;⁶³ what is of utmost importance is the fit between the material reorganization of space, life-practices, values and discourses:

⁵⁶ See Plant, *The Most Radical Gesture*, p. 56-57.

⁵⁷ Blazwick, *A Situationist scrapbook*, p. 22.

⁵⁸ Guy Debord quoted in Plant, *The Most Radical Gesture*, p. 58.

⁵⁹ Jacques Fillon quoted in Plant, *ibid.*, p. 58.

⁶⁰ Plant, *ibid.*, p. 59.

⁶¹ *Ibid.*

⁶² Debord quoted in Plant, *ibid.*, p. 60.

⁶³ Foucault quoted in Rabinow, *The Foucault Reader*, p. 247.

I do not think that there is anything that is functionally – by its very nature – absolutely liberating. Liberty is a practice [...] it is somewhat arbitrary to try to dissociate the effective practice of freedom by people, the practice of social relations and the spatial distributions in which they find themselves. If they are separated, they become impossible to understand.⁶⁴

Michel de Certeau is another advocate of spatial practices in his theorizing for postmodern city – against the theories and ideals of urban planners and managers. He believes that the primary mode, the practice by which the city dwellers individuate and make ambiguous the «legible» order given to cities by planners, is walking in the city. A direct influence of the Situationist theory onto postmodern urban theory can be traced, a kind of «dérive» of the nineties, which differentiates the everyday from the official. De Certeau interestingly indicates how everyday life has a special value when it takes place in the gaps of larger power structures.⁶⁵ Power structures and economic development have all too often generated the gradual neutralization of space. Our inheritance has been largely an abstracted, dehumanized urban space, a-historic and a-geographical.⁶⁶

The functional modern service-city has been planned according to the routed movement of goods and traffic. People who move of their own power and on unscheduled paths are of no interest to the traffic planner. Yet, even though disregarded, the movement of people at their own pace forms an essential part of our cognitive experience as citizens:

The Concept-city is decaying [...] Their story begins on ground level, with footsteps [...] Their intertwined paths give shape to spaces. They weave places together. They weave stories together. Their practices invent spaces. They articulate a second poetic geography on top of the geography of the literal, forbidden or permitted meaning. They insinuate other routes into the functionalist and historical order of movement.⁶⁷

The «rationalized» zoning urban strategy, the subdivision of the city according to patterns of use based on architectural abstractions of the grid is particularly destructive for the creation of an urban text promoting individual appropriation of the space; that is, humanizing the city of the drawing table and displaying social ceremonies, rituals and practices. As a woman from Rouen put it, «no here, there isn't any place special except for my own home, that's all». Nothing special; nothing that is marked, opened up by a memory or a story, signed by something or someone else.⁶⁸ According to Sennett «in a city that belongs to

⁶⁴ Ibid., p. 245-246.

⁶⁵ Michel de Certeau, «Walking in the City» Simon During (ed.), *The Cultural Studies Reader*, Routledge, London 1993, p. 151 ff.

⁶⁶ See also Richard Sennett, *The Conscience of the Eye: The Design and Social Life of Cities*, Norton Paperback, Scranton, PA, U.S.A. 1992, p. 53: «The resurgent capitalism of the seventeenth

century treated the individual lot and the block, the street and the avenue, as abstract units for buying and selling, without respect for historic uses, for topographic conditions or for social needs». See also the chapter «The Neutral City», *ibid.*, p. 214 ff.

⁶⁷ de Certeau, «Walking in the City», p.156 ff.

⁶⁸ Ibid., p. 151 ff.

no one, people are constantly seeking to leave a trace of themselves, a record of their own story». ⁶⁹

Could the postmodern city be more accommodating now to this «personalized» view than it had been in the modernist era? Harvey summarizes postmodernist tendencies in the field of geography and urban design that transcend the modernist focus on large-scale, metropolitan-wide, technologically rational and efficient urban plans. According to Harvey postmodernism has yielded a kaleidoscopic diversity of urban forms and functions:

Postmodernism cultivates, instead, a conception of the urban fabric as necessarily fragmented, a «palimpsest» of past forms superimposed upon each other, and a «collage» of current uses, many of which may be ephemeral [...] urban design simply aims to be sensitive to vernacular traditions, local histories, particular wants, needs and fancies, thus generating specialized, even highly customized architectural forms that may range from intimate, personalized spaces through traditional monumentality, to the gaiety of the spectacle. ⁷⁰

All the city's a stage: theatre and contemporary urban spatialities

«Understanding everyday [urban] life as a critical concept, provides us with a perspective from which to understand theatre», Alan Read argues. ⁷¹ Perhaps it could also provide us with a wider range of places and more tools for making contemporary theatre. Theatre can become the expressive container of this rhythmic repetition of communal action, but this time armed with a spatial policy, an acute awareness of everyday urban spatial issues and ethics – seen not from the bird's eye view of the town planner but from the more human perspective of the street level.

Theatre practice does not have necessarily to associate itself with historical examples of theatre architecture, or any other specifically purpose-built theatre. It can opt for either architectural spaces, or various un-housed, open spaces; found spaces, disused buildings and sites or just an urban promenade, be in transience or even appropriate space from the city's larger power structures.

The decadence of the city as a place of social action could to a certain extent be compensated through infusing the urban environment with performance activity in open access public sites. Urban spaces embedded with authoritarian and capitalist constructions of hegemony, power and exploitation could be critically approached or even contested by radical intervention strategies of cultural resistance.

Today there is more than ever the need to keep alive the theoretical and critical discourse underlying such an exodus to the city. Harvey points out the different

⁶⁹ Sennett, *The Conscience of the Eye*, p. 205; and also, p. xi: «What were once the experiences of places appear now as floating mental operations».

⁷⁰ David Harvey, *The condition of postmodernity*:

An Enquiry into the Origins of Cultural Change, Blackwell, Cambridge Mass. & Oxford 1990, p. 66.

⁷¹ Read, *Theatre and Everyday Life*, p. ix.

approaches on how to conceptually regard urban space: modernism sees space as something to be shaped for social purposes thus always subservient to the construction of a social project, postmodernism more as something independent and autonomous and is more playful with it.⁷² Elements of both paradigms could prove of considerable relevance in the 21st century urban environment.

Postmodern architects and designers were also concerned with the symbolic poverty of current architecture and townscape, a direct result of the «mono-functional zoning»⁷³ and some called for a totality of urban functions: multiple, overlaying uses and functions. As early as 1960s Jane Jacobs was launching an anti-modernist attack, declaring «this is not the rebuilding; this is the sacking of cities».⁷⁴ Calling for «processes of social interaction» she accused planners who declared themselves enemies of diversity, fearing chaos and complexity as disorganized, ugly and irrational. Harvey argues that in «healthy» urban environments we encounter «a vitality and energy of social interaction that depend crucially upon diversity, intricacy and the capacity to handle the unexpected in controlled but creative ways».⁷⁵

In 21st century there is abundance of chaos and complexity in our urban environments as «the metropolis is conceived of as a system of anarchic and archaic signs and symbols that is constantly self-renewing». Architecture often seeks to cultivate the labyrinthine qualities of urban environments, to create «an emporium of styles, an encyclopaedia, a maniacal scrapbook filled with colourful entries».⁷⁶ The result is heterogeneity in styles, diversity, differentiation, fragmentation, and tension that is «radically schizophrenic by necessity». City spatialities play also with «the constructed vision of historical continuity and collective memory, free historical quoting and a potpourri of international local styles, deep-rooted eclecticism».⁷⁷

Postmodernist notions of urban spatialities have been both celebrated and criticized for their primarily aesthetic rhetoric, their display of a transitory participatory pleasure, an horizontal surface expansion but a rather shallow depth of field. Public art – and especially theatre and performance which is an organized and deliberate form of spectacle and a communal event – has to negotiate these current tendencies in contemporary urbanity as well as current debates in their own disciplines.

Opting for going out in the city, contemporary practitioners would have to address the socio-spatial, as well as the aesthetic: touring through the centre and the periphery, intersecting the various zones could provide them with new spaces for staging – places not just spatially intriguing but full of time and traces of collective memory and urban history; places heavy with social resonance, political connotations

⁷² See Harvey, *The condition of postmodernity*, p. 66 ff.

⁷³ *Ibid.*, p. 67. Harvey explains that «the principal modern building types and planning models such as the Skyscraper [...] the Central Business District, the Commercial Strip, the Office Park, the Residential Suburb, etc., are invariably horizon-

tal or vertical *overconcentrations* of single uses in one urban zone, in one building programme, or under one roof».

⁷⁴ *Ibid.*, p. 72.

⁷⁵ *Ibid.*, p. 72-73.

⁷⁶ *Ibid.*, p. 83.

⁷⁷ See Harvey, *ibid.*, p. 87.

and a potential for collective narratives, storytelling in its wider sense. As theatre and performance extend their scope into the city there is an opportunity both to critically discuss and artistically negotiate all these contemporary urban issues.

Such an example of site-specificity informed with late-capitalist sensitivities is *Small Metal Objects* (2007/2011), a site specific performance that unfolded amidst the commuter rush at Stratford Station in East London. Dealing with the disrespect and exclusion of «the “unproductive”», it was poignantly set against the shifting backdrop of the city⁷⁸. As *Small Metal Objects* exemplifies, theatre and performance created in public urban spaces could be enriched with new critical, interactive and participatory associations, either constructed or random. Recalling Guy Debord’s quest for the embodiment of a built-in-play factor in the cities,⁷⁹ fiction and everyday reality could merge consolidating their resistance to dehydrated functionalism, neutralized spatiality or just alienating everyday routine.

There seems to be great potential in engaging with the wider urban fabric as a theatre performance locus. The morphology of the contemporary post-industrial metropolis offers a wide range of distinct urban spatialities – with its characteristic tension between celebrated landmarks and emblematic spaces of urban regeneration and recurring sites of wasteland or junkspace.⁸⁰ Although some spatial categories may appear more prolific than others, experimentation with the wider range of urban spatialities could prove fruitful both for theatre and the realm of everyday life, promoting encounter with difference or otherness, and contributing to a deeper and more humane understanding of our fragmented environment.⁸¹

⁷⁸ Originally created in 2007 by Australian Theatre Company Back to Back, the performance was part of London’s BITE 2007 (Barbican International Theatre Event), <http://backtoback-theatre.com/projects/show/small-metal-objects>.

⁷⁹ Expressed visually for example in psychogeographic maps of Venice from 1957, see Blazwick, *A Situationist scrapbook*, p. 45.

⁸⁰ «What will postmodern landscape be, the landscape of the 21st century? One must dare to depict industrial parks, garbage dumps, discharge pipes and expressways, suburbs and “wastelands”, simply because those are what now determine the view of the world; nearly everywhere high-tension lines and “throughways” rule our space. The periphery of the city has become the most widespread language», points out Tom Lemaire, «Between wilderness and wasteland» in B. Vroege, F. Giertsberg and J. Hagam (eds.), *Wasteland:*

Landscape from now on. Rotterdam: 010 Publishers, 1992. See also, Jan de Graaf, «Empty Sites», *ibid.*, p. 17: «The faces of European cities have undergone a surprising change in the last decades. Industrial complexes and parts of their supporting infrastructure, which often dated from the explosive urbanization of the last century, have passed into disuse. In rapid succession, extensive sites are left idle. Suddenly the city appears to have a whole series of open spaces, lacunae: remarkable, fascinating wastelands that only grant us a look at the seamy side of the glittering metropolis, but are also a moment’s pause in the march of time. Fallow fields of the city, they are witnesses to the fits and starts by which a city develops».

⁸¹ See for example Sennett’s concept of the «fear of exposure» that he argues governs our urban social life from Middle Ages onwards, in Sennett, *The Conscience of the Eye*, p. 5-41.

Bibliography

- Birch Anna, Tompkins Joanne (eds.), *Performing Site-Specific Theatre: Politics, Place, Practice*, Palgrave Macmillan, London 2012.
- Blazwick Iwona (ed.), *A Situationist Scrapbook*, ICA, London 1989.
- Breton Gaele, *Theatres*, Princeton Architectural Press, Princeton 1989.
- Brook Peter, *The Empty Stage*, Penguin, London 1990 (1968).
- Carlson Marvin, *Places of Performance: The Semiotics of Theatre Architecture*, Cornell University Press, Ithaca and London 1992.
- During Simon (ed.), *The Cultural Studies Reader*, Routledge, London 1993.
- Fluxus & Fluxismus*, Macedonian Museum of Modern Art, Thessaloniki 1997.
- Foucault Michel, «Of Other Spaces», *Diacritics* 16 (Spring 1986), p. 22-27, translated by Jay Miskowic.
- Goldberg RoseLee, *Performance: Live Art since the 60s*, Thames & Hudson, London 1998.
- Goldberg RoseLee, *Performance Art: From Futurism to the Present*, Thames & Hudson, London 1990 (1988).
- Harvey David, *Rebel Cities: From The Right to the City to the Urban Revolution*, Verso, London, 2012.
- Harvey David, *Spaces of Hope*, Edinburgh University Press, Edinburgh 2000.
- Harvey David, *The Condition of Postmodernity: An Enquiry into the Origins of Cultural Change*, Blackwell, Cambridge Mass. & Oxford 1990.
- Harvie Jen, *Theatre & the City*, Palgrave Macmillan, Series Theatre &, London 2009.
- Kantor Tadeusz, *A Journey Through Other Spaces: Essays and Manifestos, 1944-1990*, ed. & transl. by Michael Kobialka, University of California Press, Berkeley & Los Angeles 1993.
- Lefebvre Henri, *The Production of Space*, Blackwell, Oxford 2000 (1991).
- McAuley Gay (ed.), *Unstable Ground: Performance and the Politics of Place*, Peter Lang, Brussels 2006.
- Plant Sadie, *The Most Radical Gesture*, Routledge, London 1992.
- Rabinow Paul (ed.), *The Foucault Reader*, Penguin, New York & London 1991 (1984).
- Read Alan, *Theatre and Everyday life: An Ethics of Performance*, Routledge, London 1995.
- Sandford Mariellen (ed.), *Happenings and other Acts*, Routledge, London & New York 1995.
- Schechner Richard, *Environmental Theater*, Applause, New York & London 1994 (1973).
- Sennett Richard, *The Conscience of the Eye: The Design and Social Life of Cities*, Norton Paperback, Scranton, PA, U.S.A. 1992.
- Soja Edward M., *Postmodern Geographies*, Radical Thinkers/Verso, London 2011.
- Tafuri Manfredo, «The Theatre as a Virtual City», *Lotus International* 17 (1977), 30-52.
- Vroege B., Giertsberg F. and Hagam J. (eds.), *Wasteland: Landscape from now on*. Rotterdam: 010 Publishers 1992.
- <http://backtobacktheatre.com/projects/show/small-metal-objects>
- <http://www.forcedentertainment.com>

WALTER PUCHNER

THEATRE IN BALKAN CITIES
(18th-19th CENTURY): A TYPOLOGY

In the phenomenon of transformation of the public space of a whole city into a theatre stage for performance, in which the totality of the inhabitants of the town play some role in a virtual reality, there are many examples in the European history of the late Middle Ages and premodernism,¹ taking into account the *entrées* and *trionfi*, processions with allegorical figures in *tableaux vivants* and scenes played on moving wagons in the era of Renaissance and Baroque.² An outstanding case for Southeastern Europe is described in the travel book to the Holy Lands by Franz Ferdinand von Troili, published in 1676,³ during the carnival of the apocalyptic year 1666 on the island of Zante, where he spent a whole week in February, forced by the rough sea and bad weather to wait for the right sailing wind to continue (the ship was loaded with goods for the Venetian forces in besieged Candia). Among other things, he saw a parody of the new Messiah of the Jews, Sabathai Sevi (or Zwi),⁴ including his birth, his arrival on a ship in the harbour, his triumphal entrance in the town with drums and music, where all inhabitants were dressed in the Jewish way to welcome him, and the festive procession to the central square; there, the Great Vizier and his consultants were waiting for him on a platform, where his judicial examination and trial as a revolutionary infidel was staged, ending with his

¹ For the use of the term premodernism, connotating a stage of cultural and historical evolution before «modernism», starting with the era of scientific worldview of the Enlightenment or even earlier with Gutenberg and the end of the medieval religious *Weltanschauung*, see K. Riha, *Prämoderne, Moderne, Postmoderne*, Frankfurt/M. etc. 1995; Chr. Lüth et al. (eds.), *Jugend in der Vormoderne*, Köln etc. 1998; P. Nitschke, *Politische Theorie der Prämoderne 1500-1800*, Darmstadt 2011, etc.; this term is recently used also in the history of the Balkan area (K. Clewing – O. J. Schmitt (eds.), *Geschichte Südosteuropas. Vom frühen Mittelalter bis zur Gegenwart*, Regensburg 2011, p. 6).

² See for example Meg Twycross (ed.), *Festive Drama*, Cambridge 1996; A. E. Knight, *The Stage as Mirror. Civic Theatre in Late Medieval Europe*, Cambridge 1997 etc.

³ Franz Ferdinand von Troili, *Orientalische / Reise-Beschreibung, Dresden 1676. / Wie er / zu*

dreyen unterschiedlichen mahlen nach Jerusalem / von dannen auff den Berg Sinai / und ferner nach Constantinopel sich begeben / auff der letzten Rück-Reise aber von See-Räubern gefangen / nach Algier in die Barbarey gebracht / zwey mahl verkaufft / und durch Gottes wunderbare Schickung zu Ende des 1669. Jahres wiederumb erlöset worden. // Worbey aller derer Länder Art / und heilige Örter ausführlich beschrieben / deren Inwohner erstes Herkommen / Religionen / Gebräuche und Sitten / und was denkwürdiges mit grosser Leib- und Lebens-Gefahr angemerket werden mögen / nunmehr auff Begehren dem günstigen Leser ausführlich / Nach Vier Jahren / Von dem Authore selbst abgetheilet / Vor Augen gestellt wird, Dresden 1676.

⁴ The founder of the mystic Sabbatianism is known in different spellings: Shabtai Zevi, Sabatai Sevi, Sabbatay Sevi, Shabbatai Tsvi, Shabtay Tsvi, Sabeta Sevi, Shabbetay Zevi etc. (G. Scholem, *Der mystische Messias*, Frankfurt/M. 1992, p. 7,

condemnation to death; then he was wrapped in an oxen skin, dragged through the streets of the city and ended his life bound on an erected pile.⁵ The Jews were locked into their houses in the ghetto for two days; they had offered to the Venetian *provedditore* a great sum of money to forbid this antisemitic manifestation, but because of the possible tumult among the population, the authorities were not able to prevent the organization of the spectacle.⁶

I omit here the details: that the *diapompeusis* (pillorying) and martyrdom of the new Messiah most probably was represented by a puppet, like the Judas-puppet which was burnt in the resurrection-fire at Easter night;⁷ that this was not the only

15-8; idem, *Die jüdische Mystik in ihren Hauptströmungen*, Frankfurt/M. 1967, p. 1-4; see also idem, *Sabbatai Azevi, The mystical Messiah 1626-1676*, Princeton 1973). As he was born in Smyrna, the son of an Ashkenazi family speaking Yiddish, a more correct spelling would probably be Sabbatai Zwi.

⁵ «Es war da zumahlen gleich hier die Fastnacht Zeit / da hab ich unterschiedliche Gauckelspiele Comoedien und Kurtzweilen gesehen / welche die Grichen [sic] trieben und verübten: Unter andero repraesentierten Sie auff öffentlichem Platze / des Sabbathai Sevi der Juden neu ankommenden Messiae Geburth und Ankunfft / welcher von einer grossen Anzahl Volcks / so alle wie die Juden bekleidet / hinnaus an des Meersgestade gingen / eingeholet / mit großen Triumph und Frolocken / auß dem Schiffe / darinnen er von einer großen Suite begleitet / in den Hafen ankame [sic] / auffgenommen / und mit Paucken und Trompete in die Stad / vor den GrosTürcken / so auff den Platze seiner wartete / gebracht wurde / da er nach fürhergegangener Verhörung auff sein eigenes Bekäntnnes / als ein Auffwiegler des Volcks / so wohl von dem Groß-Türcken / als deßen gantzen herumsitzenden Rathe sein Urtheil empfangen: Daß er auff eine Ochsenhaut gebunden / lebendig durch die Stad auff allen Gassen geschleiffet / und endlich an einem Pfale seinen Geist aufgeben sollte. Es war eine große Menge Volcks auff dem Platze vorsamlet / wo diese Comaedi [sic] auff einem aufgerichteten Theatro agiret und gespielt wurde: So alles denen da selbst wohnenden Juden / deren sich dann viel zu Zante befinden / zur confusion / Schand und Spott von den Christen geschehen. Diese hatten aber all ihre Häuser und Fenster

festе versperret / und ließ sich in zweyen Tagen keiner auff den Gaßen sehen; Haben auch vorhin viel Geld dem Gouverneur schon spendiret / und noch ein mehrers zu geben erboten / im fall er diese Comoedi verhindern / und ihren Meßiam so schimpflich zu tractiren nicht gestatten wolte; Es kunte aber nicht seyn / denn der Tumult unterm Volck war zu groß / und dem Gouverneur zu stillen unmöglich» (von Troili, *Orientalische / Reise-Beschreibung*, p. 15 ff.) This paragraph is entitled «Die Griechen spielen Comoedi von dem Sabatai Sevi als von den Juden neugeborenem Meßia».

⁶ W. Puchner, «Karnevalsprozess und Theatertod des Sabbatai Zwi im apokalyptischen Jahr 1666 auf der Insel Zante», *Österreichische Zeitschrift für Volkskunde* 60/109 (2006), p. 63-70; idem, «Η παραστατική δίκη και καταδίκη του ψευδομεσσία Sabbatai Zwi κατά το καρναβάλι του 1666 στη Ζάκυνθο. Θέατρο και δικαστήριο στον παραδοσιακό λαϊκό πολιτισμό της βενετοκρατίας και τουρκοκρατίας στην Ελλάδα», *Thesaurismata* 36 (2006), p. 309-44.

⁷ For this custom, see W. Puchner, «Διαπόμπευση και θάνατος του Ιούδα Ισακιώτη. Ένα μεσογειακό έθιμο», *Συγκριτική Λαογραφία Α΄ Έθιμα και τραγούδια της Μεσογείου και της Βαλκανικής*, Athens 2009, p. 21-64. The custom of whole population of a city dressed Jewish clothes is traced in medieval Ragusa (Ivan Lozica, «The Invention of the *Giudaiata*», *Narodna Umjetnost* 39/1 (2002), p. 65-74, where also the ritual murdering of Israelites during carnival in medieval Rome is demystified). Disguising as rabbies is testified also in Lesbos during the carnival funeral parody «Τουβρέζικου τ' λείψανου» (W. Puchner, *Brauchumserscheinungen im grie-*

antisemitic manifestation on Zante at that time;⁸ that the information given by Troili is in general trustworthy, as is proved by many details in his bulky travel book;⁹ that staged and improvised trials at Carnival time are common entertainments in many parts of the Balkan peninsula and the Eastern Mediterranean basin.¹⁰ The remarkable and significant point in this context is the transformation of the whole city into a stage and all the inhabitants into disguised actors, organizing a second theatrical performance within the virtual reality of the play, the trial on an erected stage at the main square of St Marcus in the centre of the city of Zante. The historical context of the extraordinary modern form of this performative event were the rumours spread out over whole Europe, that the spiritual leader of so many Jewish communities from North Africa to Northern Europe, during his visit to the Sultan in winter 1665-1666, in order to be recognized as King of the Jewish people, was tortured to death; in reality he was put in prison by the Great Vizier Ahmet Köprülü and forced into conversion to Islam, and he died ten years later in exile in Montenegro.¹¹ The year 1666 was considered as apocalyptic (1000+666).

This noteworthy performance took place in a Balkan region of Venetian influence. But more generally speaking, most of the theatrical manifestations in South-Eastern Europe are closely connected with the existence of a sophisticated urban culture, especially after the national awakening during the 18th and 19th centuries, and even before. A differentiation should be made as to the specific ideological function of the repertory and the theatre buildings in various times and places. As to time periods, we have to distinguish between the phase before regeneration and the creation of an independent and autonomous nation and the phase of independence. The repertory-prestige of the ruling (foreign) culture in the case of Venetian influence and that of the Habsburg Monarchy becomes usually the repertory-prestige of the specific national culture. As to the regions, we have to distinguish: 1) the regions of Venetian occupation, where spectacles and feasts like «giostra» (tournament) were directly sponsored by the Serenest Republic itself,¹²

chischen Jahreslauf und ihre Beziehungen zum Volkstheater, Vienna 1977, p. 164 ff.).

⁸ In 1760, the prohibition of the custom of Burning Judas by the Venetian *provveditore* caused a pogrom against the Jews in the ghetto (L. Zois, *Λεξικόν ιστορικών και λαογραφικών της Ζακύνθου*, Athens 1953, p. 175).

⁹ At his return from Palestine he was captured by pirates and sold as a slave in Algiers, where he describes in convincing details the *hamam*, in which he became a servant. See also W. Puchner, «Improvisierte Gerichtsspiele und karnevaleske Schauprozesse in der Volkskultur des Zentralbalkan und des hellenophonen Mittelmeerraums», *Beiträge zur Theaterwissenschaft Südosteuropas*

und des mediterranen Raums, 2 vols, Vienna - Cologne - Weimar 2006/7, vol. 2, p. 93-114, esp. 111 ff.

¹⁰ See Puchner, «Improvisierte Gerichtsspiele».

¹¹ Documents and further bibliography in Puchner, «Karnevalsprozeß und Theatertod des Sabatai Zwi».

¹² Walter Puchner, «Zum Ritterspiel in griechischer Tradition», *Byzantinische Zeitschrift* 91 (1998) p. 435-70; idem, «Το κονταροχτύπημα ως έκφραση εξουσίας και υπεροχής της Γαλινοτάτης στις βενετικές κτήσεις της Ανατολικής Μεσογείου. Τα βραβεία της γαίοστρας και οι περιορισμοί τους», Chr. Maltezos (ed.), *Πλούσιοι και φτωχοί στην κοινωνία της Ελληνολατινικής Ανατολής*, Venice 1998, p. 205-10.

2) the regions of former Ottoman Empire, in which, after the winning of national independence, in neo-Classical theatre buildings, a repertory orientated towards Western standards appeared, usually of Italian or French origin, competing the amateur troupes which as a rule cultivated the local national drama (Athens, Bucharest, Jasy, Constantinople), and 3) the regions in the power of Habsburg Monarchy, in which German-speaking companies and German repertories were gradually restricted to the old permanent theatre buildings (Budapest, Zagreb, Ljubljana). In special cases however, there are remarkable overlappings, exceptions and mixtures of these theatrical functions, which can be methodically standardized.

It is a self-evident fact of theatre history that the fashioning of a repertory, that is, which writers are staged and in what way, and the construction of the building, that is the sort of architecture, the part of the city it is situated in, etc.,¹³ are important manifestations of the social forces influencing the urban culture of the city in its broader sense.¹⁴ Taking into consideration the relatively late appearance of theatrical life in large parts of South-East Europe, court and nobility festive representations are not especially evident (actually restricted to Hungary).¹⁵ It is overlapped almost from the beginning by urban education and teaching in the framework of the Enlightenment and even earlier. The Phanariot Bucharest court is a typical example. The picture of South-Eastern European cities is also marked by the spectacles of popular theatre, the panorama-players and the puppeteers, from the Carpathians to Saronic Gulf. In the cities of Muslim culture, there is also the shadow-puppet theatre.¹⁶

In the Venetian Mediterranean dominions from the 16th to the 18th century, no court theatre can be detected. The chivalric events, the tournaments and the nailing of the ring (*correre all'anello*) concerned only the noble families, those recorded in the «libri d'oro».¹⁷ The amateur companies which staged Marin Držić's comedies and pastorals in Renaissance Ragusa consisted of young members of the «good» families of the city, that is, of the *nobili* and *cittadini*.¹⁸ Only the baroque performances, organized by the Jesuit fathers, in which Junije Palmotić's mytho-

¹³ P. Pougnaud, *Théâtres. 4 siècles d'architecture et d'histoire*, Paris 1980.

¹⁴ See the groundbreaking studies of Ludovico Zorzi for Renaissance and Baroque theatres in Italian cities (collected in the volume *Il teatro della città. Saggi sulla scena italiana*, Torino 1977). For Greece see Eleni Fessa-Emmanouil, *Η Αρχιτεκτονική του Νεοελληνικού Θεάτρου 1720-1940*, 2 vols., Athens 1994.

¹⁵ Geza Staud, *Adelstheater in Ungarn (18. und 19. Jahrhundert)*, Vienna 1977.

¹⁶ Walter Puchner, «Vergleichende Beiträge zum traditionellen Puppenspiel auf der Balkanhalbinsel» and «Schwarzauge Karagöz und seine

Geschichte auf der Balkanhalbinsel zur Zeit der Türkenherrschaft», in idem, *Beiträge zur Theaterwissenschaft Südosteuropas und des mediterranen Raums*, 2 vols., Vienna-Cologne-Weimar 2006-2007, vol. 1, p. 73-96 and 96-132 respectively.

¹⁷ Ermanno Lunzi, *Della condizione politica dell'isole Jonie sotto il dominio veneto*, Venice 1858, p. 483 ff.

¹⁸ M. Rešetar, «Stari dubrovački teatar», *Narodna starina* 1 (Zagreb 1922), p. 97-106, especially p. 100; Fr. Fancev, «Dvije dubrovačke pučanske družine iz kraja 17. stojeća», *Nastavni vjesnik* 39 (Zagreb 1931), no 5-8, p. 136-64, esp. separatim p. 10 ff.

logical plays were staged, seem to have more exclusive character.¹⁹ The same cannot be said about the Jesuit performances on the islands of the Aegean sea,²⁰ in which the actors were offspring of the Latin ruling noble families,²¹ but the stage facilities were very restricted. The performances of religious plays, possibly following the medieval didactic-pastoral tradition, were always more open to the low classes (this is implied by the sources coming from the Dalmatian coast and the Croatian hinterland).²²

The theatre building in the shipyard of Lesina island (today called Hvar) is considered the first permanent theatre building in the Balkans and one of the first in the Mediterranean. It was transformed into a theatre by Pietro Semitecolo, with the performance hall on the first floor, in 1612.²³ This theatre played the repertory of the early Croatian drama,²⁴ not yet serving the national ideology prestige. It was a typical stage of the upper class, connected with the ruling class culture, according to the ideology of the Italian-type Western feudal social scale, which had been assimilated by the lower classes as well. Something of the sort can be seen in Crete. Here they staged tragedies and pastoral comedies in the literary academies, perhaps in the *loggia* or in the ruler's palace, certainly in the houses of *nobili*, whereas the comedies were performed publicly in the squares.²⁵ On the occasion of a noble wedding, evidence has been found for the performance of an Italian comedy in a house.²⁶ A real theatrical stage was constructed for the first time by transforming a *loggia* in Corfu into a theatre building (1720), functioning as San Giacomo Theatre

¹⁹ N. Beritić, «Iz povijest kazališne i muzičke umjetnost u Dubrovniku», *Anali Historijkog instituta JAZU u Dubrovniku* 1953, p. 329-56, esp. p. 330. The stage demands seem to have increased essentially during the 17th century in Ragusa, compared to Držić's time in the middle of the 16th century (W. Cole, «Scenografija u doba Marina Držića», *Forum* 9-10 (Zagreb 1967), p. 582-597; Dr. Pavlović, «Melodrama i počeci opere u starom Dubrovniku», *Zbornik Filozofskog fakulteta u Beogradu* 2 (1952), p. 243-54). This has been made evident by the extant contracts with the Italian stage-designers (M. Pantić, «Arhivske vesti o dubrovačkom pozorištu u doba Gundulića i Palmotića», *Pitanja književnosti i jezika* 4/1 (Sarajevo 1958), p. 65-75). For the question of staging and repertory see now Irena Bogdanović, *To θέατρο της Αναγέννησης και του Μπαρόκ στη βαλκανική χερσόνησο*, Ph. D. diss., Athens 2012.

²⁰ W. Puchner, *Griechisches Schuldrama und religiöses Barocktheater im Ägäischen Raum zur Zeit der Türkenherrschaft (1580-1750)*, Vienna 1999.

²¹ G. Varzelioti – W. Puchner, «Αναστηλώνοντας μία θεατρική παράσταση: Η παράσταση της Τρα-

γέδιας του Αγίου Δημητρίου στις 29 Δεκεμβρίου 1723 στη Νάξο και οι συντελεστές της», *Parabasis* 3 (2000), p. 123-166.

²² F. S. Perillo, *Le Sacre rappresentazioni Croate*, Bari 1975; N. Batušić, *Povijest Hrvatskoga Kazališta*, Zagreb 1978, p. 1-25; F. F. Kumbatović, «Das Theater der Renaissance in Dalmatien», *Maske und Kothurn* 5 (1959), p. 60-73.

²³ The hall is described in a Latin poem by Antun Matijašević Karamaneo (see G. Novak, «Naše najstarije kazalište», *Scena* ([Zagreb] 1950), p. 99 ff.). Photo in H. Kindermann, *Theatergeschichte Europas*, vol. 2, Salzburg 1959, p. 422.

²⁴ Hanibal Lucić's *Robinja* was performed in 1530 at a square next to the church of the island or perhaps in a private house (Batušić, *Povijest*, p. 42 ff.).

²⁵ W. Puchner, «Scenic space in Cretan theatre», *Mantaforos* 21 (1983), p. 43-57; N. M. Panayiotakis, «Νέες ειδήσεις για το Κρητικό θέατρο», *Κρητικό Θέατρο. Μελέτες*, Athens 1998, 141-58.

²⁶ *L'amorosa fede* by Antonio Pandimos on 26 of September 1619 in Chania. About the play see Martha Aposkiti, «Το πρόβλημα του εθνικού

from 1733 and becoming the centre of cultivation of the Italian opera on the Ionian Islands, especially during the last decades of the 18th century.²⁷ In this case too, one cannot speak of a court but rather of a municipal theatre.²⁸ In the theatrical life of Corfu, Cefalonia and Zante the *cittadini* participated substantively. The melodies and arias of the Italian opera performances, organized by a specifically employed impresario, were whistled by the people in the street.²⁹

There is evidence for a similarly mixed social representation and impact in the function of the theatre in Slovenia, the Dalmatian coast in the 18th century and the Croatian hinterland in the 19th century.³⁰ Only in the palaces of the Hungarian landowners, away from centres and courts, there was a court-like theatre, which still existed until the middle of the 19th century.³¹ The court theatre of the Serb prince Miloš Obrenović (Knjaževski srpski teatar 1834-1836) in Kragujevac was of very short duration; it played mostly German and Hungarian dramas of the Trivalliteratur in Serbian adaptations.³² The theatrical life of the Phanariot courts of Jasy and Bucharest show a complicated picture as well: in the courts of Michael Soutsos and Ioannis Karatzas (Caragea) there was a shadow-puppet theatre and improvised comedies by Armenian sergeants, rope-walkers, conjurors, clowns and wizards, Italian monkey-trainers, German weight-lifters and Turkish fire-walkers, displaying their skills in the court and the houses of the Boyars.³³ On the theatre stage, however, the Italian opera troupes held sway, together with German and French companies.³⁴ There is evidence of an Italian pantomime company, a Polish itinerant company, a panorama with city pictures, battles, coronations, etc.³⁵

χαρακτήρα της “Amorosa fede”», *Πεπραγμένα του ΣΤ Διεθνούς Κρητολογικού Συνεδρίου*, vol. 2, Chania 1991, p. 35-40.

²⁷ Pl. Mavromoustakos, «Το ιταλικό μελόδραμα στο Θέατρο Σαν Τζιάκομο της Κέρκυρας (1733-1798)», *Parabasis* 1 (1995), p. 147-192 with the former bibliography.

²⁸ On its management see D. Kapadochos, *Το θέατρο της Κέρκυρας στα μέσα του 18^{ου} αιώνα*, Athens 1991.

²⁹ A.-D. Debonos, *Το Αργοστόλι διασκεδάξει*, Argostoli 1979, esp. p. 260 ff. and *pass.*

³⁰ W. Puchner, *Historisches Drama und gesellschaftskritische Komödie in den Ländern Südosteuropas im 18. Jahrhundert*, Frankfurt/M. etc. 1994, p. 23 ff.

³¹ Staud, *Adelstheater in Ungarn*; M. Horányi, *Das Esterhazyische Feenreich*, Budapest 1959; idem, *Teatro italiano del settecento in Ungheria*, Budapest 1967.

³² P. Popović, *Nacionalni repertoar Kraljevskog srpskog narodnog pozorišta*, Beograd 1899.

³³ F. A. Costa, «Spectacole de divertissement la curțile domnești și boierești în epoca feudală», *Studii și cercetări ist. artei* 5/2 (1958), p. 137-333; K. Berlogea, «Manifestations théâtrales à la cour voivodale valaque et moldave au Moyen Âge», *Revue roumaine d'histoire de l'art. Série théâtre, musique, cinéma* 19 (1982), p. 29-35; A. M. Popescu, «Începuturile teatrului cult în Țara Românească», *Studii și cercetări ist. artei* 5 (1958), p. 41-57.

³⁴ In 1784, in the court of Bucharest, they performed an Italian comedy (Nicolae Iorga, *Istoria literaturii române în secolul al XVIII-lea*, Bucharest 1901, vol. 2, p. 27). In 1792 some Austrian actors were denied licence to perform (Nicolae Iorga, «Alte lămuriri despre veacul al XVIII-lea după izvoare apusene», *Analele Acad. Rom., Mem. Sect. ist.*, IIe Seria, t. 33 (1911), p. 153 ff., esp. 194). In 29 May 1798 a princely order is issued for the mayors of Valachia, to support and protect the French tragedians and wrestlers (D. Ollanescu, *Teatrul la Români*, vol. 2, Bucharest 1899, p. 4 ff.).

³⁵ This results from the letters of the Russian

This international variety of theatrical life acquired a «national» tone only when Rallou Karatza, the prince's daughter, took on the organisation of school performances, in 1817. The amateur company, Theodoros Alkeos and Konstantinos Kyriakos Aristias (Costache Aristia in Romanian sources, as he became later one of the founders of the Romanian national theatre) among its members, performed in Greek scenes from ancient Greek tragedies, Voltaire's *Brutus* and Alfieri's *Ortese*.³⁶ In the Red Fountain (Cişmeaua roşie) the students found an «eleganță sala de spectacole»,³⁷ J. Văcărescu directed the theatre and promoted the Greek amateurs: Aristias was probably sent to Paris to study acting, the German company of Gerger from neighbouring Transylvania was invited in 1818 to give performances in Bucharest, in order to provide the amateurs with a standard of high aesthetic specifications (inter alia, they played Mozart, Schiller, Rossini, and Alfieri).³⁸ In November of 1818, the princely family had to flee the country in order to escape the revenge of the Sublime Porte. The theatre had already become a national (even revolutionary) stage,³⁹ under the influence of the teachers of the Greek «Academy», most of whom were members of the «Filiki Etairia».⁴⁰

This overlapping of functions took place especially in urban areas during the late Enlightenment era. The aristocratic theatre (Hungary) and the popular theatre with the improvised shows long retained their international character, orientated as they were to the German and Italian comic tradition.⁴¹ In the urban culture of

General Kutusov, published in *Revue de Paris*, April 1835 –A. Camariano, «Le théâtre grec à Bucarest au début du XIXe siècle», *Balkanica* 6 (1943), p. 381-416, esp. 382 ff.–. On the pianist Roberg's concerts, from Saint Petrograd, see *Ελληνικός Τηλέγραφος* 1, Vienna, 1812, p. 89. On Mathias Brody's panoramas see Ollanescu, *Teatrul la Români*, p. 30.

³⁶ Walter Puchner, «Hof-, Schul- und Nationaltheater der griechischen Aufklärung im europäischen Südosten», *Maske und Kothurn* 21 (1975), p. 235-262 (with the former literature).

³⁷ M. Florea, *Scurtă istorie a teatrului românesc*, Bucharest 1970, p. 17 ff. In 1818, they expanded the performing hall (I. Anestin, *Schiță pentru istoria teatrului românesc*, Bucharest 1938, p. 13 ff.). For a description of the auditorium see Ollanescu, *Teatrul la Români*, p. 34 ff., and I. Philimon, *Δοκίμιον ιστορικόν περί της Φιλικής Εταιρείας*, Nauplion 1834, p. 200 ff. as well as Puchner, «Hof-, Schul- und Nationaltheater», p. 250.

³⁸ The company did not come really from Vienna as cited in the secondary literature, but from Şibiu and Braşov, where its actors in 1815 have given

the first Romanian performance with a play by Kotzebue (W. Puchner, «Ζητήματα τεκμηρίωσης στην ιστορία του ελληνικού προεπαναστατικού θεάτρου», *Parabasis* 10 (2010), p. 279-94; there are also questions about the travel of Aristias to Paris, because no evidence has yet been found that he studied there). About the activity of this troupe we are quite well informed, as there are sufficient first-hand sources.

³⁹ See now W. Puchner, «Πόσο πολιτικοποιημένο ήταν το ελληνικό προεπαναστατικό θέατρο; Μια επαναποθετήση», *Νέα Εστία* 170, fasc. 1849 (November 2011), p. 747-64 (with the former bibliography).

⁴⁰ Y. Sideris, *To 1821 και το θέατρο ήτοι πώς γεννήθηκε η νέα ελληνική σκηνή (1741-1822)*, Athens 1971, p. 35 ff.; Ariadna Camariano-Cioran, *Les Academies princières de Bucarest et de Jassy et leurs professeurs*, Thessaloniki 1974 (Institute for Balkan Studies 142).

⁴¹ See for Hungary H. Belitska-Scholtz, «Gaukler und Wanderpuppenspieler aus Ungarn», *Maske und Kothurn* 21 (1975), p. 106-122; H. Belitska-Scholtz – O. Somorjai, *Das Keutzer-Theater*

the regeneration at the time of the growth of nationalism, this double nature of the theatre, that is, the popular commercial one of international origin and the urban national one with education objective, appears in various manifestation and mixtures and each case can be analysed only separately. The popular and commercial theatre may have intense local features, as in the case of the Slovenian farmer and dramatist Drabosnjak,⁴² or the Hungarian commercial plays with the enthralling gipsy music about the electoral rigging and social inequality of the years before 1848. It is the same with the Croatian plays of «homeland» of the Mid-War years or the Greek Karagiozis during its heyday.

On the other hand, the bourgeois and the intellectuals were pleased by the declamatory acting style of the French itinerant troupes and the enchanting singing of mediocre Italian prima-donnas, though they were conscious of their patriotic duties and believed in the moralistic and educational mission of the theatre. These tours of the companies in the countries of the two-headed eagle took place because of the network of theatres in the cities of the Monarchy and the German-speaking theatres, which cultivated the Italian, German and local opera and operetta⁴³ in a somewhat different way from the Half-moon countries, especially in Romania, Greece and Constantinople itself.⁴⁴ In those countries, French prose and Italian melodrama troupes (Armenian in Turkey) competed with the local amateur companies for the public's favour. There were controversial confrontations in the Press about the role of the theatre in society,⁴⁵ because governments usually subsidised foreign troupes at the expense of the evolution of the local national theatres.⁴⁶ Serbs, because of their late entry into the history of South-East European theatre (and partly because of the emphasis on the repertory of Illyrism),⁴⁷ and the Bulgarians to some degree,⁴⁸ have remained outside this speculation. In Turkey, the

in Buda (1794-1804). *Eine Dokumentation zur Bühnengeschichte der Kasperlfigur in Budapest*, Vienna etc. 1988.

⁴² Andrej uster Drabosnjak (1768-1825). His plays have often religious subjects, but they are also critical and satirical towards the feudal lords. On this writer see J. Weilen, *Die Theater Wiens*, vol. 1, Vienna 1899, p. 137 ff.

⁴³ Puchner, *Historisches Drama*, p. 23 ff. and *pass.*

⁴⁴ N. Radulescu, *Le théâtre français dans les pays roumains (1826-1852)*, Paris 1965; N. Bakounakis, *To φάντασμα της Νόρμα: Η υποδοχή των μελοδράματος στον ελληνικό χώρο το 19ο αιώνα*, Athens 1991; A. Skandali, *Η πορεία της όπερας στην Ελλάδα τον 19ο αιώνα σε σχέση με τη συγχρότηση του αστικού χώρου*, Athens 2001; W. Puchner, *Hellenophones Theater im Osmanischen Reich (1600-1923). Zur Geschichte*

und Geographie einer geduldeten Tätigkeit, Vienna - Berlin 2012, p. 86-97.

⁴⁵ See the documents in Chr. Stamatopoulou-Vasilakou, *Το ελληνικό θέατρο στην Κωνσταντινούπολη το 19ο αιώνα*, 2 vols., Athens 1994-1996, vol. 1, p. 75 ff.

⁴⁶ For Greece under the Bavarian king Otto I, see K. Georgakaki, *Η θεατρική πολιτική κατά την Οθωονική περίοδο*, PhD diss., Athens 1998.

⁴⁷ This concerns the amateur troupe of Novi Sad, which performed in Zagreb in 1840 and was invited to Belgrade in 1842. Its repertory contained 52 plays in all (B. Breyer, *Das deutsche Theater in Zagreb. 1780-1840*, Zagreb 1938, p. 129). Illyrism is called a political movement of unification of all South Slavs roundabout 1840, believing in a common origin in ancient Illyrians.

⁴⁸ A. Despotowa, «Bulgarien», H. Kindermann

whole situation was different, because of the different religion and the narrow-minded intellectual climate under the Abdül Hamit II's regime.⁴⁹ There were similar ideological conflicts about the role and function of the theatre in theatrically decentralised Hungary,⁵⁰ and in Croatia during the Illyrian movement of 1840.⁵¹ In Slovenia the debate was pursued only slowly and tentatively;⁵² because of the strict censorship, police surveillance and secret reports⁵³ as well as the domination of the Imperial authorities, in more indirect and reserved ways than in the East and the South of the Balkans. The existence of the German theatres in the countries of Austria-Hungary monarchy coincided with the symbolic function of the expression of the two-headed eagle's power, that is, the self-presentation of the consciousness of supremacy and the festive presentation of the sovereign culture.⁵⁴ Public contest and directed spectacles had a similar function in the Mediterranean Venetian dominions, as well as the French performances in Levant in the Sun-King era: in Smyrna, Corneille's *Nicomède* was performed in the French embassy, only six years after its première in Paris,⁵⁵ and in the French embassy in Constantinople Molière's comedies were performed in 1673.⁵⁶

The symbolic expression of the function of cultural dominance of the national theatre is not only the repertory in the national language for the cultivation of the national myth and criticism aimed at improving contemporary bad social conditions. It is also the theatre building, which must have a representative architectural construction and a central position in the city. Taken into account in the construction were much less the practical, technological-scenic or audience aspects, than the

(ed.), *Theatergeschichte Europas*, vol. 10, Salzburg 1974, p. 284-304.

⁴⁹ P. Horn, *Geschichte der türkischen Moderne*, Leipzig 1902, p. 29.

⁵⁰ The degree of this decentralization can be estimated judging by the theatre buildings: in 1769 in Ödenburg/Sopron, in 1774 the Rondelle-Theater in Pest, in 1776 Preßburg/Bratislava, in 1787 in Ofen (Budapest), 1796 Temeschwar/Timişoara, 1897 in Raab/Győr etc. (J. Pukánszky-Kádár, *Geschichte der deutschen Theater in Ungarn*, vol. 1, Munich 1933, p. 111 ff.). There were theatre companies also in Debrecen, Großwardein and Koloszar/Klausenburg. In Voivodina Serbian, Hungarian and German itinerant troupes crossed path in their itineraries throughout the country (A. Ujes, «Das Publikum der wandernden Schauspieler in der Vojvodina im 19. Jahrhundert», *Das Theater und sein Publikum*, Viena 1977, p. 206-218).

⁵¹ N. Stančić, *Hrvatski narodni preporod 1790-1848*, Zagreb 1985, p. 107-113.

⁵² On the theatrical evenings and recitations of the Slovenic Readings Society (Narodna Čitalnica) 1861-1867 see F. K. Kumbatović, «Spiel im Spiel. Erinnerungsversuch von Aufführungen der slowenischen Lesevereine», *Maske und Kothurn* 16 (1970), p. 72-84. For repertory see N. Gostiševa et al. (eds.), *Repertoar slovenskih gledališč 1768-1967*, Ljubljana 1967.

⁵³ Margret Dietrich, *Die Wiener Polizeiakten von 1854 bis 1867 als Quelle für die Theatergeschichte des Österreichischen Kaiserstaates*, Vienna 1967.

⁵⁴ For the privileges of the German theatres in Budapest see E. Mályusz-Császár, «Theater in der zweisprachigen Hauptstadt Ofen-Pest (1790-1815)», *Maske und Kothurn* 14 (1968), p. 239-259.

⁵⁵ J. B. Labat, *Mémoires de Chevalier d'Arvieux...* 6 vols., Paris 1735, vol. 1, p. 125 ff.

⁵⁶ A. Galland, *Journal d'Antoine Galland pendant sons séjour à Constantinople*, 2 vols., Paris 1881, II 5-31.

symbolic representation of the community in the first stage of the country. This usually led to an emphasis on arabesques and decorations of the auditorium and the boxes, as was common in the theatre buildings of the «Italian» type during the 19th century.⁵⁷ A good example is the huge German theatre of Pest, which was inaugurated in 1812 with Kotzebue's allegorical play *The Ruins of Athens*, set to music by Ludwig van Beethoven.⁵⁸ Ofen and Pest had four German and Hungarian theatres at the same time then. However, the distance from the itinerant troupes and their provisional stages to the representative buildings of the national theatre is a long one. It leads first into the rented halls and the adapted buildings originally destined for other purposes. In Zagreb, the first theatre in Markov trg opened in 1834.⁵⁹ Previously they performed in Baron Kulmer's palace. In Belgrade, they used the custom-house as a theatre in 1842 (Pozorište na Čumruku).⁶⁰ In 1861, Novi Sad acquired its own permanent theatre, etc.

Especially striking are the difficulties encountered establishing and erecting the national theatre, with its representative building, in the case of Greece. Athens was the last European capital designed and built anew.⁶¹ The neo-classical plan of the city by Leo von Klenze and his successors, aimed at the symbolic union of the ancient with the new city, archaeology with contemporary life, ancient and modern Greece, allowed for a theatrical building, as was proper for a European court.⁶² One year after the assumption of the government by the Bavarians the existing foundation of this building changed place, because a large section of public opinion held that there were more important and urgent things to be done in the newly established nation.⁶³ In 1834 the Bavarian court tried to erect a wooden theatre for Italian opera and designed an impresario for the organisation of the performances, but also these plans came to nothing.⁶⁴ In the new capital of the miniature state, court life mixed closely with the urban life, even with country life, therefore it was impossible

⁵⁷ Fessa-Emmanouil, *Η Αρχιτεκτονική του Νεοελληνικού Θεάτρου*, vol. 1, p. 111-141.

⁵⁸ It existed from 1812 up to 1847. Before the staging of *Die Ruinen von Athen*, they characteristically produced Kotzebue's play *König Stefan, Ungarns erster Wohlthäter*, set also into music by Beethoven (K. M. Kertbeny, «Zur Theatergeschichte von Budapest», *Ungarische Revue* 1881, p. 636 ff., 945 ff., 1882, 404 ff. and esp. 853 ff.).

⁵⁹ The inauguration ceremony was made with the patriotic drama *Niklas Graf von Zriny*, by Theodor Körner, still in German language, but with a theme from the Croatian history. On this performance see Batušić, *Povijest*, p. 222 ff.

⁶⁰ M. Grol, *Iz pozorišta predratne Srbije*, Beograd 1952.

⁶¹ After Helsingfors (1812) and Christiania (1914, today's Oslo). See now A. Papageorgiou-

Venetas, *Athen. Ein Stadtgedanke des Klassizismus*, Munich-Berlin 1994.

⁶² Leo von Klenze, *Aphoristische Bemerkungen gesammelt auf seiner Reise nach Griechenland*, Berlin 1838, p. 420 ff. The plan for the theatre building were done by Christian Hansen: I. Haugsted, «The Architect Christian Hansen and Greek Neoclassicism», *Scandinavian Studies in Modern Greek* 4, (1980), p. 71-81. See Fessa-Emmanouil, *Η Αρχιτεκτονική του Νεοελληνικού Θεάτρου*, vol. 1, p. 275, pl. 381.

⁶³ D. Spathis, *Ο Διαφωτισμός και το νεοελληνικό θέατρο*, Thessaloniki 1986, p. 216 ff.

⁶⁴ G. 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. 268 ff.

to separate the court from the municipal theatre. The first known theatres are those of Athanasios Skontzopoulos⁶⁵ and Gaetano Meli (a wooden booth) in 1836-1837. The latter was the first to bring an Italian troupe from Zante to Athens. These buildings were sordid, without a roof and with bare soil for a floor, but they had a royal box.⁶⁶ The remarkable amateur troupe of 1836 and 1837 had to share the building, and even the public, with touring rope-dancers.⁶⁷ The Italian opera had a triumphant success in these early years.⁶⁸ The grandeur of the appearance of the Bavarian court and the foreign diplomats was hardly responsible for the enthusiastic reactions of the audiences: the rural population of the city saw for the first time in its life a real performance of Italian opera. In the era of Bavarian rule (1833-1862) the Ottoman phallic Karagöz was still performed in the coffee houses.⁶⁹ At court balls or on the King's birthday, «tableaux vivants» and pantomimes were performed (in 1837 they played Evanthis Kairi's *Nikiratos*).⁷⁰ Otto I was sceptical about Greek amateur performances, as he had diagnosed in them the expression of suppressed nationalism,⁷¹ which eventually coerced him into accepting constitutional monarchy. The voices against Italian opera and the Karagöz «Oriental Theatre» as well became loud during the 19th century.⁷² The Italian troupes came only occasionally and they were of less than average quality.⁷³ Athens cannot be compared in this phase with Corfu or

⁶⁵ «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 ff.).

⁶⁶ The hall had very poor acoustics. «The interior of the theatre is prettily fitted up. It contains about sixty boxes, and the King's box in the centre; and the pit is large enough to contain one thousand people» (Cochrane, *op. cit.*, vol. 2, p. 103). This number is surely too high (Spathis, *Ο Διαφορισμός και το νεοελληνικό θέατρο*, p. 232 ff.). See also the descriptions by Fürst Pückler-Muskau, *Südöstlicher Bildersaal*, vol. 3: *Griechische Leiden*. Zweiter Theil, Stuttgart 1840, p. 67 ff. and K. Schönwälder, *Erinnerungen an Griechenland*, Breig 1838, p. 59 ff.

⁶⁷ W. Puchner, *Δραματολογικές αναζητήσεις*, Athens 1995, p. 311-324. Cochrane describes such a performance: «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, p. 103). A play bill in German translation was published by C. O. I. von Arnim, *Flüchtige Bemerkungen eines Flüchtling-Reisenden*, Berlin 1837, p. 48 ff.

⁶⁸ Hering, «Der Hof Ottos von Griechenland», p. 269 ff. note 75, according to J. von Nordenflycht, *Briefe einer Hofdame in Athen an eine Freundin in Deutschland*, Leipzig 1845. About amateur theatre at court see also J. Bor. Ow, *Aufzeichnungen eines Junkers am Hof zu Athen*, Pest etc. 1854.

⁶⁹ W. Puchner, *Das neugriechische Schattentheater Karagiozis*, Munich 1975, p. 61 ff.

⁷⁰ Puchner, *Δραματολογικές αναζητήσεις*, p. 332 ff. See Ow, *Aufzeichnungen eines Junkers*, p. 35 ff.

⁷¹ See K. Th. Dimaras, «“Ρήγας Θεσσαλός”. Αθησαύριστη έκδοση της τραγωδίας του Ιωάννου Ζαμπελίου», *Ελληνικός Ρομαντισμός*, Athens 1982, p. 157-164.

⁷² See the material from newspapers of Patras in W. Puchner, «Το θέατρο στην ελληνική επαρχία», *Το θέατρο στην Ελλάδα. Μορφολογικές επισημάνσεις*, Athens 1992, p. 331-71, esp. 359 ff.

⁷³ See the correspondence of Nordenflycht, *op. cit.*, 285 f., 296, 297 f., 305.

Zante, Patras or Ermoupolis as far as Italian opera is concerned.⁷⁴ The first stone-built theatre, called «Boukouras», was built in 1840. Almost only foreign troupes played in it.⁷⁵ Grigorios Kambouroglous's plan of 1856 for erecting a national theatre failed completely.⁷⁶ The «Dimotikon» (municipal) theatre was built in 1888 (to Ernst Ziller's designs). The «Vassilikon» (royal) theatre, designed by the same architect, started functioning in 1901 as a national theatre.⁷⁷

In this way Greece was one of the last Balkan countries to acquire a representative building for a national theatre. This delay reflects, of course, the troubled relation with the royal house and the Bavarian rule in general, as other cities erected municipal theatres as expressions of representation of the prosperous commercial bourgeoisie⁷⁸ (on the Ionian islands of the aristocracy too) much earlier: 1720/33 the San Giacomo Theatre in Corfu (extension 1814, 1831 and 1888; since 1903 it has been the Town Hall), 1805 Spyridon Beretta's theatre in Cefalonia, in 1836 the wooden «Apollon» theatre in Zante and the first wooden theatre in Ermoupolis, in 1838 Alexandros Solomos' theatre in Cefalonia and in 1857 the «Kefalos» theatre on the same island, in 1863/64 the municipal theatre «Apollon» in Ermoupolis, Syros, in 1871/72 the municipal theatre of Piraeus, in 1875 the «Foskolos» theatre in Zante.⁷⁹ In the same period, the prosperous Greeks of Constantinople had more than one stage.⁸⁰ The erection of «Dimotikon» theatre in Athens started in 1872 (it was finished in 1888, designed by Ziller, pulled down in 1940); in 1882 the municipal theatre of Piraeus (designed by Ioannis Lazarimos); in 1893 the municipal theatre in Corfu (in 1895 the «Phoenix» theatre still existing today); in 1894/96 the municipal theatre of Volos was inaugurated (still existing until 1960), and in 1901 the «Vassilikon» was built (Ziller's design).⁸¹ Greek theatre architecture at that time followed Central European models, chiefly Helmer's and Fellner's neo-classical type.⁸² However, the greatest part of theatrical life took place in the makeshift yards of the

⁷⁴ Bakounakis, *Το φάντασμα της Νόρμα*; Skandali, *Η πορεία της όπερας στην Ελλάδα*.

⁷⁵ Fessa-Emmanouil, *Η Αρχιτεκτονική του Νεοελληνικού Θεάτρου*, p. 287-280.

⁷⁶ The subsidies Queen Amalia demanded were rejected by the Parliament; Kambouroglous himself went bankrupt (D. Kampouroglous, *Απομνημονεύματα μιας μακράς ζωής*, reprint Athen 1985, p. 321 ff.; Hering, «Der Hof Ottos von Griechenland», p. 270 f.). The architectural design of the French Fr. Boulanger have survived (Fessa-Emmanouil, *op. cit.*, p. 274 ff., 413, note 1192, together with unpublished material from Otto's archives).

⁷⁷ Fessa-Emmanouil, *op. cit.*, p. 280-302, 302-317.

⁷⁸ Bakounakis, *Το φάντασμα της Νόρμα*, p. 42 ff., 111 ff.

⁷⁹ See Fessa-Emmanouil, *Η Αρχιτεκτονική του*

Νεοελληνικού Θεάτρου, p. 152 ff., 179 ff., 181-6, 194-9, 207-17; Sp. Evangelatos, «Το Θέατρον του Σπυριδωνος Μπερέττα (Κεφαλληνία 1805 - ci. 1825)», *Αθηνά* 73-74 (1973), p. 458 ff.; idem, *Ιστορία του θεάτρου εν Κεφαλληνία. 1600-1900*, PhD diss. Athens 1970, 168-74; A. Th. Drakakis, «Το ξεκίνημα του νεοελληνικού θεάτρου (Ερμούπολις - Σύρα 1826-1861)», *Δελτίον της Ιστορικής και Εθνολογικής Εταιρείας της Ελλάδος* 22 (1979), p. 23-81, esp. 70-7.

⁸⁰ Stamatopoulou-Vasilakou, *Το ελληνικό θέατρο στην Κωνσταντινούπολη*, vol. 1, p. 363-389.

⁸¹ Fessa-Emmanouil, *Η Αρχιτεκτονική του Νεοελληνικού Θεάτρου*, vol. 1, p. 161 ff., 170 ff., 230 ff., 302-17, 322-45.

⁸² H. Chr. Hoffmann, *Die Theaterbauten von Fellner und Helmer*, Munich 1966.

summer theatres on the banks of the Ilissos river or in Neon Faliron.⁸³ Here, they applied an improvised but local «architecture», contrasting with the prestigious stages, which imitated the foreign «Italian type» architecture. Those buildings were really designed for the Italian opera, which competed during the second half of the 19th century with the French opera and finally with the Greek.⁸⁴ Music and singing played an important part in the prose theatre too, from 1870 onwards.⁸⁵

The need of the bourgeois merchants for festive representation immediately after liberation was expressed in the wish for regular opera performances.⁸⁶ For this purpose, enormous sums for the time were spent in Ermoupolis and Patras. The leaders of city financial life took part in the committees for the theatre. They signed a contract with an elected (by them) impresario, who had to be responsible for the next season's performances. He travelled for this purpose especially to Italy and visited the great opera agencies to form a troupe of singers and musicians. He was responsible and answerable for the quantity and quality of the repertory, for the musical execution and he had to give a detailed account of the total expenses. Because of the frequency of the performances in Corfu, Syros and Patras, it was a demanding task and involved large sums of money.⁸⁷

Compared to them, Athens was a theatrical province. Constantinople in particular during the second half of the 19th century, and even later, surpassed Greece. Other cities with Greeks living abroad, that is, Alexandria, Cairo, Smyrna, Odesa, Jasy and Bucharest were important stops on the tours of the itinerant troupes, securing their survival, as the box-office in Athens could not provide sufficiently for them.⁸⁸ Only when the «Vassilikon» (Royal) theatre and its contemporaneous «Nea Skini» (New Stage) of Constantinos Christomanos⁸⁹ started functioning, they did bring out representative repertories, composed of Greek and foreign plays. The more intellectual theatre of Christomanos started with *Alcestis*, in his own translation. The patronized by the Court theatre «Vassilikon» staged *Oresteia* in 1903 (in an one-night adaptation, following Reinhardt's model),⁹⁰ in a translation which led

⁸³ Fessa-Emmanouil, *Η Αρχιτεκτονική του Νεοελληνικού Θεάτρου*, p. 245-273 and 348-350.

⁸⁴ D. A. Chamoudopoulos, *Η ανατολή της έντεχνης μουσικής στην Ελλάδα και η δημιουργία της Εθνικής Σχολής*, Athens 1980.

⁸⁵ Th. Hatzipantazis, *Το Κωμειδύλλιον*, Athens 1981.

⁸⁶ Bakounakis, *Το φάντασμα της Νόρμα*, p. 111 ff.; E. Stivanaki, *Θεατρική ζωή και δραστηριότητα στην Πάτρα από την απελευθέρωση της πόλης (1828) έως το τέλος του 19ου αιώνα (1900)*, Patras 2001.

⁸⁷ Bakounakis, *Το φάντασμα της Νόρμα*, p. 133 ff., 141 ff., 153 ff.

⁸⁸ W. Puchner, «Das lange Jahrhundert der Sul-

tansreformen. Griechisches Berufstheater und Laienspiel unter dem Halbmond und in den nationalstaatlichen Ausläufern», *Hellenophones Theater im Osmanischen Reich (1600-1923). Zur Geschichte und Geographie einer geduldeten Tätigkeit*, Vienna - Berlin 2012, p. 83-159.

⁸⁹ M. Mavrikou-Anagnostou, *Ο Κωνσταντίνος Χρηστομάνος και η Νέα Σκηνή*, Athen 1964; G. Sideris, *Ιστορία του Νέου Ελληνικού Θεάτρου 1794-1944*, vol. 1: 1794-1908, Athens 1990; W. Puchner, *Ο Κωνσταντίνος Χρηστομάνος ως δραματογράφος*, Athens 1997.

⁹⁰ H. Flashar, *Inszenierung der Antike. Das griechische Drama auf der Bühne der Neuzeit*, Munich 1991, p. 114-123.

to the so-called «Oresteia» (events caused by *Oresteia*). This was a demonstration organized by some fanatical students who saw in this translation a sacrilege against the dignity of the ancient theatre. In the same year, Georgios Mistriotis, a university Professor of Classics at the University of Athens, organized theatrical productions in the ancient language. On the one hand there was the linguistic problem,⁹¹ and on the other there were the audiences' tastes⁹² pressing hard for a change in repertory policy. Christomanos, working without subsidies, more and more had to produce boulevard plays, even with his own piquant additions,⁹³ while he rejected the only substantive national drama of the time, Palamas' *Trisevgeni* (the heroine's name, meaning Noblest) (1903) because he thought it unsuitable to the theatrical routine and the expectation horizon of the public. Palamas refused to adapt his Symbolist play about the magic of beauty to the spirit of sentimental melodrama, according to the playwriting recipes of the day.⁹⁴ Christomanos held out until 1905. Thomas Ikononou left the «Vassilikon» in 1906, and it was soon disbanded. Only in 1932 was the «National Theatre» inaugurated in the same building, with Fotos Politis in charge. This time it was an institution which could really claim that it was fulfilling its national mission in the conditions of the 20th century.

By the beginning of the 20th century, the function of national theatres and drama gradually abandoned ideologically charged content and spectacle and shifted towards a theatrical aesthetics less committed literarily. It also moved towards a greater willingness for stylistic experiments. The smaller theatres, built more or less away from the city centre, added gradually their decisive contribution to future developments, which put the central theatres in a more conservative role. As in the rest of Europe, the Balkan national theatres have opened secondary or experimental stages, in order to keep up with the often startling progress of the avant-garde. The present and future of the theatre is really cultivated on those smaller stages. The abrupt and often uncontrollable development of the cities, together with the industrialization of the country and the urbanization of the whole of society have led theatre to decentralization, expressed at two levels: 1) in creating a whole network of provincial theatres in towns and villages, supported by amateur companies, schools and cultural associations; the early examples of this phenomenon were Hungary and the Croatian hinterland;⁹⁵ in Greece these developments are noticeable after 1880;⁹⁶ 2) in creating a multitude of suburb stages at which the lower classes sought recreation during the 19th century;⁹⁷ in the 20th century how-

⁹¹ G. Hering, «Die Auseinandersetzungen über die griechische Schriftsprache», M. A. Stassinopoulou (ed.), *Nostos. Gesammelte Schriften zur südosteuropäischen Geschichte*, Frankfurt/M. etc. 1995, p. 189-264.

⁹² Walter Puchner, *Ο Παλαμάς και το θέατρο*, Athens 1995, p. 103 ff., 137 ff.

⁹³ Puchner, *Ο Κωνσταντίνος Χρηστομάνος ως δραματογράφος*, p. 131-182.

⁹⁴ Puchner, *Ο Παλαμάς και το θέατρο*, *op. cit.*, p. 408-468.

⁹⁵ Batušić, *Povijest*, p. 299 ff., 430 ff.

⁹⁶ Walter Puchner, «Το θέατρο στην ελληνική επαρχία», *Το θέατρο στην Ελλάδα*, Athens 1992, p. 331-371.

⁹⁷ W. M. Disher, *Blood and Thunder. Mid-Victorian Melodrama and its Origins*, London 1949; M. R. Booth, *English Melodrama*, London 1965; J.

ever, these theatres have developed into student or juvenile stages or avant-garde theatres producing experimental or committed plays (Budapest, Vienna, Constantinople, contemporary Athens which has exceeded Paris in number of theatres). In this phase, theatrical architecture is no longer a prominent point in the picture of the city, it is rather a scheduled monument in the history of architecture. Recently, large new buildings, like the multi-function «Megaro Moussikis» (concert Hall) in Athens, provide new points of reference in the post-modern architectural landscape of the urban centre and can satisfy the highest technical demands.

CHRISTINA OIKONOMOPOULOU

ASPECTS DE DRAMATISATION DU SIÈGE HISTORIQUE DE LA VILLE DE SARAJEVO : *SNIPER AVENUE* DE SONIA RISTIĆ

La présente étude a comme objet de recherche la pièce *Sniper Avenue*¹ datée de 2005 de la dramaturge francophone Sonia Ristić. Dans cette perspective, nous essayerons d'aborder, analyser et interpréter des paramètres significatifs de la dramatisation d'un événement de gravité historique et géo-sociopolitique non négligeable, celui du siège de la ville de Sarajevo pendant la guerre civile en ex-Yougoslavie,² qui a inspiré à l'auteure la création de cette œuvre théâtrale au titre explicite.

L'écrivaine, de nationalité «ex-yougoslave»,³ est née en 1972 dans la ville de Belgrade et elle a partagé son enfance entre la capitale serbe et des pays du continent africain, comme le Congo et la Guinée.⁴ Depuis 1991, elle vit et travaille dans la capitale française.⁵ Ses activités théâtrales ne se restreignent pas au domaine de l'écriture dramatique, étant donné qu'elle a participé à des montées des spectacles en tant que metteuse en scène,⁶ et à des ateliers théâtraux des écoles de zone d'éducation prioritaire et des activités assumées par des organisations non gouvernementales comme intervenante.⁷ Outre une quinzaine de pièces de théâtre qu'elle a écrites, parmi lesquelles *Le Temps qu'il fera demain*, *Quatorze minutes de*

¹ La pièce fut écrite en 2005 à Limoges, publiée par les éditions *L'Espace d'un Instant*, et «mise en espace par François Rancillac dans le cadre des lectures *L'imparfait du présent* au festival *Les francophonies en Limousin* en septembre 2006 avec Thomas Dardenne, Simon Giesbert, Steeve Gonçalves, Marion Jamet, Sophie Lepionnier, Suzanne Llabador, Ilham Mourad et Hicham Ouraqa. [...] La pièce est lauréate du concours des auteurs au théâtre du XXI^e siècle en 2007, et créée par Magali Lérés au Théâtre des Quartiers d'Ivry en 2008. Elle est sélectionnée pour participer au prix Sony Labou Tansi des lycéens 2011, organisé par le Festival *Les Francophonies*», cité dans Sonia Ristić, *Sniper Avenue*, *L'Espace d'un Instant*, Paris 2007.

² Cf. Olivier Vargin, *Regard sur l'art de l'«autre» Europe – L'art contemporain est-européen après 1989*, L'Harmattan, Paris 2008, p. 14 : «[...] trois événements majeurs de l'histoire est-européenne que sont l'Holocauste, le communisme et la guer-

re fratricide en ex-Yougoslavie, trois événements, trois avalements du monde après lesquels la parole se sent impuissante, accablée par l'horreur et le silence».

³ Sonia Ristić, message électronique envoyé à Christina Oikonomopoulou le 14.8.2013: «Je suis Serbe ET [sic] Croate. J'ai aujourd'hui les deux nationalités (pas la française, même si je vis en France depuis 22 ans !). Je me définis comme «ex-Yougoslave car c'est le pays dans lequel j'ai vécu [...]. J'ai du mal à dire Serbe et/ou Croate, tellement les nationalismes m'horripilent!»

⁴ Ristić, *Sniper Avenue*, op. cit., p. 109.

⁵ Ristić, message électronique envoyé à Christina Oikonomopoulou, op. cit.

⁶ Sur la participation de Sonia Ristić à des mises en scène voir «Sonia Ristić», *Les Francophonies en Limousin – La Maison des auteurs*, sur le site <http://www.lesfrancophonies.com/maison-des-auteurs/ristic-sonia>.

⁷ Ibid.

danse, *Le Phare*, *Là-bas/ici*, *L'enfance dans un seau percé*, *Migrants*,⁸ elle est également la démiurge des romans et des nouvelles.⁹ En 2003, elle a créé sa propre compagnie artistique au nom de *Seulement pour les fous* «avec laquelle elle monte ses pièces et des créations collectives, dans lesquelles elle est parfois interprète».¹⁰

Toutes les pièces de Sonia Ristić – y compris ses œuvres purement littéraires –, sont écrites en français, ce qui nous conduirait à classer sa production auctoriale au champ de la dramaturgie francophone de l'espace balkanique.¹¹ Ce choix linguistique et cette prédilection de l'écrivaine pour la langue française sont facilement expliqués tant par ses années scolaires ainsi que par sa déterritorialisation et son déplacement géographique permanent à Paris. Sonia Ristić avoue :

[J'écris en français] parce que j'ai passé 8 ans de la scolarité dans des établissements français, et je vis à Paris depuis mes 19 ans. Le français est devenu spontanément ma «langue de travail». Je n'ai jamais écrit en serbo-croate jusqu'à présent, ni dans une autre langue, le fait que je vive en France et travaille quasiment toujours en français a fait que c'est aussi ma langue d'écriture.¹²

La thématique de *Sniper Avenue* tourne autour de l'histoire d'une famille d'origine bosnienne tout au long du siège de Sarajevo durant les années 1992-1995. D'une action simple, totalement réaliste mais à des touches lyriques, évitant les situations secondaires compliquées, d'une esthétique sobre et d'une stylistique linguistique laconique «sans effets ni rhétorique, avec les mots les plus simples qui soient»,¹³ la pièce met le spectateur en contact avec la vie quotidienne de la famille de Mirsad. Père soixantaine, il partage son foyer avec ses trois filles, Amra – marié de Zoran et mère de Damir –, Sanja et Nina tout au long de la période poliorcétique de la ville. Par ajout, un sniper de l'Avenue du Maréchal Tito fait son apparition sur scène, apparition demi-invisible qui insiste sur sa présence plutôt sonore. Bato, le fiancé de Nina, sera tué par ce tireur embusqué qui aboutira lui aussi assassiné par un autre sniper de camp militaire opposé. La pièce clôturera sur la fuite de Sanja et de Nina par un tunnel de Sarajevo qui les conduirait hors de la ville assiégée, alors que l'épilogue, construit de didascalies théâtrales, nous informe sur le retour de deux sœurs à Sarajevo libre.¹⁴

⁸ Sonia Ristić, *Le Temps qu'il fera demain*, L'Espace d'un instant, Paris 2007; *Quatorze minutes de danse*, L'Espace d'un instant, Paris 2007; *Là-bas/ici*, Editions de la Gare, Paris 2008; *Le Phare*, Lansman/Tarmac, Belgique/France 2009; *L'enfance dans un seau percé*, Lansman, Belgique 2011; *Migrants*, Lansman/Tarmac, Belgique/France 2013.

⁹ «Sonia Ristić», *Les Francophonies en Limousin – La Maison des auteurs*, op. cit.

¹⁰ Ristić, *Sniper Avenue*, p. 109.

¹¹ Au sujet de la francophonie dans les Balkans voir Elena-Brandusa Steiciuc, «Pour un axe de

recherches – Europe centrale et de l'Est – Maghreb», Marc Cheymol (s.d.), *Littératures au Sud*, Éditions des Archives Contemporaines, Paris 2009, p. 121-126; Efstratia Oktapoda-Lu, *Francophonie et multiculturalisme dans les Balkans*, Publisud, Paris 2006; Efstratia Oktapoda-Lu et Lalagianni Vassiliki, *La Francophonie dans les Balkans – Les Voix des Femmes*, Publisud, Paris 2005.

¹² Ristić, message électronique envoyé à Christina Oikonomopoulou.

¹³ Ristić, *Sniper Avenue*, préface de François Rancillac, p. 6.

¹⁴ Ibid., p. 65.

À la lumière du référentiel réel et historique de la pièce, notons que le siège de la ville de Sarajevo a constitué une des situations les plus importantes de la guerre civile interethnique et interreligieuse en ex-Yougoslavie entre Serbes, Bosniaques et Croates.¹⁵ Il a duré trois ans, du printemps 1992 et jusqu'à l'automne 1995,¹⁶ et il a eu des conséquences désastreuses au niveau des pertes humaines et matérielles.¹⁷ De plus, une des caractéristiques les plus frappantes et violentes du siège de Sarajevo fut la présence des snipers, des tireurs d'élites – le plus souvent des mercenaires – qui, cachés aux étages des «immeubles dévastés, criblés de balles, pilonnés par les tirs des roquettes, [ils] faisaient des cartons sur des passants anonymes»¹⁸ et tiraient aveuglement sur eux.¹⁹ Pour cette raison, l'avenue du Maréchal Tito s'est vite renommée en «Sniper Alley»²⁰ ou «Sniper Avenue»,²¹ alors que «des panneaux *Pazite, Snajper!* (“Attention, snipers !”) avaient été installés à [ses] carrefours les plus dangereux».²²

Relativement à la théâtralisation des situations tirées de la guerre civile en ex-Yougoslavie, il s'avère intéressant de remarquer que ce conflit a fourni une large réserve d'inspiration thématique et esthétique à plusieurs dramaturges d'expression française qui ont fini par traiter la cruauté de cette guerre comme «chose sensationnelle» ou «comme temps privilégié d'exposition et d'exercice de l'Etat».²³ Au sein alors de cette «dramaturgie des guerres yougoslaves des années '90»,²⁴ citons des pièces telles que *Du Sexe de la femme comme champ de bataille dans la*

¹⁵ Voir sur la guerre civile en ex-Yougoslavie Claire Lévy-Vroelant et Isaac Joseph, *La Guerre aux civils: Bosnie-Herzégovine, 1992-1996*, L'Harmattan, Paris 1997; Assemblée parlementaire européenne, *La Paix séparée en ex-Yougoslavie*, Éditions du Conseil de l'Europe, Strasbourg 1998; Philippe Boulanger, *La Bosnie-Herzégovine – une géopolitique de la déchirure*, Karthala, Paris 2002; United Nations Security Council, «The battle and siege of Sarajevo», *Final Report of the Commission of Experts*, n° S/1994/674 (27 mai 1994), sur le site <http://www.his.com/~twarrick/commxyu4.htm#IV.B>.

¹⁶ Voir sur le siège de Sarajevo Robert J. Donia, chapitre 9, «Death and life in Sarajevo under siege», *Sarajevo – a biography*, University of Michigan Press, Ann Arbor Michigan 2006, p. 287-334; Steven L. Burg & Paul S. Shoup, chapitre 4, «The War on the ground, 1992-94», *The War in Bosnia-Herzegovina – ethnic conflict and international intervention*, Paperback edition, New York 2000, p. 128-184, et Catherine Gouëset, «Chronologie de la guerre au Kosovo (1989-1999)», *L'Express*, (16 juillet 2007), sur le site http://www.lexpress.fr/actualite/monde/europe/chronologie-1989-1999_477405.html.

¹⁷ United Nations Security Council, «The battle and siege of Sarajevo», op. cit.

¹⁸ Bernard Fauconnier, «Le Cœur des Snipers », *Magazine Littéraire* n° 535 (septembre 2013), p. 28-29, p. 29.

¹⁹ Dzana, *Siège de Sarajevo*, (27 septembre 2007), sur le site <http://www.dzana.net/82-siege-sarajevo.html>.

²⁰ Antonio Cassese, Guido Acquaviva, Mary Fan and Alex Whiting, *International Criminal Law – Cases and Commentary*, Oxford University Press, Oxford 2011, p. 150 et Dimitris T. Anali, *Χρονικό ενός πολιορκημένου λαού - Γιουγκοσλαβία 1993-1996*, Νέα Σύνορα - Λιβάνης, Athènes 1999, p. 93-95.

²¹ Ristić, *Sniper Avenue*, p. 35: «NINA – Le Sex Pistols. Quel trou! Sur l'avenue du Maréchal-Tito. BATO – Depuis que c'est devenu la “Sniper Avenue”, tous les troqués ont fermé».

²² Frank Guillory, *Sarajevo se souvient de son séjour en enfer* (6 avril 2012), sur le site <http://www.jolpress.com/article/sarajevo-se-souvient-de-son-sejour-en-enfer-571138.html>.

²³ Diane Scott, *Carnet critique-Avignon 2009*, L'Harmattan, Paris 2009, p. 24-25.

²⁴ Ibid., p. 24.

guerre en Bosnie de l'écrivain roumain francophone Matéi Visniec,²⁵ *Le Diable en partage* et *Kids* de Fabrice Melquiot,²⁶ *Les Combustibles* de la dramaturge belge francophone Amélie Nothomb,²⁷ *Requiem pour Srebrenica* d'Olivier Py²⁸ et *Femmes de Troie* du dramaturge franco-allemand Matthias Langhoff.²⁹

Cela étant, il va de soi que *Sniper Avenue* de Sonia Ristić, par son univers thématique qui reproduit avec fidélité, autant que réaliste le permettent les possibilités de la scène théâtrale,³⁰ des instantanés de la vie des assiégés à Sarajevo, s'intègre aisément à la lignée des œuvres faisant partie de la typologie de l'écriture de guerre, voire de ce théâtre de la guerre civile en ex-Yougoslavie. Cette classification est mise en lumière par l'auteure qui avoue :

Oui, [cette pièce] pourrait l'être (théâtre de guerre). Bien sûr, je ne me suis pas dit «je vais écrire une pièce de guerre», j'avais envie de raconter cette histoire, sans trop chercher un courant où m'inscrire, mais a posteriori, forcément, cette pièce apparaît comme faisant partie de cet univers-là.³¹

Or, il suffit de gratter un peu sous cette déclaration de Sonia Ristić concernant le motif initial de l'aventure auctoriale superficiellement simple, pour découvrir que la représentation de la famille sarajévienne vivant en état poliorcétique dans *Sniper Avenue* évolue en tant que «plongée intérieure»³² non seulement à leur vie quotidienne, mais surtout à leur psychisme et leur mentalité, traumatisés par les impacts de l'enfermement poliorcétique. De là émerge l'effort de la créatrice de discerner «le mal absolu au plus intime des êtres, là où il laissera des blessures secrètes mais ineffaçables, là où la vie, la vie humaine, est atteinte au plus profond d'elle-même».³³ Basée sur des éléments d'une mémoire qui, loin d'être individuel-

²⁵ Matéi Visniec, *Du Sexe de la femme comme champ de bataille dans la guerre en Bosnie*, Actes Sud, Paris 1997.

²⁶ Fabrice Melquiot, *Le Diable en partage et Kids*, L'Arche, Paris 2002.

²⁷ Amélie Nothomb, *Les Combustibles*, Le Livre de Poche, Paris 2002.

²⁸ Olivier Py, *Requiem pour Srebrenica*, Théâtre de Nanterre-Les Amandiers, 1999, voir René Solis, «"Requiem pour Srebrenica", un spectacle choc d'Olivier Py – un cri pour la Bosnie», *Libération – Culture* (22 janvier 1999), sur le site <http://www.liberation.fr/culture/0101271056-requiem-pour-srebrenica-un-spectacle-choc-d-olivier-pyun-cri-pour-la-bosnie-requiem-pour-srebrenica-d-olivier-py-jusqu-au-14-fevrier-marsam-20-h-30-dim-16-h-au-theatre-de-nanterre-amandiers-tel-01-46>.

²⁹ Matthias Langhoff, *Femmes de Troie*, Théâtre

National de Bretagne, Rennes, voir Alain Dreyfus, « À Rennes, Matthias Langhoff revisite "Les Troyennes" d'Euripide», *Libération – Culture* (26 janvier 1998), sur le site http://www.liberation.fr/culture/1998/01/26/-_225915.

³⁰ Philip Wickham, «Dramaturgies de la guerre», *Jeu: revue de théâtre*, n° 117, (4), 2005, p. 93-106, p. 93: «Le théâtre est, hélas! [sic] incapable de tels prodiges de réalisme [par rapport à la représentation cinématographique]. Visiblement, la scène entretient une relation difficile avec la représentation de la guerre, sa réalité semble impossible à rendre avec justesse. Le théâtre parle de la guerre en prenant des détours».

³¹ Ristić, message électronique envoyé à Christina Oikonomopoulou.

³² Ristić, *Sniper Avenue*, préface de l'édition par François Rancillac, p. 6.

³³ Ibid.

le, acquiert les dimensions de la collectivité³⁴ qui réclame la rentrée à la normalité de la vie en paix, elle nie l'effacement des réminiscences négatives, afin d'«échapper à l'oubli, au refoulement, au silence, à la mort».³⁵

Revenant à l'approche de notre étude, il faut d'emblée signaler que la condition de Sarajevo assiégé acquiert dans *Sniper Avenue* les dimensions de l'unique «chronotope»³⁶ dramatique au sein duquel se déroule l'action. Mais cet espace urbain, encadré d'une temporalité précise, est à priori chargé d'une gravité exceptionnelle pour l'évolution des héros, aussi bien qu'il transforme décidément leur vie et leur avenir. Si à ce constat qui attribue au Sarajevo bloqué la force d'un agent catalyseur au dénouement dramatique s'ajoute l'inspiration de l'écrivaine exclusivement liée à la thématique offerte par cette situation historico-politique, il va de soi que le siège de la ville finit par être le véritable protagoniste de la pièce.

Par conséquent, la théâtralisation de Sarajevo assiégé est basée sur deux axes principaux qui jalonnent la structure de la pièce et qui présentent des interrelations thématiques compactes et bilatérales: le siège de la ville et les personnages qui y habitent et qui en sont stigmatisés à jamais.

Un premier effort de dépister le maniement du matériel primaire de Sarajevo assiégé par l'auteure pour qu'elle fasse bâtir la figuration théâtrale de cette bipolarité thématique nous révélerait son refus de toute intention d'offrir aux spectateurs un spectacle fidèlement imitatif de l'évidence historique. La dramaturge affirme:

[...] même si la pièce est basée sur des témoignages, elle n'a pas la prétention d'être «documentaire». Je me base sur des impressions [...] sans forcément chercher à être dans la réalité.³⁷

Nonobstant, nous ne pourrions pas passer sous silence que l'auteure définit sa pièce comme «une chronique»,³⁸ «construite à partir de témoignages d'habitants de Sarajevo qui y ont vécu lors du siège»,³⁹ alors qu'elle indique encore plus concrètement:

Je me suis appuyée sur des extraits d'*Histoires de Sarajevo* [...], recueil d'écrits de citoyens assiégés, que j'ai traduits et adaptés, et en majeure partie sur de nombreuses histoires et anecdotes que des Bosniens ont bien voulu me raconter.⁴⁰

D'autre part, la contribution du témoignage tiré de la factualité guerrière historique est clairement évidente dans la pièce, tant que S. Ristić en offre deux

³⁴ Ristić, message électronique envoyé à Christina Oikonomopoulou: «Je me base sur des impressions, des choses de la mémoire collective».

³⁵ Ristić, *Sniper Avenue*, préface de François Rancillac, p. 6.

³⁶ Mikhaïl Bakhtine, *Esthétique et théorie du roman*, Gallimard, 1978, p. 235.

³⁷ Ristić, courriel envoyé à Christina Oikonomo-

poulou, op. cit. Voir aussi eadem, *Sniper Avenue*, préface de François Rancillac, p. 7: «On l'aura compris, le théâtre de Sonia Ristić est tout sauf documentaire ou réaliste».

³⁸ Ibid., recto de l'ouvrage.

³⁹ Ibid., p. 9.

⁴⁰ Ibid.

claires variations antithétiques des instructions scénographiques au prologue ainsi qu'à l'épilogue, dans le but d'insister sur les répercussions dévastatrices de la guerre. Dans le prologue, elle précise:

Que ce rideau soit un écran froissé, et que, peut-être, des images d'archives soient projetées. J'aimerais y retrouver les rues de Sarajevo d'avant la guerre, et que ce soit le printemps⁴¹,

et dans l'épilogue:

Que ce rideau soit un écran froissé, et que, peut-être, des images y soient projetées. J'aimerais y voir les rues de Sarajevo, d'après la guerre, et que ce soit le printemps.⁴²

Cet élément de doses d'historisation injectées dans la représentation théâtrale qui diminuent le degré élevé de fictionnalité, est mis en relief par la structuration de *Sniper Avenue*, basée sur des événements et des dates liées au déclenchement, à la durée et à la fin du blocage de Sarajevo par les forces de l'armée serbe. Ceci dit, la pièce est divisée en trois parties qui, par leurs titres évidents, correspondent aux trois années de siège de la ville.⁴³ Le remplacement de l'indication des actes théâtraux par l'annotation des étapes chroniques de Sarajevo encerclé est complété par une liste exhaustive du bilan des efforts poliorcétiques de la ville et de la guerre afférente, récitée par les protagonistes à la fin de l'œuvre:

VOIX DE ZORAN – Sarajevo a connu le siège le plus long de l'histoire récente. Il a commencé au printemps 1992, et a duré mille trois cents jours.

VOIX DE MIRSAĐ – Le siège fut levé en automne 1995, suite aux accords de Dayton.

VOIX D'AMRA – Il y a eu dix mille six cent quinze morts, dont mille six cent un enfants, et cinquante mille blessés.

VOIX DE DAMIR – Cent cinquante mille personnes sont parties.⁴⁴

Toujours est-il que la charpente chronologique de la pièce est complétée et fortifiée par la référence à des dates concrètes sur lesquelles débute toutes les trois parties de *Sniper Avenue*. Ces indications temporelles, sous forme de phrases saccadées, et l'exégèse des situations qui les suivent sont alternativement présentées par les héros de la pièce. Mentionnons à titre d'exemple le commencement de la première année de siège qui signale aussi le début de la pièce:

BATO – Mars 1992. Cette folie en Croatie qui dure depuis des mois. Je ne comprends pas. Ils disent que si la Bosnie d'embrase, ce sera une boucherie. La Bosnie ne s'embrasera pas. Ici, il n'y aura jamais de guerre. La guerre à Sarajevo, ce n'est pas possible. Nous sommes trop mélangés.

ZORAN – Avril 1992. Il paraît que nous sommes en état de siège. Mateja a appelé. Il nous invite à Ljubljana. Les Slovènes ne nous comprennent pas... Ce n'est pas possible, la guerre à Sarajevo. L'Europe ne devrait pas tarder à intervenir.

⁴¹ Ibid., p. 13.

⁴² Ibid., p. 65.

⁴³ Ibid., p. 15: «Première année de siège», p. 31:

«Deuxième année de siège», p. 45: «Troisième année de siège».

⁴⁴ Ibid., p. 63.

DAMIR – Mai 1992. Les chaussures de papa sur la lave-linge. Lavées. Les lacets dégorgeant de gouttes rougeâtres. Il se trouvait rue Miskin, lors du massacre.⁴⁵

Par quoi, il convient de remarquer que la plupart des éléments chronologiques insérés dans *Sniper Avenue* perdent leur gravité événementielle limitable, une fois qu'ils sont strictement liés à la vie des héros, bouleversée par l'avalanche des événements. Dans la deuxième partie de la pièce, intitulée «Deuxième année de siège», les personnages affirment:

DAMIR – 27 avril 1993. Quand il y a de l'électricité, maman me laisse parfois regarder la télé. Il y a surtout des films d'action et des séries policières. Je les trouve naïfs, comparés à tout ce qui se passe ici.

NINA – 4 mai 1993. Dans la maison, en face, une femme pleure toute la journée. Sans doute a-t-elle perdu quelqu'un. Je ne la connais pas. Apparemment, elle n'a personne pour la soutenir et la consoler.

SANJA – 11 mai 1993. Les jours passent dans l'attente d'un miracle. Que tout ça disparaisse, que nous recommencions à vivre comme des gens normaux, alors que c'est peu probable. Nous ne faisons que ça, survivre et attendre. J'entends les gens parler: «Ça va bientôt terminer?» et les autres répondent: «Ça va se calmer bientôt. Ça ne peut pas durer encore longtemps». Des conneries.⁴⁶

Certes, la mise en liaison des événements guerriers avec des incidents du vécu de la famille sarajévienne est révélatrice de la déclaration précédente de l'auteure sur le refus du caractère documentaire de la pièce,⁴⁷ et de sa disposition dramaturgique s'intéressant moins à la base subjectivement historique de l'œuvre qu'à ses résultats sur le quotidien de la famille bosniaque qui se métamorphose ainsi à un porteur anonyme du devenir géopolitique balkanique. Cette motivation devient plus évidente si nous approchons les titres des épisodes inclus dans les parties de l'œuvre qui correspondent aux trois années du siège, dépourvus de toute historicité et dotés d'une sémiologie qui renvoie à des choses simples, banales et souvent répétitifs de la vie des protagonistes, tels que «La Lettre»,⁴⁸ «La Partie des cartes»,⁴⁹ «Le Petit Bac»,⁵⁰ «La Balade»,⁵¹ «Le Gâteau»,⁵² «L'Anniversaire».⁵³

Pour déployer ses choix dramaturgiques, Sonia Ristić opte pour des protagonistes qui, loin de porter les signes d'exceptionnalité, d'héroïsme surhumain ou d'originalité comportementale, semblent comme directement déracinés du milieu réel et historique auquel ils se réfèrent, et transportés sur la scène théâtrale. Toujours est-il que, grâce à cette désacralisation de la charpente de l'état poliorcétique militaire et sa focalisation sur le sort de la population civile, nous suivons le trajet d'une famille bosnienne typique qui doit survivre sous de véritables circonstances de guerre qui se détériorent au fur et à mesure que le siège 'de Sarajevo perpétue.

⁴⁵ Ibid., p. 15.

⁴⁶ Ibid., p. 32.

⁴⁷ Voir notice n° 37.

⁴⁸ Ristić, *Sniper Avenue*, p. 23.

⁴⁹ Ibid., p. 36.

⁵⁰ Ibid., p. 40.

⁵¹ Ibid., p. 48.

⁵² Ibid., p. 53.

⁵³ Ibid., p. 56.

Le ravitaillement, alors, des habitants et la pénurie alimentaire deviennent un des problèmes majeurs de la famille de Mirsad. Quant aux approvisionnements fournis par l'aide humanitaire américaine, le dialogue ci-dessous des deux protagonistes, plein de raillerie humoristique, en est révélateur :

DAMIR – Beurk C'est quoi, ce truc?

AMRA – Des gâteaux secs. Américains. Datant de la guerre du Vietnam. Il leur restait un stock. Ils nous l'ont envoyé. Toujours bons, vingt ans plus tard.

DAMIR – Vingt ans! Ils sont pourris!

AMRA – Mais non, il n'y a pas de date de péremption. Ils sont complètement déshydratés, ça se garde bien. Dans vingt ans, ils seront toujours bons.

DAMIR – C'est comme les œufs de Truman!

AMRA – Exactement. C'est américain, c'est du solide. On peut s'en servir pour caler une armoire, tellement c'est solide. Il suffit de les faire tremper dans du lait, c'est écrit dessus.⁵⁴

De surcroît, la sécurité des protagonistes est perpétuellement menacée par les affrontements militaires entre les forces serbes et bosniaques, représentés dans la pièce par des éléments relatifs, tels que des obus qui tombent quelque part aux alentours de Sarajevo, ou l'enfermement imposé par le couvre-feu. En ce qui concerne les premiers, ils y sont dramatisés par des effets sonores réalistes qui intensifient plus encore le cadre martial de l'œuvre. Aux instructions dramatiques du troisième épisode de la première année de guerre, intitulé «Les Queues», l'écrivaine concrétise :

*L'appartement. On retrouve Amra et Mirsad attablés. Damir s'est joint à eux. Éclairés aux bougies, ils attendent, anxieux. Des obus sifflent au loin ; ils sursautent.*⁵⁵

Pareillement, l'imposition du couvre-feu ne fonctionne pas seulement comme signe ostensible des conditions de guerre, mais aussi comme indice de réclusion, campant chez les protagonistes un sentiment de claustrophobie et de volonté désespérante de liberté d'action. Le dialogue suivant entre Mirsad, Nina et Amra en est caractéristique :

MISRAD – Il remarque Nina en train de mettre son manteau en douce.

Halte-là ! Tu vas où, comme ça?

NINA – Je vais faire un tour.

AMRA – Le couvre-feu est dans une heure.

NINA – Si je n'ai pas le temps de rentrer, je resterai dormir chez Meliha.

Amra et Mirsad se consultent du regard.

Allez, ne soyez pas vaches. Je n'en peux plus de rester enfermée. S'il te plaît, papa, je serai prudente. Je descendrai à l'abri s'il y a une alerte, promis. [...]

AMRA – OK, mais tu rentres avant le couvre-feu.

NINA – C'est dans une heure!

MISRAD – À ta place, je m'en irais vite, avant que ta sœur ne change d'avis.

NINA – Geôliers!⁵⁶

⁵⁴ Ibid., p. 55-56.

⁵⁶ Ibid., p. 25-26.

⁵⁵ Ibid., p. 19.

Malgré toutes ces difficultés dues au siège de leur ville, les personnages sont dotés d'une force psychique remarquable qui leur munit du soif de continuer à vivre le plus normalement que possible,⁵⁷ de valoriser à terme ce qui leur est offert au niveau des interrelations humaines et, surtout, de ne pas arrêter d'espérer à la paix. C'est pourquoi Sonia Ristić explique au sujet de la figuration théâtrale de la vie de chaque jour de la famille de Mirsad qu'il s'agit d'un «quotidien rythmé par la guerre, où, plus que de survivre, il s'agit de préserver la joie, l'humour, les petits riens de la vie, comme acte de résistance contre la barbarie».⁵⁸ De même, dans une lettre récitée par Sanja et envoyée à leurs amis échappés du siège, nous lisons :

Enfin, tout ce que nous vivons et ce à quoi nous survivons représente une grande expérience. Après tout, nous porterons un autre regard sur le monde, nous saurons reconnaître et apprécier les petits riens, comme la valeur de l'amitié par exemple.

Beaucoup de choses ont changé. Rien n'est plus comme avant et le sera difficilement un jour. [...] Nous avons besoin de temps. Le temps fera son œuvre. Nous ne pouvons qu'espérer. C'est tout ce qui nous reste.⁵⁹

À ce point-ci, nous ne saurions mésestimer l'insertion dans le texte dramatique de la critique dénonciatrice des intentions des autres États – européens ou pas – vis-à-vis de la guerre civile en ex-Yougoslavie. En réalité, il s'agit plutôt de l'optique totalement réprobatrice, pleine de fureur sarcastique et de désespoir, des membres de la famille bosnienne envers toutes les forces internationales dont l'apathie ou au contraire l'intervention dynamique contribuent décidément à la dégradation des conditions de leur vie durant le siège de Sarajevo. Sanja dit :

Merci l'Europe de ne pas nous aider. Merci pour l'embargo sur les armes, merci de ne surtout pas intervenir, merci car si vous nous aviez aidés, nous n'aurions jamais su qu'on avait autant d'amis en Afghanistan...⁶⁰

Cette image de marginalisation, matérielle et morale, des Sarajéviens due partiellement à des facteurs extranationaux, plongent la famille dans le désespoir et la perte de toute option de libération de la ville. Durant la deuxième année de guerre, Amra explique :

Nous, les assiégés de cette ville, non seulement nous sommes les derniers des miséreux sur le plan matériel, mais nous devenons de plus en plus pauvres, spirituellement. Cette guerre, c'est une expérience diabolique imaginée pour détruire l'intégrité humaine.⁶¹

⁵⁷ Cf. Ivana Maček, *Sarajevo under Siege – Anthropology in Wartime*, University of Pennsylvania Press, Pennsylvania 2009, p. 5: «I noticed that people in Sarajevo often used the concept of normality to describe some situation, person or way of life. The concept carried a moral charge, a positive sense of what was good, right, or desirable: a “normal life” was a description of how people

wanted to live [...]. The term pertained not only to the way of life people felt they had lost but also to a moral framework that might guide their actions».

⁵⁸ Ristić, *Sniper Avenue*, note, p. 110.

⁵⁹ *Ibid.*, p. 24.

⁶⁰ *Ibid.*, p. 22.

⁶¹ *Ibid.*, p. 32.

alors que, durant la troisième année de siège, Mirsad s'exclame de manière encore plus avérée:

Déjà deux ans que nous sommes assiégés. Deux ans! C'est inconcevable, et pourtant, ça fait bien deux ans. Comment c'est possible? Comment c'est possible? Nous sommes les oubliés du monde.⁶²

Tout au plus, il importe de préciser que cette relation extra-théâtrale de la famille bosnienne avec les autres pays et leur attitude envers la guerre prennent assez souvent la forme d'une altérité consciente, sarcastique et péjorative qui cible la France et quelques aspects de son univers culturel. Cette préférence nationale auctoriale pourrait initialement être expliquée par la francophonie de Sonia Ristić et son contact permanent avec la culture de l'hexagone, d'autant plus qu'elle est habitante de Paris depuis une vingtaine d'années.⁶³ Néanmoins, la raillerie ironique qui en émerge correspond d'une part à un effort d'accentuer davantage la dévastation de Sarajevo par sa mise en comparaison avec l'éclat de la civilisation française, et d'autre part à la volonté de l'écrivaine de théâtraliser le décalage entre les points de vue et les opinions des Européens sur la guerre en ex-Yougoslavie dépourvus de toute expérience sur place, et l'évidence du drame vécu du peuple assiégé de Sarajevo. Dans le premier cas, signalons le dialogue plein d'humour dérisoire mais tragique entre Sanja et Nina sur l'architecture du quartier autour de l'avenue du Maréchal Tito; la seconde sœur n'hésite pas à comparer cette grande rue, complètement détruite par les bombardements et pleine des civils blessés ou tués par les snipers, aux Champs-Élysées de Paris:

NINA – Pourquoi tu détestais ce quartier?

SANJA – Parce que c'est archimoche! L'Avenue du Maréchal-Tito a toujours été archimoche. Vous avez regardé autour de vous? C'est ce qui a été de plus édifiant dans l'urbanisme réal-socialiste!

NINA – C'est vrai que maintenant que c'est redécoré, c'est vachement plus joli. La Sniper Avenue, nos Champs-Élysées à nous. Pour rien au monde, je ne louperais nos petites promenades!

*Rires.*⁶⁴

Dans le deuxième cas, prenons l'exemple d'Amra qui, s'adressant au philosophe français André Glucksmann, très actif tout au long de la guerre en ex-Yougoslavie et défenseur d'une solution immédiate pour sa fin,⁶⁵ dit d'un ton d'amertume caustique, de sarcasme agressif et de vulgarité insultante:

AMRA, *ironique, à un interlocuteur invisible* – Comprenez-moi bien, monsieur Glucksmann, je n'ai rien contre vous... Mais il se trouve que, depuis qu'ils nous

⁶² Ibid., p. 46.

⁶³ Voir p. 2, notice n° 5.

⁶⁴ Ristić, *Sniper Avenue*, p. 50.

⁶⁵ Voir sur l'intérêt et l'activation d'André Glucksmann durant la guerre civile en ex-Yougoslavie, Lévy-Williard Annette et Semo Marc, «Bosnie la

guerre des intellectuels», *Libération – Cahier spécial* (14 septembre 1996), sur le site http://www.liberation.fr/cahier-special/1996/09/14/-_182399; André Glucksmann, «Ceci est bien une guerre», *Le Monde* (18 mai 1999), p. 15, cité dans Abderrahim Lamchichi, *Islam-Occident, Islam-Europe: Choc*

tirent dessus, je suis devenue allergique aux philosophes. Vous, vous êtes bien au chaud et vous philosophez, déversant vos bonnes intentions, et nous, on se fait descendre comme des poupées au stand de tir! Ça ne change rien à ma putain de vie, vos bonnes à la con, votre philosophie de merde ! Vous, vous philosophez, et moi, je tremble. Jour et nuit, je tremble pour mon fils, pour mon mari, je tremble pour mes sœurs, pour ma ville, je tremble pour tout, tout le temps.⁶⁶

À propos de la structure de *Sniper Avenue* formée par la dualité famille bosniaque/image de la ville assiégée, nous devons commenter que ces deux motifs forment un duo qui, malgré sa représentation fréquemment antithétique, semble solidement complémentaire, sinon géométrique puisqu'il est constitué d'idées et de situations relatives à la vie domestique des protagonistes, qui se reflètent, tout en trouvant leur pendant, à des épisodes ou à des personnages agissant dans le vaste espace urbain qu'est Sarajevo. Toutefois, cette architecture bipolaire, contenant des antithèses qui pourraient bifurquer l'action de la pièce entre le référentiel géographique du topos et les personnages théâtraux, sert le double objectif de la dramaturge : d'un côté, intensifier encore plus la dramatisation de la réalité horrible poliorcétique de Sarajevo et des retentissements des affrontements belliqueux, et de l'autre côté, faire l'éloge de la puissance avantageuse de la solidarité humaine, de l'espoir et de la mémoire qui ne doivent jamais éclipser.

Au préalable, il faut indiquer que l'atrocité du présent dramatique de la famille de Mirsad est maintes fois diamétralement opposée au bonheur du passé, représenté par des réminiscences pleines de lyrisme émotionnel et étroitement liées à la ville de Sarajevo. Dans une longue tirade, Nina raconte :

NINA – 21 mars 1994. C'est le premier jour du printemps. Dans le square devant l'immeuble, tous les arbres ont été coupés l'hiver dernier, pour la chauffe. Le printemps et pas de bourgeons. Pas de branches, pas de bourgeons. Je me souviens des amandiers sauvages d'avant la guerre. Des nuages mauves et pourpres qui éclataient en une nuit. J'ai fait toute la ville, pour en trouver un. Je l'ai trouvé, finalement, un tout petit, rachitique, sur Sniper Avenue. Un petit arbre à moitié mort et une seule branche fleurie. [...] Je me suis assise sur le banc en face. Et bien sûr, les connards se sont mis à tirer. J'ai dû vite me mettre à l'abri, même si mourir pour avoir voulu voir un amandier sauvage en fleur n'est pas la pire façon de mourir... Il n'y a plus d'oiseaux à Sarajevo non plus. Plus d'arbres. Plus de printemps. Plus d'oiseaux.⁶⁷

Dans une perspective similaire, l'intérieur familial est mis en contraste avec l'extérieur urbain sarajévien. En d'autres termes, le long enfermement obligatoire des protagonistes dans leur foyer pour des raisons de sécurité, et l'image réaliste et répétitive de leur «espace vital intérieur rétréci»⁶⁸ se trouvent aux antipodes de leur volonté risquée et résistante de se sentir libre⁶⁹ en se promenant dans le vaste

des civilisations ou coexistence des cultures?, L'Harmattan, Paris 2010, p. 259; André Glucksmann, «Guerre en Croatie, guerres en Bosnie...», *Libération – Tribunes* (10 juin 1999), sur le site http://www.liberation.fr/tribune/1999/06/10/-_277053.

⁶⁶ Ristić, *Sniper Avenue*, p. 18.

⁶⁷ *Ibid.*, p. 46.

⁶⁸ *Ibid.*, p. 32-33.

⁶⁹ Voir aussi p. 12 et cf. Hanifa Kapidžić-Osmagnic, «Sarajevo, la rue», Claire Lévy-Vroelant

espace de la ville campée des tireurs embusqués. Bato, Nina et Sanja n'hésitent pas à se balader à Sniper Avenue où «les lumières infrarouges des snipers dansent sur leurs corps». ⁷⁰ Cependant, ils ne quittent pas la rue, persistent avec résolution dans leur décision de se promener en ville et ils provoquent avec bravoure les snipers de tirer sur eux: «Vas-y, connard, tire ou rentre chez toi!». ⁷¹ D'autre part, le motif de la claustration domestique, symboliquement dramatisé par le titre du premier épisode de la pièce qui s'intitule «Le Mur» ⁷², forme une polarité avec le titre du dernier épisode intitulé «Le Tunnel», ⁷³ signe d'échappée vers la liberté, offerte par la ville elle-même.

Nous retomberons sur la même dualité qui unit les héros au cadre urbain de Sarajevo si nous abordons les liens antinomiques qui unissent la famille bosnienne avec le sniper, agent qui semble avoir contaminé la ville, tout en la métamorphosant à un vaste lieu de carnage humain. Dans ce cadre, la collectivité domestique de Mirsad, groupe familial urbain fidélisé envers sa ville même durant les circonstances les plus cruelles de siège, ⁷⁴ éponyme, solidaire, caractérisée des liens de compassion et d'amour parmi ses membres et d'une interaction fertile représentée par l'abondance de dialogues, est nettement opposée à la présence du sniper, tireur embusqué anonyme et sans présence scénique visuelle, d'origine paysanne, personnage agissant dans la solitude individualiste absolue meurtrière, mercenaire payé, plein de sadisme sarcastique et de fanatisme impitoyable, qui monologue sans jamais s'entretenir avec personne. Dans les propos suivants de sniper, il est intéressant de remarquer la féminisation de la ville, acquérant ainsi les dimensions d'un objet de conquête érotique pleine de sadisme, désiré par le tireur, prétendant aux intentions sanglantes:

LE SNIPER – Bonjour, Sarajevo. Ravi de faire ta connaissance. En fait, je ne t'imaginais pas comme ça. Je ne sais pas ce que j'imaginais. La ville. Nous autres, paysans, on s' imagine toujours que la ville, c'est quelque chose d'extraordinaire. Je te croyais plus grande, plus impressionnante. Tu n'es pas si grande que ça. De là où je suis, j'ai l'impression de te tenir toute entière dans ma paume. Je crois qu'on va s'aimer. Tu es faite à ma mesure. Tu tiens dans mon viseur. Tu es belle, illuminée comme ça, zébrée d'éclairs de tirs, dans la nuit. Tu es belle, Sarajevo. Je t'aime déjà. Je viens d'arriver et je t'aime déjà. On m'a donné cette place, la meilleure, ils m'ont dit. Les

et Isaac Joseph, *La Guerre aux civils: Bosnie-Herzégovine, 1992-1996*, op. cit., p. 181-190, p. 185: «Je voudrais souligner que ce qui était dur dans ce siège qui est à la fois une prison, un ghetto, un siège, évidemment, c'est l'enfermement [...]. C'est cela qui est difficile. La vie continue ailleurs tout comme le temps. Car l'habitant de Sarajevo, surtout au moment où la chose est absolument impossible, a envie de sortir, de fuir. Il se sent et il se sait piégé».

⁷⁰ Ristić, *Sniper Avenue*, p. 49.

⁷¹ Ibid.

⁷² Ibid., p. 15.

⁷³ Ibid., p. 62

⁷⁴ Ibid., p. 44 : «SANJA – Je crois que, pour ma part, j'ai déjà été assez claire. Je ne partirai pas. Jamais. Je ne leur laisserai jamais Sarajevo»; p. 47: «BATO - [...] Il y a deux ans, j'ai rejoint l'armée de mon propre gré, je n'ai pas attendu qu'on vienne me chercher. Je ne pouvais pas faire autrement? Il s'agissait de défendre Sarajevo, bordel de merde! C'est ma ville»; p. 51: «NINA – Moi, je suis bien à Sarajevo».

meilleures places pour les meilleurs tireurs. J'ai toujours été bon. [...] Je suis un franc-tireur dans l'âme. J'aime les rapports privilégiés. Pas d'ordres, pas de règles. Toi et moi. Et mon viseur entre nous.⁷⁵

Récapitulant notre étude sur la pièce *Sniper Avenue* de Sonia Ristić, il faut retenir que l'écrivaine a puisé sa thématique dans une situation extrêmement importante de l'histoire géopolitique moderne de l'Europe de l'Est, celle du siège de Sarajevo. Ayant recours à des sources directes et des témoignages des habitants de la ville assiégée, d'où l'émergence de l'esthétique purement réaliste de la pièce, l'auteure a pourtant évité avec précaution l'enfermement de l'œuvre dans la documentation globale, grâce à la priorité attribuée à la peinture et l'intériorisation des effets de la guerre par ses protagonistes. En outre, la structure de *Sniper Avenue*, minutieusement fondée sur les bipolarités citoyens /Sarajevo et famille/sniper, affirme implicitement la fidélisation des Sarajéviens envers leur ville, jamais rompue, bien que menacée par la guerre et les snipers qui la transforment éphémèrement à un espace menaçant, étranglant et meurtrier. C'est ainsi que pour Sonia Ristić le véritable message de *Sniper Avenue* c'est l'amour des citoyens pour leur ville jamais définitivement abandonnée, l'incitation de ne pas oublier les victimes des conflits interethniques et interreligieux, mais, avant tout, de ne jamais perdre l'espoir pour un avenir pacifique. L'épilogue de la pièce le prouve bien poétiquement :

[...] *J'aimerais y voir les rues de Sarajevo, d'après la guerre, et que ce soit le printemps.*

Je voudrais une fanfare tzigane et des rires. Des verres qui s'entrechoquent, des éclats de voix, et peut-être même une ronde. Je voudrais entendre des cloches et l'appel du muezzin.

*Nina et Sanja seraient de retour. J'aimerais une fête du tonnerre de Dieu, une fête si folle qu'elle réunirait les survivants et les disparus.*⁷⁶

⁷⁵ Ibid., p. 30.

⁷⁶ Ibid., p. 65.

Bibliographie

- Αναλίσ Τ., Δημήτρης, *Χρονικό ενός πολιορκημένου λαού- Γιουγκοσλαβία 1993-1996*, Νέα Σύνορα-Αιβάνης, Athènes 1999.
- Assemblée parlementaire européen, *La Paix séparée en ex-Yougoslavie*, Éditions du Conseil de l'Europe, Strasbourg 1998.
- Bakhtine, Mikhaïl *Esthétique et théorie du roman*, Gallimard, Paris 1978.
- Boulanger, Philippe, *La Bosnie-Herzégovine – une géopolitique de la déchirure*, Karthala, Paris 2002.
- Burg, Steven L. & Shoup, Paul S., chapter 4, *The War in Bosnia-Herzegovina – ethnic conflict and international intervention*, Paperback edition, New York 2000.
- Cassese, Antonio, Acquaviva, Guido, Fan, Mary and Alex Whiting, *International Criminal Law – Cases and Commentary*, Oxford University Press, Oxford 2011.
- Donia, Robert J., *Sarajevo – a biography*, University of Michigan Press, Ann Arbor-Michigan 2006.
- Fauconnier, Bernard, « Le C ur des Snipers », *Magazine Littéraire* n° 535, (septembre 2013), pp. 28-29.
- Lamchichi, Abderrahim *Islam-Occident, Islam-Europe : Choc des civilisations ou coexistence des cultures ?*, L'Harmattan, Paris 2010.
- Lévy-Vroelant, Claire et Joseph, Isaac, *La Guerre aux civils : Bosnie-Herzégovine, 1992-1996*, L'Harmattan, Paris 1997.
- Maček, Ivana, *Sarajevo under Siege – Anthropology in Wartime*, University of Pennsylvania Press, Pennsylvania 2009.
- Melquiot, Fabrice, *Le Diable en partage et Kids*, L'Arche, Paris 2002.
- Nothomb, Amélie, *Les Combustibles*, Le Livre de Poche, Paris 2002.
- Oktapoda-Lu, Efstratia *Francophonie et multiculturalisme dans les Balkans*, Publisud, Paris 2006.
- Oktapoda-Lu, Efstratia et Lalagianni, Vassiliki, *La Francophonie dans les Balkans – Les Voix des Femmes*, Publisud, Paris 2005.
- Ristić, Sonia, *Là-bas/ici*, Editions de la Gare, Paris 2008.
- Ristić, Sonia, *L'enfance dans un seau percé*, Lansman, Belgique 2011.
- Ristić, Sonia, *Le Phare*, Lansman/Tarmac, Belgique/France 2009.
- Ristić, Sonia, *Le Temps qu'il fera demain*, L'Espace d'un instant, Paris 2007.
- Ristić, Sonia, Message électronique à Christina Oikonomopoulou, 14 août 2013.
- Ristić, Sonia, *Migrants*, Lansman/Tarmac, Belgique/France 2013.
- Ristić, Sonia, *Sniper Avenue*, suivie de *Quatorze minutes de danse* et *Le Temps qu'il fera demain*, L'Espace d'un instant, Paris 2007.
- Scott, Diane *Carnet critique-Avignon 2009*, L'Harmattan, Paris 2009.
- Steiciuc, Elena-Brandusa, « Pour un axe de recherches – Europe centrale et de l'Est-Maghreb », Marc Cheymol (s.d.), *Littératures au Sud*, Éditions des Archives Contemporaines, Paris 2009.
- Vargin, Olivier, *Regard sur l'art de l'«autre» Europe – L'art contemporain est-européen après 1989*, L'Harmattan, Paris 2008.
- Visniec, Matéi, *Du Sexe de la femme comme champ de bataille dans la guerre en Bosnie*, Actes Sud, Paris 1997.
- Wickham, Philip, « Dramaturgies de la guerre », *Jeu : revue de théâtre*, n° 117, (4), 2005, pp. 93-106.

Sitographie

- Dreyfus, Alain, « À Rennes, Matthias Langhoff revisite “Les Troyennes” d’Euripide », *Libération – Culture* (26 janvier 1998), http://www.liberation.fr/culture/1998/01/26/-_225915.
- Dzana, *Siège de Sarajevo* (27 septembre 2007), <http://www.dzana.net/82-siege-sarajevo.html>.
- Glucksmann, André, « Guerre en Croatie, guerres en Bosnie... », *Libération – Tribunes*, (10 juin 1999), http://www.liberation.fr/tribune/1999/06/10/-_277053.
- Gouëset, Catherine, “Chronologie de la guerre au Kosovo (1989-1999)”, *L’Express*, (16 juillet 2007), http://www.lexpress.fr/actualite/monde/europe/chronologie-1989-1999_477405.html.
- Guillory, Frank, *Sarajevo se souvient de son séjour en enfer*, (6 avril 2012), <http://www.jolpress.com/article/sarajevo-se-souvient-de-son-sejour-en-enfer-571138.html>.
- Lévy-Williard, Annette et Semo, Marc, « Bosnie la guerre des intellectuels », *Libération – Cahier spécial* (14 septembre 1996), http://www.liberation.fr/cahier-special/1996/09/14/-_182399.
- Solis, René, « “Requiem pour Srebrenica”, un spectacle choc d’Olivier Py – un cri pour la Bosnie », *Libération – Culture* (22 janvier 1999), <http://www.liberation.fr/culture/0101271056-requiem-pour-srebrenica-un-spectacle-choc-d-olivier-pyun-cri-pour-la-bosnie-requiem-pour-srebrenica-d-olivier-py-jusqu-au-14-fevrier-mar-sam-20-h-30-dim-16-h-au-theatre-de-nanterre-amandiers-tel-01-46>.
- « Sonia Ristić », *Les Francophonies en Limousin – La Maison des auteurs*, <http://www.lesfrancophonies.com/maison-des-auteurs/ristic-sonia>.
- United Nations Security Council, « The battle and siege of Sarajevo », *Final Report of the Commission of Experts*, n° S/1994/674 (27 mai 1994), <http://www.his.com/~twarrick/com-mxyu4.htm#IV.B>.

DIMITRA ANASTASIADI

LA PHARMACIE DE MÉDÉE D'EURIPIDE
COMME MOYEN POLITIQUE

La figure de Médée est liée à la magie dans tous les récits composés avant et après ceux d'Euripide. Depuis Hésiode¹ elle est liée aux sœurs de son père, c'est-à-dire aux sorcières célèbres, Circé et Hécate. Pindare emploie l'expression «l'étrangère aux mille talismans» (*Pythiques* IV, 233). Apollonios de Rhodes utilise les mêmes mots, «la femme aux mille talismans» (*Argonautiques* 3.27), alors que dans la bibliothèque d'Apollodore on trouve l'expression «savante pharmakos» (*Bibliothèque d'Apollodore*, 23). Médée est toujours présentée² comme une sorcière qui possède l'art des remèdes et des philtres et les utilise afin d'éliminer ses rivaux surnaturels. Ces philtres sont en même temps des outils thérapeutiques qui sauvent et protègent Jason et les Argonautes. Cette maîtrise multiple des remèdes transforme sa figure – dans le mythe et la tragédie aussi – d'une figure savante et souffrante en médecin et prêtresse de la ville, constituant de cette façon l'affaire de sa pharmacie.

La tragédie d'Euripide conserve le motif du mythe, c'est-à-dire celui d'une sorcière étrangère, d'une thérapeute sage mais souffrante qui possède le double usage des remèdes. C'est justement cette tradition de la maîtrise des remèdes salutaires aussi bien que tuants qu'Euripide met en valeur. Il la retrace dans la tragédie de *Médée*, en la liant au rite et à la politique. À la différence du texte d'Euripide, dans les écritures postérieures, Médée est une sorcière dont la magie et les poisons tuent, ce qui enlève l'ambiguïté de ses vertus rituelles ainsi que leur dimension politique.

De quelle façon est-ce que la figure de Médée comme «pharmakos» est construite dans la tragédie homonyme d'Euripide? Quelle est l'importance et les conséquences d'une interprétation parallèle du rite de son expulsion de la ville et de la tragédie d'Euripide? Quel est le fond politique d'une telle entreprise? Si on examine ces hypothèses à fond, on dirait que la tragédie de *Médée* fonctionne comme une institution de retenue,³ elle est définie comme une sorte d'éducation d'apprentissage de l'éthos politique. C'est alors que la répétition du rite devient un élément constitutif de l'essor de la ville démocratique et le dialogue avec le théâtre tragique s'établit. Le rite, la tragédie et la ville sont édifiés sur la reconnaissance et l'acceptation du barbare, de l'étranger, du réprouvé, de «l'autre».

¹ Hésiode *Théogonie*, 957, traduit par Annie Bonnafé, précédé de J.-P. Vernant, Rivages, Petite Bibliothèque, Paris 1981.

² Parmi les écrivains qui relient le mythe de Médée à la magie, nous citons Apollonios de Rhodes, *Argonautiques*, IV 1635-1690; Hyginus

Fabulae, 22-4; Diodore IV; 46, Eumélos *Corinthiaques*; Apollodore I, 9, 23; Pausanias II 3, 6; Ovide *Métamorphoses* VII, 1-424.

³ C. Castoriadis, *La démocratie grecque ancienne et son valeur de nos jours* [en grec], Ypsilon, Athènes 1986, p. 23.

Ainsi, les liaisons de Meier sont vérifiées;⁴ «le rôle du rite implique que la ville ancienne est capable de combattre, à travers un jeu dramatique intérieur, tous les problèmes que ses actions, décisions et expériences engendrent».

La question de la pharmacie de Médée attire le lecteur moderne. Le double usage des remèdes constitue un des problèmes interprétatifs posés par cette figure tragique, d'autant plus que l'ambiguïté des remèdes est posée par la «pharmakos» et ses passions et devient partie intégrante de l'intrigue, du rite, aussi bien que de la dialectique politique. En tant que sorcière Médée a à plusieurs reprises préoccupé les chercheurs⁵ mais n'a jamais été examinée sous le prisme de «pharmakos», comme on l'a exemplairement indiqué dans la littérature de la Grèce antique (cf. dans le cas d'*Edipe roi* de Sophocle⁶ ou du personnage de Socrate dans le *Phèdre* de Platon⁷). Tragédie, rite et philosophie remuent d'une manière rhétorique la terminologie linguistique qui concerne la pharmacie, les remèdes, les poisons et la «pharmakos», en cherchant à fournir des réponses aux grands problèmes de la passion humaine, de la civilisation et de la gestion politique.

Dans la tragédie, la magie⁸ de Médée porte l'empreinte de son passé mythique. Euripide aborde le mythe afin de présenter Médée comme la petite-fille d'Hélios,⁹ liée à l'ensorcellement¹⁰ ainsi qu'au royaume des morts et d'Hécate. Les outils de sa pharmacie sont des remèdes-talismans,¹¹ des philtres de régénération – quand elle promet de porter remède à l'infécondité d'Égée – mais aussi des philtres d'anéantissement, dans le cas de Pélias, à qui elle avait promis la régénération, à condition que ses filles l'écartèlent et bouillent ses membres pour qu'il devienne immortel. En plus, pendant ses exploits à Colchide, elle utilise des philtres destructifs pour engourdir le dragon qui gardait la toison d'or. En tant que femme «aux mille talismans»¹² elle est liée aux autres femmes astucieuses et polyvalentes de

⁴ Ch. Meier, *De la tragédie grecque comme art politique*, traduit de l'allemand par M. Carlier, Les Belles Lettres-Histoire, Paris 1991, p. 69.

⁵ A. Moreau, «Quelques approches du mythe de Médée», *Cahiers du GITA -Medeia*, Université Paul Valéry, No 2, Montpellier, Octobre 1986, p. 109-120; L. Sechan, «La légende de Médée», *Revue Des Études Grecques*, 40 (1927), p. 234-310.

⁶ J.-P. Vernant – P. Vidal-Naquet, «Edipe sans complexe» et «Ambiguïté et renversement sur la structure énigmatique d'Edipe roi» dans le *Mythe et Tragédie en Grèce ancienne*, vol. 1, La Découverte, Paris 2001, p. 75-131.

⁷ J. Derrida, *La dissemination*, Seuil, Paris 1993, p. 130-140.

⁸ L. Belloni, «Medea polypharmakos», *Civiltà Classica e Cristiana* 2 (1981), p. 117-133; Sechan, «La légende de Médée», p. 310.

⁹ Hésiode, *Théogonie*, 959-1000. L'adoration

d'Hélios rajoute des qualités magiques et religieuses. Elle a été étudiée en détail et les études suivantes le défendent. M. Eliade, *Traité d'histoire des religions*, préface: Georges Dumezil, Payot, Paris 2004; J. Frazer, *The Golden Bough. A Study in Magic and Religion*, Wordsworth Collection, Hertfordshire 1993.

¹⁰ M. Shaw, «The Female Intruder: Women in Fifth-Century Drama», *Classical Philology* 69-70 (Jan.- Oct.), The University of Chicago Press, Chicago 1974, p. 260. La qualité féminine prédominante dans l'antiquité était l'usage des remèdes et des poisons. Médée n'est pas une sorcière, selon la définition du mode de pensée occidental, mais elle est un symbole de la médecine et surtout de l'assainissement des relations humaines.

¹¹ J. Jouanna, «La maladie sauvage et la tragédie», *Mètis*, vol. 3/1-2, Paris 1980, p. 343-360.

¹² Apollonios de Rhodes, *Argonautiques*, 4.1677.

l'antiquité, voire Circé, Hécate, Polymélé. Euripide conserve ces origines mythiques. Remèdes, poisons, philtres de charme et de séduction se transforment – dans le mythe et la tragédie – en éléments de la «métis» féminine – une inventrice des plans rusée, tuante, aussi bien que salvatrice. Cette tradition est également présente dans les écrits d'Homère où les «baumes salutaires» (Homère, *Odyssée*, IV 227) constituent des moyens de se tirer d'une affaire douteuse et de monter des projets.

La tragédie de *Médée* commence par la dénonciation de la maladie. Dès les premiers vers, la Nourrice annonce la condition dans laquelle se trouve l'héroïne: «tout lui est ennemi, et elle est atteinte dans ses affections les plus chères» (*Médée*, 16).¹³ Dans la tragédie de Médée, la maladie qui touche «par contre tous les cas où c' est entre personnes amies que se produisent les événements tragiques» (Aristote, *Poétique* XIV, 1453 b, 15-20)¹⁴ est la maladie de la maison et du personnage lui-même. L'annonce de la maladie va de pair avec sa reconnaissance en tant que telle. Médée sort de sa maison pour professer la raison de sa maladie, pour dénoncer ce qui est à l'origine de sa souffrance. L'affirmation de la maladie fait partie de sa reconnaissance. Pourtant est-ce parce qu'il s'agit d'une étape du traitement? La reconnaissance de la maladie et ses métastases sur le héros tragique revêt les aspects d'une dénonciation et s'inscrit sur la figure de la femme qui en souffre. Il ne s'agit pas d'une simple référence mais de la personnification de la maladie que l'héroïne porte comme fardeau en même temps qu'elle la reconnaît comme sa mission. Elle s'exclame: «Ah! Je souffre, infortunée! Je souffre à sangloter bien haut!» (*Médée*, 111-112). Ses passions sont élucidées et appellent à l'assainissement. Le présent tragique la touche en engendrant de la discorde et de l'inimitié. La scène tragique devient le purgatoire des passions. La Nourrice nous informe que Médée est «gît sans nourriture, abandonnant son corps aux chagrins» (*Médée*, 24). Dès le début de la tragédie elle crie «Hélas! Oh! Infortunée que je suis! Malheureuse! Quelles douleurs!» (*Médée*, 96) jusqu'au moment de son exil: «La peine est notre lot, et nous n' en manquons pas» (*Médée*, 334). Médée dénonce la maladie des «événements qui se passent entre personnes amies» en même temps qu'elle l'entreprend sur le plan physique. La douleur est psychique et physique, elle s'exprime verbalement et laisse ses traces sur son corps.

Son discours est placé sous le signe des métastases de la douleur corporelle. De surcroît, Euripide charge son héroïne de la maladie de la rhétorique féminine.¹⁵ La

Cf. J.-P. Vernant – M. Detienne, *Les ruses de l'intelligence. La métis des Grecs*, Flammarion, Paris 1974, p. 180-181. L'écrivain note sur le thème de la magie de la Médée mythique: «Les mots philtre et remède confirment et éclaircissent cet attribut essentiel de la force magique. La bride [...] est présentée comme un équivalent aux remèdes magiques, aux poisons, aux préparations mystérieuses».

¹³ Dorénavant, la translation de référence de

cette essai soit *Euripide, Le Cyclope, Alceste, Médée, Les Héraclides*, texte établi et traduit par L. Meridier, tome 1, Les Belles Lettres, Paris 1925.

¹⁴ *Aristote, Poétique*, traduction et introduction par J. Hardy, Les Belles Lettres, Paris 1932.

¹⁵ Il s'agit d'une remarque faite par Pierre Chantraine, «À propos d'Euripide, *Médée*, 525», *Collection Latomus-Revue des études latines, Hommages à Marie Delcourt*, vol. 114, Bruxelles 1970, p. 92-95.

description de sa maladie est à trouver dans les paroles de Jason: «pour me soustraire femme, à la bavardie intempérance dont ta lanque est atteinte» (*Médée*, 525). La loquacité c'est l'habitude de parler beaucoup, la tendance au bavardage. Ce désir irréprensible relie Médée aux douleurs psychiques et physiques exprimées par son discours sous forme de tristesse et de ribulations. Sa démangeaison de parler rompt le silence du discours féminin dans la cité. Les douleurs psychiques du foyer, de la cité et de la femme forment une unité véhémentement divulguée sur scène. À travers sa démangeaison de parler, la figure tragique ajoute un élément rhétorique à sa pharmacie précieuse. Le magicien, l'empoisonneur est celui dont la parole provoque des douleurs, celui qui a une langue de vipère. Il est bavard, il parle aisément de ses passions personnelles et des maux de la communauté aussi. Médée constate que l'indécence est la maladie la plus sérieuse de la cité: «mais de tous les vices humains, c'est là le plus grand: l'impudence» (*Médée*, 471-72). Sa démangeaison de parler¹⁶ provoque l'éradication de tous les maux dont la cité est atteinte. Toute maladie est divulguée à travers les combats rhétoriques de Médée contre Créon et Jason. Pourrait-on dire alors que sa démangeaison de parler remédie à toute maladie? Le discours tragique est-il un discours sur la douleur qui transforme la «pharmakos» en médecin, en anatomiste et négociateur de la maladie? Est-ce bien cela la raison de son déshonneur?

Dans les cérémonies sacrées d'Athènes on retrouve le rite de l'expulsion du «pharmakos». ¹⁷ L'empoisonneur, le «pharmakos», l'enchanteur, le malfaiteur, celui qui est sacrifié pour l'expiation de la cité est un rebut qui purge les sentiments hostiles des habitants de la communauté. Il est frappé d'ostracisme sous prétexte de faire partie d'une communauté nocive. Il cloche à cause de son origine barbare ou de ses qualités effrayantes. Son expulsion révèle la maladie, sa répudiation devient synonyme de la purgation de la cité. La coopération de tous les citoyens dans le but de répudier le «pharmakos» unit la communauté et renforce sa cohésion. Le «pharmakos», comme membre de la cité, est un héros tragique ainsi qu'un citoyen qui doit accumuler les sentiments hostiles de la communauté, qui s'expriment à travers des dérisions, des insultes et des coups. On fait le tour de la cité en le portant captif. Cependant, c'est en même temps une figure qui nous familiarise avec la mort, qu'il s'agisse de la mort dans la cité – le rite –, du récit de la mort – dans la tragédie – ou encore de l'étude de la mort sous un aspect philosophique. À Athènes l'ostracisme –l'exil de la personne qui accumule un excès de pouvoir et menace la démocratie et la cité – est l'équivalent des cérémonies sacrées du «pharmakos». Une analogie entre l'exil et la cérémonie d'expulsion est établie. Tous les deux sont vus comme des processus de formation politique des citoyens actifs qui veillent au bien-être de la cité.

¹⁶ Ce caractère se trouve même dans *Andromaque* d'Euripide: «chez toi l'intempérance de langue est plus forte» (689). *Euripide, Andromaque*, traduit par M. Artaud, Chapentier, Paris 1965.

¹⁷ M. Delcourt, *Légendes et culte du héros en Grèce*, PUF, Paris 1992, p. 101-110. Pour la figure d'Édipe, Delcourt M., *Édipe ou la légende du conquérant*, Les Belles Lettres, Paris 1981, p. 29-65.

L'exil de Médée peut être traduit à travers le rite d'expulsion du «pharmakos». ¹⁸ Pendant ces cérémonies on reconnaît officiellement qu'il existe une personne qui reçoit l'anathème en tant que responsable du dysfonctionnement de la cité. Cette personne porte le mal et le transmet. Dans la tragédie de *Médée*, la figure tragique est chargée d'éléments de terreur mais aussi d'une sagesse effrayante et menaçante. Elle est affrontée comme un «miasma», elle engendre la peur – «Créon a peur d'elle» – «J'ai peur de toi, inutile d'alléguer des prétextes; je crains que tu ne fasse à mon enfant quelque mal irrémédiable» (*Médée*, 282-289). Sa sagesse, son passé, son nom, tout en elle est provocant. «Mon renom m'a nui et m'a fait bien du mal» (*Médée*, 293). Ses connaissances même sont menaçantes. «Tu es habile, et experte à plus d'un méfait» (*Médée*, 285). En plus, comme elle est sage, elle est «odieuse». «Mon habileté me rend odieuse aux uns» (*Médée*, 305). Sage, devineresse, prêtresse, «pharmakos», meurtrière, salvatrice, barbare et en plus femme. Elle est exilée et inculpée par le tyran Créon, sous prétexte de constituer une menace pour la cité.

Dans la cité, l'empoisonneur est en même temps le remède, une sorte de contrepoison pour la communauté. Son expulsion redéfinit la cité. Voilà la signification de son exil! Le secret de sa pharmacie réside à l'assainissement de la cité et à la révision de son fonctionnement. Dans la tragédie de Médée, la source du mal est la tyrannie, le désir de pouvoir de la part de Jason et du tyran lui-même. Médée va démontrer, d'une manière radicale et tragique, quelles sont les forces malsaines de la cité aussi bien que la nature exacte de leur nocivité. A l'encontre du rite où la «pharmakos» définit la maladie, la dénomme, la vit, dans la tragédie, elle est chassée par le tyran qui sera bientôt empoisonné. La mort du tyran marque le début de la liberté civile, elle ouvre le chemin vers la démocratie. Médée – la «pharmakos» – va imposer la purification de la tyrannie, la maladie par excellence de la cité. Enfin, c'est le corps du tyran qui s'avère souffrant et menaçant, pas celui du «pharmakos». Et c'est justement le désir de pouvoir qui est à l'origine de la maladie. La «pharmakos» dénonce le tyran. Il est prouvé que toute maladie qui atteint la cité puise son être dans la tyrannie. Le désir du pouvoir menace la démocratie. Vernant a bien repéré cette antithèse entre le tyran et la «pharmakos». «Cette antithèse entre la “pharmakos” et le tyran reflète un élément de la structure de la Grèce antique, l'examine, le met sur le tapis». ¹⁹

Ce même élément est présent dans la tragédie de Sophocle, *dipe roi*. Le «héros-pharmakos», le sauveur, le libérateur de la cité c'est dipe. Ses capacités l'aident

¹⁸ Vernant – Vidal-Naquet, *Mythe et tragédie en Grèce ancienne*, vol. 1, p. 204. J.-P. Vernant met l'accent sur «la relation entre la cérémonie corinthienne pendant laquelle on tue les enfants de Médée afin de purger la cité, et le moment où on expulse le pharmakos. [...] Le meurtre purificateur qui est consommé par le pharmakos ou

toute la communauté va traiter la maladie. Le meurtre est consommé par Médée (tragédie) ou par toute la communauté (cérémonie)».

¹⁹ Vernant – Vidal-Naquet, *Mythe et tragédie en Grèce ancienne*, vol. 2, La Découverte, Paris 2001, p. 198-200.

à combattre ce qui menace la cité, l'épouvantable Sphinx. Lui seul est malade parce qu'il cherche la raison de la maladie qui attaque la cité, ce qui le conduira encore à lui-même. Il est le vecteur de la maladie et du miasme, le malade c'est lui. Il dénomme et incarne le sacrilège de la cité. Il a tué son père et a épousé sa mère. Le sacrilège souille son foyer, son corps, sa vue la cité. Dans la tragédie, il incarne la maladie en même temps qu'il la dénonce. Il en est le vecteur ainsi que son propre médecin et à la fois celui de son foyer, de la cité entière. Pourtant l'assainissement n'est pas sans conséquences néfastes.

L'exil de Médée et d'Édipe est l'équivalent du rite selon lequel le «pharmakos» est congédié. L'exil transforme Médée en une figure limite. Elle est *sans cité*, elle accumule la haine et la peur de la communauté. Elle est l'épouvantail et la menace des structures sociales. Elle est condamnée à l'hostilité de la cité et à la haine des citoyens. Au moment où on lui annonce son exil, elle dit: «Mes ennemis larguent toutes voiles» (*Médée*, 278). Les sentiments hostiles exprimés à son égard constituent des éléments primordiaux qui la lient au rite du «pharmakos». À travers la désescalade des sentiments hostiles²⁰ de la communauté elle est présentée comme un ennemi, une barbare, une étrangère. Traditionnellement, le «pharmakos» vit en exil; c'est une personne «privée de cité». Il est traité de responsable de tous les maux qui frappent la cité, p.ex. de l'infécondité ou des mauvaises récoltes. On le congédie en faisant des gestes hideux de la main, en crachant sur sa figure. Ce type de comportement est intolérable aux yeux de Médée: «Être la risée de mes adversaires! Non, je ne le supporterai, mes amis. Persévérons! Que leur servirait de vivre? Je n'ai ni patrie, ni maison, ni refuge contre le malheur» (*Médée*, 797-799).

En plus, sa pharmacie renferme de la rhétorique et de la séduction, surtout quand elle dit: L'«injustice qu'on nous a faite, nous la taisons: de plus forts nous ont vaincue» (*Médée*, 314). En termes théâtraux, elle incarne le rôle de la femme dans la cité, celui de la défaite et du silence. Un tel rôle est subversif pour l'intrigue tragique: il dévoilera le responsable du drame devant les Dieux en désignant le tyran: «Qu'il ne t'échappe pas, Zeus, l'auteur de mes maux» (*Médée*, 332). La maladie de la cité est prononcée par le «héros-pharmakos» qui parcourt la ville et révèle la vraie raison du mal qui n'est pas autre que la tyrannie. Le moment est venu pour le tyran et le «pharmakos» de changer de place. La source du mal est commune – à Athènes, Corinthe et Thèbes – et elle réside à la figure propre du tyran. Lui, à son tour il avoue sa souffrance et demande que sa liberté lui soit de nouveau rendue: «Va-t'en, insensée, et ôte-moi de peine!» (*Médée*, 333). À présent, personne n'est épargné du mal. Le passage du «pharmakos» au tyran constitue la contribution thérapeutique de la tragédie à la démocratie. Le puissant et l'impuissant ont changé de rôle, puisque le deuxième s'empare désormais du

²⁰ R. Girard, *La violence et le sacré*, Fayard, Pluriel Paris 2011, p. 87. Il note «Le pharmakos et le bouc émissaire endossent des péchés, pas douteux, mais des sentiments hostiles qui sont

concrets, même s'ils restent, pour la plupart, secrets. Tels sentiments vouent les membres de la communauté».

pouvoir et le premier y renonce. Les rôles se sont renversés du moment où celui qui veut protéger et sauver la cité du miasma – c'est-à-dire Médée – ne dispose pas de moyens nécessaires étant à proprement dire piégé par lui-même. C'est le tyran avec sa fille et pas la «pharmakos» qui serviront des victimes expiatoires. Ils seront immolés afin que la *catharsis* s'achève. Par conséquent, on confirme que Médée, la «pharmakos», ne représentait pas seulement la dénonciation de la maladie – pour des raisons personnelles – comme Créon et Jason l'accusaient: elle visait à l'élimination du tyran, à la révision de la justice, enfin de compte, à la sauvegarde de la démocratie. Médée est transformée de «pharmakos», de malade en médecin; d'étrangère, de barbare en Grecque faisant preuve ainsi du vrai sens de l'ethos héroïque.

Sa pharmacie est proche des attraits féminins du charme et de la séduction,²¹ ce qui lui attribue un caractère mécanique. En premier lieu, à travers l'usage des philtres et des remèdes employés pour des raisons thérapeutiques. Nous citons le cas d'Égée, en tant qu'issu à l'exil de Médée – on rappelle qu'elle promet une solution à son problème de fécondité, «telle est la vertu des philtres que je connais» (*Médée*, 718). Elle a assuré son asile après les meurtres commis. Le philtre-remède fournit la solution. Cl. Nancy fait une remarque tout à fait pertinente:²² «les philtres et les remèdes forment – chez Euripide et la littérature classique et moderne – l'armure féminine». En second lieu, à travers la persuasion de la rhétorique féminine,²³ autrement dit la force du langage. Ici, la force de persuasion, l'acte de *charmer*, est un outil rhétorique d'égarement qui dissimule la vérité. À deux reprises, Médée a recours à la rhétorique pour circonvenir son interlocuteur: la première fois, elle demande à Créon de rester un jour de plus; la deuxième, elle demande qu'on la pardonne et envoie des cadeaux à la future épouse de Jason. «Jason, je te prie de me pardonner mon langage passé» (*Médée*, 869-70). Sa pénitence est frauduleuse; elle piège ses victimes en eux-mêmes. Les cadeaux sont des machines de tromperie et de dévoilement.

Au moyen d'une rhétorique séduisante, ses qualités sont mises en valeur et ses remèdes deviennent des armes d'extermination. Il s'agit d'un motif présent dès le début de la tragédie – «celle où nous sommes surtout habile, de les vaincre par le poison» (*Médée*, 385). Par la suite, quand elle envoie ses cadeaux, les voiles empoisonnés deviennent un piège, un tissu qui captive ses victimes. «Telle est la vertu des poisons dont j' enduirai ces présents» (*Médée*, 789). Pareille est la fonc-

²¹ Ch. Baconikola, *Moments de tragédie*, vol. 2, Institut du livre- A. Kardamitsa Athènes 2004, chap. «Nosos et farmakon dans la tragédie attique» et vol. 1, A. Kardamitsa, Athènes 1994, p. 65-72, chap. «L'infanticide au théâtre d' Euripide», p. 89-105; eadem, *Lanque et Tragédie*, Kardamitsa, Athènes 2008, chap. «Médée oracle et la dimension du discours », p. 135-151.

²² Cl. Nancy, «Pharmakon soterias: Le mécanisme du sacrifice humain chez Euripide», *Théâtre et spectacle dans l'Antiquité*, Université des Sciences Humaines de Strasbourg-Travaux du Centre de Recherche sur le Proche-Orient et la Grèce Antique, volumes 5-7, Strasbourg, Novembre 1981, p. 89-90.

²³ N. Loraux, *Façons tragiques de tuer une fem-*

tion des voiles dans *Les Trachiniennes* de Sophocle.²⁴ De «quelles manœuvres lui a-t-il apporté un pareil vêtement?» (Sophocle, *Les Trachiniennes*, 774). La tunique charme la victime, la trompe et la mène à la chute. D'une telle tunique Déjanire²⁵ tuera Héraclès, le héros le plus fort de l'Antiquité, celui qui avait réussi à tous les exploits mais a échoué à se sauver sur le seuil de sa maison. Médée et Déjanire piègent leurs victimes en eux-mêmes et purgent le corps et l'âme.

Tous les accessoires du charme féminin qui trouvent leur place à l'intérieur de la chambre nuptiale – des bijoux, des couronnes, des voiles, des miroirs – n'ont pas d'autre but que de tromper, de dévoiler, de tuer. C'est ainsi que les voiles empoisonnés deviennent les armes de Médée. La fille de Créon se regarde dans le miroir et contemple son double avec admiration – «a la charté d'un miroir» (*Médée*, 1161). Le piège n'est pas autre que son propre soi. La nouvelle mariée a l'air d'un pantin, d'une poupée, d'un masque qui sourit sur le seuil d'Hadès: «souriant à l'image inanimée de sa personne» (*Médée*, 1162). Son corps est «inanimé», c'est peut-être pourquoi la fille de Créon reste muette tout au long de la pièce. Elle se renferme sur elle-même et sur ses illusions. Le miroir devient un miroir magique et révèle les intentions, les inclinations des personnages. Le miroir piège le regard et obtient une fonction révélatrice. Les voiles sont des complices qui enveloppent les personnages et dévoilent leurs faiblesses. Ils piègent le corps; le miroir s'empare du regard. Le reflet de soi-même porte la mort. Le miroir révèle ce qui est au-delà de l'image. Dans le miroir, ce qui se donne à voir est un spectacle atroce, cauchemardesque, «affreux spectacle» (*Médée*, 1167). On vainc la maladie à l'aide des médicaments forts ou des poisons qui portent guérison d'une manière horrible: «sous l'invisible dent du poison, les chairs se détachaient, affreux spectacle» (*Médée*, 1201-2). Le Messenger reproduit à travers la parole l'anatomie du moribond. Le discours tragique et les médecins dépeignent²⁶ la gravité de la maladie qui frappe et déchire monstrueusement la chair des hommes.

La fille de Créon devient la compagne de la mort. À Hadès les morts admirent ses voiles: «le destin de mort ou tombera; infortunée enfers qu'elle portera sa parure d'épousée» (*Médée*, 984). Elle pénètre aux Enfers ténébreux pour que les morts puissent l'admirer. Un mariage aux Enfers. En portant l'annonce des décès récents, le Messenger fait rejoindre le monde terrestre et le monde infernal et conclut que l'homme n'est qu'une ombre – «la condition humaine, ce n'est pas d'aujourd'hui que je la tiens une ombre» (*Médée*, 1224). De plus, il constate qu'il n'y a pas de bonheur – «mais le bonheur, non pas» (*Médée*, 1230). Dans la tragédie de Médée l'union des époux s'avère empoisonnée, intoxiquée. Du reste, Médée sait comment renverser un mariage: «Amères je les leur rendrai et lugubres, leurs épousailles»

me, Hachette, Paris 1985, p. 35. On y fait l'analyse de la persuasion féminine.

²⁴ Sophocle, *Les Trachiniennes*, traduit par P. Mazon, établi par A. Dain, Les Belles Lettres, Paris 2002.

²⁵ M. Davies, «Deianira and Medea. A footnote

to the prehistory of the myth», *Mnemosyne* 42 (1989), p. 469-472.

²⁶ J. Jouanna, «La maladie sauvage et la tragédie humaine chez Euripide», *Métis, Revue d'Anthropologie du Monde Grec Ancien*, vol. 3, 1-2, Paris-Athènes 1988, p. 359

(*Médée*, 399). L'amertume maritale est un poison qui donne la mort. Le poison émiette la vie et dévore la chair. En faisant le deuil de sa fille, Créon s'enveloppe dans les mêmes voiles. La pharmacie de Médée affirme sa réputation et sa sagesse: elle est exterminatrice et venimeuse, une machine de salut.²⁷

La machine de salut présuppose la perplexité es victimes aussi bien que des bourreaux. Tous les plans de Médée sont accompagnés «d'une adversité sans remède» (*Médée*, 392). Le héros-empoisonneur est lui-même contaminé par les projets de traitement qu'il élabore. Il a peur. Il hésite. Il s'enroule dans les malheurs qui finissent par l'encourager: «En marche vers l'œuvre terrible. Voici l'heure de la vaillance» (*Médée*, 403). Une telle démarche s'accomplit dans la peur de la moquerie: «Il ne doit point payer tribut de risée a l'hymen» (*Médée*, 404). La «pharmakos» piège les autres et soi-même en laissant en suspense la relation mère-enfant, masculin-féminin, Dieu-homme, illusion-vérité. Enfin, le mécanisme des plans de Médée devient une machine qui piège son inventeur – le héros tragique, le «pharmakos» – puisqu'il s'y implique: il est désarmé, tel un jouet, victime et gibier de ses propres plans. Le discours tragique dresse des guet-apens, il tend le piège en même temps qu'il traite les maux de la cité et des gens. En abordant les affaires humaines, il piège l'homme dans la connaissance de soi-même.

L. Gernet²⁸ et J.-P. Vernant²⁹ proposent une étude des rites et des mythes afin de comprendre la relation qu'ils entretiennent avec la tragédie antique et la cité. C'est dans cette perspective qu'ils ont lié le rite athénien du «pharmakos» au héros tragique Œdipe, vu comme un sacrilège-un miasma à expulser. Médée – «femme infâme et infanticide» (*Médée*, 1393) – est chassée de Corinthe et trouve refuge à Athènes. Mais est-ce Athènes un lieu où on accepte volontiers des barbares, des gens sans scrupules ni conscience, des canailles? Est-ce qu'on y accueille des meurtriers souillés? Les historiens³⁰ y repondent en rendant justice au choix d'Euripide. Ils soutiennent que la démocratie athénienne est déjà en chute à cause de la guerre du Péloponnèse. C'est pour cette raison qu'Euripide a opté pour la version du mythe selon laquelle Médée s'est réfugiée à Athènes après les infanticides et l'exil. Etant donné que dans le texte la fin de la démocratie athénienne est décrite: «Il s' en est allé, le respect des serments; la pudeur ne subsiste plus dans la grande Hellade» (*Médée*, 439-440). Á Athènes l'accueil du «pharmakos»-meurtrier impur est plus qu'un reflet de la période historique dans le texte tragique. Exilé et souillé, est-il en position de redéfinir la démocratie? Dans l'*Orestie* d'Eschyle, la cité démocratique accueille Oreste, les Érinyes se

²⁷ Nancy, «Pharmakon sotérias», p. 20.

²⁸ L. Gernet, *Anthropologie de la Grèce Antique*, Flammarion, Paris 1982, p. 75-80

²⁹ Vernant – Vidal-Naquet, *Mythe et tragédie en Grèce ancienne*, vol. 1, p. 140-141. «C'est l'usage à Athènes, rapporte Héliados de Byzance, de processionner deux pharmakoi en vue de la purification, un pour les hommes, l'autre pour les fem-

mes [...] Comment est-ce qu'on choisissait les pharmakoi? Tous les éléments indiquent qu'on les trouvait dans la pègre, la lie de la société. Ils étaient des malfaiteurs, des hommes de sac et de corde, considérés d'être inférieurs, dépravés».

³⁰ É. Delebecque, *Euripide et la guerre du Péloponnèse*, Thèse Université de Paris III, Bibliothèque de la Sorbonne, Paris 1951, p. 67; J. De Ro-

transforment en Euménides et le régime est consolidé. Dans *Œdipe à Colone* de Sophocle, dipe, le parricide exilé, dans le bois des Érinyes en suppliant, tandis que Médée, l'infanticide barbare, trouve refuge à Athènes. Est-ce qu'Athènes accueille ceux qui souffrent dans le carde des obligations sine que non de la démocratie ? Le chœur invoque la «pudeur», ce qui constitue de nouveau la notion de la démocratie. Dans la tragédie, la démocratie est révisée et redéfinie par le barbare, l'étranger, l'impur. La femme-miasme transforme le centre de la cité d'Athènes en lieu d'exil et la périphérie, c'est-à-dire Corinthe, en lieu de purgation.³¹ Les héros oscillent entre le monde extérieur et le monde intérieur, la maison et la cité, le monde terrestre et le monde infernal. Le centre de la cité et la périphérie, le privé et le public, le barbare et le Grec changent de rôle ou fusionnent en une seule identité. Les champs ennemis entrent en un dialogue durable, ce qui puisse transformer le vil criminel en sauveur et libérateur de la cité, la mère infanticide en prêtresse.

Aristote définit la catharsis: «et qui suscitait pitié et crainte, opère la purgation propre à pareilles émotions» (Aristote, *Poétique*, 1449b 25-30). Ce qui est rejeté pendant la *κάθαρσις*, le déchet, le rebut de la société, l'homme indigne³² est repoussé pendant la purgation. Pourtant, il enseigne un moyen d'accéder à la purgation. Il nous guide à la clarification. La voie c'est son désespoir – ou son péché –, ses tribulations terribles et désastreuses, non pas son bonheur absolu. Par suite de son erreur, sa douleur, et la ruine de son âme, le héros devient le vaurien qui ouvre la voie vers la catharsis. C'est une voie jonchée des corps de ses proches, des bourreaux et des victimes. Le «pharmakos» est une bête sauvage ou un Dieu, un vicieux ou l'égal du divin.³³ Il constitue un sacrilège mais il est également le médecin de la communauté, le symbole et le maître de la fécondité.³⁴ Le sacrilège va de pair avec la mort sacrificielle. Le sang purifie, désengage et constitue un facteur régénérateur pour la communauté. À travers la monstruosité du «pharmakos», se révéle le nouvel ordre dans la cité et dans la maison d'où découle le caractère politique du «pharmakos» vu que ses actes redéfinissent la communauté et ses valeurs. Ainsi l'affaire de la pharmacie de Médée devient le forum qui traite l'ethos politique. La pharmacie, a-t-elle la même fonction dans les uvres philosophiques?

Dans *Phèdre*, Socrate brûle d'une passion rhétorique. En tant que «pharmakos» il souffre en même temps qu'il recherche le médicament qui guérira sa passion. Le seul remède possible – «Tu as trouvé le moyen de m'en tirer» (Platon,

milly, *Les réflexions générales d'Euripide*, Académie des Inscriptions et Belles-Lettres, Paris 1983, vol. 73, p. 408.

³¹ André Tuiller et Roger Goosens soutiennent ce point de vue: A. Tuiller, *Recherches critiques sur la tradition du texte d'Euripide*, Librairie C. Klincksieck, Paris 1968, p. 74; R. Goosens, «Euripide et Athènes», *Académie Royale de Belgique*,

Cl. Des Lettres-Mémoires, col. 8, 2ème série, vol. 55 Bruxelles 1962, p. 103-108.

³² R. Girard, *La violence et le sacré*, Fayard, Pluriel Paris 2011, p. 40-41.

³³ *Aristote Politique I*, 1235 a 2-29, introduction et traduction par Jean Aubonnet, Les Belles Lettres, Paris 2003.

³⁴ Vernant – Vidal – Naquet, *Mythe et tragédie en Grèce ancienne*, vol. 1, p. 146-148.

Phèdre, 230d) –³⁵ qui le conduira en dehors de sa ville est le discours voilé de Lysias. Il se cache sous les tenues – «sous ta robe» (Platon, *Phèdre*, 228d) – et incube la maladie d'une façon théâtrale. Socrate avoue que chez lui la rhétorique est presque devenue une maladie. Il partage – cette passion avec Phèdre; en se promenant dehors les murs de la ville il le croise «il s' est réjoui d' avoir la celui qui s' associierait á son délire corybantique, et il l' a invité à pousser plus avant» (Platon, *Phèdre*, 228 a-b) – ce qui lui donne grand plaisir comme désormais il aura un compagnon. Celui qui ne quitte jamais la cité, le fera afin de guérir sa passion. C'est en quittant la ville qu'il se souviendra de la passion de Borée qui avait enlevé la nymphe Orithye pendant son jeu avec la nymphe Pharmacée. Placé en tête de la pensée philosophique il y a – ce qui est à peine fortuit – le mythe d'un amour qui opère sur le plan rhétorique. Écouter le discours caché est une maladie analogue à la passion amoureuse. L'amour, selon la description faite dans le *Banquet* de Platon, est un sacrilège, une magie, une fraude, une illusion: «Chasseur hors ligne, sans cesse et en train de tramer quelque ruse, passionné d' inventions et fertile en expédients, employant à philosopher toute sa vie, incomparable sorcier, magicien, magicien, sophiste» (Platon, *Le Banquet*, 203 c, d-e).³⁶ La passion de Borée alterne – pas fortuitement – avec la passion que Socrate ressent pour la philosophie et la connaissance de soi. Le «pharmakos» Socrate, mené par une passion – philosophique ou érotique – transgresse les limites. Á vrai dire, il est en quête du remède unique: un pharmakos,³⁷ franchit les bornes de «me connaître moi-même» (Platon, *Phèdre*, 229e).

Du point de vue historique l'homme congédié, l'homme qui boit la ciguë, qui est empoisonné et exilé, purge les passions humaines de la cité et du discours rhétorique. Il défend ses convictions à tout prix. Au moment même de sa mort, il prône la vertu comme seule issue possible. Derrida met en évidence que dans *Phèdre* Socrate est présenté à la lumière de «l'ironie socratique». Il réfute la sophistique comme remède, en l'opposant à un autre. Il détruit la surface du «pharmakos» avec ses propres moyens. Un remède contre un autre. La cérémonie du «pharmakos» a lieu aux confins de la cité. Il se donne la mission de tracer les limites de la cité. Son rôle est à la fois bénéfique parce qu'il soigne de la maladie, maléfique parce qu'il incarne les forces du mal, redoutable, cerné des précautions, engendrant l'angoisse aussi bien que la sérénité. Il est sacré et maudit. Cependant, cette répudiation du mal et de la folie rétablit le bon sens.³⁸

³⁵ Platon, *Oeuvres Complètes, Phèdre*, tome 4, texte établi et traduit par L. Robin, Les Belles Lettres, Paris 1933. Orithye, fille d'Érechthée. Selon le mythe, elle est enlevée par Borea quand elle jouait avec Pharmacée. Pharmacée était une nymphe qui protégeait une source dont l'eau était considérée comme vénéneuse. Le mythe d'Orithye nous enseigne que la beauté matérielle se fane rapidement. Mais le sujet du discours est plus profond.

C'est la beauté éternelle de l'idée qui ne se fane pas mais elle embellit l'âme. La beauté corporelle se fane. La philosophie et l'amour guideront l'âme du jeune vers la beauté de l'idée.

³⁶ Platon, *Oeuvres Complètes, Le Banquet*, (203 c-d), texte établi par L. Robin, Les Belles Lettres, Paris 1930.

³⁷ Derrida, *La dissemination*, p. 200-250.

³⁸ Idem, p. 119-130.

Dans *Œdipe roi*, Œdipe, le «pharmakos», le malade, le libérateur ainsi que le porteur du mal sert de médecin de la cité et d'investigateur de ses maladies à partir du moment où il prend connaissance de l'oracle delphique – «Connais-toi toi-même» – et se voue à la recherche de son identité. C'est une recherche dont l'évolution est parallèle à celle du sacrilège de la cité. Œdipe est le miasme, le meurtrier de son père. Il reconnaît son histoire, il la révèle après son aveuglement. La maladie d'Œdipe est la sagesse et cette passion est à l'origine de la cécité. Il sera déjà aveugle quand il se rendra compte de sa situation. Médée, respectivement, est imprégnée de la passion du thérapeute qui a recours à des solutions extrêmes. À cause des métastases de la maladie sur son corps et son foyer, elle dénonce l'origine de toute maladie civile, voire l'hybris de la tyrannie. Cette passion la transforme d'une figure de la pathologie et de la magie en prêtresse.

La pharmacie de Médée devient particulièrement troublante après Euripide.³⁹ Qu'en reste-t-il du milieu politique de la tragédie, de l'ethos et de la passion du citoyen? Quelle est la cure proposée pour remédier à nos blessures civiles, dans les versions du mythe et du personnage post-euripidiennes? La recherche concernant la réception de Médée euripidienne reste un débat ouvert et un champ de travail pour des chercheurs Grecs⁴⁰ et étrangers.⁴¹ Le présent travail se limite à

³⁹ Q. Mimoso-Ruiz, *Médée antique et moderne*, Thèse, Bibliothèque de la Sorbonne, Association des publicités, Aspects rituels et socio-politiques d'un mythe (préface de Georges Dumézil), Paris 1983, p. 82. Chapitre «Les Rites et les Divinités»: «La duplicité de la magicienne rejoint l'ambiguïté des "pharmaka" des drogues, puisque celles-ci peuvent apporter aussi bien la mort que la vie». Et en suite, «Cette violence, à laquelle renvoie l'oeuvre, se situe, la plupart du temps, contrairement à la *Médée* de Sénèque, où l'infanticide a lieu devant le public (Sén., *Méd.* 215)» (p. 113). Cf. D. Anastasiadou, *Le cours de Médée d'Euripide dans le temps* [en grec], Thèse de doctorat (inédiée), Université Panteion, Athènes 1999. Partie deux tirée par: «Moments de la pérennité de *Médée* chez Euripide, Sénèque, Corneille, Anouilh», p. 415-422 (<http://thesis.ekt.gr/thesis-BookReader/id/11379#page/1/mode/2up> Date d'accès: 6 août 2013).

⁴⁰ Bibliographie indicative en langue grecque sur la question de la réception culturelle-littéraire et théâtrale de *Médée*: V. Liapis: «La réception littéraire de la tragédie antique», A. Markantonatos – C. Tsagalis (éds.), *La Tragédie Antique. Théorie et action*, Gutenberg, Athènes 2008, p. 265-447; H.

Papazoglou, «Médée: l'aventure du personnage», A. Giannakoulas – M. Chrissanthopoulos (éds.), *La tragédie autrefois et de nos jours, Actes du colloque international sur la tragédie et Aristote*, Castaniotis, Athènes 2002, p. 130-165; S. Patsalidis, *Tensions et dimensions. La tragédie grecque et la théorie du XXe siècle*, Tipothito, Athènes 1997; E. Chassapi Chistodoulou, *La mythologie grecque dans le drame néohellénique*, vol. 1,2, University Studio Press, Athènes 2002; K. Diamantakou-Agathou, «Les contradictions d'une infanticide ou L'identité polyphonique de *Medée* dans la dramaturgie Grecque moderne», *Actes du IVe Congrès de la Société Européenne des Études Néo-helléniques*, sur le site <http://www.eens.org/wordpress/wp-content/uploads/2012/05/Identities-in-the-Greek-world-Granada-2010-Congress-Vol-1-2011-isbn-978-960-99699-3-2.pdf> (p. 541-558).

⁴¹ À propos des transcriptions de *Médée* d'Euripide au théâtre, à l'art, la littérature et la philosophie, cf. aussi à titre indicatif: J. C. Clauss – Johnston S. I. (éds.), *Medea: essays on Medea in myth, literature, philosophy and art*, Princeton University Press, New Jersey 1997; H. Edith – F. Mackintosh – O. Taplin (éds.), *Medea in Perfor-*

l'examen de la question de la pharmacie. L'ambiguïté et la profondeur politique de la pharmacie disparaît dans les transcriptions du personnage tragique. La *Médée* romaine de Seneca n'est qu'une magicienne, intrigante et vile qui tue et trompe sans scrupules. Dans l'œuvre de Corneille la magie devient de l'intrigue, de la magie noire, c'est un moyen de survie et de peur dans la cour royale. La figure mythique est démythifiée, le rite recule, l'impasse politique se perpétue.

La pérennité du postulat de la tragédie et de la philosophie est liée à la libération de la blessure, à la décongestion de la passion et surtout à sa dénonciation politique. G. Sféris y revient poétiquement: «le tyran a quitté le sein de l'homme».⁴²

mance 1500-2000, Legenda, Oxford 2000, p. 1-31 – voir la présentation critique du livre par Walter Puchner [en grec], *Parabasis* 5 (2004), p. 448-451; Mastronarde D. J. (éd.), *Euripides: Medea*, Cambridge University Press, Cambridge 2002; A. Wygant, *Medea, magic and modernity in France:*

stages and histories, 1553-1797, Ashgate, Aldershot 2007.

⁴² Sféris G., *Poèmes*, «La Grive», traduit par Jacques Lacariere et Egérie Mavraki, Mercure de France, Paris 1970.

KATERINA DIAKOUMOPOULOU-ZARAMBOUKA

THE GREEK-AMERICAN THEATRE WAS BORN IN CHICAGO

The Greek-American theatre was born at the end of the 19th century in Chicago and still continues its existence tightly interwoven with the activities of the Greek-American community. Through a process of great efforts, the Greek Diaspora theatre flourished in the United States particularly in the decade before World War II, as evidenced by the rich performances, the major dramatic productions and the creation of professional troupes. This article covers the theatrical activity of the Greek immigrants in Chicago from 1895 until the first decade of the twentieth century.

The first performance of Greek immigrants in the USA¹ was staged on March 25, 1895,² a milestone date for the Greek-American theatre. The «Lykourgos» Society of Chicago took the initiative in staging the four-act Greek comedy *Babylonia*,³ written by Dimitrios Byzantios and performed by amateur actors who lived in the city.⁴ The performance,⁵ which took place in the North Side Turner Hall,⁶ was successful and the audience was so enthusiastic that in the afternoon of the same day the play was repeated. The main contributors of the performance were Yiannis Palamaras, the president of the «Lykourgos» Society, and Nikos Bekropoulos. The main theme of *Babylonia* is the celebration of the victory in the Battle of Navarino (1827) by the Greeks. As the male characters in the play come from many different parts of Greece which use different local idioms, the misunderstandings between them create comical situations. The play survived in the Greek-American stages throughout the period of the first half of the 20th century. The success of the play was probably due to the fact that the Greek

¹ Katerina Diakoumopoulou, «The Greek Theatre in the United States from the end of the 19th century to the 21st century», *Hellenic studies* 16 (2008), no. 2, p. 125-142.

² On March 25 (O.S.) / April 6 (N.S.) of 1821, Greece declares its liberation from the Ottoman Empire, declaring the Greek War of Independence. The Revolution is celebrated by the Modern Greek state on March 25, which is a national day (see indicatively: David Brewer, *Greek War of Independence: The Struggle for Freedom from Ottoman Oppression and the Birth of the Modern Greek Nation*, Overlook Press, 2003; Philips Alison, *The war of Greek Independence: 1821-1933*, 2009; George Finlay, *History of the Greek Revolution*, vol. 1, Adamant Media Corporation, 2001).

³ The play takes place in Nafplio. This is a story of eight Greeks from different parts of Greece, who celebrate the victory of allied forces in the Battle of Navarino (1827) (see Katerina Diakoumopoulou, *The theater of Greek immigrants in New York from the end of nineteenth century until 1940*, vol. 1-3, Thesis, Panteion University, Athens, 2007).

⁴ «Their day to shout. Greeks celebrate an anniversary in their history», *Daily Inter Ocean* (Chicago, Ill.), 7 April 1895, p. 4.

⁵ «25th March in Chicago» / («Η 25η Μαρτίου εν Σικάγω»), *Atlantis* (New York) / (*Ατλαντίς*) 13 April 1895, p. 3.

⁶ Greeks of Chicago in a parade: Natives of the little nation celebrate the anniversary of their

immigrants faced the same problems of misunderstanding with the dramatic characters of the comedy in the American multilingual environment. In addition, the presence of heroes in jail was also relevant to the Greek-American audience. The overnight in jail was often due to the ignorance of the American English language and the American law. *Babylonia* turned out to be the most favorite and popular play on the stages of Greek amateurs.

The success of the first Greek-American performance spread quickly through the Greek-American press and sparked the creation of the first Greek-amateur troupes in all the American States. Chicago's contribution to the Greek-American theatre is not only related to the birth of amateur dramatics at the Greek clubs, but also to the birth of the first professional Greek-American theatrical troupe of Chicago in 1899.

Jane Addams (1860- 1935)⁷ won worldwide recognition in the first third of the twentieth century as a pioneer social worker in America, a feminist, and an internationalist. In 1899 Addams decided to establish an amateur theatre in the Hull-House,⁸ which started its activities as a place of cultural education for the

freedom. *Chicago Daily Tribune* (Chicago), 7 April 1895, p. 4.

⁷ Selected Bibliography: Jane Addams, *An extensive collection of Miss Addams' papers is deposited in the Swarthmore College Peace Collection*, Swarthmore, Pennsylvania; eadem, *Democracy and Social Ethics*, Macmillan, New York 1902. Republished with an introductory life of Jane Addams by A. F. Scott, Harvard University Press, Cambridge, Mass. 1964; eadem, *Newer Ideals of Peace*, Macmillan, New York 1907; eadem, *Twenty Years at Hull-House: With Autobiographical Notes*, Macmillan, New York 1910; eadem, *The Long Road of Woman's Memory*, Macmillan, New York 1916; eadem, *Peace and Bread in Time of War*, Macmillan, New York 1922; eadem, *The Second Twenty Years at Hull-House: September 1909 to September 1929*, Macmillan, New York 1930; eadem, *The Excellent Becomes the Permanent*, Macmillan, New York 1932; James W. Linn, *Jane Addams: A Biography*, Appleton-Century, New York 1935; E. C. Johnson (ed.), *Jane Addams, A Centennial Reader*, with a prefatory note on Jane Addams' life by W. L. Neumann and an introduction by William O. Douglas, Macmillan, New York 1960; Merle Curti, «Jane Addams on Human Nature», *Journal of the History of Ideas* 22 (1961), p. 240-253; Margaret Tims, *Jane Addams of Hull House, 1860-1935*, Allen & Unwin,

London 1961; Christopher Lasch, *The New Radicalism in America, 1889-1963: The Intellectual as a Social Type*, Chatto & Windus, London 1966; John C. Farrell, *Beloved Lady: A History of Jane Addams' Ideas on Reform and Peace* Johns Hopkins Press, Baltimore 1967.

⁸ Library University of Illinois at Chicago. Main Library, special collection. Archive: *Lou Huszar Hull-House Theatre Collection*. See also: Stuart Joel Hecht, *Dissertation: Hull-House Theatre: An Analytical and Evaluative history*, Thesis, Ann Arbor: University Microfilms International, 1983 and Jan Charles Czechowski, *Dissertation: Art and Commerce: Chicago Theatre: 1900-1920*, Thesis, University of Michigan, 1982 and «Miss Jane Addams, of Hull House, Chicago, spoke upon the subject [...] One of the most successful of the plays presented was an adaptation of a Greek play. The actors were drawn from the street vendors and tenement-house population of the neighborhood. Those in charge of the production were greatly surprised to find that some of these seemingly ignorant people already knew the lines which were assigned to them, having studied the classics as a part of their early education in Greece. Three days after the parts were assigned, the first rehearsal was held, and everyone was able to repeat his lines without mistake. The Greeks took great pride in the play which

immigrant groups of the city (Italians, Greeks and others).⁹ Addams strongly believed that the immigrants would become better American citizens if they did not reject the art of their past experiences. «The different immigrant groups could come to a better understanding and respect each other».¹⁰

At the beginning of December 1899 the newspapers of Chicago published recommendatory articles regarding the city's Hellenism.¹¹ The reason was the performance of the play *Odysseus' return to Ithaca*, a play in six acts, which was staged at the Hull-House Theater for three consecutive evenings in front of a

had a long run. After deducting the expenses for mounting the play, which were heavy, a clear profit of \$300 remained. This, it was suggested, should be divided, a part to go to the Greek Church in the vicinity, and a part to Hull House. The players, however, would not agree to this, saying that they had been amply repaid by the opportunity, as they said, of "upholding the honor of Greece", and insisted upon devoting the entire profits to Hull House» (See: «The Third Monthly Conference», *Charities* 8 (1902), no. 13, p. 284-286).

⁹ «The neighborhood Greeks performed the classic plays of antiquity in their own language and the children of European immigrants produced Shakespeare as well as others» (see Marcet Haldeman-Julius, *Jane Addams As I Knew Her*, Grand Rapids, Kessinger, LLC 1999, p. 4).

¹⁰ Rima Lunin Schultz, *Hull-House Maps and Papers: A Presentation of Nationalities and Wages in a Congested District of Chicago, Together with Comments and Essays on Problems Growing Out of the Social Conditions*, University of Illinois Press, 2007, p. 32.

¹¹ «The Greek play, given in the Hull-House Auditorium early in December by natives of Greece, attracted wide attention and received favorable comment from papers published in Chicago and elsewhere. One of the most sympathetic accounts, entitled "Odysseus in Chicago", was written by Mr. Lorado Taft, and appeared in the Chicago Record of Wednesday, December 13th, from which we quote the following: "I went over to Hull-House the other evening to see the return of Odysseus. It was his third and last return. It was well worth the trouble, though the hall was packed too closely for comfort with the most cosmopolitan crowd I have even [sic] seen.

Everybody that I know was there or had been on the previous evenings, and there were several hundred present variously from the Lake Shore drive and the 19th Ward whom I did not know. For a couple of hours all distinctions were forgotten – the millennium was here. The primitive little play had brought back primitive conditions; we were all brothers and sisters again. There was more than gayety and good cheer, however, in the eager audience – there was rapt attention, and every now and then a thrill of emotion to which blase theater-goers are little accustomed". "The thought which came over and over again into every mind was: These are real sons of Hellas chanting the songs of their ancestors enacting the life of thousands of years ago. There is a background for you! How noble it made these fruit merchants for the nonce; what distinction it gave them! They seemed to feel that they had come into their own. They were set right at last in our eyes. The sons of princes, they had known their heritage all the time; it was our ignorance which had belittled them. And they had waited". "The feeling which these humbly proud fellow-citizens of ours put into that play was at the same time their tribute to a noble ancestry and a plea for our respect. Those who saw them on that stage will never think of them again in quite the same way as before. They interpreted, as no group of college boys can hope to interpret, the spirit of these tales of the youth of the world. They have kept younger than we [...] I said that the powerful appeal of the primitive play was due in no measure to elaborate stage equipments. May it not be that, on the other hand, it was greatly enhanced by this very bareness? The group made by Athene, Telemachus and the attendant was

crowded audience.¹² The play was composed of excerpts from the *Odyssey*¹³ and written in Ancient Greek by Mabel May Barrows. As for the characters, the central dramatic figure of the play is Penelope, who narrates her life during the 20-year absence of Odysseus.¹⁴ The drama was presented as an interesting reproduction of the Homeric Greek life, including athletic contests and other musical and dancing spectacular features. The inspirer and head of the performance was only the young American Mabel Hay Barrows. The twenty Greek actors performing in the play were drawn from the street vendors and tenement-house population of the neighborhood,¹⁵ while the chorus was formed by American and Greek women who also had the responsibility of designing the scenery and the costumes. Dimitrios Manousopoulos was the one to perform the leading role while Georgios Matalas was his co-star,¹⁶ both of whom came from villages of

as beautiful as any scene shown. Two chairs and a table furnished the stage. Two figures may fill it as impressively as an army. Constantly the thought recurred to me, How much the people count for; what a chance they have". The last sentence quoted from Mr. Taft expresses succinctly the value of the play—it "gave a chance" which was used with earnestness and patriotism for the best results. Miss Barrows testifies that, although she has trained many college students to give this same play, none ever worked with more zeal or thoroughness. The play will be repeated with the same cast in Studebaker Hall, under the auspices of the Vassar Students' Aid Society, next May». (See: «Hull-House Retrospect», *Hull-House Bulletin* 4 (1900), no 1, p. 3).

¹² «Greeks to enact Homer: Will present the story of Odysseus at Hull House», *Chicago Daily Tribune* (Chicago, Ill.), 3 Dec. 1899, p. 8.

¹³ Mabel Hay Barrows, [*The Return of Odysseus* Prelude and Synopsis] in JAMC (reel 51-0759-0760), Special Collections, The University Library, The University of Illinois at Chicago. See also: «In College Halls», *Daily Mail and Empire* (Toronto, Canada), 1 Dec. 1900, p. 20).

¹⁴ «A Greek play upon any stage in this country not so long ago was a rarity. Those of us who can recall the days of the giving of the *Oedipus Tyrannus* by Harvard students will remember standing in line long, weary hours for the chance to buy entrance tickets at fabulous prices, as though that were to be the one and only chance of a lifetime to hear classic Greek upon the stage. Now one

must live very remote from the college centres not to have such a chance, now and then. The names of the old Greek tragedians are coming to have a familiar look in the modern newspaper. Harvard, Vassar, Beloit, the Universities of Toronto, Pennsylvania, California, Leland Stanford and others have given Greek plays, while several have produced *The Return of Odysseus*, a series of studies and pictures arranged from the *Odyssey* by Miss Barrows. The last mentioned has been twice given by the Greeks of Chicago, once at Hull House and once at the Studebaker Theatre, seven performances in all. As *The Return of Odysseus* affords an opportunity to show the domestic life of Homeric time – the games, the dances, the religious processions – it is extremely popular, especially with those who were born under the fair skies of Greece and who love the atmosphere of that charmed land» (see: Elizabeth Barrows, «The Greek Play at Hull House», *Commons* 9 (1904), p. 6-10).

¹⁵ «The presentation to crowded houses on three successive evenings last week at Hull House of *The return of Odysseus* with genuine Greeks for the cast, and these drawn not from university hall but from the everyday life of Chicago, marks a departure in this country in preparation of Greek plays». (See: «Chicago Greeks: Their play at Hull House», *Hartford Courant* (Hartford, Conn.), 16 Dec. 1899, p. 16).

¹⁶ Georgios Matalas was one of the founder members of «Sparti» Society at Chicago. Dimitrios Manousopoulos was contributor of the

Parnonas in Sparta.¹⁷ Penelope's role was interpreted by Mabel Hay Barrows. The young director was greatly surprised to find that some of these seemingly ignorant people already knew the lines which were assigned to them, having studied the classics as a part of their early education in Greece. After deducting the expenses for mounting the play, a clear profit of \$300 was left. This profit had to be divided into two parts; the Greek Church and the Hull House. The Greeks, however, would not agree to this, as they claimed that they had been amply repaid by the opportunity. Instead, they insisted upon devoting the entire profits to the Hull-House. On May 1900 «The Return of Odysseus» was repeated for three evenings at the Studebaker Theater with the same cast under the auspices of the Vassar Students' Aid Society.¹⁸ The same drama was performed for the next two years in many educational institutes like the University of Minnesota or the University of Toronto.¹⁹

For the American society of the late 19th century Barrows' initiative was highly avant-garde. This was due to the fact that it was not the University of Chicago that presented the story of Odysseus, but the Hull House, the famous social settlement in the centre of one of the worst regions of Chicago, not to mention that the initiators of this project were women. At the end of the 19th century the American newspapers reprinted articles praising Mabel Barrows: «...for all the distinguished professions filled by women, the most unusual is that occupied Miss Mabel Hay Barrows, since she can safely be said to reign without a rival in her particular field. From the beginning of the college year in October to its end in June, Miss Barrows is in constant demand from universities and preparatory schools of the country...».²⁰ At this point it is worth to mention the unknown Mabel Hay Barrows. Born in 1873 in Boston, her father, Samuel June Barrows, was a U.S. Representative from Massachusetts²¹ and a passionate scholar of the classics.²² Her mother, Isabel Chapin Barrows, was the first woman employed by

newspaper *Atlantis* (Ατλαντίς) at Chicago. [See: «Greeks in America» («Έλληνες εν Αμερική»), *Atlantis* / (Ατλαντίς) 5 February 1897, p. 6].

¹⁷ «According to the sources, they had civic education, both had studied at the middle school of the community capital Vamvakou and at the secondary school of Sparta, in contrast to the large number of the Greek immigrants that came from the mountainous Greece and did not have any kind of elementary education. Manousopoulos and Matalas were among the first amateur actors of the Greek theatrical stage at Chicago and exhortators in the spread and establishment of theatre groups throughout America» (see: *Hellenic studies*, op.cit., p. 127).

¹⁸ «Greek plays for Vassar Aid», *Chicago Daily Tribune* (Chicago, Ill.), 13 May 1900, p. 3 and see

also «In the society world», *Chicago Daily Tribune* (Chicago, Ill.), 20 May 1900, p. 5.

¹⁹ «In College Halls», *Daily Mail and Empire* (Toronto, Canada), 10 Nov. 1900, p. 14.

²⁰ Delia Davis, «Her Greek and Latin plays: Miss Barrows producing *The return of Odysseus*», *Los Angeles Times* (Los Angeles, Cal.), 3 Dec. 1899, p. 23 and the same article, see: «Boston girl's classical triumph», *Boston Daily Globe* (Boston, Mass.), 3 Dec., 1899, p. 29.

²¹ Isabel Barrows, *A sunny life: The biography of Samuel June Barrows*, Gale, Making of Modern Law, 2010, (first edition 1913) and *Biographical Directory of the United States Congress: 1774-2005*, Joint Committee on printing Congress U.S., 2006.

²² Samuel June Barrows, *The isles and shrines of Greece*, Roberts Bros, Boston, 1898.

the State Department, one of the first women to attend the University of Vienna to study ophthalmology and the first woman to have a private practice in medicine in Washington, D.C.²³ Mabel Hay Barrows attended Girls' Latin School of Boston. After having graduated, she travelled to Greece and when she returned to the US she went on studying Ancient Greek and Latin at Radcliffe College. In 1894, Barrows' daughter established a school in the worst neighborhood²⁴ of Boston and took her first directorial steps four years later in the Hotchkiss School, where, in the summer of 1898, she adapted and directed the first four books of Virgil's *Aeneid*.²⁵ Barrows became a dancer and a dramatic director, coaching Latin and Greek plays at many universities and schools in all the States and in Canada. Her husband, Henry Raymond Mussey (1875-1940),²⁶ was a professor of economics at the Columbia University and her son, June Barrows Mussey, better known as Henry Hay, became a journalist and a translator who was notable for his writing about magic. Mabel Hay Barrows Mussey was a scholar of the classics for almost ten years who not only had written the plays in ancient Greek and Latin, some of which are still performed by students in various colleges, but she also coached the actors in every part in addition to being an all-round stage manager.²⁷ Mabel Barrows died in December 1931 in Germany.²⁸

The theatrical collaboration of Mabel May Barrows²⁹ with the Greek immigrants of Chicago did not end in 1899.³⁰ In the beginning of October 1903, Barrows and about thirty «trained» Greeks met at the theatre of Hull House to rehearse the forthcoming performance of Sophocles' tragedy *Ajax*. We know that the preparations for the performance of *Ajax* were almost completed at the

²³ Edward James – Janet Wilson James – Paul Boyer, *Notable American Women, 1607-1950: A biographical dictionary*, vol. 3, Radcliffe College, 1971, p. 100 and also: Madeleine Stem, *We the women: Career firsts of Nineteenth-Century America*, Bison Books, 1994, p. 178, 354 and *So much in a lifetime: The story of Dr. Isabel Barrows*, Messner 1964.

²⁴ «Woman's World», *Star* (Boston, Mass.), 15 Sept. 1894, p. 3.

²⁵ «A latin play: *The flight of Aeneas* was presented by the students of the Hotchkiss School in Roberts Opera House. Saturday evening before one of the largest audiences that has over assembled in Lakeville. The play has been arranged by Miss Mabel Barrows of Boston...» (see: «News of the stage: At Hotchkiss School: A Latin Play. Exercises and presentation», *Hartford Courant* (Hartford, Conn.), 28 June 1898, p. 11).

²⁶ «The marriage of Miss Mabel Barrows and Henry Raymond Mussey, an instructor in Co-

lumbia College, will take place on Wednesday at the family's summer camp, Cedar Lodge, Georgetown, Que. Miss Barrows is the daughter of Rev. Samuel J. Barrows, one time editor of the *Cristian Register*, and is a young woman of great literary ability» (see: *Boston Evening Transcript* (Boston, Mass.), 26 Jun., 1905, p. 16).

²⁷ *Woman's World. Star* (Boston), 21 March, 1903, p. 3 και *Women in Business. Clinton Mirror* (Clinton, Iowa), 21 Feb. 1903, p. 6.

²⁸ *New York Times* (New York), 3 Nov. 1931, p. 24.

²⁹ A study about Mabel Hay Barrows is written in Greek, see: Katerina Diakoumopoulou, «Mabel Hay Barrows: The American Pioneer director and her relationship with the Greek-American theater». Announcement in the International Conference of Theater. University of Athens, Department of Theater Studies, January 2011.

³⁰ Jane Addams to Mabel Hay Barrows, [1903 June ?], Chicago, Illinois, Harvard University,

end of November 1903. The various people who participated in this production had learned their part under the instructions of the young woman Hellenist.³¹ The cast was composed by Georgios Matalas, who played the character of Ajax and Michael Loris, who performed the one of Tekmissa's, while the chorus was formed by thirty people with Paraskevas Iliopoulos as the chorus leader. The performances were staged at the Hull-House, from the 6th until the 11th December 1903. The performance was staged in Ancient Greek and attended by many professors of the Ancient Greek, as well as journalists. Georgios Matalas and Dimitrios Manoussopoulos were the ones to receive the most praises.³² The performance of *Ajax* in the Hull-House under the direction of Mabel Hay Barrows in collaboration with the Greeks of the local colony, reproduced the scenic environment of the classic tradition. Barrows, while speaking of her experiences during the period of the rehearsals, said: «It has seldom been my good fortune to meet a more dignified or intelligent set of men. They are receptive to an unusual degree... There have been no bickering(s) as to parts and no jealousies as to the center of the stage...».³³ The music for *Ajax* had been specially composed

Houghton Library, Barrows Family Papers, bMS Am 1807.2(3), in JAMC (reel 4-0618), Special Collections, The University Library, The University of Illinois at Chicago. Elizabeth C. Barrows, «The Greek Play at Hull House», *Commons*, no. 9, January 1904, p. 6-10).

³¹ CHARACTERS OF THE DRAMA.

Athena ... Liverios Manoussopoulos
 Odysseus ... Panagiotis Lambros
 Aias (Ajax) ... Georgios Matalas
 Tecmessa ... Michael Loris
 Eurysakes ... Demetrios Mazarakos
 Messenger ... Spiros Manoussopoulos
 Teucer ... Demetrios Manoussopoulos
 Menelaos ... Iason Korologos
 Agamemnon ... Konstantinos Boukydis
 Chorus of Salaminian Sailors, Comrades of Ajax
 Paraskevas Eliopoulos...Leader

³² «For the first time since it was presented by students of the English University of Cambridge, the *Ajax* of Sophocles has been staged in an English-speaking country, and Chicago has the honor of its production, on six successive nights, to crowded houses. It was not, however, the great University of Chicago that presented it, but Hull house, the famous social settlement in the center of one of the worst regions of Chicago. Few things would ordinarily be less associated in the public mind than a social settlement and Sophocles, yet we

have come to know that at Hull house and under the guidance of Miss Jane Addams all things seem possible. And this phenomenon of a Greek play, acted not by academically trained students, but by more or less uneducated modern Greeks, with no training but a natural enthusiasm [...] The pronunciation was modern, not classical, and purists probably cringed at the sounds, but the fire and fluency of the actors are said to have compensated adequately for delivering a play in a tongue that would have confused the author [...] There was music specially composed and scenery specially painted; the play was well staged at Hull house, and from first to last, so far as possible, it was a "home-made" production. Surely it would have been worth going miles to see and hear [...] An interest among these 7,000 Greeks of Chicago that would lead their representatives to give up seven nights a week for ten weeks to rehearsals can well be recalled in the account of the play an example of "almost religious zeal." And there were not lacking the "distinguished scholars" at the performances, who declared that for fire and intelligence no other people in the world could have surpassed these people of Hull house» (See: «Hull House and Sophocles: A Chicago Social Settlement's Really Remarkable Achievement», *Kansas City Star* (Kansas City, Missouri, 14 Jan. 1904, p. 4).

³³ Heroes of Trojan War on stage at east side

by Willys Peck Kent from New York. It was modeled on the Greek rhythmic scheme, and an effort was made to retain the spirit of the text throughout.³⁴ The American newspapers praised the performance itself and the fact that it was the first time that the great tragedy *Ajax* had been staged in U.S.A.

A few months later, the great success of *Ajax* was repeated in New York's Clinton Hall. *Ajax* didn't use to be a popular text and the truth is that after the Barrows' productions this tragedy was staged only 83 years later by Peter Sellars in 1986.³⁵ However, while *Ajax* wasn't popular, in 1949 it was spread in the strangest way, when James Forrestal, the first U.S. Secretary of Defense, was found dead – more specifically, he committed suicide – and his last written statement was a part from the first choral of *Ajax*.³⁶

stage: With Greeks as the actors, «The Ajax of Sophocles»: Will be portrayed in Clinton Hall: «Goddesses, Warriors and Weird Music of ancient Hellas», *New York Times* (New York), 6 March 1904, p. 9).

³⁴ «THE MUSIC AND SCENERY The music for “The Ajax” was composed by Willys Peck Kent of New York. It is closely wedded to the words and so akin to the musical ideas of the Greeks that they learned it by rote without difficulty, all singing in unison, accompanied only by a clarinet, though the music is also arranged for the oboe, clarinet and flute. The sad and tender strains are like the poetry, full of sombre beauty. The scenery was painted especially for this play by Chicago scene painters, touched up and vastly improved by artists among the Hull House residents. It made a beautiful picture – the low-lying sea, blue in the distance, the ships from Salamis and the harmonious coloring of the varied costumes of the stalwart men, some of whom had much of the traditional beauty of the Greek face. There were six performances of the play, each better than its predecessor, with larger and larger audiences and warmer enthusiasm on their part. The editor takes the liberty to add this word of simple justice: The dramatic feeling, the sympathetic voice, the power to act, were all there, but it was only through diligent and patient training that they were evoked, a training that developed sensitiveness to better things in many ways. The power to evoke the best in another is a great gift. It is the noble endowment of Miss Barrows.

“There is no other enthusiasm of humanity than the one which has traveled the common highway of reason—the life of the good neighbor and honest citizen.” – From Thomas Hill Green, at the entrance of Mansfield House». (See: «Hull House and Sophocles: A Chicago Social Settlement's Really Remarkable Achievement», *Kansas City Star* (Kansas City, Missouri, 14 Jan. 1904, p. 4).

³⁵ Karelisa Hartigan, *Greek tragedy on the American Stage: Ancient drama in the commercial theater, 1882-1994*, Greenwood Press, 1995, p. 112-118.

³⁶ «Fair Salamis, the billows' roar,
Wander around thee yet,
And sailors gaze upon thy shore
Firm in the Ocean set.
Thy son is in a foreign clime
Where Ida feeds her countless flocks,
Far from thy dear, remembered rocks,
Worn by the waste of time—
Comfortless, nameless, hopeless save
In the dark prospect of the yawning grave...
Woe to the mother in her close of day,
Woe to her desolate heart and temples gray,
When she shall hear
Her loved one's story whispered in her ear!
“Woe, woe!” will be the cry—
No quiet murmur like the tremulous wail
Of the lone bird, the querulous nightingale»
(See Townsend Hooper – Douglas Brinkley, *Driven patriot: The life and times of James Forrestal*, U.S. Naval Institute Press, 2000, p. 464-469).

The Committee of Arrangements for the performances of *Ajax* in New York included among others³⁷ Nicholas Murray Butler,³⁸ who was the 12th President of Columbia University and the recipient of the Nobel Peace Prize in 1931, which he shared with Jane Addams, the supporter and instigator of the Greek-American theatre in Chicago.

The successful direction of *Ajax* was subsequently adopted by historic American Universities which used to recruit and enthusiastically welcome the young director to prepare performances of ancient drama with the participation of graduate students. Notable were the performances of *Ajax* in California, at the University of Berkeley in November 1904.³⁹

The performances in the Hull-House gave rise to the spread and establishment of Greek-American troupes. In the first decade of the 20th century, in all the Greek communities from the eastern to the western coasts of the United States, more than thirty Greek theater companies were formed having the ideological motive of cultivating the Greek language through the theater and teaching indirectly the Greek history and tradition.

The theater of American Hellenism has played a central role in the formation of Greek culture in the U.S.A. and has contributed to the enrichment of the Greek Modern Theater and the American Theater. The dynamic theatrical Greek-

³⁷ John LaFarge, James H. Hyde, Able Leach of Vassar, Charlotte Perkins Stetson, Felix Adler, Edward A. Mc-Dowell, James Loeb, Hamilton Mable, Henry Mitchell Mac Cracken, Nicholas Murray Butler, Dimitris Botassis, Lillian Wald, Daniel French, Richard Watson Gilder, William Dean Howells, Mrs. Richard Mansfield, John Millburn, Augustus Saint-Gaudens, J.G. Phelps Stokes – see «Greeks art stage pupils», *New York Times* (New York), 6 March 1904, p. 9.

³⁸ Selected Bibliography: Nicholas Murray Butler. The Butler papers are deposited in the library of Columbia University; Nicholas Murray Butler, *Across the Busy Years: Recollections and Reflections*, 2 vols. Scribner, New York 1939-1940. Contains a bibliography; idem, *Between Two Worlds: Interpretations of the Age in Which We Live*, Scribner, New York 1934; idem, *Building the American Nation: An Essay of Interpretation*, Scribner, New York 1923; idem, *The Faith of a Liberal: Essays and Addresses on Political Principles and Public Policies*, Scribner, New York 1924; idem, *The Family of Nations: Its Need and its Problems. Essays and Addresses*, Scribner, New York 1938; idem, *The International Mind: An*

Argument for the Judicial Settlement of International Disputes, Scribner, New York, 1912; idem, *Is America Worth Saving? Addresses on National Problems and Party Policies*, Scribner, New York 1920; idem, *Liberty-Equality-Fraternity: Essays and Addresses on the Problems of Today and Tomorrow*, Scribner, New York 1942; Milton H. Thomas, *Bibliography of Nicholas Murray Butler, 1872-1932*, Columbia University Press, New York 1934.

³⁹ «...the University will present the Ajax of Sophocles. The Ajax will be under the direction of Mabel Hay Barrows, who was so successful...». See: *The evening news* (San Jose, Cal.), 24 Sept, 1904, p. 3. See also: University of Berkeley, California. Collection title: «Finding aid to views taken in the Greek Theatre». Collection number: UARC PIC 01. a) item 1:334, *Ajax* by Sophocles, 25 Oct. 1904 b) item 1: 036 *Ajax* two copies, 15/10/1904 c) item 1: 060 Postcard views of *Ajax* (two copies, one colored), 15 Oct. 1904. And also: Steel Little and Evelyn Agnes, *California Play and Pageant*, California, University of California, English Club, 1914, p. 20-21.

American activity has been projected via two channels: the Greek Societies of Chicago and the action of the Hull-House. The performances in Chicago greatly encouraged the immigrant amateur artists, inspiring them to create new theatre companies and to write plays. In addition, the Hull House led the Greek immigrants to erect native, amateur and professional, companies which formed their own theatrical tradition and left their mark in the multinational environment for more than hundred years.

MINAS I. ALEXIADIS

DEUTSCHE OPER UND JAZZMUSIK IN DEN 1920er JAHREN:
DER FALL VON *JONNY (SPIELT AUF)* VON ERNST KRENEK

Ziel dieses Textes ist, den Jazz-Charakter in deutschen Opern der 1920er Jahre auszuwerten, und zwar aufgrund eines bestimmten Beispiels: der Oper von Ernst Krenek *Jonny spielt auf* (1927). Es handelt sich hierbei um ein Werk mit einem hinreissenden Handlungsverlauf, welches sogar als die erste «Jazz-Oper» überhaupt in die Musikgeschichte eingegangen ist. Gleichzeitig sollen Beziehungen zwischen Oper und Jazzmusik dargestellt und erläutert werden, welche von zentraler Bedeutung für jede Komparation und Gegenüberstellung der Verhältnisse in diesen zwei Genres sind. Der Mittelpunkt dieser Präsentation liegt in den 1920er Jahren; es muss folglich die Natur des Jazz in dieser bestimmten Zeitphase erwähnt werden, nämlich die des «New Orleans» und des «Pre-Swing» (ca. 1926-1932). Jedenfalls ergibt sich, dass eine bloss technische/systematische Analyse der kritischen Stellen in bestimmten (Opern)werken nicht ausreichend ist. Bestimmend sind auch: der Sinn des Terminus «Jazz» während der bestimmten Zeitphase (und besonders in Europa), die sozialen Umstände und die Beziehung der Komponisten zum Jazz.

Das Interesse für das spezifische musikwissenschaftliche Studium der Jazzmusik hat erst in den letzten Jahrzehnten des 20. Jahrhunderts begonnen; und dies wegen der weitverbreiteten Auffassung, dass es sich beim Jazz um ein musikalisches Gebilde «niederer» Ursprungs handle, welches von farbigen Ex-Sklaven hergestellt worden ist, das mit dem nächtlichen Unterhaltungsmilieu in Verbindung steht und schon bald den Charakter eines musikalischen Konsumgegenstandes angenommen hat. Ausserdem wurde hypostasiert, dass es auf Prinzipien, Auffassungen und Praktiken beruht, die von den herrschenden Vorstellungen über den Charakter der europäischen Kunstmusik in signifikanter Weise abweichen. Das Wesentliche ist aber, dass selbst die Träger des Jazz, in Betonung ihrer afro-amerikanischen Herkunft, von Zeit zu Zeit die Werte der westlichen Musikkultur bezweifelt haben.

Die herkömmliche «westliche» musikwissenschaftliche Forschung scheint dieses Gebiet vernachlässigt zu haben. Der Einfluss des Jazz auf die europäische Kunstmusik, soweit erforscht oder bloss erwähnt, wurde vor allem von Soziologen, Kritikern und Historikern des Jazz-Raumes untersucht; doch der Franzose André Hodeir und der Amerikaner Gunther Schuller, die über eine tiefgreifende Ausbildung in beiden Gebieten verfügten, konnten den Sachverhalt der Jazz-Einflüsse auf die europäische Kunstmusik weitgehend vergegenwärtigen.

Die (deutschsprachige) Oper *Jonny spielt auf* wird hier besprochen, weil sie wichtige Besonderheiten aufweist: sie war die erfolgreichste europäische Oper der 1920er Jahre und wurde von vielen als die erste Jazz-Oper in der Musikthea-

tergeschichte erachtet. Trotz der Tatsache, dass diese Auffassung über viele Jahrzehnte erhalten geblieben ist, wurde bis in die 1990er Jahre niemals eine spezialisierte Forschung über die Problematik der Einbeziehung von Jazz-Charakteristika in die Kunstmusik durch diese Oper ins Werk gesetzt. Kreneks «Jonny» ist eine Art Legende der Operngeschichte. Heutzutage weniger wegen des sensationellen Erfolgs, den das Werk nach der Uraufführung 1927 in Leipzig hatte, als aufgrund des Umstands, dass die Titelrolle, der schwarze Jazzmusiker Jonny, den Nazis als Signet für ihre Vernichtungsaktion gegen «Entartete Musik» diente.

Ernst Krenek (1900-1991) teilte, in seinem Text mit dem Titel *Circling my Horizon*, die Komponisten jener Zeit folgendermassen ein. Der entscheidende Ausschnitt ist:

[...] the introduction of jazz elements. At that time in central Europe, very little was known about American jazz, which began to penetrate the Continent only after the conclusion of the First World War. The little we knew about it corresponded very well with our wishes for a clean, crisp, clear-cut, unsentimental, objective music. Nearly all European composers of that time reacted to the new phenomenon by incorporating some of its characteristics into their so-called serious music. As far as I know, only the members of the Schoenberg school never gave in to the temptation. They were too thoroughly steeped in the idea of incompatibility of serious and entertainment music, which had been regarded for nearly a hundred years as an unshakable axiom; (Krenek, *Horizons Circled - Reflections on my Music*, S. 25).

Krenek setzt hiermit fest, dass bedeutende Komponisten in dieser Zeit (Kurt Weill, Paul Hindemith, Darius Milhaud, Igor Stravinsky, Krenek selbst) eine Annäherung, sogar eine Verknüpfung zwischen Ernster Musik [E-Musik] und Unterhaltungsmusik [U-Musik] oder Tanzmusik anstrebten. Viele Komponisten jener Zeit haben die Begriffe «rag», «ragtime», «fox-trot» u.s.w. in einem breiten Sinn benutzt; dabei war oft unter diesen Bezeichnungen tatsächlich die Einbeziehung von Jazz-Charakteristika gemeint. In vielen von diesen Werken (bei Milhaud, Stravinsky, Hindemith) tauchen wesentliche Elemente des Jazz auf (z.B. «blue(s)» Tonmaterial, relevante Rhythmik, musikalische Textur, Merkmale der Jazz-Improvisation u.s.w.).

Weill / Brecht-Opern und Jazz

In Frage kommen hier vor allem: *Die Dreigroschenoper* (1928) und *Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny* (1930). Gegebenenfalls auch die Musik für die Musicals, welche Weill später in Amerika komponiert hat. Aber: Musical und Früher Jazz (Early Jazz, ca. 1917-1930) verschmelzen in Amerika sowieso ineinander und andererseits wollen wir hier konsequent im Bereich der Oper bleiben. Jazz und Repertoire-Oper unterscheiden sich in mehreren entscheidenden Punkten: Jazz-Instrumentarium, Sonorität, der Swing, der Blues, stilechte Jazz-Ausführung,

Jazz-Improvisation u.s.w. sind eigenartige Elemente, und eigentlich der konventionellen Oper fremd. Hier kommt noch viel Entscheidendes dazu, wie z.B. Gegebenheiten des Theaters und der Bühne: Ein Jazz- oder Blues-Sänger ist nicht über ein volles Symphonieorchester (ohne Schallverstärkung) hörbar. Oder auf dramaturgischer Ebene: Initiatoren des Jazz waren hauptsächlich schwarze amerikanische Musiker. Folglich: was kann oder muss Thema oder Gegenstand einer authentischen Jazz-Oper sein? u.s.w.

Was nun den Jazz-Einfluss in den frühen Opern von K. Weill – B. Brecht betrifft: Es ist nicht sinnvoll, Einflüsse vom authentischen Jazz in Weill – Brecht-Opern festzulegen, nur weil (in umgekehrter Richtung) berühmte Kurt Weill-Lieder von bekannten Jazzmusikern nachträglich interpretiert worden sind (z. B. von Louis Armstrong, Frank Sinatra, Ella Fitzgerald, Sara Vaughn u.a.). Dies trägt eher zu Missverständnissen bei: wichtig ist hier die Absicht Weills (und Brechts) selbst, sowie zugleich die (schwierige aber immerhin notwendige) Unterscheidung zwischen Jazz-Musik und dem amerikanischen Popular Song in den 1920er Jahren. Eine hilfreiche musikwissenschaftliche Formulierung hierbei ist «Die Aneignung des amerikanischen popular Song durch Kurt Weill»; die einfache song-form, der sog. «Song-Style» ist ein Mittel im Dienst der Fasslichkeit, der Verständlichkeit und diente zur Sensibilisierung des breiten Publikums. Hierzu noch K. Weill selbst (wobei hier der Terminus Jazz, wiederum, mehr oder weniger als Unterhaltungsmusik zu verstehen ist):

In no case is it the purpose of our efforts to enter into combat with the composer of «hit-tunes», but rather merely to bring our music to the masses... [...] With the use of elements of jazz, simple, easily comprehensible melodies originate, which superficially produce a more or less strong resemblance to the melodies of «light» music. In this process the observer all too often overlooks that the effect of this music is not catchy, but instead rousing;... (Kurt Weill: «Die Oper, Wohin?», *Berliner Tageblatt* 31.10.1929, S. 506- 507. Vgl. Kurt Weill: *Ausgewählte Schriften*, Frankfurt 1975, Suhrkamp Verlag, S. 285).

In Stichworten:

1a) Jazz in den 1920er Jahren: In Amerika: Vorwiegend Unterhaltungsmusik / aber der echte, improvisierte New Orleans-Jazz war eher kompliziert und wies schon Merkmale der späteren kunstmusikalischen Tendenzen auf.

1b) Jazz in den 1920er Jahren in Europa: Weitgehend oder nur als Unterhaltungsmusik erachtet (Auftritte in Europa = Leichtes Repertoire, mit wenig oder kaum Improvisation).

2) Europäische (deutsche) Oper in den 1920er Jahren: Kunstmusik; nur bedingt vom Jazz und eher vom amerikanischen «Popular Song» beeinflusst.

Ernst Krenek (1900-1991): *JONNY SPIELT AUF*

Oper in zwei Teilen - Text vom Komponisten

Uraufführung 10. Februar 1927, Stadttheater Leipzig

Singende Personen der Handlung:

Der Komponist Max (Tenor), Die Sängerin Anita (Sopran)

Der Neger Jonny, Jazzband-Geiger (Bariton), Der Violinvirtuose Daniello (Bariton)

Das Stubenmädchen Yvonne (Sopran), Der Manager (Baß)

Der Hoteldirektor (Tenor), Ein Bahnangestellter (Tenor)

Drei Polizisten (Tenor, Bariton, Baß)

Stumme Rollen der Handlung:

Ein Stubenmädchen, Ein Groom, Ein Nachtwächter im Hotel, Ein Polizeibeamter,

Zwei Chauffeure, Ein Ladenmädchen

Ein Gepäckträger, Hotelgäste, Reisende, Publikum

Ort und Zeit der Handlung: An einem Gletscher; in einem Pariser Hotel.

Handlung

Diese Oper spielt in den Hochalpen (an einem Gletscher), in einer mitteleuropäischen Großstadt und in einem Hotel in Paris, während der 1920er Jahre. Die Opernsängerin Anita und der Geigenvirtuose Daniello (ein «Frauenheld») befinden sich auf Tournee. Sie wohnen im selben Hotel, wo auch der Jazzmusiker Jonny, der afroamerikanische Leiter einer Jazzband, im Hotelclub spielt. Jonny hat ein (vorläufiges) Verhältnis mit dem Zimmermädchen Yvonne; aber er macht sich u.a. auch an Anita heran und bemerkt, dass Daniello eine sehr kostbare Geige besitzt. Sein Wunsch ist es nunmehr, dieses Instrument zu besitzen und er ergreift die Gelegenheit die Geige zu stehlen (da Anita dieselbe Nacht mit dem Geigenvirtuosen Daniello verbringt). Jonny versteckt das Instrument erst im Zimmer der Opernsängerin und später in der Wohnung des Komponisten Max, der mit Anita liiert ist und mit ihr zusammenwohnt.

Gegen Ende der Oper treffen sich alle Hauptdarsteller auf dem Bahnhof, um über Amsterdam nach Amerika weiterzureisen. Jonny, im Besitz der wertvollen Geige, schmuggelt sie erneut in Maxens Gepäck und so wird der Komponist für den Diebstahl beschuldigt und verhaftet; Jonny jedoch gelingt es, den Komponisten zu befreien. Daniello gerät unter den einfahrenden Zug, während Max es schafft, in der letzten Minute in den schon abreisenden Zug zu springen, in dem Anita auf ihn wartet. Jonny klettert triumphierend mit der gestohlenen Geige auf die Bahnhofsuhr, die sich in einen riesigen Globus verwandelt, und spielt zum Tanze auf. Alles tanzt nach den amerikanischen Jazz-Rhythmen, die nun die alte Welt (Europa) zu erobern beginnen....

INFORMATIONEN ZU KOMPONIST UND WERK

Der österreichische, später amerikanische Komponist Ernst Krenek (Křenek) wurde am 23. August 1900 in Wien geboren und starb am 22. Dezember 1991

im kalifornischen Palm Springs. 1916 begann er sein Studium in Wien bei Franz Schreker und folgte diesem 1920 nach Berlin, wo er mit Ferruccio Busoni und dessen Kreis in Berührung kam. In den 1920er Jahren löste sich Krenek von den musikalischen Vorstellungen seines Lehrers und verband in seiner komischen Oper *Der Sprung über den Schatten* (1924 in Frankfurt am Main uraufgeführt) atonale Strukturen mit «Jazz»-Elementen.

JONNY SPIELT AUF, eine höchst erfolgreiche Oper, hatte Krenek vorläufig zu einem wohlhabenden Mann gemacht. Nach der Leipziger Uraufführung 1927 wurde das Werk zur populärsten Oper der Weimarer Republik (seit 1930 in Konkurrenz mit Brechts/Weills «Dreigroschenoper»), und wurde sofort von 42 Bühnen nachgespielt. Bis 1930 griffen auch 70 Opernbühnen des europäischen Auslands zu *Jonny*. In der Folgezeit entstanden musikalische Bearbeitungen für Salonorchester und die Arien erklangen sogar als Schlager aus den Musikautomaten.

In trauriger Umkehrung dieser Popularität wurde die Abbildung des schwarzen Jazz-Musikers Jonny mit einem Judenstern auf der Brust zum Plakatmotiv für die unselige Ausstellung der Nationalsozialisten «Entartete Kunst» in Düsseldorf (1938). Es ist interessant, dass die Partitur-Edition des Werkes, Jonny mit einem Saxophon statt der aufgrund des Operninhalts passenderen Geige darstellt. Man ahnte schon, dass das Saxophon eher zum Jazz gehört als die Geige. Jonny's sensationeller Erfolg gründete sich einerseits auf der (inhaltlich motivierten) Einbeziehung von Jazz-Elementen, andererseits auf dem damaligem Gegenwartsbezug (Radio, Telefon, Auto, Zug, Bahnhofshalle u.s.w. auf der Bühne).

Mit den Eigenarten ihrer Konzeption stellt die Oper *Jonny spielt auf* viele kritische Fragen:

1) Zunächst fällt die Gegenüberstellung und die Korrelation zwischen den beiden Musikkulturen auf: westeuropäisch gegenüber afro-amerikanisch. Weiter stellt sich die Frage der Einbeziehung eines musikalischen Faktors aus dem Jazz (Jonny's Jazz-Band) in ein musikalisches Kunstwerk unter gleichzeitiger Anwendung des traditionellen Symphonieorchesters. Sogleich auch die Frage der Einbeziehung eines (musik)theatralischen Faktors auf der Ebene der Rollen: Jonny, Daniello, Max und Anita sind Musiker. D.h. sie sind als «meta-(melo)dramatische» Personen konzipiert.

2) Weiterhin lässt sich erörtern, wie und in welchem Ausmass die Jazz-Elemente oder der Jazz-Stil überhaupt ein Werk Ernster Musik als solches beeinflussen.

3) Diese Oper stellt die Existenz eines afro-amerikanischen Musikers (Jonny) als Voraussetzung für die Funktion des Dramas und des Jazz-Faktors in allen musikalischen Parametern dar. Das ist besonders wichtig ist, da so etwas zum ersten Mal im Bereich der Oper zustande kam.

Krenk berichtet mit Einzelheiten über eine Aufführung, die er zu Neujahr 1926 besucht hat, und die ihn direkt zur Konzeption des *Jonny* inspiriert hat. Das war die Show (damals «Neger-Revue» genannt) *Chocolate Kiddies* (Musik von

Duke Ellington), ausgeführt vom «Jazz»-Orchester des schwarzen Pianisten Sam Wooding. Anschliessend wird die Phase der Komposition der Jonny-Oper kommentiert, die ersten Versuche zur Aufführung des Werkes mittels der Indendanten der Hamburger Oper (Leopold Sachse) und Gustav Hartung in Darmstadt.¹ Die Premiere der Oper in Leipzig (10 Februar 1927) war ein sensationeller Erfolg. Der Kontakt Kreneks mit dem Dirigenten der Produktion Gustav Brecher und die Einzelheiten der Premiere sind auch in die Memoiren des Komponisten eingegangen.²

Was den Sinn der Jazz-Elemente innerhalb der Oper betrifft, bekennt Krenek völlig aufrichtig:

Während ich ein ernstes Stück mit der Gegenüberstellung Ost-West, Intellekt-Instinkt geplant hatte, wurde es als Jazz-Oper über die ganze Welt verbreitet. In Wahrheit hat es mit Jazz sehr wenig zu tun. Die zwei oder drei «Nummern» die vorkommen, klingen an die amerikanische Unterhaltungsmusik der George Gershwin und Cole Porter an, und diese Elemente färben ab auf einen mässig fortschrittlichen romantischen Stil. Vom wirklichen Jazz hatten wir damals nur sehr vage Vorstellungen, hauptsächlich beeindruckt von Paul Whitemans herumreisendem «Jazzorchester» und ähnlichen Combos.³

Hier ist die offensichtliche Stellungnahme und Selbstkritik von Krenek, 53 volle Jahre nach der Komposition des Werkes, deutlich formuliert. Weiters schildert Krenek seine Erfahrung von der amerikanischen Premiere des Werkes (1929 in New York). Kreneks Eindrücke sind hier von besonderer und spezifischer Bedeutung, weil sie zu einem «germanistischen» Verständnis der Verhältnisse in jener Zeit beitragen:

Als die Metropolitan Opera in New York das Stück 1929 herausbrachte, hatte man sich eine besondere Nuance zurechtgelegt. Da es bei der damaligen amerikanischen Mentalität «untragbar» erschien, dass ein weisses Stubenmädchen ein Verhältnis mit einem Neger haben konnte, wurde Jonny auf dem Theaterzettel als «black-face» deklariert, d.h. als «Minstrel» (das war eine Art von Volkssängern, die früher im Land umherzogen, und, als Neger geschminkt, in Vaudeville-Akten ihre Lieder und Scherze zum besten gaben). Da [auf der Opernbühne] war also ein Weisser (Michael Bohnen), der vorgab, ein Weisser zu sein, der sich als Neger verkleidet hatte, um einen solchen darzustellen (ein Dreh, den nur ein gelernter Amerikaner nachvollziehen kann). Dazu kommt, dass die Oper in deutscher Sprache aufgeführt wurde. Ich war nicht dabei, da ich keine Lust hatte, in das Land der Gangster und der Prohibition zu reisen - nicht ahnend... In Amerika wird der Name konsequent «Johnny» geschrieben. Da er mir zuerst in Friedrich Holländers reizendem Schlager «Jonny, wenn du Geburtstag hast ...» untergekommen war, liess ich es bei Jonny und erklärte später, dass ich den Kosenamen von Jonathan abgeleitet hatte. Ich wusste eben nichts von Amerika. Nach 1930 wurde es still um diese Oper. Die Sensation

¹ Ernst Krenek, *Im Atem der Zeit*, S. 574-575, 596-597, 604-605.

² *Ebd.*, S. 628-635.

³ Krenek, «Jonny erinnert sich» (1980), Programmheft *Jonny spielt auf*, Badisches Staatstheater Karlsruhe, 1997, S. 19.

hatte sich nach und nach verbraucht, und man hatte andere Sorgen. Eine Wiederbelebung in der Gegenwart hat sich bisher [1980] nicht abgezeichnet. Der naive Optimismus des Stücks ist nicht recht eingestimmt auf die Nostalgie-Welle der Zeit, auf die, die «Wegwerf»-Musik der späten zwanziger Jahre mehr anspricht. Immerhin, als das Werk 1968 im Salzburger Landstheater auftauchte, wurde die Titelrolle zum ersten Mal von einem wirklichen schwarzen Amerikaner gesungen [...].⁴

Diese wichtige Selbstkritik wurde anlässlich der *Jonny*-Produktion zum 80. Geburtstag Kreneks (1980) geschrieben. Krenek entschuldigt sich hier wegen seiner damaligen Unwissenheit über Amerika und dem authentischen Jazz. Charakteristisch ist hier die inkorrekte Schreibweise des Namens als «Jonny» (=Johnny). Es ist beeindruckend wie und weswegen Krenek in diesem Text sein ganzes musikdramaturgisches Vorhaben und das Ausmass dieser Oper heruntersetzt, und bis zu dem Punkt gelangt, über einen «naiven Optimismus des Stücks» zu sprechen. Wichtig ist die Herausstellung, dass der erste tatsächlich schwarze (amerikanische) Interpret für Jonnie's Rolle erst 1968 engagiert worden ist. So muss jedenfalls betont werden, dass der ganze Triumph, die Karriere, der Mythos, die Geschichte dieser Oper auf eine solche Tatsache aufgebaut worden ist: dass die Hauptrolle (von 1927 bis 1968) ausschließlich von weissen Sängern, die schwarz angemalt waren, interpretiert worden ist, und nicht von Afro-Amerikanern, wie dies als Ansatz-Konzeption des Komponisten vorgesehen war. Der Grund war mit Sicherheit die gesellschaftliche Exkludierung; der schwarze Hauptdarsteller, besonders mit der Gewichtigkeit mit der er innerhalb dieser Oper präsentiert wird, wäre vom damaligen Publikum international nicht akzeptabel gewesen, was auch vom Komponisten selbst im vorangegangenen Text betont wird. Die Eigenschaften, die Jonny hier anvertraut werden, und zwar der Humor, die Vitalität, der Freiheitswillen usw. sind auch Merkmale der Jazzmusik in den 1920er Jahren. Die damaligen «Neger» lebten am Rand der Gesellschaft, und in diesem Sinn waren sie nicht verpflichtet, die bürgerlichen kulturellen und sozialen Normen des Anstands und der Ordnung einzuhalten.

Trotz seines grossen Erfolges überlebte *Jonny spielt auf* nicht mehr als drei Saisonen und nach 1930 begann diese Oper aus den Programmen der europäischen Bühnen zu verschwinden. Kreneks Biograph John Stewart behauptet diesbezüglich, dass die Novitäten, die das Werk bestimmten, nunmehr ihre Frische verloren hätten. Handlungsintegrierte aktuelle Anspielungen, die früher als amüsant galten, hatten sich in abgenutzten Kuriositäten verwandelt, und so ist diese Oper «in die Finsternis des Mythos» verschwunden.⁵

Feststellungen / Folgerungen

Entscheidend ist das Ausmass des Jazz-Einflusses in der damaligen europäischen Kunstmusik. Als Voraussetzung für die Einschätzung und Bewertung

⁴ Ebd., S. 20-21.

music, University of California Press, Berkeley and

⁵ John L. Stewart, *Ernst Krenek: The man and his*

Los Angeles 1991, S. 120.

dieser Einflüsse muss zunächst die Beschaffenheit des repräsentativen Jazz erläutert werden. Die Begriffsfassung, die Herkunft, die Form, der Blues und alle entscheidende Merkmale des Jazz müssen definiert sein, um weiterhin bei den in Frage stehenden Opern aufgesucht zu werden. Viele europäische Komponisten im Laufe der 1920er Jahre haben die Auffrischung des Tonmaterials und der Ausdrucksmittel angestrebt, und in Hinblick auf die angestrebte Akzeptanz durch ein breites Publikum, nicht nur Elemente des Jazz miteinbezogen, sondern auch Elemente der leichteren und der Tanzmusik jener Zeit. Um den Kontakt des Jazz mit der europäischen Oper und Kunstmusik bewerten zu können, muss auf jeden Fall der Sinn, in welchem Europa den damaligen Jazz aufgenommen hat, kargestellt werden. Erst kommt die Bestimmung der echten Jazzmusik, und dann die Unterscheidung von ihren «kommerziellen» Derivaten und ähnlichen Musikstilen, die einen gewissen Unterhaltungscharakter aufweisen.

Massgebend ist, wie der Jazz damals in Europa aufgenommen worden ist, und besonders im deutschsprachigen Raum, wodurch *Jonny spielt auf* eigentlich entstanden ist. Die Jazz-Einflüsse sind in die Versuche vieler westeuropäischer (Opern-) Komponisten einzuordnen, alternative ästhetische Vorschläge unter Einbeziehung «externer/exotischer» Idiome aufzusuchen und zu begründen. In den späten 1920er Jahren war der Kern des konventionellen Opernrepertoires (z.B. Puccini und Richard Strauss) bereits zur Vollendung. Nach der Auflösung der Tonalität war dieser «Jazz-Einfluss» eine klar zu unterscheidende Richtung von jener, welche die Neue Wiener Schule (Arnold Schönberg, Alban Berg, Anton Webern) initiiert hat.

Spannend ist auch die Frage nach der Rezeption des «Jonny» in den späten 1920er Jahren. Die damalige kulturpolitische Situation hat dem Werk zu einem Erfolg verholfen, den man heutzutage tatsächlich in diesem historischen Kontext nachvollziehen kann. Der schwarze lebensstüchtige Jazz-Geiger (und Saxophonist) Jonny, den Krenek dem weltfremden Komponisten Max gegenübergestellt hat, wurde zur Ikone einer revolutionären, fast traditionszersetzenden Musikkultur. «Jonny» kann dementsprechend keinesfalls als Jazz-Oper erachtet werden; wir können dieses Werk grundsätzlich als eine «Oper mit einbezogenen Jazz-Elementen» bezeichnen, unter der Klarstellung, dass diese Elemente jedoch nicht repräsentativ und «Jazz-spezifisch» sind, da sie jenen (verschwommenen) Eindruck erwecken, der im europäischen Raum über den damaligen Jazz vorherrschte. Wenn im Grunde hier weder eine Jazz-Oper noch eine Oper mit integrierter authentischer Jazzmusik vor uns steht, ist *Jonny spielt auf* dennoch ein hervorragendes Beispiel der damaligen sog. «Zeitoper». Dieses Werk integriert und repräsentiert nicht nur die bestimmte Epoche, sondern stellt vielmehr die Problematik der Beziehung zwischen Kunstmusik, Unterhaltungsmusik und Jazz selbst dar. Die Oper ist jedenfalls immer noch ein Meilenstein in ihrer Art: die hinreissende Geschichte des Werkes, die Konzeption der Gegenüberstellung der beiden Kulturen auf der Bühne und das immer aktuelle Thema ihrer möglichen oder unmöglichen Koexistenz verleiht diesem Werk eine signifikante Besonderheit und Einmaligkeit.

Musiktechnische Analysen zeigen ferner, dass das häufigste gemeinsame Element in all den vom Jazz beeinflussten europäischen Werken die Verwendung der Synkopen und des Blue(s)-Tonmaterials (Wechsel zwischen grosser und kleiner Terz, sowie relevante Zusammenklänge) ist. In den meisten Fällen sind die europäischen Komponisten von den Instrumenten und vom besonderen Klang der «Jazz-Band» fasziniert worden. Integriert wurden meistens offensichtliche Elemente, wie z. B. das *glissando* auf der Posaune, verschiedenartige Effekte mit der Klarinette im hohen Register, Dämpfer auf der Trompete, auffallende Schlagzeuginstrumente u.s.w. Die Komponisten haben diese sekundären Merkmale in den Vordergrund gestellt, in Vernachlässigung anderer, die wichtiger waren, wie z. B. die Improvisation, der «Swing» oder die spezifische Art der musikalischen Jazz-Ausführung.

Denn Jazzmusik wird hauptsächlich von ihrer spezifischen Ausführung charakterisiert. Häufig benutzt sie aber als Repertoire Lieder und Nummern der Unterhaltungsmusik, und das verstärkt die dazugehörige Verwirrung: *Die Dreigroschenoper* ist in diesem Zusammenhang das einschlägigste Beispiel (d. h. Missverständnis). Aufgrund dieser Betrachtung ist es auch folgendes besonders wichtig: wie und von wem diese einbezogene Jazz-Elemente interpretiert werden. Es ist offensichtlich, dass eine «jazzmässige» Interpretation die relevanten Jazz-Einflüsse innerhalb dieser Werke unterstreichen wird. Und besonders diesbezüglich läßt eben feststellen, dass auch bei einschlägigen Stellen in Kreneks *Jonny spielt auf* viel Raum für stilgetreue Jazz-Ausführung vorhanden ist.

Literatur

- Adorno, Theodor W. & Krenek, Ernst, *Theodor W. Adorno und Ernst Krenek - Briefwechsel*, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main 1974
- Blesh Rudi, *Shining Trumpets*, Da Capo Press, New York 1976
- Berendt, Joachim - Ernst, *Das Jazzbuch*, Fischer Taschenbuch Verlag Frankfurt am Main, 1991
- Eisler, Hanns, *Musik und Politik / Schriften 1924- 1948*, VEB Deutscher Verlag für Musik, Leipzig, 2. Auflage 1985
- Fanon, Frantz, *Black skin - White masks*, Grove Press, New York 1967
- Gammond, Peter, *Scott Joplin and the Ragtime Era*, Abacus, London 1975
- Kater, Michael H., *Different drummers - Jazz in the culture of Nazi Germany*, Oxford University Press, New York - Oxford 1992
- Knessl, Lothar, *Ernst Krenek*, Verlag Elisabeth Lafite - Österreichischer Bundesverlag, Wien 1967
- Krenek Ernst
1939, *Music here and now*, W.W.Norton & Company, New York
- 1966, *Exploring music - Essays by Ernst Krenek*, Calder & Boyars Ltd., London
- 1974, *Horizons Circled - Reflections on my Music*, University of California Press, Berkeley and Los Angeles
- 1998, *Im Atem der Zeit*, Hoffmann und Campe Verlag, Hamburg
- «Zum Problem der Oper», Badisches Landestheater, Amtlicher Theaterzettel Nr. 288 / Archiv des Badischen Staatstheaters Karlsruhe
- «Jonny erinnert sich», (26 Oktober 1980), Programmheft *Jonny spielt auf*,

Badisches Staatstheater Karlsruhe 1997

Kowalke, Kim, *A new Orpheus- Essays on Kurt Weill*, Yale University Press, New Haven, 1986

Panofsky, Walter, *Protest in der Oper- Das provokative Musiktheater der zwanziger Jahre*, Laokoon - Verlag München 1966

Pleasants, Henry, *Serious music and all that jazz*, Simon and Schuster, New York 1969

Rich, Alan, «Why Jonny Can't Swing», *New York Magazine*, May 31, 1976, p. 72 / Ernst Krenek Archive, Palm Springs California, Bibliography B 1069

Schatt, Peter W., «Jazz» in *der Kunstmusik*, Gustav Bosse GmbH & Co. KG, Kassel 1995

Stewart, John L., *Ernst Krenek: The man and his music*, University of California Press, Berkeley and Los Angeles 1991

Αλεξιάδης, Μηνάς Γ., «Προβληματισμοί γύρω από τις επιδράσεις της τζαζ στην λόγια ευρωπαϊκή μουσική της δεκαετίας του '20 και στις όπερες του Kurt Weill», περιοδικό *Μουσικολογία αρ.12*, Φεβρουάριος 1999

«Τζαζ χαρακτηριστικά στην όπερα *Mahagonny*», στο *πρόγραμμα της Εθνικής Λυρικής Σκηνής Άνοδος και πτώση της πόλης Μαχαγκόννυ*, Δεκέμβριος 1999

Αλεξιάδης, Μηνάς Γ., *Ο Μαγικός Ανλός του Ορφέα: Δέκα μελετήματα για την όπερα και το μουσικό θέατρο*, Εκδόσεις Παπαζήση, Αθήνα, Σεπτέμβριος 2010

Partituren und CDs

Krenek Ernst, *Jonny spielt auf*, Opus 45 - Partitur, Universal Edition A.G. Wien- Leipzig / Nr. 8624

Krenek Ernst, *Jonny spielt auf*, Opus 45 - Klavierauszug, Universal Edition / UE 8621

Krenek Ernst, *Jonny spielt auf*, Swanee River Song, Universal Edition No 8996

Krenek Ernst, *Jonny spielt auf*, Triumphlied, Universal Edition No 8997

Krenek Ernst, *Der Sprung über den Schatten* - Partitur, Universal Edition / UE 7451

Krenek Ernst, *Der Sprung über den Schatten*, CD, CPO 999 082- 2

Krenek Ernst, *Jonny spielt auf*, CD, Decca 436 631- 2

Krenek Ernst, *Jonny spielt auf*, CD, Vanguard Classics OVC 8048

WALTER PUCHNER

PERZEPTIVE MULTISTABILITÄT UND AUTOPOIETISCHE
FEED-BACK SCHLEIFE.
KRITISCHE RANDNOTIZEN ZU ERIKA FISCHER-LICHTES
ÄSTHETIK DES PERFORMATIVEN

Es sind vor allem zwei Leitkonzeptionen, die als Neologismen Erika Fischer-Lichtes hermeneutische Strategie in der Analyse des Performativitätskonzepts in ihrem einflußreichen Buch *Ästhetik des Performativen*, Frankfurt/M. 2004 (englische Übersetzung von Saskya Iris Jain mit dem etwas bombastischen Titel *The Transformative Power of Performance. A new aesthetics*, New York 2008) prägen, ausgehend, im Gegensatz zu vielen Werken der *performance studies*, von der Theatervorstellung. Beide Konzepte gründen auf der Einsicht, daß Regieentwurf und Probenarbeit grundsätzlich verschieden sind von dem, was sich in der eigentlichen Aufführung vor einem jeden Abend verschiedenen Publikum dann wirklich ereignet. Diese Unterscheidung geht schon auf Steinbecks «intentionale» Ebene der Theatervorstellung zurück, die von der realisierten zu unterscheiden ist (Steinbeck 1970) und ist theoretisch grundsätzlich angebracht, um die verschiedene Qualität der gleichen Vorstellung von Abend zu Abend einem umfassenden Erklärungsmodell zuzuführen, doch erlaubt sie auch zugleich einen kritischen Einwand bezüglich der Frage nach der Quantität dieser Unterschiedlichkeit, da die von der Regie her programmierte Aufführung von der tatsächlich realisierten gewöhnlich nur in Kleinigkeiten differiert, es sei denn, unvorhergesehene Dinge geschehen (Verletzung, Unterbrechung, Theaterskandal, Feuer usw.). Diese nicht kalkulierbaren Abweichungen hat Jens Roselt «signifikante Momente» genannt (Roselt 2008). Was jedoch die qualitative Dimension betrifft, die von der Publikumszusammensetzung und von individueller und kollektiver Dispositioniertheit abhängt, ist eine solche Unterscheidung methodisch durchaus zielführend, da Atmosphäre und Aura einer Aufführung von einer Vorstellung zur anderen signifikanten Differenzierungen unterliegen können (Premiere, Nachmittagsvorstellungen).

Die erste Konzeption, die «perzeptive Multistabilität» (*perceptive multistability*), geht von der paradoxen Tatsache aus, daß der Schauspieler ein Körper *ist* und einen Körper *hat*, d. h. den semiotischen Leib seiner Bühnenrolle inkorporiert, aber gleichzeitig den ontologischen Status seines körperlichen Seins beibehält und trotz aller verstellenden Schauspielkunst gar nicht aufgeben kann (vgl. dazu jetzt auch Veltruský 2012). Dem Paradox der Doppelexistenz des Schauspielers entspricht eine gedoppelte Erfahrungsweise der Bühnendarstellung durch den Zuschauer, der in einem Moment den Akteur als Rollenträger sieht und in einem anderen Moment als Individuum in seiner natürlichen Körperlichkeit, welche sich jederzeit illusionsstörend in den Vordergrund schieben kann. Dies kann durch bestimmte Techniken von der Bühne her provoziert werden (Aus-der-Rolle-Fallen,

romantische Ironie, *ex tempore*, freie Improvisation usw.) oder der persönlichen Impression eines Zuschauers anheimgestellt sein. Fischer-Lichte stellt sich diesen Modalitätswechsel der Perzeption als einen phasenweisen *shifting*-Vorgang oder Kipp-Prozeß vor, der von Zeit zu Zeit im Zuschauerbewußtsein vor sich geht; dies soll der Ausdruck «Multistabilität» indizieren. Eine solche Umpolung der Perzeptionsweise kann jedoch in jedem Augenblick vor sich gehen, geschieht in der Kollektivität des Publikums durchaus nicht in konformer Einheitlichkeit, sondern mag auch gravierenden individuellen Differenzierungen unterliegen. Bei diese Differenzierungen mögen Memorata, Erlebnisse, die Bekanntheit des Schauspielers, Erinnerungen an Rolleninterpretationen usw. eine Rolle spielen.

Ausgehend vom Erlebnisprofil und den Zuschauerreaktionen von Vorstellungen des Volkstheaters kann dem Modell der perzeptiven Multistabilität jedoch ein anderes an die Seite gestellt werden. Statt den Perzeptionswechsel vom semiotischen Rollenkörper zum realen Menschenleib und umgekehrt als eine Kippvorgang zu beschreiben, der nach einer Phase der Stabilisierung eintreten kann, um gleich wieder zurückzukippen oder eine neue Stabilitätsphase in der entgegengesetzten Rezeptionsmodalität einzuleiten, kann diese gedoppelte Aufmerksamkeit auch als ein stabiles und kontinuierliches Sowohl-Als-Auch aufgefaßt werden, eine parallele und simultane Perzeptionsweise, die sowohl Rolle als auch Schauspielerpersönlichkeit beobachtet und die Freiheit der jederzeit gegebenen potentielle Entscheidung, was in diesem Moment als Präferenz der Aufmerksamkeit vorherrschen soll, genießt. Die Kapazität einer solchen doppelten Betrachtungsweise, die dieses Modell des Zuschauerverhaltens impliziert, ist auch im alltäglichen Rollenspiel nachzuweisen, wo der intendierte Seinsstatus (individuelle Identität) mit der realen Existenz (gesellschaftliche Identität) gleichzeitig beobachtet, beurteilt und verglichen wird, vor allem wenn der nach außen projizierte Schein mit dem eigentlichen Sein in deutlichem Widerspruch liegt.

Diese Fähigkeit der doppelten Beobachtungsebene ist freilich von der bürgerlichen Illusionsbühne und dem Literaturtheater nicht favorisiert worden, wo die semiotisierte Bühnenwelt den alleinigen Geltungsanspruch erhebt. Doch bei allen jenen Theaterformen, wo der Perfektionismus der Rollendarstellung problematisch bleibt, wie beim Lientheater, Schultheater, Kindertheater, *performances* mit Behinderten, Kindern und Tieren, ist die Physis des leiblichen Soseins immer präsent, manchmal sogar in omnipotenter Weise. Insofern ist es vielleicht zielführender, statt von Multistabilität von «perzeptiver Synthetik» zu sprechen, wo die Dichotomisierung, die Fischer-Lichte in diesem Buch grundsätzlich negiert, nicht nur auf der Produktionsseite (Schauspieler *ist* und *hat* Körper, semiotischen und natürlichen Leib), sondern auch auf der Rezeptionsseite aufgehoben ist: der Zuschauer hat grundsätzlich und von Anfang an sowie in jedem Moment der Auf-führung die Möglichkeit, den Schauspieler in seiner fiktiven Rollendarstellung oder in seinem physischen Sosein aufzunehmen und die Entscheidungsfreiheit bildet eine Seite des Genusses des Zuschauer-Seins. Vielleicht kommt man der Wirklichkeit damit am nächsten, überhaupt prinzipiell eine gemischte Perzepti-

onsweise in gleitenden Wechselzuständen anzunehmen. Damit wird die theatrale Konvention des Bühnen-Scheins nicht unterminiert oder aufgehoben, aber das ambivalente Spiel mit dem produzierten Schein, das zeitweise auch von der Bühne ausgehen kann, gehört selbst zur theatralischen Konvention, als Kreation und Rezeption einer Welt, wo Schein und Sein zusammenfließen. Die ästhetische Norm eröffnet die Möglichkeit des Respektierens oder ihrer Übertretung; die Möglichkeit der Transgression ist konstituierendes Element der ästhetischen Norm selbst. Theater ist nie ganz Theater, so sehr es sich auch Mühe gibt.

Solche Überlegungen führen auch zum zweiten Neologismus. Die Auffassung von dem, was während einer Theatervorstellung geschieht, als einem Zwischen-Geschehen zwischen Bühne und Parterre, das die Separationsmöglichkeit von Schauspielern und Zuschauern, von Subjekt und Objekt, von *signifiant* und *signifié*, Künstler und Kunstwerk (der Schauspieler ist sein eigenes Kunstwerk) aufhebt, läßt auch eine klare Trennung zwischen Produktion und Rezeption nicht mehr zu. Nach Maßgabe der Konstanzer Rezeptionsästhetik liegt das Endprodukt des Schaffensprozesses auf der Rezeptionsseite, und zwar im Eindruck und in der Erinnerung. Die Dynamiken der Medialität und Materialität, der Semiotizität und Ästhetizität einer Aufführung in ihrem Ereignischarakter und der sich entwickelnden bilateralen Kommunikation zwischen Bühne und Zuschauerraum überschreiten grundsätzlich den vorgegebenen und geprobtten Programmiergsplan der Regie. Dieser Abend für Abend etwas unterschiedlich sich ereignende Prozeß wird mit dem Neologismus *autopoietische feed-back Schleife* (autopoietic feedback loop) umschrieben, der in seiner Eigendynamik von der programmierten Ästhetik der Regiearbeit abhebt und sich verselbständigen kann. Dieser intensive Austausch von Gefühlsimpulsen, Spannung, Aufmerksamkeit, Konzentration, somatisch-motorischer Kinetik bzw. Bewegungslosigkeit usw. kann einer Vorstellung ihre qualitative Einzigartigkeit, Atmosphäre und Aura verleihen, die als Faszinationserlebnis unwiederholbar scheint und schwer zu beschreiben ist. Fischer-Lichte borgt sich den Terminus des «Autopoietischen» von den Naturwissenschaften, wo er ein autark sich entwickelndes Regelsystem umschreibt. In der theaterwissenschaftlichen Anwendung ist ein rampenübergreifender Zyklus von Interaktionen und Infiltrationen auf allen Ebenen (somatisch, psychisch, noetisch) gemeint, der so intensiv werden kann, daß er gleichsam Zuschauer und Schauspieler, ähnlich wie nach Gadamer das Spiel mit den Spielern spielt, erst hervorbringt (Gadamer 1972: p. 107 ff.).

Diese ontologische Installierung des interaktiven Responszirkels mag freilich etwas übertrieben scheinen. Man könnte probeweise etwa mit dem Dialog auf kommunikativer Ebene vergleichen: die beidseitigen Überzeugungsstrategien, ihr Zusammentreffen und ihre gegenseitige Infiltration kann an sich zu unvorhergesehenen Resultaten führen. Diese grundsätzliche Unvorhersehbarkeit der Ereignisse beansprucht Fischer-Lichte auch für den zirkulierenden Regelkreis der Affektimpulse während einer Theateraufführung, welche die spezifische Atmosphäre einer Vorstellung erst hervorbringen. Diese Possibilität ist ohne weiteres

einsichtig für alle Formen des Improvisationstheaters, jedoch beim Literaturtheater mit vorgegebenem Text komplizierter zu verwirklichen, da die tatsächlichen Reaktionsmöglichkeiten der Zuschauer von der Theaterkonvention her sich auf Spannung, inneres Mit-Gehen, Identifikation usw. beschränken. Darüberhinaus bleibt dieser Interaktionsprozeß jedoch auf die Reaktionen beider Partnergruppen der Kommunikation und ihr Zusammenspiel angewiesen, das jedoch *a priori* bereits einseitig vorprogrammiert ist. Daß die Eigendynamik der autopoietischen feed-back Schleife eine derartige Eigendynamik entwickelt, daß sie von der intendierten und eingeprobten Ästhetik der Aufführung tatsächlich entscheidend abhebt, so daß man ihr einen gesonderten Seinsstatus zusprechen könnte, dürfte sich bloß auf signifikante Momente von Vorstellungen beschränken, auf Phasen der Aufführung, *in realiter* wohl selten auf einen ganzen Theaterabend (Puchner 2010: p. 496 ff, 2011: p. 189 f.).

Trotzdem ist dies ein faszinierendes theoretisches Konzept, das erlaubt, die empirische Qualität einer Aufführung in einen vorstellbaren und erlebbaren Vorgang zu fassen, und die methodologische Unterscheidung von Regiekonzept und eigentlicher Vorstellung ist nicht nur für die historische Rekonstruktionsmethodik hilfreich, sondern auch für die theoretische Frage nach der bloß partiellen Analysierbarkeit von Theateraufführungen überhaupt. In der Phase des Regietheaters, das auch heute weiterhin unvermindert anhält (Carlson 2009), sind die Programmierungsstrategien der Regie derart durchgehend und restriktiv, daß solche Höhenflüge der interaktiven Perzeption wohl kaum favorisiert werden, wozu noch kommt, daß in vielen *performance*-Sparten traditionelle Elemente des Identifikationsangebots von der Bühne her, die vielfach die Voraussetzungen bilden für solche bilateralen Interaktionskurven, wie Bühnencharaktere, nachvollziehbare Psychologie, Handlung, Dialog, ausreichende Information usw., nicht mehr gegeben sind (Lehmann 1999). Der heuristische Wert und die theoretische Anwendbarkeit dieses Modells von der autopoietischen feed-back Schleife ist durch seine ephemere Entität im Phänomenbereich des Theatralischen und Performativen doch vielfach eingeschränkt, ohne die grundsätzliche Brauchbarkeit und Originalität dieses Konzepts als Vorstellungshilfe bei qualitativen Analysen in Frage zu stellen.

Bibliographie

- Carlson 2009: Marvin Carlson, *Theatre is more beautiful than war. German Stage Directing in the Late Twentieth Century*, Iowa City
- Gadamer 1972: Hans-Georg Gadamer, *Wahrheit und Methode. Grundzüge einer philosophischen Hermeneutik*, Tübingen
- Lehmann 1999: Hans-Thies Lehmann, *Postdramatisches Theater*, Frankfurt/M.
- Puchner 2010: Walter Puchner, *Θεωρητικά θέατρον. Κριτικές παρατηρήσεις στις θεωρίες του θεατρικού φαινομένου. Η σημειωτική μέθοδος – Η ανθρωπολογική μέθοδος – Η φαινομενολογική μέθοδος* [Theoretisches zum Theater. Kritische Anmerkungen zu den

- Theorien des theatralischen Phänomens. Die semiotische Methode – Die anthropologische Methode – Die phänomenologische Methode], Athen
- Puchner 2011: Walter Puchner, *Μία εισαγωγή στην επιστήμη του θεάτρου* [Eine Einführung in die Theaterwissenschaft], Athen
- Roselt 2008: Jens Roselt, *Phänomenologie des Theaters*, München
- Steinbeck 1970: Dieter Steinbeck, *Einleitung in die Theorie und Systematik der Theaterwissenschaft*, Berlin
- Veltruský 2012: Jiří Veltruský, *An Approach to the Semiotics of Theatre*, Brno

BOOK REVIEWS

Jiří Veltruský, *An Approach to the Semiotics of Theatre*. Reconstructed, translated into English and prefaced by Jarmila F. Veltrusky with an afterword by Tomáš Hoskovec, and with a complete scholarly bibliography of the author, Brno: Masaryk University 2012 (Travaux du Cercle linguistique de Prague, nouvelle série, vol. 6), p. 229, ill., ISBN 978-80-210-5909-2.

This monograph of the late Jiří Veltruský (1919-1994), published by the Department of Theatre Studies, Faculty of Arts, Masaryk University and by the Prague Linguistic Circle as part of the research project *Czech Structuralist Thought on Theatre: Context and Potency* (Český divadelní strukturalismus: souvislosti a potenciál; 2011-2015), which is financed with funds from GAČR (the Czech Grant Agency), is in many respects an outstanding historical document. The adventurous history of its publication is told by his wife in her prologue «The Background Story of the Book» (p. 7-12): Conceptualized in the beginning (1981) by the initiative of André Helbo as a historically commented text collection on semiotic theory of theatre by scholars of the Prague School for a French reading public, the study turned during the following years of elaboration into a full development of Veltruský's own concepts of theatre semiotics, integrating and discussing the various aspects and opinions of the other scholars of the Prague Circle of Linguistics on the special case of theatre performance as well as other theatre semioticians. Health problems and the breakdown of the socialist system in 1989 delayed the project further, as Veltruský during his whole lifetime was interested and involved in political matters and half of his writings are dedicated to this issue. In 1991 he returned for the first time since 1948 to Prague and was engaged in translating for the Theatre Institute articles by himself in Czech. The «French project» kept him busy during his last years, but he was not able to finish it. After his death in 1994 his wife created a typescript of the handwritten text, as far as it was ready for edition, corrected by a native speaker of French. It was published as «Esquisse d'une sémiologie du theater» in *Degré, Revue de synthèse à orientation sémiologique* xxiv, n° 85-86, Bruxelles 1996, p. 1-172 as *opus postumum*, reflecting the stage in which the final changes to the text were being made. But Jarmila Veltruský realized quickly that this was a very incomplete version of her husband's study: her attempts to find Czech editors for a translated version in Czech failed, but the same happened with a fuller English version, produced by herself, as Jindřich Toman, who had succeeded Jiří's old friend Ladislav Matejka as Professor of Slavic Studies at the University of Michigan, did not keep his promise to publish a revised version of Jarmila's translation in English. In 2003 Tomáš Hoskovec promised to do so with a newly revised version of the text, but only in 2011 Eva Stehlíková and Veronika Ambros (University of Toronto) were able to publish the monograph, integrating it in a research programme on the Prague Linguistic Circle, specifically on «Czech Structuralist Thought on Theatre: Context and Potency»; in the end the book was finally published in collaboration between the Prague Linguistic Circle, represented by co-editor Tomáš Hoskovec, and the research team of the Theatre Studies Department, Faculty of Arts, Masaryk University.

The rehabilitation of the historical significance of the Prague «school» for the development of theatre semiotics and theatre theory in general in the 20th century is a necessary task for the international history of scientific thinking, restoring one of the outstanding injustices in the historical evaluation of scientific theories, as Michael L. Quinn pointed out

(*The Semiotic Stage. Prague School Theater Reader*, New York etc. 1995, see also my presentation in *Parabasis* 3 (2000), p. 302-305); Veltruský's and other Czech scholars' works on theatre theory were not received in the western world for decades, due to the lack of translations of their publications written in one of the «small» languages of Europe. I criticized this unacceptable interruption of the free circulation of ideas due to simple language barriers in my contribution to the Festschrift of Eva Stehlíková (W. Puchner, «Czech Theatre Semiotics as a Starting Point for Theatre Theory in the 20th Century», Pavlína Ířpová, Marcela Spívalová, and Jan Jiřík (eds.), *Ad honorem Eva Stehlíková*, Prague 2011, p. 297-305) and earlier in Greek in the monograph Walter Puchner, *Σημειολογία του θεάτρου*, Athens 1985 and in the study of idem, «Η σημειολογία του θεάτρου. Ιστορική αναδρομή και σημερινός προβληματισμός», in: *Η δυναμική των σημείων*, Thessalonica 1986, p. 253-271.

The writing style of the master narrative of Veltruský about the topic of theatre is personal and critical, with the distance of history and the mature view of an aged man looking upon his early works, not at all abstract or incomprehensible and understandable for everybody, eloquent and orientated to essential statements. In the first chapter on the Prague Linguistic Circle (p. 13-19) he states that theatre semiotics were not really central in this research group, but Zich's *Aesthetics of the Dramatic Art* (1931) provided from the beginning the firm basis of an elaborate theory of drama, while the different scholars of theatre semiotics represented different personal methodological strategies and had different specific thematic preferences: in contrast to the linguistic and literary studies of the Circle, theatre semiotics were not seriously influenced by Russian Formalism, its scholars came from different research traditions and had different professions; moreover, the ephemeral nature of the theatrical event dictated from the beginning a different methodological starting point, without having a directly traceable material artefact to examine. «From a historical point of view, what characterizes the semiotics of theatre sketched out by the Prague School is in the first place its contribution – in certain respects a decisive one – to the effort to understand the theatre as an autonomous art, distinct from all others and governed by its own principles. Before it could do this, it had to get beyond the literary conception of theatre, carry out a critique of the thesis that it is a composite art in which all the other arts are combined, and explore the specific characteristics of the theatrical signs while recognizing their complexity» (p. 19). Veltruský offers a very fair and dialectical discussion of the vexed problem of the quite complicated relationship of the theatre semiotics with the general concepts of orientation of the Prague Circle.

The general contribution of the monograph is a critical and modest view of the topic from the viewpoint of historical distance by one of its main representants, developing his own concepts over a number of years and getting into discussion with the older and more recent bibliography in a moment, when semiology is rather out of fashion. This gives at some points a new insight and a different quality of spirituality beyond bombastic and abstract formalisms, and it should be considered as a significant achievement of the theatre historians in Brno to have published this essential book, saved and translated by his own wife. As it is not my intention to develop the concepts of the book in detail, I shall provide just the titles and thematic unities of chapters and subchapters with short comments, in order to give the reader an impression of the fascinating style of this work of maturity and wisdom, which unifies the history of the subject with the subject itself.

The second chapter is dedicated to «Theatre and literature» (p. 20-59) and discusses the following thematic units: 2.1 Rejection of the literary conception of theatre, 2.2 Relations between theatre and literature, 2.3 Drama among the literary genres, 2.4 Dialogic language

and dramatic dialogue, 2.5 Thematic construction in drama, 2.6 The dramatic text and its performance, 2.7 Excursus: Sound features in the dramatic text and in the actor's performance. This part of the study focuses on the paradoxical double-nature of drama as an independent work of literature on the one hand, and on the other as a lingual «partitur» of scenic production, where it is just part of the intrinsic cooperation of different aesthetic expression media. Therefore this double function is evident also for *ascriptions* or secondary texts as stage directions, which are integral part of the drama but not of the performance. Dramatic dialogue as a basic structural factor of the dramatic genre is based on an extralingual situation, as is human communication in general, which is not only verbal (or can be also entirely nonverbal); this dialogue is embedded in another «dialogue», the communication of the author with the reader/spectator, to whom everything on page and stage is addressed; he is not just an eavesdropping outsider, looking by chance into a chain of events he is not concerned, but he is placed in the very centre of the dramatist's attention at every moment of the play.

The third chapter «The contribution of the other arts» (p. 60-82) is dedicated to the interaction of the other expressions' media of performance with drama: 3.1 Critique of the «synthetic» theory of theatre, 3.2 Sculpture, 3.3 Architecture, 3.4 Painting, 3.5 Film, 3.6 Music, 3.7 Dance, 3.8 Borrowings from other arts in relation to purely theatrical components. In this chapter the autonomy and peculiarity of theatre art is underlined, which was mostly overseen by the literary or music theories of theatre; this is done in dialogue with the theoretical positions of Zich. Theatre performance is not just a cooperation of different arts, but a specific interaction of different sign systems, taking over additional functions and losing partly their autonomy. This is demonstrated by the example of Sculpture, Architecture, Painting etc. Unique is the art of acting, because «the actor's performance is at once sign and non-sign, since he himself is an intrinsic part of the aesthetic product he creates, with the countless characteristics he possesses as a human being whose reality cannot be reduced only to the traits that serve to build up the signifier as such» (p. 80). This double existence of the actor, «being» and «having» a body, correspond to a specific form of reception by the spectators, which is called by Erika Fischer-Lichte «perceptive multistability», but which is rather a parallel ability of the spectator to see the actor at the same time as an actor playing a fictitious role and as a real human being. The fourth chapter deals with «Opera» (p. 83-96) as a special case of cooperation of sign-systems: 4.1 Supremacy of music over text, 4.2 Polyphony and dialogue, 4.3 Referential potential of music in general and in opera, 4.4 Relations between music and space.

A central position in this monograph is kept by the fifth chapter on «Acting» (p. 97-132); acting is in some sense the specific art of theatre and its role in the production is crucial. The chapter is divided in the following thematic units: 5.1 Separate but not autonomous semiotic system, 5.2 Beings and their actions and behaviour, 5.3 Forming the signs, 5.3.1 Distinctness, 5.3.2 Breaking down and building up, 5.3.3 Consistency, 5.4 The signifier and the signified, 5.4.1 Distinction between signifier and signified, 5.4.2 Stage figure and stage action, 5.4.3 Relations between signifier and signified, 5.5 Collective performance, 5.5.1 Stage figure. Entity: Component of structure, 5.5.2 Actor's personal presence: Collective nature of acting, 5.5.3 Improvisation: Preparation, 5.5.4 Contribution of elements not supplied by actors, 5.5.5 Excursus: One-man show. Acting as the essential art of theatre is often quite overlooked in theory, but it is not restricted exclusively to theatre, as it is an essential anthropological fact starting with every mimetic act, even mimicry. «The material of acting is the actor himself, his body with all its qualities and abilities and, indirectly, his capacity to feel, or at least to manifest, emotions which are not properly speaking his own... So the artist is personally

present in his work. The spectator sees him not only as the bearer of a set of signs but also as the human being he is... His aesthetic product is at once a sign and a non-sign, since it includes his own physical qualities independently of whether or not they are intentional, whether they are meant to signify something or whether they are there simply because he cannot eliminate or conceal them without sacrificing one or more of the virtual components that are indispensable to his performance in the particular case concerned. But they all appear to the audience as charged with meanings» (p. 101). But the co-presence of actor and spectator is a presupposition for creating this sort of communication which theatre performance represents: «When he acts in front of spectators, the actor does not simply present his aesthetic product to them. He creates it to a certain extent afresh in their presence, according to his own mood at the time, that of his partners and the atmosphere in the auditorium. The spectators, in their turn, take a more or less active part in the creative act which they witness. At the very least, they either stimulate or inhibit it by their presence, which is inevitably conspicuous, and by their reactions or their failure to react; but often their contribution goes very much farther, taking the form of direct interference» (p. 101). The forming of the signs is characterized by distinctness, a constantly fluctuating breaking down and building up as well as by consistency. Very interesting are the remarks on the partial inadequateness of the linguistic concepts of *signifiant* and *signifié* in the art of acting, which in reality are hard to separate in perception. The sixth chapter is dedicated to the working hypothesis: «Theatre as a semiotic system» (p. 134-186) and is divided in nine subchapters: 6.1 Intersubjective communication, 6.2 Double relation to reality, 6.3 Autonomous and syncretic sign systems, 6.4 Units of meaning, 6.5 Lasting and momentary signs. Context, 6.6 Modes of semiosis, 6.7 Constant structural features, 6.8 Guiding principle: Action, 6.9 Contradiction. Here the central parts of the conceptualization of theatre art as a sign-«system» are presented in some new and critical light, partly relativating its strictness and contingency: part of recent avant-garde-theatre production cannot be described and analyzed adequately and sufficiently by this model. Veltruský is well aware of this; therefore some of the essential concepts have to regain a more dialectic way of functioning to be proper in application to recent theatre forms, a prismatic versatility they have lost in their formalistic elaboration by French Structuralism. Veltruský stresses that for the Prague Circle theatre as a semiotic system was a working hypothesis, which «did not give rise to any attempt to describe this semiotic system in a systematic fashion» (p. 134), as this was done later by Tadeusz Kowzan, Erika Fischer-Lichte and so many others. The discussion is moving far from formalistic abstractness. «Since the Prague School did not set out to produce a systematic semiotics of theatre, its analyses tended to concentrate on individual aspects rather than on theatre as a whole. However, when the sum of these specific studies is reexamined with the benefit of hindsight, an entire semiotic system begins to emerge» (p. 134). This «system» (I prefer to put it in brackets) has some dominant characteristics: «The principal features of this semiotic system are as follows: its signs are extremely diverse and heterogeneous; it is dominated by the principle of action; it negates the difference between signs properly so called and realities used as signs; it negates the difference between the animate and the inanimate; many of its signs are signs of signs; the signs are simultaneously organized in time, in space and by way of conglomeration; it tends to invest every sign with various modes of semiosis; and each of its signs is at once itself and its own negation» (p. 134). The essence of this chapter, as known from many studies on theatre semiotics, cannot be discussed here.

The slim volume is finished by the Notes (p. 187-189), the Bibliography (p. 190-205), the article «Jiří Veltruský (1919-1994): A journey through life with semiotics» by Tomáš

Hoskovec (p. 206-225) and a «Semiotic-aesthetic bibliography of Jiří Veltruský» (p. 226-230), excluding his sociological and political writing. What is most astonishing is that Veltruský stopped his theatrical-aesthetic writings in 1942 in the age of 22 years, in order to continue them in the mature age of 57 years at 1976 nearly at the same point he left off. An index of names, titles and concepts would be helpful to finish this brilliant work in an adequate way.

Veltruský's late monograph is a unique «reader» to the theatre theory of the Prague Linguistic Circle, because it is written from the viewpoint of historical distance, personal critical revision and the maturity and wisdom of a leading exponent of the movement looking back to the theoretical work of his youth and commenting on other scholars. Veltruský did not summarize the whole of the enormous bibliography cumulated in the last decades on the topic of theatre semiotics, but his critical and essential review of the main positions of the Prague «school» can very well function as a critical mirror to the whole of theatre semiotics. Despite the fact that it is loosely structured, narrative in its style, it provides in the end a quasi-systematic overview of the semiotic theatre theory developed in Prague in the mid-war period, which is most probably the first essential chapter of theatre theory in the 20th century.

WALTER PUCHNER

Theatralia/Yorick 2012/2. A Special Issue on Structuralist Theatre Theory. Prague Semiotic Stage Revisited, Brno, Masaryck University, p. 237, ill., ISBN 978-80-210-5571-1.

This special issue of the *Theatralia* (section Yorick) publishes the papers delivered at an international symposium on the *Prague Semiotic Stage Revisited*, organized by the Department of Theatre Studies at the Masaryk University in Brno between 27-29 of June 2011. It is dedicated to the memory of Ivo Osolsobě (1928-2012), who passed just before the publication of the conference proceedings. This Symposium was financed by a Research Grant *Czech Structuralist Thought on Theatre: Context and Potency*. One of the main goals of the symposium was the question of whether and/or how Czech Structuralism is still topical for theatre studies. To this topic Pavel Drábek's contribution was dedicated: «Launching a Structuralist Assembly: Convening the Scattered Structures» (p. 13 ff.), which was the opening speech of the conference. In spite of the short period of its existence (1932-1940/1948), dissolved by the traumatic events of the Second World War, the Prague Structuralism had an immense (and delated) influence on theatre theory worldwide. Drábek offers an overview about the ongoing research programme. He is followed by Fernando de Toro, «The Legacy of the Linguistic Circle of Prague» (p. 24 ff.) and Patrice Pavis, «Semiology After Semiology» (p. 37 ff. in memory of Anne Ubersfeld), reflecting on Semiology in the context of the sixties, seventies, and eighties and its decline («Missed opportunities. A continuous series of misunderstandings, of missed opportunities over the course of the last thirty or forty years: this might be a possible explanation for this mirage, this disaffection, or even this rejection of semiology»). May I add the fundamental change of theatre practice itself? This section is finished by Ernest W. B. Hess-Lüttich, «The Schools of Structuralism – An Overview: The Impact of Prague School Structuralism on other Centres of Textual Analysis» (p. 50 ff., «city tour» of Geneva, Moscow, Saint Petersburg, Tartu, Prague, Copenhagen, Paris, London, New York, and Liège). Every article is followed by bibliography, a short biography of the author and a summary.

The second thematic cycle is dedicated to the applications of the Prague School in theatre practice. It starts with Veronika Ambros, «Puppets, Statues, Men, Objects, and the Prague School» (p. 74 ff., mainly on Bogatyrev and Mukařovský; see also her articles «Prague's Experimental Stage», *Semiotica* (2008), p. 45-65 and «Czech Performance Theory», D. Pietropaolo (ed.), *The Performance Text*, New York 1999, p. 113-125) and continues with Šárka Havlíčková Kyssová, «“Asian” Theatre Sign: Its Potential and Its Limits in the History of the Czech Structuralist Thought» (p. 89 ff. mainly on the writings of Bruřák) and Andrés Pérez-Simón, «Manufacturing Authenticity: Anonymous Acting Celebrities in Atalaya's Production of Lorca's *The House of Bernarda Alba* (2009)» (p. 100 ff.).

The third area involves more partial theoretical issues, beginning with Herta Schmidt, «The Concept of Sign, Its Origin and Influence on Mukařovský's Structuralism» (p. 112 ff.). Especially interesting is here the chapter «Edmund Husserl's conception of sign and Mukařovský's aesthetic sign in comparison to the anti-semiotic performative turn» (p. 116 ff.), which criticizes specifically Fischer-Lichte's «performative aesthetics». Schmidt comments: «The very fact that this kind of aesthetics extinguishes semiotics speaks for itself, when we compare it with Mukařovský's semiotic aesthetics. This new kind of aesthetics brings a renewal of normative aesthetics, whose norms can be expressed by two orders and one prohibition. The first order says: “Be social!” The second order says: “Be open for the demands of your body, which needs sensations and emotions!” The prohibition says: “Do not use your reason for thinking about other things except the demands of your group and your body!” Admittedly, this is a caricature» (p. 121). See also by herself, «Jiři Veltruský's Vermächtnis an die Theaterwissenschaft», *Balagan* 2/3 (1997), p. 79-111 and «A historical outlook on theatrical ostensions and its links with other terms of the semiotics of drama and theatre», *Semiotica* 168/4 (2008), p. 67-91. This simplifying strike against the «performative turn» is followed by Yana Meerzon, «Concretization – Transduction – Adaptation: On Prague School Legacy in Theatre Studies Today» (125 ff.), focussing mainly on two articles, by Lubomir Doležel, «Literary Transduction», Yishai Tobin (ed.), *The Prague School and its Legacy in Linguistics, Literature, Semiotics, Folklore and the Arts*, Amsterdam 1988, p. 165-176 and Felix Vodička, «The Concretization of the Literary Work», Peter Steiner (ed.), *The Prague School Selected Writings 1929-1946*, Austin 1975, p. 103-133. This section is finished by Eva ělaisov, «Actualisace in English Scholarly Literature: Interpretation, Ignorance, and Misunderstanding» (p. 154 ff.), and Emil Volek, «Theatrology an Zich, and Beyond: Notes Towards a Metacritical Repositioning of Theory, Semiotics, Theatre and Aesthetics» (168 ff.). A Western translation of Zich's influential book on the Aesthetics of Dramatic Art, Prague 1931, available up to date only in its Czech version, is an urgent *desideratum*, as this book was the starting point and the basis of reference of a great part of the methodological reflexions of the Prague School on theatre art.

The special issue of the journal is finished by book reviews; the last is written by myself (p. 220-226), on Jiři Veltruský's *An Approach to the Semiotics of Theatre*, Brno 2012, edited by his wife after his death (see also my review in this issue of *Parabasis*); the adventurous story of this book is told by herself in the last article of this volume: Jarmila F. Veltrusky, «The Background Story of the Book» (p. 232 ff.). The reflective and critical «revival» of this specific historical intellectual movement like the Prague School of Structuralism, repected with great delay in the West but being an important starting point for theatre theory in the 20th century (Walter Puchner, «Czech Theatre Semiotics as Starting Point for the Theatre Theory in the 20th Century», *Ad honorem Eva Stehlikov*, Praha 2011, p. 297-305), inaugurated now by the research programme of the University at Brno, goes in many ways parallel to Veltruský's last book: the distance of time and the fact of being *démodé* allows a more

sober and objective approach to its concepts and visions, which in the end were much more dialectical than the formalistic codifications of French structuralism. If there is a possibility for complementary functioning together with phenomenology, is, in my opinion, doubtful (Walter Puchner, *Θεωρητικά του θεάτρου*, Athens 2010); but no single methodology can do the work alone, analyzing the complex phenomenon of theatre performance. None of the methodologies of the 20th century is really new, but also none is superfluous, when the ephemeral enthusiasms have calmed down. The next symposium of this research project will be held in Brno in May 2013 on the topic of the recurrent motif of applying the tools of the Prague School onto the contemporary phenomena in theatre studies.

WALTER PUCHNER

Pavlina Šipová – Marcela Spívalová – Jan Jiřík (eds.), *Ad honorem Eva Stehlíková*, Praha 2011, p. 607, ill.

The *Festschrift* for Eva Stehlíková, Prof. em. of theatre sciences in Brno, is written in the Czech language, but some studies are also in English. To the life-work of the honored scholar the last section of the book is dedicated, «Indices», where her bibliography 1963-2009 is listed (p. 567 ff. with many book reviews, starting with ancient theatre and drama and ending with most recent theatre productions in Prague), her academic lectures (p. 588 ff.) and the post-graduate works of her students (p. 595 ff.), together with more personal notes of friends and scholars, «Ad personam» (p. 511 ff.). But among the 44 studies there are also several in English, worth to be mentioned here. The wide panorama of thematic issues and topics, so characteristic for her academic work, is mirrored by the English section as well. The beginning is made by a comparative study by Veronika Ambros, «Havel's and Stoppard's dramatic dialogue in three plays: *Leaving, Largo desolato*, and *Rock'n'Roll*» (p. 15 ff.), followed by Jan Bažant, «Sacri Romani Imperii Princeps. Wallenstein's Palace in Prague Revisited» (p. 32 ff.). In the middle of the book we find mostly studies on recent interpretations of ancient drama: an article by Magdaléna Jacková on «*Lashed to the mast?* Finding a way through the siren songs of Greek plays on the modern stage (with apologies to Homer)» (p. 104 ff.), also by Miroslav Kocur, «Voodoo in Atlanta. Staging Aristophanes Today, on the Example of *Thesmophoriazousae*» (p. 142 ff.). Pirkko Koski deals with the reception of Václav Havel on Finnish stage: «Finland meets Václav Havel» (p. 153 ff.). But the reception of ancient drama on contemporary stage and recent theatre plays is dominant in the English section: Platon Mavromoustakos, «Karolos Koun and the "Theatro Technis". A Theatre that Changed Knowledge» (p. 214 ff.), Cleo Protokhristova, «The Interpretation of the Tragic Myth in the Work of Gheo Milev – Intertextuality and Theatricality» (p. 289 ff.). This thematic predominance is interrupted by a theoretical article on Czech theatre semiotics: Walter Puchner, «Czech Theatre Semiotics as Starting Point for Theatre Theory in the 20th Century» (p. 297 ff.), but the thematic mainstream is succeeded by Maria Sehopoulou, «August Strindberg and the Early Greek Translations» (p. 338 ff.), Maria de Fatima Silva, «Hélia Correira, *Resentfulness*. A classical play on stage» (p. 385 ff.), Oliver Taplin, «Klytaimnestra's Beacons» (p. 455 ff.), Dmitry Trubochkin, «The Idea of the *Roman Theatre*» (p. 462 ff.), Nurit Yaari, «*Oedipus Rex* in Tel Aviv: Habima 1947» (p. 497 ff.). It is evident that most of the scholars of the non-Czech contributions are linked to the *European Network of Research and Documentation of Performances of Ancient Greek Drama*, which was

founded and is directed by Platon Mavromoustakos and the Department of Theatre Studies of the University of Athens.

As a whole the volume is quite impressive and the honored person, Eva Stehliková, may be pleased about the voluminous tribute to her and her scholarly work.

WALTER PUCHNER

Savvas Gogos – Kyriaki Petrakou, *Λεξικό του Αρχαίου Θεάτρου. Όροι – έννοιες – πρόσωπα* [Lexikon des antiken Theater. Termini – Begriffe – Personen], Athen, Militos-Verlag 2012, S. 588, 4 Abb., ISBN 978-960-464-362-2.

Die Abfassung von Lexika ist *per definitionem* eine undankbare Aufgabe, denn die langjährige Mühewaltung endet in einem trotz des Volumens stark komprimierten Produkt, das in keiner Analogie steht zu dem Arbeitsaufwand, der für sein Zustandekommen notwendig war. Dies gilt an sich für jede Form von Lexika, die von ganz wenigen Personen ausgearbeitet werden; bei den vielpersonigen Arbeitsvorhaben stellen sich andere Probleme ein: der Koordination, des einheitlichen Stils, der verschiedenen Zugangsweisen usw., und ein erklecklicher Teil des Zeitplans geht auf Diskussionen und Arbeitskonzepte, die ausverhandelt werden müssen. Dies war in diesem Falle nicht der Fall, denn die Hauptautoren (außer einiger weniger Lemmata, die von anderen Autoren stammen) waren ein Archäologe und eine Theaterwissenschaftlerin. Bei der Verfassung eines Lexikons zum antiken Theater ergeben sich jedoch spezifische Schwierigkeiten und Besonderheiten, die es zu bedenken gilt: von der Auswahl der Artikel und ihrem Umfang bis zur Sprachführung und Stilistik, der Handhabung der Originalzitate (Übersetzung oder nicht) und der Selektion einer indizierenden Bibliographie. Bekanntlich ist die Bibliographie zum antiken Theater schier unendlich und die Auswahl des Wichtigsten ist ein Balanceakt, der enorme Kenntnisse und Fingerspitzengefühl voraussetzt. Auf diesem Sektor gibt sich jegliches Lexikon dieser Art bereits Blößen, auf denen die Detailkritik ihre Pfeile abschießen kann. Jeder einigermaßen informierte Leser wird hier Stellen finden können, wo er auf andere Literatur verwiesen hätte, als dies die Autoren getan haben.

Ein anderer Punkt ist der Umfang der Lemmata: wie lange soll der Artikel über Aischylos oder Sophokles sein, immer in Relation zum Gesamtumfang des Bandes gesehen? Dies ist ein Rechenspiel zwischen den Verlagsvorgaben der Seitenanzahl des Bandes und der Komprimierfähigkeit der Sachlage, die der Autor zu meistern hat, ohne von der Essenz großartige Abstriche machen zu müssen. Hier stellt sich zwangsläufig die Frage nach dem Leser, dem Zielpublikum: hier wurde eher ein Mittelweg zwischen Durchschnittsleser und Spezialisten wie Klassischen Philologen gewählt, die ja weiterhin den Pauly-Wissowa oder den Kleinen Pauly benutzen werden. Möglicherweise wurde vor allem an den Schul- und Universitätsunterricht gedacht. Die Texttreue der Zitate ist durch den elektronischen *Thesaurus Linguae Graecae* und den *Thesaurus Linguae Latinae* gewährleistet, doch Häufigkeit und Umfang der Zitate bleiben im Einzelfall ein zu lösendes Problem, ebenso wie die Frage nach der Translationsnotwendigkeit: hier wurde die solomonische Lösung gefunden, die altgriechische Zitate in der Originalform stehenzulassen und lateinische Wort-für-Wort-Zitate überhaupt zu vermeiden.

Eine weitere Frage ist die Benützung der existierenden Hilfsmittel. Für jedes Lemma gibt es ausreichendes Informationsmaterial in bereits existierenden Lexika, ohne auf

Spezialstudien zurückgreifen zu müssen. Im Falle der Personen wurde Stefanis' Auflistung der dionysischen Techniten (1988) zu Rate gezogen, bei den komplexeren Lemmata wohl vielfach der Pauly-Wissowa, dessen Deutsch jedoch, vor allem in den älteren Bänden, vielfach literarisch verbrämt und bis zur Schwerverständlichkeit komprimiert ist, bei den inhaltsreichen Lemmata ist auch der Umfang viel zu groß und die Detailinformation samt den Verweisen und Zitaten viel zu ausgedehnt; bei anderen Lexika ist diese Schwierigkeit möglicherweise nicht dermaßen gravierend. Dies erfordert aber wiederum einen fortwährenden Selektionsprozeß, dem eine Hierarchisierung von Wichtig und Weniger Wichtig ver ausgehen muß, welcher jedoch wiederum profunde Sachkenntnis erfordert. Im Laufe eines Jahrzehnts – solange hat die Erstellung des Lexikons gedauert – entwickelt sich freilich eine gewisse Praxis und Erfahrung, die dem Zeitplan zugutekommen kann.

Eine absolut positive Entscheidung war, auch das römische Theater miteinzubeziehen, das in Griechenland in seiner Bedeutung für die europäische Theatergeschichte oft unterschätzt wird, auch wenn sich dies in den letzten Jahren zu ändern begonnen hat. Der entsprechende Teil macht immerhin etwa ein Viertel des Gesamtumfanges aus (S. 425-560). Die Auswahlbibliographie am Ende (S. 565-588) bietet gleichzeitig auch die Aufschlüsselung der bibliographischen Angaben in den einzelnen Lemmata sowie die Verzeichnung der benützten Abkürzungen bei den Periodika. Die Aufmachung des Bandes ist ansprechend, wie man das von Militos-Verlag gewohnt ist. Mit dem vorliegenden Lexikon ist zweifellos ein wichtiges Hilfsmittel für den Unterricht auf ganz verschiedenen Ausbildungsstufen gegeben; unter anderem profitiert freilich auch die griechische Theaterwissenschaft von der Existenz eines solchen Lexikons, aber wahrscheinlich auch die Klassische Philologie bzw. die Kulturwissenschaften generell. Dies wird der künftige Gebrauchsradius und die Detailkritik zeigen. Aber Verbesserungsmöglichkeiten gibt es bei weiteren Auflagen immer wieder. Vielleicht ist es auch angezeigt, an eine Übersetzung in eine der europäischen Hauptsprachen zu denken, obwohl es an solchen Lexika zum antiken Theater eigentlich wenig Mangel besteht. Den Umfang dieser Marktlücke zu erkunden, ist jedoch Aufgabe des Verlags. Die Autoren können stolz sein auf dieses *opus magnum*, das zumindest in der griechischen Fachliteratur einzigartig dasteht.

WALTER PUCHNER

Λογείον / Logeion. Περιοδικό για το αρχαίο θέατρο / A Journal of Ancient Theatre
I (2011) S. 345, mehrere Abb., ISSN 2441-2417.

Ein neues Periodikum der Theaterwissenschaft, spezialisiert auf das antike Theater und seine Rezeption, ist anzuzeigen: herausgegeben vom Department of Theatre Studies der Universität Patras und besorgt vom Universitätsverlag der Universität Kreta fungiert als *editor-in-chief* Stavros Tsitsiridis. Den Beginn der Beiträge macht Grigoris Sifakis, der an ausgewählten Beispielen die Bedeutung von *metron*, *melos* und die Formen der *opsis* für die szenische Interpretation der antiken griechischen Tragödie untersucht (S. 1-30, 12 Abb.). Es folgt Giulia Maria Chiesi, «Reading Aeschylan Images: matricide and the blood in maternal milk in Clytemnestra's dream» (S. 31-40) und Efimia D. Karakantza, «To Befriend or not to Befriend? A note on lines 678-683 of the deception speech in *Ajax*» (S. 41-47). Zu den Kinderrollen im *Oedipus rex* äußert sich Giannis Panousis (S. 48-71), ein Thema spezifizierend, das Sifakis schon 1979 aufgegriffen hat (erweitert in *Μελέτες για τον αρχαίο θέατρο*, He-

raktion 2007, S. 85-116): die Kindergruppe bei den Schutzfliehenden im Prolog, der führende Junge des blinden Sehers Teiresias, der geblendete Oedipus verabschiedet sich von seinen Töchtern (Exodus). In einem ebenfalls griechischen Beitrag vergleicht Michalis Tiverios den Phaethon von Euripides mit Darstellungen auf Bruchstücken der Vasenmalerei, die eventuell eine Theateraufführung des Werkes darstellen (S. 72-110), während Phanis Kakridis das Motiv der Marathon-Schlacht in der attischen Komödie untersucht (S. 111-120).

Von besonderem theaterwissenschaftlichen Interesse ist die Studie von Kaiti Diamantakou-Agathou, «Old Comedy on Ancient Actors: speculations on an odd and unexpected discrimination» (S. 121-144), wo mit Erstaunen festgehalten wird, daß in dem «mosaic of quotations» der aristophanischen Komödie die Hinweise auf Schauspieler und ihre Spielweise eher selten und sehr diskret sind, was zur Formulierung von drei Erklärungshypothesen führt. Ebenfalls mit der Komödie befaßt sich Ioannis Konstantakos, «Conditions of Playwriting and the Comic Dramatist's Craft in the Fourth Century» (S. 145-183), was die Mese und Nea betrifft, die Überführung der Polis in den enormen Reichsverband eines panhellenischen Internationalismus, die Entpolitisierung der Handlung, die Reduzierung des Chors, die Thematisierung der Privat- und Familiensphäre auf dem Theater und die Typisierung der Bühnen-Charaktere. Außerordentlich interessant ist auch der Beitrag von Stavros Tsitsiridis, «Greek Mime in the Roman Empire (P.Oxy.413: *Charition* and *Moicheutria*)» (S. 184-232), wo die Ansichten von Wiemken (1972) weiterentwickelt werden: ergeben sich Übereinstimmungen mit der Ansicht, daß das erhaltene Papyrusfragment zur Euripides-Parodie der *Charition* eine Art Partitur für die Schlagzeuger der Mimenvorstellung gewesen ist, so kann er für den «Giftmischermimus» (Wiemken) durch eine Änderung in der Sprecherzuweisungen der Schlußszene nachweisen, daß es sich um einen Rollenauszug der Hautrolle der *Kyria* handelt (der gesamte fragmentarische Textbestand wird von ihr selbst gesprochen); als eine Konsequenz dieser neuen Theorie, die mit überzeugenden Argumenten aufgestellt wird, ergibt sich überdies, daß die Mimusfragmente keineswegs grobe Inhaltsnotizen für ein improvisiertes Volkstheater gewesen sind (ähnlich wie die *canevasi* der *commedia dell'arte*), eine Position die Wiemken vertreten hat, sondern auf die Existenz elaborierten Mimusdramen hinweisen, die sich von der Neuen Komödie dadurch unterscheiden, daß sie keine festen Stereotypencharaktere besitzen, sondern als Kommerztheater einer fahrenden Truppe elastischer sind, um die jeweiligen Publikumserwartungen zu erfüllen. Die ausgezeichnet belegte Studie endet mit der Bibliographie, der Rekonstruktion der Endszene mit der Rollenverteilung der Textbruchstücke, je nach Editor verschieden, und den Abbildungen der Papyrusfragmente, dem Relief einer Mimus-Szene und die Rekonstruktion des römischen Theaters von Oxyrynchus.

Den Rest des Bandes bildet eine Studie des Rezensenten über griechische Götterparodien im Wiener Volkstheater 1750-1850 (S. 233-250), ein Kapitel aus der Tragödien-Rezeption in Amerika von Nancy Sorkin Rabinowitz, «Orestes and Oedipus, white and black: Greek Tragedy and the U. S. Civil War» (S. 251-269), fokussierend auf O'Neill's Dramenwerk, sowie eine Studie von Katerina Arvaniti über die griechischen Tragödienaufführungen nach dem Zweiten Weltkrieg (S. 270-306), ein Überblick. Der Band endet mit einem Kongreßreferat von Th. Stefanopoulos zu Fragen der Tragödienübersetzung ins moderne Griechisch (S. 307-317), im Teil *Miscellanea* gibt es einen Kurzaufsatz von David Wiles, «Education of Citizenship: the Uses of Antigone» (S. 319-326), bei den Buchbesprechungen wird eine Monographie zur Rekonstruktion der Lykourgos-Tetralogie von Aeschylus vorgestellt (S. Nikolaïdou-Arabatzi, Athen 2010) (S. 327-338) und der Band endet mit den *abstracts* in Englisch.

Die hellenophonen Einzelbeiträge sind sowohl im monotonischen wie auch im polytonischen System verfaßt; die meisten Beiträge folgen dem amerikanischen Zitationssystem mit Abbreviationen und der Bibliographie am Schluß des Beitrags. Der bleibenden Gesamteindruck des ersten Bandes des neuen Periodikums ist der der ausgezeichneten Qualität aller Beiträge, was auf strenge und mühevollere Editionsarbeit des Herausgebers hinweist. Es bleibt zu hoffen, daß das Periodikum auch in den Folgebänden diese hohen Standards wird halten können. Die Finanzierung zumindest scheint durch den unabhängigen Fond der Vereinigung der Kreter Amerikas, der den Universitätsverlag der Universität Kreta betreibt, auch für die Zukunft gesichert.

WALTER PUCHNER

Savvas Patsalidis, *Θέατρο και παγκοσμιοποίηση. Αναζητώντας τη «χαμένη πραγματικότητα»* [Theater und Globalisierung. Auf der Suche nach der «verlorenen Wirklichkeit»], Athen, Papazisis 2012, S. 714, zahlreiche Abb., ISBN 978-960-02-2803-8.

Nach seiner hervorragenden Geschichte des amerikanischen Theaters (2010) ist dies das zehnte Buch, das Savvas Patsalidis vorlegt, eine locker strukturierte Abfolge von kulturkritischen Essays mit dem Epizentrum die Theaterentwicklungen des letzten Jahrzehnts bzw. des ersten Jahrzehnts im neuen Jahrtausend. Dabei sind die Theaterentwicklungen jedoch nur ein Absprungbrett für kulturhistorische und kulturphilosophische Höhenflüge, die zum Teil auch tief in die Geschichte des europäischen Theaters zurückreichen. Unter diesem Gesichtspunkt ist die umfangreiche Essaykollektion auch unter einem theatergeschichtlichen Gesichtspunkt zu lesen, ebenso wie sie auch tief in die Geschichte der Theatertheorien eingreift. Globalisierung, *virtual reality* und Verkabelung des Gesamtlebens haben veränderte Rezeptionsbedingungen für die Erfassung von Realität geschaffen, ja der Begriff der Wirklichkeit ist selbst so durchlässig geworden, daß man eigentlich nur im Plural von Wirklichkeiten sprechen kann. Damit aber ist die klassische Dichotomie zwischen Schein und Sein, auf die sich die Fiktivität des Theater traditionellerweise stützt, nicht mehr anwendbar. «Postmodern» und «postdramatisch» haben keine absolut-setzbare Begrifflichkeit, sondern sind verhandelbare Konstruktionen, um rezente Entwicklungen zu beschreiben, oder besser: zu umschreiben. Die ästhetischen Grenzgänge der *performances* und des *devised theatre*, aber auch die Auflösung von Zeit und Raum, Handlung und Personen im zeitgenössischen Drama haben die Theorien des Theatralischen nachhaltig beeinflußt, was sich auch in den neuen Einführungen in die Theaterwissenschaft (Balme, Kotte, Fischer-Lichte, Puchner) niederschlägt.

Die im erprobten paradigmatischen Stil geschriebenen Essays sind in 15 Kapitel unter drei Themengruppierungen aneinandergereiht. Die erste Themengruppe «Vorher und Nachher: vom Theater zu den Theaterern» umfaßt folgende Kapitel: 1) «Vom antiken Körper zum postdramatischen Körper» (S. 45 ff.), ein geschichtsphilosophischer Abriss zur Korporalität in der Erkenntnistheorie von Plato bis zur Phänomenologie und vor dort bis zu den *gender studies* und Schechners *performances*, 2) «Von der Theaterphobie Platos zur Theaterlust der Postmoderne» (S. 89 ff.), ebenfalls ein historischer Gang vom Höhlengleichnis über die frühneuzeitlichen Bühnenformen bis zum Naturalismus und Symbolismus, und von den

Futuristen bis hin zu Abramovic, 3) «Wirklichkeit, postmodernes Theater und ein postdramatisches Postscriptum» (S. 127 ff.), über Postmoderne und ihre Vorgeschichte, den Realitätsverlust, die Zusammenhänge mit der Globalisierung (verkappter Neo-Imperialismus), die griechische Kritik, 4) «Populär, erhaben und national, vor und nach dem Modernismus» (S. 167 ff.), über Nationaltheater in Frankreich, England, Griechenland und das Problem der Repräsentativität dieser Institutionen, die ökonomische Seite, die Vermarktung Shakespeares, die Inanspruchnahme der Klassiker als Kulturerbe, das amerikanische Beispiel, 5) «Das moderne Bayreuth, das postmoderne Disneyland und das globale Las Vegas: über Topoi und Utopien» (S. 219 ff.), über nationalistische, ideologische und ökonomisch-ökumenische Utopien, 6) «Über modernes Erinnern und postmodernes Vergessen» (S. 255 ff.), über Theater als *memory machine*, nationales Erinnern, der Schauspieler als Erinnerungsphänomen, die Klassiker, der Theaterraum, historisches Erinnern.

Die zweite Themengruppe, «Money makes the world go round» umfaßt insgesamt vier Kapitel: 7) «Das Theater und die Globalität des Geldes» (S. 293 ff.) behandelt die Mobilität der Vorstellungen, das Risiko des Neuen, die Gegenrede der *avant-garde*, die Welt als *micro-chip*, 8) «Theater, Markt und Reproduktion: die Rolle der Vermittlung» (S. 329 ff.) über Massenmedien, Reklame usw., 9) «Shakespeare in der globalisierten Ökonomie» (S. 347 ff.) – der Imperialismus des Englischen läßt seine Aktien weiter steigen, Kumulation von akademischen Theorien (Supermarkt), Shakespeare in der Massenkultur, 10) «Die Prostitution der Invalidität: money talks» (S. 375 ff.) über die Faszination des Fremden, *freak shows*, Tätowierungen. Die dritte Themengruppe, «Spiele der Macht», umfaßt fünf Kapitel: 11) «Theaterkritik und Schreckgespenster» (S. 413 ff.), über Kritiker, Leser, Zuschauer, *bloggers*, 12) «Monologisierend überleben wir» (S. 437 ff.), über die postmoderne Mode der Monologvorstellungen zwischen Extravertiertheit und Intraversion, Kategorien der Monologizität, 13) «Godot und die internationale Macht des Wartens» (S. 491 ff.) zur Beckett-Rezeption und –Interpretation, Warten und Erwartung als dramatische Situation, das offene Ende, Subjekte und Sub-texte, 14) «Über Körper, Leichen und das Geschlecht des Todes: Stella Violanti» (S. 515 ff.) über Morde und Selbstmorde im Drama, 15) «Das amerikanische Theater in Griechenland: die Überschreitung nationaler Grenzen» (S. 561 ff.), eine kurze Rezeptionsgeschichte.

Es folgt noch ein Epilog mit kritischen Anmerkungen zu rezenten Situation. Auf dem Altar der Impressionen, der Beeindruckung des Zuschauers *per se* als Selbstzweck, der ein Großteil der heutigen Theatervorstellungen und *performances* in der einen oder anderen Weise huldigt, werden weiter gesteckte ästhetische Ziele geopfert: gutes Theater hat man dann gesehen, so Patsalidis, «wenn man sich nach dem Fallen des Vorhangs a) innerlich reicher fühlt, b) bescheidener im Hinblick auf das, was wir in unserem Leben gelernt haben, und c) kultivierter» (S. 607 ff.). Ein bemerkenswerter Ausspruch eines der besten Kenner der internationalen und griechischen *avant-garde*-Szene der letzten Jahre. Eine ähnliche Überraschung erwartet den Leser noch im Anhang: im Gegenzug zum Trend, mit der «postdramatischen» Mode das Drama als Textpartitur einer Vorstellung überhaupt totzuschreiben, paraphrasiert Patsalidis einen kurzen Analyseführer der Dramatik (S. 611 ff.), der in Frageform parataktisch strukturiert ist und sich an die Studenten der Theaterwissenschaft wendet (Elinor Fuchs, «EF's Visit to a Small Planet: some Questions to Ask a Play», *Theater* 34/2 (2004), S. 4-9) und in zwei Tabellen endet, die das realistische und epische Theater (Brecht) gegenüberstellen sowie die realistische Poetik mit der postmodernen bzw. metadramatischen (S. 643 ff.). Den Band beschließen eine ausführliche Bibliographie (S. 649 ff.) sowie ein Namens- Titel- und Theatergruppen-Register (S. 671 ff.). Es ist wohl nicht möglich, den

Reichtum der Gedankengänge, Beispiele und Perspektiven dieser kulturkritischen Essays in einer Besprechung augenfällig zu machen. Das Buch ist flüssig geschrieben und anregend zu lesen.

WALTER PUCHNER

Agostino Ricchi – Nicola Sofianòs, *I tre tiranni (secondo la redazione del cod. lucchese 1375)*, a cura di Cristiano Luciani (*Cinquecento - Testi e Studi di Letteratura italiana*, Testi 13, n.s. 3), Manziana (Roma), Vecchiarelli Editore 2012, S. 273, ISBN 978-88-8247-0.

Der italienische Neogräzist und Romanist Cristiano Luciani hat neben seinen zahlreichen Arbeiten zu Texten und philologischen Problemen vorwiegend der kretischen Literatur der Venezianerherrschaft auch eine Reihe von italienischen Texten in kritischer Edition herausgegeben, die mit der frühneugriechischen Literatur in Zusammenhang stehen (das Turniergedicht *Gian Carlo Persio: La nobilissima barriera della Canea, poema cretese del 1594*, Venezia 1994, vgl. meine Anzeige in *SOF* 54 (1995), S. 562-565 und *Parabasis* 3 (2000), S. 344-348, die erste «kretische» Tragödie von Francesco Bozza, *Fedra*, Manziana (Roma) 1996, Anzeige in *Südost-Forschungen* 56 (1997), S. 575-576 und *Parabasis* 3 (2000), S. 344-348, die ebenfalls italienische, auf Kreta 1619 gespielte *tragicommedia* von Antonio Pandimo, *L'amorosa fede. Tragicommedia pastorale*. A cura di Cristiano Luciani con la collaborazione di Alfred Vincent, Venezia 2003, Anzeige in *Parabasis* 6 (2005), S. 411-413, seine Dissertation zu italienischen und griechischen Turniergedichten Cr. Luciani, «*Των αγμάτων οι ταραχές, τον έρωτα η εμπόρεση. L' arme e gli amori*». Γκιάστρες στην ελληνική και ιταλική λογοτεχνία από το Μεσαίωνα έως το Μπαρόκ (14ος – 17ος αιώνας), Diss. Athen 2005, seine gesammelten Studien zur italienischen Literaturproduktion auf der Großinsel *Manierismo Cretese. Ricerche su Andrea e Vincenzo Cornaro*, Roma 2005, Anzeige in *Südost-Forschungen* 65/66 (2006/2007), S. 791-792). Mit der vorliegenden kritischen Edition der Komödie *I tre tiranni* von Agostino Ricchi (1533) kommt er einen *desideratum* nach, das ebenfalls vorwiegend die Neogräzistik beschäftigt: in der handschriftlichen Fassung der Renaissancekomödie sind die spanischen Interpolationen zu Beginn des 5. Aktes in neugriechische verwandelt, und zwar nicht hochsprachlich, sondern volkssprachlich, so daß neuere Kommentatoren von dem ersten schriftlichen neugriechischen Literaturtext sprechen (N. Vagenas, *Κινοούμενος στόχος. Κριτικά κείμενα*, Athen 2011, S. 19), und zwar in Dialogform (ähnlich dem Kaufdialog von 1539 zwischen dem Buchhändler und einem Käufer). Ausgaben der Druckedition von 1533 mit den spanischen Interpolationen gab es bisher drei: Irineo Sanesi, *Commedie del Cinquecento*, III, *I tre tiranni di Agostino Ricchi*, I, Bari 1912, ein photomechanischer Reprint Agostino Ricchi, *I tre tiranni*, con introduzione di Roberto Trovato, Bologna 1981 und eine rezente Neuausgabe Agostino Ricchi, *I tre tiranni*, a cura di Anna Maria Gallo, Milano 1998. Die profranzösische und philo-osmanische Komödie, aufgeführt in Bologna 1530 (oder 1533) in päpstlicher und königlicher Anwesenheit, hat auch die rezente Forschung beschäftigt (M. Plaisance, «*I tre tiranni*», comédie d'Agostino Ricchi représentée a Bologna devant Clément VII et Charles Quint. En 1530 ou en 1533?», in: *La fête et l'écriture. Théâtre de Cour-Théâtre en Espagne et en Italie, 1450-1530*, Aix-en-Provence 1987, S. 321-333, ders., «La version pro-française de *I tre tiranni* d'Agostino Ricchi», in: *La circulation des hommes*

et des uvres entre la France et l'Italie à l'époque de la Renaissance, Paris 1992, S. 247-257), eine Inhaltsangabe hat jedoch schon J. L. Klein 1866 geliefert (*Geschichte des Drama's*, IV: *Das italienische Drama*, I, Leipzig 1866, S. 592-611).

Die neugriechische Substitution der spanischen Interpolationen im 5. Akt der Komödie in der handschriftlichen Fassung hat zum erstenmal Mario Vitti vorgestellt (*Nicola Sofianòs e la commedia dei Tre tiranni di A. Ricchi*, Napoli 1966 mit der Edition der griechischen Dialogpassagen, zusammen mit der kodikologischen Studie von Paul Canart, «Notes sur l'écriture de Nicolas Sophianos», S. 43-47). Zur Konvention des *plurilinguismo* in der Dialektkomödie vgl. jetzt I. Paccagnella, «Plurilinguismo letterario: lingue, dialetti, linguaggi», A. Asor Rosa (a cura di), *Letteratura italiana*, II, *Produzione e consumo*, Torino 1983, S. 103-167 (und ders., *Il fasto delle lingue. Plurilinguismo letterario nel Cinquecento*, Roma 1984) und G. Folena, *Il linguaggio del caos. Studi sul plurilinguismo rinascimentale*, Torino 1991, zu den Spielformen des *greghesco* die Literaturangaben bei W. Puchner, *Μελετήματα θεάτρου. Το κρητικό θέατρο*, Athen 1991, S. 53-64); der Gebrauch des Griechischen ist nicht nur in der schriftlichen Dialektkomödie nachzuweisen, sondern auch in den *canevasi* der improvisierten *commedia dell'arte*. Agostino Ricchi war mit Nicola Sofianòs (1500-post ca. 1552) befreundet. Persönlichkeit und Aktivitäten des korfiotischen Humanisten in Italien sind leidlich erforscht (Ch. N. Meletiadis, *Αναγεννησιακές τάσεις στη νεοελληνική λογοισόνη. Νικόλαος Σοφιανός*, Athen 2006; Aik. Kumarianu – G. Tolia, «Ο Αναγεννησιακός Νικόλαος Σοφιανός», G. N. Vlakakis – Th. Nikolaidis (eds.), *Βυζάντιο-Βενετία-Νεώτερος Ελληνισμός. Μια περιπλάνηση στον κόσμο της επιστημονικής σκέψης*, Athen 2004, S. 147-158; E. Layton, *The Sixteenth Century Greek Book in Italy. Printers and publishers for the Greek World*, Venice 1994, S. 460-472; Th. P. Papadopoulos, *Νικόλαον Σοφιανού, Γραμματική της κοινής των Ελλήνων γλώσσης*, Athen 1977, S. 15-165). Er hat nicht nur eine Abschrift der «Chronik der Tokken auf Kefalonia» vorgenommen – G. Schirò, «Un apografo della *Cronaca dei Tocco* prodotto da Nicola Sofianos», *Revue des études sud-est européennes* 7 (1969), S. 209-219, Ausgabe von Dems., *Cronaca dei Tocco di Cefalonia. Prolegomeni, testo critico e traduzione*, Roma 1975 –, sondern auch ein Traktat über die Konstruktion und den Gebrauch des «astrolabos», einem Höhenmesser der Sterne über dem Meereshorizont – *Περί κατασκευής και χρήσεως κρηκωτού αστρολάβου*, D. G. Pantis, «Ο Νικόλαος Σοφιανός και η πρώτη γλωσσοεκπαιδευτική αναγέννηση του νέου Ελληνισμού», *Επιθεώρηση Τέχνης* 19 (1964), S. 132-149, 323-349, bes. 142 –, ist aber vor allem durch seine Grammatik des Neugriechischen – Ausgabe von Émile Legrand: *Nicolas Sophianos, Grammaire du grec vulgaire et traduction en grec vulgaire du traité de Plutarque sur l'éducation des enfants*, Paris 1870 (1874); M. Vernant, *La grammaire de Nicolas Sophianos (Transcription diplomatique du manuscrit gr. 2592 de la Bibliothèque nationale et établissement du texte)*, Diss. Paris 1990–, der moralparainetischen Schrift *Παιδαγωγός* – A. M. O. Morales Ortiz, «Notas sobre Nicolàs Sofianòs y su traducción al griego vulgar del tratado *De liberis educandis* de Pseudo-Plutarco», *Myrtia* 20 (2005), S. 191-206 – und sein Kartenwerk – G. Tolia, «Nikolaos Sophianos's *Totius Graeciae Descriptio*: The Resources, Diffusion and Function of a Sixteenth Century Antiquarian Map of Greece», *Imago Mundi* 58 (2006), S. 150-182 – bekannt geworden.

Luciani hält sich in seiner kritischen Ausgabe an das übliche Schema: die Einleitung bringt nach Allgemeinem (S. 9 ff.) ein Kapitel zu Agostino Ricchi (S. 18 ff.), zum Co-Autor Nicola Sofianòs und zu seinen Werken (S. 20-34), zur Persönlichkeit von Luigi Gritti, dem das Werk gewidmet ist (S. 35 ff.), zu den griechischen Passagen der Komödie (S. 40 ff.) und ein theaterwissenschaftliches Kapitel zu Bühnenraum, Bühnenbild und Personenkonstellation. S. 52 bringt er auch eine Konfigurationsmatrix der Bühnenpersonen nach Szenen, und

zwar nicht in der international gängigen Form (J. Link, «Zur Theorie der Matrizierbarkeit dramatischer Konfigurationen» A. van Kesteren – H. Schmid (eds.), *Moderne Dramentheorie*, Kronberg/T. 1975, S. 193-219, bes. 203 und 208) mit 0 als Bühnenabwesenheit und 1 als Bühnenanwesenheit per Szene, sondern mit Eintragung der Sprechverse, wodurch Rollenumfang nach Szene und Sprechverteilung sofort augenfällig werden, wie ich es erstmalig für das kretische und heptanesische Theater angewendet habe (W. Puchner, «Μονόλογος και διάλογος στην κλασιζίκουσα δραματουργία του 17ου και 18ου αιώνα», *Μελετήματα θεάτρου*, *op. cit.*, S. 211-259, bes. 254 und ders., «D) Bühnenanwesenheit und Konfiguration», im Kapitel «Theaterwissenschaftliche Untersuchungen zu den Dramentexten des kretischen und heptanesischen Theaters», in: ders., *Beiträge zur Theaterwissenschaft Südosteuropas und des mediterranen Raums*, Bd. 2., Wien etc. 2006, S. 201-316, bes. 257-260).

Im Abschnitt «Nota a Testo» (S. 53-75) erfolgt ein akribischer Vergleich der Druckausgabe und ihrer Editionen mit der Handschrift sowie eine Auflistung der textlichen Unterschiede. S. 92-250 wird der Text mit kritischem Apparat gebracht, im 5. Akt mit der Übersetzung der interpolierten griechischen Passagen. Diese betreffen in der 1. Szene die Sprechpartien von Philokrate, der aus Konstantinopel eintrifft (V. 14, 15, 21, 31-35, 40, 42), ab Vers 42 wird das Gespräch mit der Dienerin Calonide zur Gänze auf Griechisch geführt (42-84), es folgt Vers 105-227 der Dialog zwischen dem Hausherrn Demophilo und dem Philokrate mit dem Herrscherlob für den Sultan und den französischen König, erst die 4. Szene bringt dann einen Monolog von Philokrate wieder auf Griechisch (346-361). Die hellenophone Interpolation umfaßt nicht ganz 300 Verse, nicht einmal ein Drittel des gesamten Aktes. Die sorgfältige Ausgabe ist von einem *Regesto bibliografico* (S. 251 ff.) und einem *Indice dei nomi* (S. 269 ff.) beschlossen. Mario Vittis Entdeckung und Präsentation der frühesten neugriechischen dialogischen Schrifttexte in der Volkssprache vor 50 Jahren hat damit einen würdigen und bleibenden Abschluß gefunden.

WALTER PUCHNER

Eleftherios G. Skiadas, *Ο Ποιητής του Κάροου Παναγιώτης Ν. Θεοδοσίου. Η «άλλη όψη» της αθηναϊκής ιστορίας* [Der Dichter auf der Karre Panagiotis N. Theodosiou. Die «andere Seite» der Athener Stadtgeschichte]. Athen, Synchronoi Horizontes 2011, S. 389 (4^o), zahlreiche Abb., ISBN 978-960-398-375-0.

Der ehem. Vizebürgermeister der historischen Hauptstadt Griechenlands, der bereits einige Arbeiten zur Athener Stadtgeschichte veröffentlicht hat, hat sich über seine Familiengeschichte gebeugt und ist den Spuren des Großvaters seiner Mutter nachgegangen, der in zahlreichen Quellen im Zeitraum von 1889 bis 1917, Zeitungsberichten, chronographischen Notizen, Essays und Literaturwerken als überaus beliebter Volksdichter genannt wird, der die Pfeile seiner Verssatiren und improvisierten Komödienvorstellungen auf Politiker und öffentliche Persönlichkeiten, gesellschaftliche Ereignisse und Sitten, Mißstände und Korruption zum Gaudium vor allem der unteren Bevölkerungsschichten abzuschießen verstand und dabei ein bedeutendes Talent an den Tag legte, das ihm den Titel «Molière der Gasse» und «Gott des Karnevals» eintrug. Der Schauband ist mit satirischen Zeitungsskizzen und seltenen alten Photographien eine Augenweide und mit den alten Zeitungsberichten und Essays in allen Sprachstilen, von der gelehrtsprachlichen *hyperkatharevusa* («Super-

Reinsprache») als Imitation des Altgriechischen bis zur *malliari* («haarigen»), der forcierten Version der volkssprachlichen *Demotike* unter den Auspizien des Sprachwissenschaftlers Gianni Psycharis, zugleich ein Lesegenuß. Der Erzähler tritt hinter den Dokumenten oft zurück und gibt einer dysharmonischen Polyphonie Raum, die durchaus als Abbild einer überaus bewegten Epoche gelten kann, die vom türkisch-griechischen Krieg von 1897 bis zu den beiden Balkankriegen und zur Spaltung der Nation im Ersten Weltkrieg reicht, da der König die Achsenmächte begünstigte, während der Premierminister Venizelos der Entente folgte und die Alliierten in Thessaloniki landen ließ.

Der Prachtband in Großformat und auf Glanzpapier gliedert sich in sieben Kapitel, die den einzelnen Tätigkeitsfeldern der Persönlichkeit des Athener Gassenpoeten, Reimeschmieds und Straßenkomödianten Theodosiou gewidmet sind; diese Aktivitäten sind durchaus ineinander verzahnt. So berichtet das erste Kapitel, «Der Molière der Gasse» (S. 43-86), über seine theatralische Laien-truppe, die er im Zeitraum von 1886-1888 unterhielt, sich in das Theaterleben der zahlreichen Freilichttheater und Volksbühnen einreihend, die leichte Komödie, Tingeltangel und patriotische Dramatik pflegten. Seine eigentliche Domäne waren allerdings Alleinauftritte, mit einigen Stichwortträgern zur Produktion von improvisierten Dialogen, die er auf seinem von einem Pferd gezogenen Bretterwagen mit Podium in allen Stadtteilen der kleinen Hauptstadt gegeben hat, satirische Sketchs mit beißendem Humor, primitiven *ex-tempore*-Dialogen und monologisch deklamierten Verspartien, die die Mißstände der Zeit anprangerten und jederzeit ein hörwilliges Publikum fanden. Das beweisen sogar einige seltene Photographien der Zeit. Dieser charakteristischen Tätigkeit, die ihn berühmt und populär gemacht hat, ist das zweite Kapitel, «Der Dichter auf der Karre» (S. 89-119), gewidmet. Das dritte beschäftigt sich mit seiner satirischen Zeitung, «Der kleine Romäer» (S. 123-153), die er von 1889 bis 1916 herausgegeben hat und von der sich nur einigen wenige Blätter erhalten haben (bis 1906 haben sich 83 Nummer bibliographisch dokumentieren lassen, ab 1906 bis 1916 nur mehr 25). Ein weiteres Kapitel (S. 157-188) ist seinen selbständigen Publikationen gewidmet, fast durchwegs einaktige satirische Komödien, die durchaus der z. T. sentimental Trivialliteratur und den populären Lesestoffen der Belletristik zuzurechnen sind; die Subskribentenlisten am Ende der Druckbogen-Heftchen indizieren allerdings eine breite Leserschaft, die nicht nur auf Unterschichten beschränkt geblieben ist.

Das umfangreichste und materialreichste Kapitel ist allerdings seinen allegorisch-satirischen Auftritten bei den Karnevalsumzügen «europäischen» Typs (im Gegensatz zu den agraren Faschingsvermummungen) gewidmet: «Das unenbehrlche Element des Karnevals» (S. 191-338); diese die urbane Öffentlichkeitskultur der Stadt prägenden Wagenumzüge mit allegorisch-satirischen Darstellungen zur politisch-historischen Aktualität sind in vielen Presseberichten und Literaturwerken (z. B. «Die wächserne Puppe» von Konst. Christomanos) dokumentiert und beschrieben, da Theodosiou häufig den Siegespreis der Jury erringen konnte und mit seinen beißenden Attacken auch verärgerte Sanktionen seitens der Regierung oder hochgestellter Persönlichkeiten provozierte. Besonders berühmt ist seine Satire auf die Athener Universität geworden, wo gezeigt wird, wie ein glühender Hochofen (die Bildungsinstitution Universität) auf der einen Seite mit *tuvla* (Ziegel, gängiger Ausdruck für Dummheit, in diesem Falle der inskribierenden Studenten) gefüttert wird, während man auf der anderen Seite *kutsura* (Baumstrünke, ebenfalls gängiger Ausdruck für Dummheit, in diesem Fall der das Studium beendeten Diplomanten) aus dem Ofen zieht. Es folgen noch zwei weitere Kapitel: eines zu seinem Beruf als Schildermaler (S. 341-358) und eines zu seinem Privatleben und den Nachrufen nach seinem Tod 1917 (S. 361-375). Jedes

dieser Kapitel verfügt auch über Fußnoten, die jeweils am Ende des Textes mit fortlaufenden Nummern gebracht sind und Zusatzinformationen bzw. Bibliographieverweise bringen. Den Band beschließt ein Epilog sowie ein bibliographischer Teil mit Quellenliste und Sekundärliteratur.

Unter dem Aspekt der Alltagsgeschichte, der Popularität als Pegelmessner kollektiver Meinungsformulierung und der Erinnerungskultur, die über seinen Tod noch einige Jahrzehnte angehalten hat, also der Historie «von unten», urbaner Volkskultur und Mentalitätsgeschichte, die die Modalitäten beleuchtet, wie die «große» Historie vom «kleinen» Mann rezipiert und verarbeitet wird, ist Skiadas eine Dokumentenzusammenstellung gelungen, die die Athener Stadtgeschichte, trotz der kulinarischen Aufmachung des Verlages, in manchen Punkten tiefer beleuchtet als so manche institutionengeschichtliche, stadtplanerische und architektonische oder populationssoziologische Studie. Die öffentliche Satire und der humorvolle Witz über die Aktualität der Ereignisse ist zwar ein in seinen Analogien und Gewichtungen verformender Zerrspiegel, trifft den Kern der Sache aber oft besser als so manche tiefeschürfende Analyse.

WALTER PUCHNER

Gogo K. Varzelioti, *Κρητική κωμωδία και καθημερινή ζωή: σχέση σκηνικής εικόνας και κοινωνίας στο βενετοκρατούμενο Χάνδακα (Commedia cretese e via quotidiana. La relazione tra l'immagine scenica e la società nella città di Candia durante la Venetocrazia)*, Athen-Venedig, Istituto Ellenico di Studi Bizantini e Postbizantini di Venezia 2011 (Tommaso Flanghini 5), S. 268, einige Abb., riasunto italiano, ISBN 978-960-7743-56-5.

Es handelt sich um die Drucklegung der Dissertation an der Athener Univ. 2006; die Verf. ist bisher mit historischen Arbeiten zum Jesuitentheater in der Ägäis hervorgetreten (zusammen mit W. Puchner, «Αναστηλώνοντας μια θεατρική παράσταση: Η παράσταση του Αγίου Δημητρίου στις 29 Δεκεμβρίου 1723 στη Νάξο και οι συντελεστές της», *Parabasis* 4 (2000), S. 123-166 zur Aufführung und den Spielern der *Tragödie des Hl. Demetrius* am 29. Dez. 1723 auf Naxos, und dies., «Νέες ειδήσεις για (παρ)αθεατρικές εκδηλώσεις των καθολικών ταγμάτων στον αιγαιοπελαγίτικο χώρο την εποχή της Αντιμεταρρύθμισης. Παραλείπόμενα για σχολικές παραστάσεις και παραστατικές λιτανείες», *ibid.* 6 (2005), S. 17-41, zu jesuitischen Schulaufführungen und performativen Litaneien im Ägäisraum zur Zeit der Gegenreformation) neben anderen archivalischen Arbeiten zum Alltagsleben der Kreter unter der Venezianerherrschaft (16.-17. Jh.) («Esplorando i sentimenti: ancora una lettura degli atti notarili della Candia veneziana (XVI-XVII sec.)», Chr. Maltezos et al. (eds.), *I Greci durante la venetocrazia: Uomini, spazio, idee (XIII-XVIII sec.)*. *Atti del Convegno Internazionale di Studi, Venezia 3-7 dicembre 2007*, Venezia 2009, S. 226-232). Die aus den kretischen Notariatsakten in den Venezianischen Staatarchiven erarbeitete und von der Leiterin des Instituts Chrysa Maltezu eingeleitete Monographie stützt sich, neben den in kritischen Ausgaben vorliegenden drei kretischen Komödien aus dem 17. Jh. auf ein Aktenkonvolut des Notars Giacomo Cortesan, betreffend die Pantusa, Witwe des Victor Mezeris aus dem 17. Jh., mit folgendem (im lateinischen Buchstabensystem geschriebenem) Titel: *libretto isto opio grafete i spesa opu ginete cathimerno apo logarismo ci commissarias eci*

isto uso tu spitiu ossan chie ogia allo tivoci ogia ci athropus. In diesem «Büchlein» (*libretto*) sind außerordentlich interessante Einzelheiten über Gewohnheiten des Alltagslebens im Haushalt einer Witwe festgehalten, die ein bezeichnendes Licht auf die sozialen Strukturen unter der Venezianerherrschaft auf der Großinsel werfen. Neben dieser Hauptquelle wurden auch Notariatsakten aus dem Zeitraum 1580 bis 1669 eingesehen, wie Testamente, Aussteuerverträge, Dienstverträge, Adoptionsurkunden, Versöhnungsakte, Handelsabkommen usw.), soweit sie in Bezug stehen zu Motiven und Handlungsdetails der drei, der *commedia erudita* nachgebildeten Komödien (zwei davon vor oder nach 1600, *Katzurbos* von Georgios Chortatsis und der anonyme *Stathis*, nur in einer dreiaktigen Fassung in einer Abschrift der Jonischen Inseln erhalten, und der exakt auf 1655, im schon von den Türken belagerten Candia verfaßten, datierbaren *Fortunatos* von Markos Antonios Foskolos, dazu W. Puchner, «Kretisches Theater zwischen Renaissance und Barock (zirka 1590-1669). Forschungsbericht und Forschungsfragen», *Maske und Kothurn* 25 (1980), S. 85-120 und ders., «Theaterwissenschaftliche Untersuchungen zu den Dramentexten des Kretischen und Heptanesischen Theaters (1590-1750)», *Beiträge zur Theaterwissenschaft Südosteuropas und des mediterranen Raums*, 2. Bd., Wien-Köln-Weimar 2007, S. 169-315).

Über Forschungslage und Methodik gibt die Einleitung (13 ff.) Aufschluß. Der erste Teil ist der Rolle des Theater in der candiotischen Gesellschaft zur Venezianerzeit gewidmet: Gesellschaft und Theater (S. 21 ff.), Komödie und Alltagsleben (S. 25 ff., vgl. nun die von Varzelioti editorisch betreute Ausgabe von A. Vincent, *Memories of Seventeenth-century Crete. L'Occio (Time of leisure) by Zuanne Papadopoli*. Edited with an English translation, introduction, commentary and glossary, Venice 2007), Quellen (S. 29 ff., Notariatsakten, Komödien, Sprache). Der zweite Teil ist dann den theatralischen Typenfiguren der Komödie gewidmet und ihrer archivalischen Belegbarkeit: neben den literarischen Konventionen der Typenkomödie, die noch aus dem römischen Theater herrührt und in der italienischen Renaissance einige Erweiterungen erfahren hat, spiegeln die komischen Bühnencharaktere doch auch die soziale Realität der Zeit. Dies wird nach Figurengruppen abgehandelt: 1. das Adoptivkind (dazu auch Chr. Maltezou, «Contribution à l'étude de la société grecovenitienne: le cas des enfants trouvés», *Πολύπλευρος νοσς. Miscellanea für Peter Schreiner zu seinem 60. Geburtstag*, Leipzig 2000, S. 193-199), meist von Piraten geraubt und in anderem Milieu aufgezogen (als *anagnorisis*-Motiv schon bei Menander) (S. 41 ff.), 2. die jungen *ammorati* oder *amorosi* und die Verheiraturpraktiken der Zeit (S. 63 ff.), 3. die Dienerfiguren als Handlungsträger und Familienmitglieder (S. 83 ff., Alltagsverhalten, Verträge), 4. die Vermittlerin, die Dirne und die Witwe (S. 113 ff.), erstere ebenfalls unverzichtbare Einfädlerin der Intrigen, zusammen mit zweiterer als *ruffiane* bezeichnet, da sie oft nur der Altersunterschied trennt, 5. der Lehrer (S. 129 ff.), dem *dottore* nachgebildet, manchmal mit latent homosexuellen Aspirationen, 6. ebenfalls italienischen *dottore*-Figuren nachgebildet der Arzt und der Rechtsanwalt (S. 143 ff. zu ersterem vgl. auch W. Puchner, *Η μορφή του γιατρού στο νεοελληνικό θέατρο*, Athen 2004, 31 ff.), 7. der Ortsfremde (S. 163 ff.), 8. der Kaufmann (S. 173 ff.), 9. der prahlerische und hasenherzige *miles gloriosus*-Soldat (S. 185 ff.) und 10. der *fraros* (frère), der katholische Mönch (S. 197 ff.).

Es wäre nicht uninteressant, diese dramatische Bühnentypologie und ihr soziales *pendant* in der historischen Wirklichkeit auch auf die heptanesischen Komödien des 18. Jh.s auszudehnen, die noch ganz den gleichen Bühnencharakteren verpflichtet sind bzw. auf die komischen Intermedien in den barocken Märtyrtertragödien aus dem ägäischen Raum (vgl. W. Puchner, *Griechisches Schuldrama und religiöses Barocktheater im ägäischen Raum zur Zeit der Türkenherrschaft (1580-1750)*, Wien 1999, Österr. Akad. d. Wiss., phil.-hist. Kl.

Denkschriften 277). Auf das Fragment der nur in der mündlichen Tradition erhaltenen kretischen Märchenkomödie um "Fiorentinos und Dolcetta" wird nicht eingegangen (vgl. M. I. Manusakas – W. Puchner, *Die vergessene Braut. Bruchstücke einer unbekanntes kretischen Komödie des 17. Jahrhunderts in den griechischen Märchenvarianten vom Typ AaTh 313c*, Wien 1984, Österr. Akad. d. W., phil.-hist. Kl. Sitz.ber. 436, neue Textausgabe zusammen mit den Varianten der mündlichen Tradition in W. Puchner, *Παραμυθολογικές μελέτες Α'. Η ξεχασμένη νύφη. Από την ιταλική Αναγέννηση στο ελληνικό λαϊκό παραμύθι*, Athen 2011 [Λαογραφία 6] und als seltenes Fallbeispiel oraler Übertragung ders., «The Forgotten Fiancée. From the Italian Renaissance Novella to Modern Greek Fairy Tales», *Fabula* 51 (2010), H. 3/4, S. 201-216), wohl zu recht, da die Typenfiguren nur am Rande vorkommen, wenn auch manches Sprachmaterial identisch ist. Die Arbeit wird von einer Zusammenfassung (S. 205 ff.) abgeschlossen, einen Anhang mit Notariatsakten in diplomatischer Edition (S. 211 ff., ohne Eingriffe in die oft phonetische und fehlerhafte Orthographie), Quellen und Bibliographie (S. 223 ff.), ein Index zu Namen, Personen und Orten (S. 247 ff.) sowie das *riassunto italiano* (S. 263 ff.). Mit dieser Monographie wird eine konventionelle Klischee-Vorstellung der Literatur- und Theaterhistoriographie widerlegt, daß die Bühnentypen der *commedia erudita* und *commedia dell'arte*, hier in ihrer kretischen Spielart, reine, aus dem Altertum stammende Literaturkonventionen darstellen, die mit der sozialen Realität der Zeit nichts zu tun haben.

WALTER PUCHNER

Γεώργιος Μόρμορης, *Αμύντας του Τάσσου*. Κριτική έκδοση, εισαγωγή, σχόλια και γλωσσάριο Σπύρος Ευαγγελάτος [Georgios Mormoris, *Aminta* von Tasso. Kritische Edition, Einleitung, Kommentare und Glossar von Spyros Evangelatos], Athen, Kulturstiftung der Nationalbank 2012 (Βυζαντινή και Νεοελληνική Βιβλιοθήκη 12), S. 230, 6 Abb., ISBN 978-960-250-486-4.

Mit der vorliegenden kritischen Ausgabe der griechischen Übersetzung des bukolischen Dramas *Aminta* von Torquato Tasso durch Georgios Mormoris aus Kythera (Cerigo), einzige Ausgabe Venedig 1745, ist eine der letzten Textlücken der heptanesischen Dramatik des 17. und 18. Jahrhunderts geschlossen. Es bleibt nun nur noch der *Pastor fido* von Guarini in der Translation von Michael Soummakis (Venedig 1658), den Stefanos Kaklamanis schon vor einiger Zeit versprochen hat. Nach einer Inkubationszeit von fast 45 Jahren (vgl. Sp. Evangelatos, «Γεώργιος Μόρμορης, ο ποιητής του *Αμύντα*», *Ελληνικά* 22 (1969), S. 173-182) liegt der eigenartige Text nun in kommentierter und kritischer Ausgabe vor, ein Dramentext, anzusiedeln in einem heptanesischen Rokoko, der den Text von Tasso in der Übersetzung fast verdoppelt (3.862 Verse zusammen mit den beiden Prologen). Trotzdem bleiben die Übersetzungsstrategien, die zu dieser überaus umfangreichen Erweiterung geführt haben, eher ungeklärt. Die Einleitung zu Person und Werk von Georgios Mormoris (1720-1790) ist nicht aus einem Guß, sondern eine *collage* bereit veröffentlichter Studien; der vielbeschäftigte Regisseur konnte sich wegen seiner künstlerischen, administrativen und akademischen Verpflichtungen nur punktwiese über einen größeren Zeitraum hinweg mit dem Text beschäftigen und war überdies auf Hilfe von vielen Seiten angewiesen. Im konsistenten und reichhaltigen Kapitel zur Biographie des Autors, des bekannten Arztphilosophen Mormoris aus Kythera,

betrifft diese Hilfestellung Eleni Charou-Koronaïou im Fortezza-Archiv der Insel, vgl. E. Charou-Koronaïou – Sp. A. Evangelatos, «Η διαθήκη (1786) του Κυθήριου δραματοποιού και ιατροφιλόσοφου Γεωργίου Μόρμορη (1720-1790)», *Parabasis* 9 (2009), S. 653-661, den heutigen Dissertanten Panagiotis Michalopoulos, der 1998 eine Seminararbeit im Inselarchiv über den Autor erarbeitet hat und Maria G. Patramani, die 2008 eine umfangreiche einschlägige Studie veröffentlicht hat («Ο ποιητής του *Αμύντα* Γεώργιος Μόρμορης και ο κόσμος του: ψηφίδες από την ανθρωπογεωγραφία της κρητικής διασποράς (1645-1669) και την πνευματική παραγωγή στα Κύθηρα του 18ου αιώνα», *Νόστος* 5 (2008), S. 203-310). Aufgrund seiner Anstellung als offizieller Insel-Arzt in venezianischen Diensten und seinen intensiven finanziellen Transaktionen (Geldverleih, Grundstückskauf) ist seine Biographie ausreichend aktenkundig und relativ gut dokumentierbar (S. 19-36, das Kapitel wurde in ungefährr dieser Form *in extenso* bereits veröffentlicht: Sp. A. Evangelatos, «Νέες βιογραφικές ειδήσεις για τον ποιητή Γεώργιο Μόρμορη (1729-1790), που μετέφρασε *ελεύθερα* (1745) τον *Aminta* του Torquato Tasso», *Parabasis* 5 (2004), S. 13-27).

Der zweite Teil der Einleitung beschäftigt sich mit dem Text selbst: nach der üblichen Inhaltsbeschreibung folgt ein Kurzkapitel über die Beziehung zum italienischen Vorbild; hier kann der Editor auf mehrere Arbeiten zurückgreifen: die ersten Anmerkungen waren schon bei Nestor Camariano zu finden («Torquato Tasso in literatura greacă», *Studii italiene* 3 (1936), S. 106-115), doch E. Chasapi-Christodoulou hat in ihrer Dissertation über die altgriechische Mythologie im neugriechischen Drama detaillierte diesbezügliche Untersuchungen angestellt (*Η ελληνική μυθολογία στο νεοελληνικό δράμα*, Diss. Athen 1997, S. 208-213 und in der Druckausgabe Thessaloniki 2002, I 239-245); noch ausführlicher hat dann Panagiotis Michalopoulos die Frage untersucht («Ο *Αμύντας* του Γεωργίου Μόρμορη και το πρότυπό του», *Parabasis* 3 (2002), S. 253-271). Zur Erleichterung des Textvergleichs hat der Editor noch zwei griechische Übersetzungen des Tasso-Texts in *post-graduate*-Kursen in Auftrag gegeben (von Panagiota M. Hatzigeorgiou, teilweise veröffentlicht in *Τετράδια Νεοελληνικής Φιλολογίας* 4 (Feb. 2002), S. 47-57 und als Seminararbeit von Foteini Dimari 1999). Die Ergebnisse dieser Arbeiten sind jedoch nur in groben Linien in die Einleitung eingeflossen: Reduktion der mythologischen Elemente, die Verwendung des Aphrodite-Epilogs von Tasso als Prolog, die Verwendung der Ausgabe Venedig 1736 durch Mormoris, die starke quantitative Ausweitung des Originaltextes (1.690 Verse Übersetzung aus dem Italienischen, 972 Umstrukturierung und Erweiterung, 1.200 Verse Eigenproduktion von Mormoris). Eine analytische Aufstellung dieser Ergebnisse und eine qualitative Untersuchung der Übersetzungsstrategien (die Verdoppelung der Verse trotz des langen Fünfzehnsilbers kann auch Anzeichen von Ungeschick, Talentlosigkeit und Ratlosigkeit sein, bzw. stellt die «leichte» Lösung dar; zu solchen Fragen vgl. die Untersuchungen zu den Übersetzungsstrategien bei Kokkinakis in seinen Kotzebue-Translationen 1801: W. Puchner, *Parabasis* 6 (2005), S. 299-305); darüberhinaus wäre eine Untersuchung anzustellen, welche Motivationen den jungen Mormoris bewogen haben, in solchem Ausmaße eigene Zusätze anzubringen: war es die Lust an der Eigenproduktion, inspiriert von der Übersetzungsarbeit, war es der Drang nach einer ausführlicheren Darstellung des Inhalts, ein lehrhafter Trieb, gewisse Ideen und Sentenzen im Detail zu erläutern? Dies wird wohl noch künftigen Arbeiten vorbehalten bleiben.

Ähnliches gilt auch für den Abschnitt zu Sprache, Vers und Reim (S. 44 ff.). Syntaktische und grammatische Fehler, Falschbetonungen aufgrund des Versrhythmus und des Reims sowie andere Abweichungen von der Normgrammatik gehören zu den Standardelementen der Dramentexte vor der Revolution von 1821, ebenso wie die Mischung von gelehrtsprachigen

Elementen und Formen («Archaismen») mit den demotischen Worttypen mit oder ohne Dialekteinschlag. Die Liste der kreto-heptanesischen Worttypen muß in jedem Fall mit den Textzeugen der ägäischen Inseln erweitert werden, die die gleiche oder ähnliche Morphologie und Phonetik aufweisen (vgl. W. Puchner, «Παραλειπόμενα στον Ζήωνα», *Ράμπα και παλκοσένικο. Δέκα θεατρολογικά μελετήματα*, Πορεία, Athen 2004, S. 59-142); auch wäre festzuhalten, was an Eigenheiten des kretischen und heptanesischen Idioms der Kythera-Text nicht aufweist (z. B. den Tsitakismus). In jedem Fall sind die drei Wortlisten (kreto-heptanesische Beispiele «und vielleicht einige des Gemeingriechischen», gelehrtsprachige bzw. pseudo-gelehrtssprachige Paradigmen sowie «Eigenheiten») zu kontrollieren und in einen größeren Textvergleich von Literaturwerken des 18. Jahrhundert hineinzustellen. Der allgemeine Eindruck ist, daß sich der Text bereits dem *standard-modern-Greek* annähert, die dialektischen Elemente (von Kythera?) beschränkt sind, idiosynkratische morphologische und phonetische Eigenheiten bleiben jedoch noch im Detail zu untersuchen.

Der Versrhythmus ist oft unruhig, Synzesen und Chasmodien wechseln einander ab, anapästische Rhythmik kennzeichnet vielfach, nach Meinung von Nasos Vagenas, die Versanfänge. Neben den «politischen» Versen finden sich auch einige Acht- und Siebensilber in den Chorliedern, selten im Sprechtext. Die Angst vor der Reimbildung führt relativ häufig zu grammatikalischen Fehlkonstruktionen oder morphologischen Deviationen; in vielen Fällen begnügt sich der Autor mit einer «ungefähren» Reimbildung (Beispiellisten S. 49 f.). Ein eigenes relativ umfangreiches Kapitel wird den *toponymica* aus Naxos gewidmet (S. 50-55), die Zusätze von Mormoris darstellen und das der Editor bereits separat veröffentlicht hat («Ναξιακά τοπωνύμια στον Αμώντα του Γεωργίου Μόρμορη (Κύθηρα 1720-1790)», *Parabasis* 6 (2005), S. 13-16); das Ergebnis, daß die Kykladeninsel in der Reiseliteratur des 17. und 18. Jahrhunderts als arkadisches Jagdparadies gegolten hat, läßt sich auch aus anderen Quellen bestätigen.

Im Kapitel über die literarische und theatralische Qualität des bekannten bukolischen Dramas in der hellenophonen Übersetzung (S. 56-61) stimmt der Editor Nasos Vagenas zu, daß Mormoris einen gleichrangigen Platz unter anderen Dichtern des 18. Jahrhunderts einnehmen könne wie Velastis, Katsaïtis und Daponte. Ob Mormoris diese Übersetzung als Originaldrama aus eigener Feder hätte zirkulieren lassen können, erscheint nicht sehr wahrscheinlich, da er doch den Namen von Tasso brauchte, um überhaupt die Drucklegung erwirken zu können (der Vergleich mit dem *König Rodolinos* von Troilos und seinem Vorbild *Il Re Torrismondo* von Tasso ist wohl eher metaphorisch gemeint). Mit Mormoris tritt freilich die Insel Kythera in den Horizont der frühen heptanesischen Dramatik und Übersetzungsliteratur. Evangelatos bewegt auch die Frage, ob das Werk heute spielbar sei: mit großen Abstrichen ja.

Es folgen noch die bibliographische Beschreibung der *editio princeps* Venedig 1745 (S. 58 ff.) sowie die Erläuterung der Editions politik (S. 61): benützt wurde das Exemplar aus der öffentlichen Stadtbibliothek von Bergamo (im Vergleich mit dem Exemplar der Marzianischen Bibliothek in Venedig), die wenigen Emendationen (vor allem bei der Reimbildung) werden in den Kommentaren diskutiert, die Orthographie wurde nach heutigen Kriterien vereinheitlicht (damit folgt der Editor der Praxis der kritischen Ausgaben der kretischen und heptanesischen Literatur des 17. und 18. Jahrhunderts, nicht der Editionspraxis der Dimaras-Schule von Texten der Aufklärung im 18. Jahrhundert, die in einer Art diplomatischer Ausgabe die historische Orthographie mit allen Fehlern und Eigenheiten der damaligen Druckereien reproduzieren, dazu vgl. W. Puchner, «Εκδοτικοί προβληματισμοί σε ελληνικά θεατρικά κείμενα της Βενετοκρατίας και Τουρκοκρατίας», *Συμπώσεις και αναγκαιότητες*,

Athen 2008, S. 43-66), die Strategie von Korrekturen und Eingriffen ist relativ frei (gestützt auf eine Anmerkung des Autors, daß die ersten beiden Druckfahnen Fehler enthielten; in der Folge ist der Text jedoch nicht besser), der *apparatus criticus* im Griechischen ist vorwiegend negativ gehalten. Manche Dittographien werden aus metrischen Gründen beibehalten, kleinere Korrekturen werden nicht angezeigt. Der Editor vermeidet in manchen Fällen *loci desperati inter cruces* anzuzeigen und riskiert lieber hypothetische Verbesserungen.

Bei der Erstellung des Textes, Glossars und Namensindex (S. 63-178, Kommentare 179-196, 197-225) waren ebenfalls eine Reihe von Studenten der Theaterwissenschaft in Hilfsfunktion am Werk. Der *Aminta*-Text ist flüssig zu lesen, der Versrhythmus manchmal holprig, doch dafür gibt es auch schöne Stellen, die man gerne im Gedächtnis behält. Die Entscheidung, die wenigen szenischen Anweisungen in den kritischen Apparat zu verbannen (in der Ausgabe in Form von Fußnoten gebracht), nur weil sie keine szenische Funktion haben und redundant sind, ist wohl etwas ungewöhnlich (vgl. die Erklärung S. 184); dies bildet jedoch die übliche Editionspraxis der Druckereien bei Dramentexten des 18. Jahrhundert. Für die Handhabung von morphologischen Formen wie μήμπος, απλογάται, πιταυτού (hier ergänzt ε-), και 'κείνο statt κ' εκείνο, και 'φαινετον statt κ' εφαινετον, να 'ποθάνεις statt ν' αποθάνεις usw., ο πού statt οπού (auch mit der Bedeutung von όποιος), καττί usw. könnte man auch andere Editionen von zeitgenössischen Texten heranziehen, um Lösungen in ihrer Praktikabilität und ästhetischen Substanz zu vergleichen. Doch dies sind Kleinigkeiten ohne tiefere Bedeutung. Die «naturphilosophische» Argumentationsführung von Daphne gegenüber Silvia über die Notwendigkeit des Eros (I 265 ff.) ist durchaus mit der analogen Szene in *Panoria* zu vergleichen, wo die *ruffiana* kyra Phrosyne die spröde Jungfrau des Titels in gleicher Hinsicht belehren will. Hier sind auch durchaus bemerkenswerte Verse über das Schicksal der Mädchen, wenn sie altern, zu finden (I 349 ff., 355 ff., 363-372). Das *aside* II 339-340 wäre vielleicht anzuzeigen gewesen (wie II 580-581, III 271 ff., 521-524). Ob II 372 als sexuelle Anspielung zu verstehen ist, ist für die Zeit eher unwahrscheinlich; vielmehr dürfte es sich um eine sprichwörtliche Redewendung handeln. II 507 warum κυβέροντην und nicht κυβέρονησιν? Ein epigrammatisch einprägsam formuliertes Distichon findet sich II 669-770. Warum III 55 ατός ταυτός und nicht ατός τ' αυτός? III 117 muß sprichwörtlich sein wegen der Süßigkeit der Feigen. Zu III 341-342 siehe *Erofile* 435-436. III 364 ist keine glückliche Lösung (μ' να ungewöhnlich); vielleicht sollte man den Vers überzählig lassen. III 457 φουμένοι als [α]φ[η]σημένοι scheint unwahrscheinlich; im Augenblick finde ich auch keine bessere Lösung. Wie III 466 f. (Ohnmacht des *Aminta*) zeigt, wird *stage business* nicht immer in *didascaliae* angezeigt. Der Threnos von Silvia IV 547-606 wirkt an manchen Stellen fast ungewollt komisch. Die Scholien lassen viele Fragen offen (181-196); der italienische Text hilft nur in wenigen Fällen. Das Glossar enthält erfreulicherweise einen Stellenverweis (199-224). Es folgen noch ein Namensverzeichnis und Abbildungen der *editio princeps*.

Die Ausgaben der Kulturstiftung der Nationalbank sind wie immer mit großer Sorgfalt erstellt. Ähnlich wie Katsaitis und Montselese den Editor als Heptanesier in Text und als Auf-führung ein Leben lang begleitet haben, so ist nun auch Mormoris für die Nachwelt erhalten und gespannt darf man einer Bühnenrealisierung einer gekürzten Version entgegensehen. Ganz wie die Einleitung in die Ausgabe der Bühnenversion von *Ιφιγένεια [εν Αηξονόω]*, Athen 1995 (vgl. meine Anzeige in *Parabasis* 2 (1998), S. 239-249) verbindet auch diese die akribische Archivforschung zur Autorenbiographie mit persönlichen Einschätzungen auf dem ästhetischen Sektor der Textqualität und eine entscheidungsfreudige Editions-politik mit Verbesserungsvorschlägen mit einer leichten Feder von erhöhter Geschwindigkeit im

Verfassen der Einleitung, die von der üblichen akademischen Trockenheit der Gelehrtenstube etwas abweicht. Über Detailfragen, vor allem der Morphologie, Phonetik, Syntaktik und Lexikalik werden noch weitere Studien nachfolgen müssen. Die Bedeutung der *poetae minores* einer Nationalliteratur ist nicht hoch genug einzuschätzen. Literatur- und Theatergeschichte haben mit dieser neuen Ausgabe eine weitere Bereicherung erhalten; vielleicht auch der Bühnenspielplan eines im historischen Sinn experimentfreudigen Theaters.

WALTER PUCHNER

Iosif Vivilakis, *Αυξεντιανός μετανοημένος [1752]*. Φιλολογική έκδοση, Εισαγωγή – Σχόλια – Γλωσσάριο Ιωσήφ Βιβιλάκης [Der reuige Anhänger des Auxentios [1752]. Philologische Edition, Einleitung, Kommentare, Glossar von Iosif Vivilakis], Athen, Akademie Athen 2010 (Text and Documents of Early Modern Greek Theatre 5) S. 601, 22 Abb., ISBN 978-960-404-192-3.

Wie im Prolog des Leiters der Textserie, die bisher eine mythologische und eine philosophische Satire aus der phanariotischen Literatur nach den jüngst aufgefundenen Erstausgaben ediert hat (W. Puchner, *Μυθολογικές και φιλοσοφικές σάτιρες στο ελληνικό προεπαναστατικό θέατρο (αρχές 19^{ου} αιώνα)*. «Κωμωδία του μήλον της έριδος», «Επάναδος, ήτοι Το φανάρι του Διογένους», Athen 2004), eine neue kritische Ausgabe des Zypriotischen Passionszyklus (vor 1320) vorgelegt hat (W. Puchner, *The Crusader Kingdom of Cyprus – A Theatre Province of Medieval Europe? Including a critical edition of the Cyprus Passion Cycle and the «Repraesentatio figurate» of the Presentation of the Virgin in the Temple*, Athens 2006), unbekannte griechische handschriftliche Übersetzungen von Voltaire und Racine in Bukarest aus dem Jahre 1806 ans Tageslicht gebracht hat (S. Vasileiou – Gr. Ioannidis – W. Puchner, *Ανέκδοτες δραματικές μεταφράσεις τον ελληνικού προεπαναστατικού θεάτρον: Η κωμωδία «Η Σκώτισσα» τον Βολταίρον και Η τραγωδία «Ο Μέγας Αλέξανδρος» τον Ρακίνα από τον Χιώτη Γεώργιο Καββάκο στο έτος 1806*, Athen 2009), sowie die erhaltenen Dramenübersetzungen von Georgios Sakellarios (*Kodros* 1786 inedit, *Telemach und Kalypso* sowie *Orpheus und Eurydike* Wien 1796 in einem weltweit einzig erhaltenen Exemplar) publiziert hat (W. Puchner, *Οι σωζόμενες θεατρικές μεταφράσεις του Έλληνα ιατροφιλοσόφου Γεωργίου Σακελλαρίου: «Κόδρος» (1786 ανέκδοτο), «Τηλέμαχος και Καλυψώ», «Ορφεύς και Ευρυδίκη» (Βιέννη 1796)*, Athen 2009), festgehalten ist (S. 11 ff.), handelt es sich um eine dramenhafte Prosasatire zur Lektüre in orthodox-klerikalen Kreisen und Gläubigenzirkeln um die Frage des Anabaptismus von Katholiken und Armeniern um 1750, die Wiedereinsetzung von Kyrillos V. auf dem Patriarchenthron und den Wunderschwindel und die Massenhysterie der Gläubigen um den anarchistischen Heilmönch Auxentios, der 1752 von den Türken verhaftet und exiliert wurde.

Der weitschweifig barocke Titel der umfangreichen Dialogsatire lautet folgendermaßen: *Κωμωδία ήτοι Έργα και καμώματα του μιαρού ψευδασκητού Αυξεντίου του εν τω Κατιρλίω και των ασεβεστάτων και αθέων εκείνων μαθητών οπαδών και διδασκάλων ή Αυξεντιανός μετανοημένος*, «Komödie oder Werke und Machenschaften des üblen Pseudo-Asketen Auxentios in Katirli und seiner unwürdigen und gottlosen Schüler, Anhänger und Lehrer, oder Der reuevolle Anhänger des Auxentios», Konstantinopel 1752. Die Handlung der überlangen fünftaktigen Prosasatire in Dramenform spielt im Küstendorf Katirli (heute

Esenköy) in Bithynien, wo sich der legendäre Wunderheilige und Therapie-Asket niedergelassen hat. Ziel der Satire, die immerhin in vier verschiedenen Redaktionen erhalten ist und eine gewisse Resonanz gehabt haben muß, ist die Entlarvung des geistesarmen Mönches als Scharlatan und Häretiker und die Bekämpfung des Massenkultes, der sich um seine Gestalt gebildet hat. Zu diesem Zweck wird das ihn unterstützende (und ausnützende) Netzwerk von Klerikern auf die Bühne gebracht, das Funktionieren der ökonomischen Strategien der Personengruppe um ihn erklärt sowie die «Techniken» der Organisation von Wunderheilungen mit bezahlten «Kranken»-Darstellern und Exorzismus-Ritualen mit bestochenen Dämonen-Besessenen demonstriert; im Zentrum der Handlung steht die charismatische Figur des Volksheiligen, der Visionen hat, die Zukunft vorhersagt usw., und seine Lehre, in deren Zentrum das Wiedertäuferum steht. Am Ende des Werkes kommt der Betrug der Gläubigen an den Tag, der Schwindler wird von den osmanischen Behörden verhaftet, doch in Konstantinopel brechen unter der orthodoxen Bevölkerung Massenunruhen aus, die Kyrillos den V., den der Pseudo-Heilige in seinen Predigten unterstützt hat, auf den Patriarchenthron bringen. Ein ziemlich einzigartiges Werk also, das auch durchaus rezente Parallelen zu Wundersucht und Geldwäsche aufweist.

Der Text wird erstmals von Evangelos Skouvaras 1970 erwähnt («Στηλιτευτικά κείμενα του ΙΗ' αιώνας», *Byzantinisch-neugriechische Jahrbücher* 20 (1970), S. 50-227), der einen kürzeren satirischen Dialogtext mit den gleichen Personen, mit dem Titel «Κωμωδία αληθών συμβάντων εν Κωνσταντινουπόλει τω αφνε^ο έτει» veröffentlicht hat (*op. cit.*, S. 226-238), welcher auf 1755 zu datieren ist. Die Erstellung der publizierten Version stützt sich auf vier verschiedene Handschriften, doch wurde aufgrund der unwesentlichen sprachlichen Abweichungen der Einzellesungen untereinander von einer Ausgabe mit (umfangreichem, aber wenig aussagehaltigen) kritischen Apparat abgesehen; nichtsdestotrotz sind im Endtext durchaus kritische Eingriffe vorgenommen (Orthographie, Punktation). Mit diesem überaus bemerkenswerten Text, der auch als Quelle der Istanbuler Alltagsgeschichte um die Mitte des 18. Jh.s gelten kann, hat sich der Editor zweimal beschäftigt: 1) in seinem Artikel, «Αυξέντιος μετανοημένος. Μια Πολίτικη κωμωδία του 18ου αιώνα» (im Studienband: *Για το ιερό και το δράμα. Θεατρολογικές προσεγγίσεις*, Athen 2004, S. 233-258, zuerst in den Kongreßakten *Πρακτικά Α' Πανελληνίου Θεατρολογικού Συνεδρίου «Το Ελληνικό Θέατρο από τον 17ο στον 20ό αιώνα», 17-20 Δεκεμβρίου 1998*, Athen 2002, S. 69-80), wo erstmals der mäanderrhafte Handlungsgang des dialogischen Prosawerks vorgestellt sowie der historische und theologische Kontext analysiert und die philologische Problematik erläutert wird, und 2) in seiner Studie «Ακολουθία του ψευδασκητού Αυξεντίου. Ανέκδοτη υμνογραφική παρωδία του 18ου αιώνα» (im Band: *Στέφανος. Τιμητική προσφορά στον Βάλτερ Πούχνερ / Stephanos. Tribute to Walter Puchner*, ed. I. Vivilakis, Athen 2007, S. 199-218), wo er den Text einer handschriftlichen Hymnen-Parodie aus der Bibliothek von Zagora am Pelion-Gebirge veröffentlicht, der genau denselben Fall zum Thema hat («Ποίημα Εξάψεως ή της Δωδεκαστίχου: Ακολουθία του ψευδασκητού Αυξεντίου και των μαθητών αυτού των κληθέντων Αυξεντιανών ή φαρμοσιώνων», S. 208-218). Mit diesem Prosatext der dialogischen Klerikersatire hat sich auch der Rezensent zweimal beschäftigt: 1) in einem Übersichtsartikel «Κληρικές και φαναριώτικες σάτιρες του ελληνικού προεπαναστατικού θεάτρου (1690-1820). Μια πρώτη συνολική αποτίμηση» (im Band: *Σταθμίσεις και ζυγίσματα. Δέκα θεατρολογικά μελετήματα*, Athen 2006, S. 125-156, sowie in: *Ζητήματα Ιστορίας του Νεοελληνικού Θεάτρου. Μελέτες αφιερωμένες στον Δημήτρη Σπάθη*, ed. N. Papandreou – E. Vafeiadi, Heraklion 2007, S. 25-46), wo den Wurzeln der klerikalischen Dialogsatiren in der byzantinischen Parahymnographie nachgegangen

wird sowie das chronologisch erste Werk dieser dialogischen Textgruppe, *To axoúoi* («Der Stall», Bukarest 1692), analysiert wird mit dem Hinweis, daß im 18. Jh. eine zunehmende Vertrautheit der Klerikersaitre mit dramatischen, szenischen und theatralischen Konventionen festzustellen ist (vgl. auch dess., «Satirische Dialoge in dramatischer Form aus dem Phanar und den transdanubischen Fürstentümern 1690-1820. Eine sekundäre Textgruppe des vorrevolutionären griechischen Theaters», *Zeitschrift für Balkanologie* 43/2 (2007), S. 189-206 und im Band: *Beiträge zur Theaterwissenschaft Südosteuropas und des mediterranen Raums*, Bd. 2, Wien-Köln-Weimar 2007, S. 115-132), und 2) in der Spezialstudie: «Ένας Κεφαλονίτης στην Κωνσταντινούπολη. Γλωσσικές σάτιρες σε ανέκδοτα και προσφάτως εκδιδόμενα δραματικά κείμενα του 18ου και 19ου αιώνα», im Band: *Συμπώσεις και αναγκαιότητες. Δώδεκα θεατρολογικά μελετήματα*, Αθήνα 2008, S. 67-86 und in den Kongreßakten *Πηγές Επτανησιακής Φιλολογίας (1500-1940): Άγνωστα έργα – φιλολογικά αρχεία – φιλολογικές αρχαιακές συλλογές – χειρόγραφα (Κεφαλονιά 29-30 Οκτωβρίου 2006) εις μνήμην Γ. Αλισανδράτου*, Argostoli 2008, S. 129-140), wo bei dem satirischen Motiv «ein Kefalonier in Konstantinopel» auch die Dialektfigur eines Kefalonier unter den bezahlten «Gelähmten» der Heilkünste des Auxentios vorkommt.

Die systematische Einleitung, die auf alle Aspekte des vielschichtigen Textes in vorbildlicher Weise eingeht, umfaßt allein schon die Hälfte des Buches. Ihr ist ein kurzes Proömion (S. 17 ff.) sowie die Bibliographie (S. 23-42 vorangestellt). Die Einleitung selbst ist in thematische Einheiten gegliedert: das erste Kapitel ist den kodikologischen Gegebenheiten der Handschriften gewidmet (S. 45 ff., Zagora, Griechisches Parlament, Gennadius-Bibliothek, Milies), das zweite den Schreiberhänden (S. 51 ff.), das dritte dem Verfasser - der Editor plädiert - gegen Skouvaras, aber mit überzeugenden Argumenten - für den Patriarchen Kalinikos III. (S. 61 ff.), Kap. 4 geht auf Quellen und Vorbilder ein: mit einer thematischen Einheit über das Schaustellerwesen in Konstantinopel im 18. Jh., über die anzunehmende Dramenlektüre von seiten der Kleriker, über dramatische Techniken in den Predigten, die Passionsbeschreibungen als Schauspiel, den dramatischen Erzählstil in den erbaulichen Werken von Kaisarios Dapontes und in anderer Predigtliteratur (S. 73-104) – ein überaus reichhaltiges und innovatives Kapitel. Das fünfte Kapitel bringt den historischen Kontext: die levantinische Bevölkerung Konstantinopels, die rasche Abfolge der orthodoxen Patriarchen am Thron des Ökumenischen Patriarchats in Verbindung mit den Besetzungspraktiken der osmanischen Machthaber, die Angst vor der «lateinischen» Mission, der Proselytismus, Kyrillos V., Auxentios als Stein des Anstoßes, Synodalerlässe gegen ihn, Massenunruhen seiner wegen, der historische Quellenwert der «Komödie» (S. 105-149) – auch dieses Kapitel ist bestechend interessant und hervorragend dokumentiert. Kap. 6 geht auf die theologische Dimension der Wiedertäuferfrage ein, die im wesentlichen bis heute nicht gelöst ist: die Frage des ökumenischen Dialogs, Häresien, Schismen und Parasynagogen, die Vorgeschichte des Anabaptismus-Streits und die diesbezüglichen Pamphlete, die Theorie der Minderwertigkeit der Heterodoxen, Pastoralpraktiken, antipäpstliche Streitschriften, das Taufritual (S. 151-191) – auch dieses Kapitel ist spannend zu lesen und dokumentiert, daß der Editor des Textes auch gelehrter Theologe ist. Doch die Einleitung ist noch lange nicht zu Ende: Kap. 7 geht auf den Mythos von Auxentios in seiner Zeit ein, seine «Armut im Geiste», die Legende von seinem Märtyrertod, seine Lehren und Wundertaten (S. 193-214). Dann ist die Theaterwissenschaft an der Reihe: Kap. 8 analysiert die Szenenabfolge der fünf Akte (S. 215-229), Kap. 9 stellt die szenischen Charaktere, ihr Handlungsprofil und ihre dramaturgische Funktion vor (S. 231-253) – es handelt sich fast durchwegs um historische Persönlichkeiten, Kap. 10 geht auf die dramatischen Konventionen ein: direkte Bühnenanweisungen, Bühnenraum

und –zeit, Auftritte und Abgänge, *stage business* (S. 255-266). Zuletzt hat die Philologie, Dialektologie und Literaturgeschichte das Wort: Kap. 11 zu Sprache und Stil – Verspottung des gesprochenen Griechisch der Zeit, das Idiolekt des Heiligen, Idiome von Konstantinopel, Kleinasien, mittelalterliche *koine*, Lokaldialekte, Kirchensprache, Altgriechisch und Gelehrtensprache, Ausrufe, Sprichwörter (S. 267-280), Kap. 12 zur historischen Einordnung des Textes in die griechische Literaturgeschichte (S. 281 ff.); das 13. und letzte Kapitel geht auf die Editions politik ein: hier erklärt der Autor seine glättenden Eingriffe bzw. die Beibehaltung von orthographischen und grammatikalischen Konventionen der Zeit.

Sodann folgt der umfangreiche Text (Akt [«Δράμα»] I 1602 Zeilen, II 1035, III 1224, IV 793, V 1142) im fünfaktigen Schema mit recht willkürlicher und oft dysfunktionaler Szenenunterteilung (S. 297-404), der umfangreiche Kommentar des Editors (S. 495-536), ein detailliertes English summary (S. 537-544), das zweiseitige Glossar (S. 545-561), ein Namensindex für Einleitung und Kommentar (S. 563-576), ein Index der Handschriften (S. 577), die Abbildungen mit Photo der codices und Schreiberhände sowie einige alte Photos von Katirli (S. 579-601). Das Gesamtwerk ist das Werk langjähriger und intensiver Beschäftigung mit diesem Text; wie es scheint, war er einer besonderen Bemühung wert. Seine Einzigartigkeit wird auch in Zukunft einige Aufmerksamkeit auf sich ziehen.

WALTER PUCHNER

Lia Brad Chisacof, *Ρήγας. Ανέκδοτα κείμενα* [Rigas. Inedite Texte], Athen, Cyprus Univ. Press / Gutenberg 2011, S. 364 (4^o), zahlreiche Abb., ISBN 978-960-01-1474-4.

Der von der rumänischen Neogräzistin Lia Brad Chisacof 1998 und 2003 in unzureichender Form herausgegebene anonyme Text eines zweiaktigen dialogischen Satire-Fragments in Prosa-Griechisch mit zahlreichen türkischen und rumänischen Idiomatismen mit dem Titel «Die Windbö des Wahnsinns» (*Το σαγανάκι της τρέλλας*),¹ eine gehässige Satire gegen den griechischstämmigen Voevoden der Walachei (1786-1790) und Dragoman der osmanischen Flotte in der Ägäis, Nikolaos Mavrogenis, einem erklärten Feind der Phanarioten, liegt nun mit Hilfe von Evangelos Hekimoglu von der Zypriischen Universität in einer mustergültigen Ausgabe mit Photographien aller Handschriftenblätter vor, zusammen mit einem Übersetzungsfragment eines Prosatextes *Η δοκιμασμένη φιλία*, aus dem französischen «L'amitié à l'épreuve» von Marmontel transliteriert,² die beide von der Herausgeberin Rigas Velestinlis zugeschrieben werden. Von verschiedenen Seiten sind schwerwiegende Vorbehalte gegen diese Zuschreibung erhoben worden.³ In der nun vorliegenden Einleitung werden wesentli-

¹ Ρουμανική Ακαδημία, Ινστιτούτο Μελετών Νοτιο-Ανατολικής Ευρώπης, *Ρήγας, Ανέκδοτα έργα*, έκδοση, μετάφραση και επίλογος Lia Brad Chisacof / Academia Română, Institutul de Studii Sud-Est Europene, *Rigas, Scrieri inedite*, ediție, traducere și postfața Lia Brad Chisacof, Bukarest 1998, vgl. meine Rezension in *Südost-Forschungen* 59/60 (2000/01), S. 546-548; Lia Brad Chisacof, *Antologie de literatura*

greacă di Principatele Române. Proză și teatru, secolele XVIII-XIX, București 2003, S. 213-302 (rumänische Übersetzung 303-376) – vgl. meine Rezension in *Parabasis* 7 (2006), S. 507-509.

² Die Identifizierung des Vorbildes nun bei G. Kechagioglu, *Πεξογραφική Ανθολογία. Αφηγηματικός γραπτός νεοελληνικός λόγος*, Bd. I, Thessaloniki 2001, S. 687.

³ Sp. A. Evangelatos, *Parabasis* 3 (2000), S. 289-

che Argumentationspunkte der Autorenidentifizierung wiederholt, ohne auf die erhobenen Einwände im Detail näher einzugehen, aber auch neue Argumente vorgebracht. Die ersten Seiten sind der schillernden und umstrittenen Figur von Mavrogenis gewidmet.⁴ Mit seiner Ankunft in Bukarest am 17./28. Mai 1786 ist ein sicherer *terminus post quem* für die Satire über seinen Antritt des Voevoden-Postens und sein unangemessenes Verhalten gegeben; das Dossier mit der Handschrift wurde am 25. 7. 1786 im österreichischen Konsulat in Bukarest abgegeben (Stempel), landete dann in der Sammlung «Bruckental» in Şibiu, wo sie in den 1970er Jahren von A. Pippidi aufgefunden gemacht worden ist, der auch die Idee der Zuweisung zu Rigas' Schriftproduktion zuerst formuliert hat; der Eintrag des Archivars lautet: *Des papiers appartenant à monsieur Le Roy secrétaire de Me le Prince Brancovan à Bucoreste pris en dépôt le 25 Juillet 1786*. Daß mit Le Roy Ρήγας gemeint ist, ist nicht unwahrscheinlich, da er nach Angaben mancher Autoren tatsächlich Sekretär von Brâncoveanu gewesen sein soll, daß die Eintragung jedoch aus Gründen der Geheimhaltung dieses für seinen Autor gefährlichen Schriftstücks auf Französisch erfolgt ist, ist jedoch gänzlich aus der Luft gegriffen; die österreichischen Behörden hatten wohl wenig Interesse daran, Rigas vor dem rachsüchtigen Mavrogenis zu beschützen und haben das schwer entzifferbare Schriftstück wohl kaum gelesen. Daß es keine bloße Abschrift ist, ist jetzt durch die Photographien der Handschrift klargestellt: die zahlreichen Korrekturen sind vom derselben Schreiberhand vorgenommen. Was jedoch in der Einleitung fast gänzlich übergangen wird, ist die Tatsache, daß Rigas Sekretär von Mavrogenis gewesen ist, ob vor dem April/Mai 1786, dem Verfassungsdatum der Satire, oder zu einem späteren Zeitpunkt, ist aus der Kontroverslage von Quellen und Literatur schwer zu entscheiden, wie überhaupt die Tätigkeit und die Ankunft von Rigas in der Walachei (manche Autoren geben 1786 an) von vielen Ungewißheiten behaftet bleibt (an der Diskussion und den Hypothesen haben sich viele Autoren beteiligt, u. a. A. Komnenos Ψψιλαντίς, D. Photeinos, E. Hurmuzaki, I. Philimon, K. Daskalakis, L. Vranasis, A. Xenopol, Ph. Michalopoulos usw., die allerdings unerwähnt bleiben, wie auch die Studie von A. Nikarousis, «Πότε ο Μαυρογένης προσέλαβε γραμματέα τον Ρήγα»;», *Δελτίον της Ιστορικής και Εθνολογικής Εταιρείας της Ελλάδος* 9 (1926), S. 567-572). Man kann sich schwerlich vorstellen, daß der sprachgewandte und gebildete Sekretär des Voevoden Mavrogenis ein solch gehässiges Machwerk gegen seinen Brotgeber verfaßt haben soll, was ihm sicher den Kopf gekostet hätte, sollte es an den Tag kommen. Mavrogenis war zwar ein Phanariotenfeind und Rigas war zuvor Sekretär bei Alexandros Ψψιλαντίς in Konstantinopel, doch stammen

292; D. Spathis, «Στο εργαστήρι της φαναριώτικης σάτιρας», *Τα Ιστορικά* 31 (1999), S. 486-496; W. Puchner, «Νέο θεατρικό έργο του Ρήγα Βελεστινλή; Κριτικές παρατηρήσεις σε μια προσωρινή έκδοση», *Parabasis* 4 (2002), S. 295-309, ebenso in «Μελέτες για το θεατρικό έργο του Ρήγα Βελεστινλή: *Τα Ολύμπια*», *Είδωλα και ομοιώματα. Πέντε θεατρολογικά μελετήματα*, Athen 2000, S. 27-68, bes. 56-65 und in der Einleitung der Neuausgabe: Ρήγα Βελεστινλή, *Τα Ολύμπια. Μετάφραση του λιμπρέτου του Πιέτρο Μεταστάσιον Βιέννη 1797*, Athen, Ίδρυμα Κ. & Ε. Ουράνη 2000, S. 67-91. Vgl. auch ders., «Satirische Dialoge in dramatischer Form aus dem Phanar und den

transdanubischen Fürstentümern 1690-1820», *Beiträge zur Theaterwissenschaft Südosteuropas und des mediterranen Raums*, Bd. 2, Wien-Köln-Weimar 2007, S. 115-132, bes. 120 f. Dazu nachträglich auch L. Axelos, *Ρήγας Βελεστινλής. Σταθμοί και όρια στην διαμόρφωση της εθνικής και κοινωνικής συνείδησης στην Ελλάδα*, Athen 2003, S. 281-286 («Το Σαρανάκι της τρέλλας. Έργο του Ρήγα ή ανωνύμου;»).

⁴ Dazu nun G. I. Ionescu-Gion, *Nicolae P. Mavrogheni "o pozná a firii"*, Bucureşti 2008, zur kykladischen Familie aus Konstantinopel bzw. Venedig vgl. M. Țipău, *Domnii fanarioi în țările române (1711-1821)*, Bucureşti 2005, S. 124-127.

beide aus dem gleichen Kulturraum der hellenophonen Ägäis bzw. Thessalien und hatten nicht unbedingt divergierende Interessen. Und warum sollte Rigas das ihn belastende Manuskript ausgerechnet beim österreichischen Konsulat in Bukarest abgeben (lassen), vier Jahre vor seiner ersten Wien-Reise, zu einem Zeitpunkt, da sein Herr in militärische Operationen gegen die Habsburger verwickelt war? Wäre es da nicht einfacher gewesen, das nicht fertiggestellte Manuskript einfach zu vernichten?

Solche und andere Widersprüchlichkeiten und interpretatorische Ungewißheiten bleiben weiterhin bestehen. Die Argumentationslinie, daß es sich bei der Figur der sprachkundigen und gebildeten Bühnenperson Feraris, *klusaris* des Voevoden, um ein *alter ego* von Rigas handele, halte ich für verfehlt, a) da es sich nicht um eine Anspielung auf seinen thessalischen Geburtsort Pherai, heute Velestino, handeln kann, da Rigas sich selbst nie als Pheraios, wie später die gelehrtsprachigen Historiker der Griechischen Revolution und ihrer Vorgeschichte, sondern als Veletinlis bezeichnet hat,⁵ und b) da es sich in Wirklichkeit um eine komische Figur aus der Komödientradition handelt, um einen über 60 Jahre alten pseudogelehrten *dottore*-Typ und Prahlhans, der noch gerne heiraten möchte. Dies würde einer Selbstpersiflage von Rigas gleichkommen, der darüberhinaus noch namentlich genannt wird, daß er sich der Absetzung von Michael Sutsos, dem Vorgänger von Mavrogenis am Voevodenthron der Walachei, als Sekretär und Übersetzer des Firmans anfänglich widersetzt habe. Die textimmanenten Argumente erreichen kaum je eine vertretbare Beweisgrenze; ähnliches gilt für die als Fußnoten gebrachten Bühnenanweisungen und Explikationen, was nicht nur eine Spezialität von Rigas gewesen ist, sondern in vielen Damentexten der Zeit zu finden ist, oder das neu hinzugebrachte Argument, daß der Ausdruck ηλεκτρισμός (Elektrizismus) auf Rigas' naturwissenschaftliche Schrift *Φυσικής Απάνθισμα* verweise.

Interessanter als diese sprunghafte Argumentationsführung in der durchgehenden Strategie, das balkanische Prestigesubjekt Rigas und die Symbolfigur südosteuropäischer Rezeption der Französischen Revolution und ihrer Ideen für das unappetitliche Dialogpamphlet gegen Mavrogenis in seinem griechisch-türkisch-rumänischen Kauderwelsch als primitive Episodenreihe um die Verrücktheit, Verschrobenheit, Raffgier und mentale Deblilität des neuen Voevoden in Anspruch zu nehmen, sind die zusätzlich aufgebrachten Quellen zur Person von Mavrogenis: die Lady Elizabeth Craven, Ienăchiță Văcărescu (1740-1795), der auch griechische Gedichte im phanariotischen Stil verfaßt hat,⁶ ein ausgesprochener Feind

⁵ «Firis» bezeichnet den Flüchtling, welchen Beinamen Alexandros Mavrokordatos zugelegt wurde, der sich vom Voevodenthron der Moldau nach Rußland absetzte, um dem üblichen Schicksal der Phanarioten, dem gewaltsamen Tod auf Sultansbefehl, zu entgehen. Vgl. die Dialogsatire *Αλεξανδροβόδας ο ασυνείδητος* (*Der gewissenlose Voda Alexander*), 1785 vom Fürsten Georgios N. Sutsos verfaßt (Ausgabe von D. Spathis 1995). Bei der Bühnenperson Feraris dürfte es sich um einen Westeuropäer handeln, der ähnlich wie Théodore Blanchard, dem Verfasser der enkomiastischen *Les Mavroyéni. Essai d'une étude additionnelle à l'histoire modern de la Grèce, de la Turquie, la Roumanie*, herausgegeben erst

Paris 1896, im Dienste des Voevoden gestanden hat.

⁶ Seine Person käme als Alternativlösung für die Autorschaft durchaus in Frage. Solche Gedichte mögen auch zum Tanz in Archontenhäusern zum Vortrag gekommen sein (L. Grad Chisacof, «Closed doors performances of dancing poetry in Walachia at the end of the 18th century», *Revue des Études Sud-est européennes* 45 (2007), S. 207-219, müssen jedoch, ähnlich wie die von J. Chatzipanagioti-Sangmeister entdeckten Versgedichte («Στιχογραήματα και συνταγές από τον 18ο αιώνα: Ο κώδικας 725 της Γενναδαίου Βιβλιοθήκης», *Göttinger Beiträge zur byzantinischen und neugriechischen Philologie* 2 (2002), S. 23-37) nicht unbe-

von Mavrogenis, zwei rumänische Verschroniken⁷ sowie den historischen Roman von Thomas Hope *Anastasius, or Memoirs of a Greek; Written at the Close of the Eighteenth Century*, dessen Hauptfigur Mavrogenis bildet und von der rumänischen Historiographie vielfach als historische Quelle angesehen wird.⁸ Letzteres mündet in den Versuch, zwischen der belletristischen Fiktivfigur und Rigas einen Zusammenhang herzustellen,⁹ dem gleich auch die *Φυλλάδα του Πάτερ Δανιήλ* zum orthodoxen Neomartyr Anastasios zugeschrieben wird.

Die engagierte Argumentationstaktik der Einleitung, die hier nicht in allen Einzelheiten dargestellt und diskutiert werden kann, das grobschlächtige Machwerk dem aufgeklärten Visionär einer politischen Balkanföderation anzulasten, gipfelt im Anhang 2 und 3 (S. 311-364), wo mit vielen Photographien zwei Gutachten, ein paläographisches und ein graphologisches, veröffentlicht werden, die vom ehem. Vizepräsidenten des Griechischen Parlaments, Georgios Surlas, 2005 in Auftrag gegeben worden sind und die Schriftzüge des Ms. Nr. 165 Doss. 1-4 der Sammlung Bruckental im Vergleich mit den Cod. 1288 der Griech. Nationalbibliothek (*Φυσικής Απάνθισμα*) und anderen autographischen Dokumenten von Rigas als zweifelsfrei von der Hand des Herausgebers der berühmten *Balkan-Charta* stammend erklären. Das paläographische Gutachten unterzeichnen Aikaterini Korduli, Vizedirektorin der Handschriftenabteilung der Griech. Nationalbibliothek und der erfahrene Handschriftenspezialist für die nachbyzantinische Periode Agamemnon Tselikas, Vorstand des Kulturinstituts der Griech. Nationalbank, dessen Meinung wohl am schwersten wiegt. Das noch umfangreichere graphologische Gutachten, das auch in Athener Tageszeitungen veröffentlicht worden ist, unterschreibt die Gerichtsgraphologin Magda-Maria Kampuri, die zu demselben Ergebnis kommt. Angesichts der bleibenden Widersprüchlichkeiten fällt die Beweislast nun den Handschriftenspezialisten zu und ist damit einer historisch-philologischen Herangehensweise mehr oder weniger entzogen. Nach der gleichsam von oben verordneten Identifikation wäre vielleicht noch anzuregen, daß die individuellen Schriftzüge in einen breiteren Vergleichskontext von Handschriften dieser Epoche zu stellen gewesen wären. Von stilistisch-thematischer Seite her bleibt weiterhin festzustellen, daß dieses gehässige Machwerk mit nichts zu vergleichen ist, was Rigas je geschrieben hat. Insofern ist es vielleicht richtiger festzuhalten, daß «Die Windbö des Wahnsinns» eine unfertige personenzentrierte Dialogsatire ist, die Rigas zugeschrieben wird.

Die Ausgabe dieses als historisches und sprachliches Dokument interessanten Textes selbst folgt den üblichen Vorgaben einer philologischen Edition: die Transskription ist durch die auf der Gegenseite jeweils abgebildete Handschrift jederzeit kontrollierbar, so daß ein eigenständiger *apparatus criticus* entfallen kann. Die nachträglichen Korrekturen von derselben Schreiberhand sind in Fußnotenform am Unterrand jeder Seite hinzugefügt. Über die kodikologischen Einzelheiten gibt die «Notiz zur Herausgabe der Handschrift» (S. 51-54) Auskunft, wo auch die «Politik» der orthographischen Eingriffe und Glättungen, der Interpunktion und

dingt Rigas zugeschrieben werden, nur weil ähnliche Gedichte auch in der *Σχολή των ντελιζάτων ερωστών* und in *Ερωτος αποτελέσματα* vorkommen. Zu den türkischen Einflüssen auf die *mismagies* vgl. M. Kappler, *Türkischsprachige Liebeslyrik in griechisch-osmanischen Liedanthologien des 19. Jahrhunderts*, Berlin 2002.

⁷ D. Simonescu (ed.), *Cronici și povestiri române ti versificate (sec. XVII-XVIII)*, București 1967, S. 225-281.

⁸ Vgl. jetzt L. Kostova, «Degeneration, Regeneration, and the Moral Parametres of Greekness in Thomas Hope's 'Anastasius' or Memoirs of a Greek», *Comparative Critical Studies* 4/2 (2007), S. 177-192.

⁹ A. Pippidi, «Sur l'agitation révolutionnaire dans les Principautés roumaines vers 1800», *Revue des Études Sud-Est Européennes* 1999-2000, S. 27-38.

Ergänzung der abbreviierten Sprecherindikationen erläutert wird, ebenso wie die orthographischen Eigentümlichkeiten des Textes, die in der Druckwiedergabe beibehalten wurden. Die Mischung von angleichender Modernisierung und konservierender Konservativität fällt dabei etwas zugunsten der Orientierung an heutigen Schreibweisen aus; dies wird durch die Zielsetzung, mit dieser Ausgabe auch eine rezente Leserschaft von Nicht-Spezialisten zu erreichen, begründet. Ungewöhnlich ist freilich die Wiedergabe von [sh], [d] und [b] als [σϕ], [δϕ] und [πϕ] aus technischen Gründen, sowie die Beibehaltung von -i- (γαλιωντζήδες) im griechischen Letternsystem. Die letzten Blätter der Handschrift sind in eine quasi-logische Reihenfolge gebracht. Zum Verständnis des Textes unbedingt notwendig ist die Benutzung des Glossars (S. 275-288). Zu den *realia*, Titeln, *toponymica* und anderen Sachverhalten hätte sich der Leser gern erklärende Kommentare in Form von Scholien gewünscht. Als Fleißaufgabe gibt die Edition allerdings eine Auflistung aller orthographischen Eingriffe, die während der Transskription der Handschrift vorgenommen wurden (S. 289-308). Damit ist die für Sprachwissenschaftler, historische Orthographen und Genießer altertümlicher Schreibweisen, die «Aura» des Unterschiedlichen bei der Lektüre einatmen wollen, wichtige Originalschreibweise erhalten und trotzdem ein für Durchschnittsleser gängiger und verständlicher Text geboten. Die Ästhetik hätte diesen Aufwand sicher nicht gelohnt, aber Kulturhistoriker, Balkanologen und Erforscher der Sprechsprache einer historischen Epoche und Region, die sich durch Vielsprachigkeit auszeichnet, werden diese Editionspraktik durchaus zu schätzen wissen. Damit stellt die endgültige Edition nicht das Ende der relevanten Bemühungen um den Text dar, ob er nun aus der Feder von Rigas stammt oder nicht, sondern eher den Anfang einer Prozedur, die der Auswertung und Interpretation gewidmet sein wird.

Die Abfassung der Rezension war bereits abgeschlossen, als mir eine Studie des Rigas-Forschers Dimitrios Karaberopulos in die Hände fiel, die zeigt, daß die Diskussion um die Autorschaft dieser Satire noch lange nicht abgeschlossen ist: Dimitrios Karaberopulos, *Δεν είναι τελικά ο Ρήγας ο συγγραφέας των «Ανέκδοτων κειμένων» με την κωμωδία «Το σαγανάκι της τρέλλας»* [Letztlich ist Rigas nicht der Autor der «Unveröffentlichten Texte» mit der Komödie «Die Windbö des Wahnsinns»], Athen, Επιστημονική Εταιρεία Μελέτες Φερόν-Βελεστίνου-Ρήγα 2012, S. 23, ISBN 978-960-6733-15-4, eine Studie, die als Antwort auf die neue Ausgabe von Brad Chisacof konzipiert ist und in genau die entgegengesetzte Richtung weist. Der Autor versucht, die Argumente der Editorin Punkt für Punkt zu widerlegen. Es beginnt damit, daß die französische Eintragung im österreichischen Konsulat in Bukarest, die ein entscheidendes Argument für Datierung und Autorschaft bedeutet, sich auf das Dossier bezieht und nicht auf die Handschrift der Satire, die auch nachträglich in den Umschlag hätte gesteckt werden können. Dies wird auch mit der Ansicht untermauert, daß der Zeitraum von 17./28. Mai bis 25. Juli 1786 ein zu kurzer Zeitraum gewesen sei, um das Fragment dieser Prosasatire mit ihren vielen Korrekturen zu verfassen; es müssen ja noch mehrere Wochen Verzögerung in Rechnung gestellt werden, bis der Voevode die sinnlosen Untaten, die ihm angelastet werden, hätte vornehmen können. Dies bildet freilich ein relatives Argument, denn es ließen sich viele Beispiele anführen, daß signifikante Literaturwerke in noch kürzerer Zeit entstanden sind. Bezüglich Rigas' Medizinkenntnisse hat der Autor als Arzt seine Zweifel: die Bildungsschrift *Φυσικής απάνθισμα* (Wien 1790), die aus übersetzten Artikeln der französischen Enzyklopädie schöpft,¹⁰ behält den Druckfehler des

¹⁰ D. Karaberopulos, «Η Γαλλική "Encyclopédie", ένα πρότυπο του έργου του Ρήγα "Φυσικής απάνθισμα"», *Ο Ερασιστής* 21 (1997), S. 95-128.

Vorbildes bei, daß die Pulsschläge auf 2000 pro Stunde zu veranschlagen seien.¹¹ Außerdem hat Charalampos Minaoglu vorgeschlagen,¹² Le Roy mit dem gleichnamigen französischen Schiffsbauer der Osmanischen Flotte, der jahrelang mit dem Protektor von Mavrogenis, Hassan Pascha, zusammengearbeitet hat, zu identifizieren. Hier gilt freilich der Einwand, daß er wohl kaum Sekretär in der Familie Brâncoveanu gewesen sein kann. Bezüglich der Bühnenperson Feraris hält er mit Minaoglu dafür, daß es sich bei dem «Flüchtling» («fīraris») um Giannakakis Tzanetos handelt, der in der Liste der *dramatis personae* durchgestrichen und durch das «Feraris» nachträglich ersetzt wurde; der besagte «διβάν εφέντης» ist tatsächlich 1789-1790, in welchen Zeitraum auch der gewaltsame Tod von Mavrogenis fällt, zu den Russen übergelaufen. Dieses Argument, zusammen mit dem ersten, würde eine Datierung auf 1789/1790 erlauben, als die Abfassung einer solchen Satire dem Autor nicht mehr den Kopf kosten konnte. Bezüglich der Verwendung des Begriffes «ηλεκτρισμός» ist angemerkt, daß der Begriff bereits vor Rigas' physikalischer Schrift bei Joseph Moisioudax zehn Jahre vorher vorkommt.¹³

Einige dieser Argumente sind interessant und scheinen *prima vista* auch einigermaßen bedenkenswert zu sein. Nach dieser Ansicht würde ein *terminus post quem* von 1789-1790 in Frage kommen. Aber vielleicht ergeben sich aus der Analyse des Textes selbst, der nun in einer lesbaren Ausgabe vorliegt, weitere Anhaltspunkte. Die Autorenfrage hat sich freilich zu einer Art Prestigefrage entwickelt, und Karaberopoulos bedauernde Feststellung am Ende seiner Studie, daß er sich als Rigas-Experte wünschen würde, einen weiteren Text des Aufklärers und politischen Visionärs in Händen zu halten, aber leider sei dies nicht der Fall, würde ich probeweise eher in das Gegenteil verkehren: Jenseits aller philologischen Argumentationen ist es vielleicht gar nicht so wünschenswert, dieses gehässige und kunstlose Machwerk dem durchaus ernst zu nehmenden Herausgeber der *Charta* zuzuschreiben. Diese historisch-ideologische Image-Schädigung haben die Auftraggeber graphologischer Gutachten und Paläographen wohl gar nicht bedacht.

WALTER PUCHNER

Georgios N. Soutsos, *Alexandrovodas the unscrupulous (1785)*. Introduction and translation Anna Stavrakopoulou, Istanbul, The Isis Press 2012, S. 123, ISBN 978-975-428-462-1.

Ähnlich wie sich in Rumänien ein steigendes Interesse an der «Fremdherrschaft» der *epoca fanarioților* (1711-1821) in den Transdanubischen Fürstentümer abzeichnet (z. B. Nicolae Gheorghijă, *Byzantine Chant between Constantinople and the Danubian Principalities*, Bucharest 2010), eine Umwertung, die sich auch in den neueren Kultur- und Sprachgeschichten manifestiert (Klaus Bochmann – Heinrich Stiehler, *Einführung in die rumänische Sprach- und Literaturgeschichte*, Bonn 2010), so steigt auch in der Türkei das Interesse an der kosmopolitischen alafanga-Epoche bzw. an der Rolle der griechischen Phanarioten

¹¹ Ders., «Ιατρικές γνώσεις του Ρήγα Βελεστινλή στο έργο του “Φυσιικής απάνθισμα”», *Υπέρεια* 1 (1990), S. 457-499.

¹² «Ο Ρήγας, οι Φαναριώτες και το “Σαγανάκι της τρέλλας”», *Υπέρεια* 5 (2010), S. 949-959.

¹³ Ιώσηπος Μοισιόδαξ, *Απολογία*, Wien 1780 (Ausgabe A. Angleou, Athen 1976, S. 32).

in der Verwaltungshierarchie und dem Gesellschaftsleben der Bosphorus-Metropole; beide Aspekte sind verbunden in der Herausgabe, von einem Istanbuler Verlag, der phanariotischen Satire gegen den Moldau-Fürsten Alexander Mavrokordatos (1754-1819), *firaris*, weil er nach Rußland geflüchtet ist, um dem üblichen Schicksal der Phanarioten-Fürsten in der Moldau-Walchei zu entgehen (18 fanden insgesamt auf Sultansbefehl einen unnatürlichen Tod), aus der Feder eines anderen Phanarioten, Georgios Nikolau Sutsos (ca. 1760-1816), ein Pamphlet in Form eine dreiaktigen «Komödie», das Demetrios Spathis 1995 mustergültig aus vier Handschriften und mit einer erschöpfenden Einleitung und Appendix-Studie über die Phanarioten herausgegeben hat (D. Spathis, *Γεώργιος Ν. Σούτσος, Αλεξανδροβόδας ο ασυνείδητος, Κομωδία συντεθείσα εν έτει απυσέ: 1785. Σχολιασμένη έκδοση και συνοδευτική μελέτη: Φαναριωτική κοινωνία και σάτιρα*, Athen 1995; dazu meine Besprechung in *Parabasis* 2 (1998), S. 213-217). Die Dramenkonvention und Dialoggestaltung beherrscht Georgios Sutsos, der Venedig 1805 noch weitere allegorische Theaterstücke veröffentlicht hat, weit besser als der Autor der 1786 in fragmentarischer Form im österreichischen Konsulat in Bukarest abgegebenen gehässigen Dialogsatire auf Nikolaos Mavrogenis auf die erste Periode seiner Voevodenschaft in der Walachei («Die Windbö des Wahnsinns», *Το σαγανάκι της τρέλλας*), die von der Herausgeberin Lia Brad Chisacof Rigas Velestinlis zugeschrieben wird (zu den letzten Entwicklungen in dieser Frage vgl. meine Bespr. der Neuausgabe 2011 in *Zeitschrift für Balkanologie* 48/2 (2012), S. 264-269). Mavrogenis war als Dragoman der Osmanischen Ägäis-Flotte auch der einzige Nicht-Phanariote, der in den Transdanubischen Fürstentümern auf den Thron kam. Die Dialogsatire von Sutsos ist nicht nur in einem philologisch und dramaturgisch besseren Zustand, sondern dürfte als Genuß-Lektüre für *insider* auch einen breiteren Leserkreis gefunden haben (vier erhaltene Handschriften) als das primitive Pamphlet gegen Mavrogenis in seinem griechisch-rumänisch-türkischen Kauderwelsch (zur Einordnung in die klerikale und weltliche Satire-Tradition der Griechen in Konstantinopel und in Bukarest vgl. Walter Puchner, «Satirische Dialoge in dramatischer Form aus dem Phanar und den transdanubischen Fürstentümern 1690-1820. Ein sekundäre Textgruppe des vorrevolutionären griechischen Theaters», *Beiträge zur Theaterwissenschaft Südosteuropas und des mediterranen Raums*, 2. Bd., Wien-Köln-Weimar 2007, S. 69-92). Vom sprachwissenschaftlichen und kulturhistorischen Standpunkt sind beide Texte interessant (rumänische Übersetzung der Satire gegen Mavrogenis auch bei Lia Brad Chisacof, *Antologie de literatura greacă din Principatele Române. Proză și teatru, secolele XVIII-XIX*, București 2003, S. 213-302); beim «Gewissenlosen Alexander» aber kommt zum historischen und sprachwissenschaftlichen Interesse an der gemischten Sprechsprache der Phanarioten in ihrem fast idiolektischen Duktus (eine Szene ist sogar in einer eigenen Geheimsprache gehalten) das geschichtliche Interesse an der Historizität der Bühnenpersonen, die in ihrer karikierenden Entstellung doch existierende Figuren der phanariotischen «Gesellschaftsszene» in Istanbul sind. Dies war wohl auch das Movens des türkischen Verlags, sich an die Herausgabe der Übersetzung zu wagen.

Für dieses Unternehmen war Anna Stavrakopulu sicherlich die geeignetste Person: nicht nur wegen ihre Dissertation über das mediterrane Schattentheater in der Milman-Perry-Collection in Harvard, ihrer Lehrtätigkeit an der New York University und Harvard, später auf Kreta und seit 2002 in Thessaloniki, sondern auch durch ihre Lehrtätigkeit an der türkischen Boğaziçi Universität in Istanbul. Das Thema betrifft an sich auch unmittelbar die Stadtgeschichte von Kostantiniyye (wie Istanbul bis 1930 offiziell genannt wurde) und das türkische Interesse an dem Text ist wohlbegründet: die Satire ist Teil der Kulturgeschichte der kosmopolitischen Reichsmetropole am Bosphorus. Ebenso begründet wäre das

Interesse an der Übersetzung einer anderen griechischen Satire, die den orthodoxen Klerus, die Wiedertäuferfrage und die inszenierten Wunder des «Schmutz-Mönches» Auxentios in Katirli betrifft, das in der Mitte des 18. Jahrhunderts an den Bosporusengen zu einem lokalen Wallfahrtsort der orthodoxen Population der Osmanischen Reichshauptstadt wurde –vgl. die Ausgabe aus vier Handschriften mit erschöpfender Einleitung von I. Vivilakis (ed.), *Αυξεντιανός μετανοημένος (1752)*. Φιλολογική έκδοση, Εισαγωγή – Σχόλια – Γλωσσάριο, Αθήνα 2010; vgl. auch meine Besprechung in *Südost-Forschungen* 69/70 (2010/2011), S. 719-722-. Dieser Text ist freilich weit umfangreicher und nicht weniger schwierig in der Übersetzung. Stavrakopulu hat gut daran getan, nicht die gesamte Einleitung und den mäanderförmigen und detailüberladenen Text der erschöpfenden Begleit-Studie über die phanariotische Gesellschaft und die Parodie [S. 207-429] der Ausgabe von 1995 aus der Feder von D. Spathis zu übersetzen, sondern eine eigene, weit kürzere und sachgerechte Introduction zu riskieren, die einen konzisen und logischen Aufbau aufweist: 1. The Author of the Libel: Georgios Nikoalou Soutsos (ca. 1760-1816) (S. 12 ff.), 2. The Target of the Dramatic Libel: Alexandros Mavrokordatos Firari (1754-1819) (S. 15 ff.), 3. *Alexandrovodas the Unscrupulous* (1785): A Three-act Satirical Libel (S. 19-43 mit den Unterkapiteln: I. Brief outline of the plot, II. The dramatis personae, III. The monologues, IV. The language, V. Class-consciousness vs. ethnic awareness, VI. The philosophy of the ruler: Machiavellianism, atheism, and freemasonry), 4. European Theater in the Eighteenth Century (S. 46 ff.), 5. Realities and Prospects of Theater East of Europe (S. 49 ff.), 6. Overall Assessment of *Alexandrovodas the Unscrupulous* (S. 52 ff.), Conclusion (S. 54), Bibliography (S. 57 ff.). Sodann folgt der Text (S. 63-118 mit Kommentaren 113 ff.), ein Glossar (S. 119 ff.), das die osmanischen *termini technici* und ihre englische Wiedergabe beleuchtet, und ein Titel- und Namensindex (S. 121 ff.).

Die Übersetzung dieses idiomatischen, von skatologischen und sexuellen Anspielungen nur so wimmelnden Dialogtextes mit seinen Schimpfwortkanonaden, Insultionen und Obszönitäten, der gelehrt-volkhaften Mischsprache, den häufigen Anspielungen auf historische Gegebenheiten, Persönlichkeiten, Ämter und Titel, *realia* usw. war kein leichtes Unterfangen, doch das Ergebnis kann sich sehen lassen und stellt ein seltenes historisches Dokument einer internationalen Leserschaft vor, das in der Überzeichnung der persönlichen Schwächen und der generellen Immoralität des Phanarioten-Milieus im Hohlspiegel der Satire zwar ein Zerrbild der historischen Realität einer gehobenen und privilegierten Gesellschaftsschicht des Osmanischen Reiches wiedergibt, die immerhin ein wesentlicher Rezeptionsfaktor europäischer Aufklärung und Keimzelle griechischer National-Ideologie gewesen ist, aber doch ein Bild, mit Details, die in offiziellen Quellen niemals auftauchen. Gerade aus diesem Grund würde es sich lohnen, auch die klerikale Satire von 1755 ebenfalls in eine der europäischen Hauptsprachen zu übersetzen.

WALTER PUCHNER

Thodoros Hatzipantazis, *Από τον Νεΐλον μέχρι του Δουνάβεως. Το χρονικό της ανάπτυξης του ελληνικού επαγγελματικού θεάτρου στο ευρύτερο πλαίσιο της Ανατολικής Μεσογείου, από την ίδρυση του ανεξάρτητου κράτους ως τη Μικρασιατική Καταστροφή*. Τόμος Β1 *Σημαιοφόροι ιεραπόστολοι του εθνισμού... 1876-1897*, Β2 *Παράρτημα – Κίνηση Ελληνικών Θιάσων 1876-1897* [Vom Nil bis zur Donau. Die Chronik der Entwicklung des griechischen

Berufstheaters im weiteren Rahmen des Ostmittelmeers, von der Gründung des unabhängigen Staates bis zur Kleinasiatischen Katastrophe. Bd II/1 Fahnen tragende Missionare des Nationalismus... 1876-1897, Bd. II/2 Anhang – die Aktivität griechischer Truppen 1876-1897], Heraklion, Institut für Mittelmeerstudien / University Press of Crete 2012, S. 1018 Großformat, zahlreiche Abb., ISBN 978-960-524-379-1, elektronischer Ergänzungsband S. 1282.

Der voluminöse Band setzt die Auswertung der von einer Gruppe von Studenten und Mitarbeitern in einem etwa für 15 Jahre datierten Forschungsprogramm des Instituts für Mittelmeerstudien fort, der genau zehn Jahre nach dem ersten Band publiziert wird, der die Jahre 1828 bis 1875 abdeckte. Zu den methodologischen Problemen des Gesamtunternehmens hat der Rezensent sich seinerzeit schon ausführlich geäußert, so daß dies hier nicht wiederholt zu werden braucht (*Ελληνικά* 54 (2004), S. 142-167 und *Συνοχές και ρήγματα. Κοινωνική της θεατρικής ιστοριογραφίας*, Athen 2005). Damit reicht der 2. Band von der Pausierung griechischer Vorstellungen im Jahre 1875 bis zum Theaterverbot während des Griechisch-Türkischen Krieges 1897. Das Jahrhundertende bzw. die Eröffnung des Königlichen Theaters bzw. der «Neuen Bühne» von Christomanos wurde als Zäsur vermieden, da die Vorbereitungen der griechischen Nationalbühne schon Jahre vorher, noch vor der Jahrhundertwende einsetzen. Der dritte Band des ambitionierten Unternehmens soll den Zeitraum 1898-1908, also bis zur Schließung der beiden führenden Bühnen umfassen, und der vierte den Zeitraum von der bürgerlichen Revolution von Goudi 1909 bis zur Kleinasiatischen Katastrophe 1922. Von einer Aufarbeitung der Vorstellungen des Laientheaters und den Dilettantenbühnen ist in der «Einleitenden Anmerkung» (S. 7-10) nicht die Rede. Der Verf. bezeichnet sich selbst als Marathonläufer, denn der Umfang des Materials der Informationen in der griechischen Presse der Zeit hat nun derartige Ausmaße angenommen, daß die Quellenangaben, Repertoire, Vorstellungsdaten und detaillierte Beschreibungen, denen der zweite, weit umfangreichere Teilband gewidmet ist, nur mehr in elektronischer Form abrufbar sind (1282 Seiten), und zwar zusammen mit den Angaben aus dem 1. Band (also insgesamt 1828-1897), die beide zusammen mehr als 16.000 Vorstellungen dokumentieren. Diese Vorgehensweise hat den Annexband jedoch nicht schlanker gemacht (S. 327-1018), da er insgesamt fast 400 Informationsgruppen (welche Truppe auf welcher Tournee bzw. Saison in Athen-Piräus welches Repertoire gespielt hat) behandelt (beide Bände zusammen 482, der erste Band 90). Die seitenweisen Kurzkapitel bringen einen Kommentartext mit den wesentlichen Informationen bzw. der Integration des Truppenitinerarium bzw. der Spielsaison in einen weiteren Kontext, Angaben zur Truppenzusammensetzung, die bespielte Stadt und das spezifische Theatergebäude (soweit bekannt), das Beginndatum der Vorstellung und das Ende der Aufführungen (soweit bekannt). Damit liegen nun wesentliche Angaben zum geographischen Spielradius der griechischen Truppen im Ostmittelmeer und rund um das Schwarze Meer vor, die die Dokumentationen von W. Puchner, *Hellenophones Theater im Osmanischen Reich (1600-1923). Zur Geschichte und Geographie einer geduldeten Tätigkeit*, Berlin etc. LIT Verlag 2012 (Balkanologie. Beiträge zur Sprach- und Kulturwissenschaft, Bd. 4), die aus anderen Quellen erarbeitet sind, ergänzen können (dort auch integrative Analysen zur Typologie der fahrenden Truppen, dem *marketing* und Patriotismus-Export, dem Finanzrisiko und die gezielten Reklamekampagnen der Redakteure griechischer Lokalzeitungen, die enorme Mobilität der Schiffsreisen, die eine ganze spezifische Lebensweise der Schauspieler konstituiert). Zu den Vorstellungen in Odessa und den Hafenstädten rund um

den Euxinischen Pontus und das Azowsche Meer vgl. nun auch I. Bogdanović – W. Puchner, *Ελληνικό θέατρο στην Οδησό 1814-1914. Αγνωστα στοιχεία για ελληνικές παραστάσεις στην πόλη της Φιλικής Εταιρίας και στις Παρενξείνιες Χώρες από ρωσικές και ελληνικές εφημερίδες της Οδησού*, Αθήνα 2013 und speziell zu den griechischen Kommunitäten an den Küsten bzw. im Hinterland des Schwarzmeers W. Puchner, «Οι ελληνικές κοινότητες της Κορμαίας, της Αζοφικής και του Κανκάσου και το θέατρό τους στις αρχές του 20ού αιώνα. Μέρος Α'», *Τα Ιστορικά* 527 (Μαί 2012), S. 94-110, 16 Abb., «Μέρος Β'» 528 (Juni 2012), S. 86-95, 12 Abb., wo auch die Laienaufführungen und Schulvorstellungen mit berücksichtigt sind. Auch in diesem Folgeband von Hatzipantazis ist eine nur sehr lockere Verbindung der Spielangaben aus der Presse mit der schon bestehenden Bibliographie zu konstatieren [der Odessa-Spielplan griechischer Vorstellungen von I. Bogdanović, *Parabasis* 10 (2010), S. 193-209, wird nur einmal beiläufig erwähnt [542], obwohl er in der Bibliographie aufscheint].

Der erste Teilband (S. 7-323) unternimmt es, eine *master narrative* der 22 Jahre Theatergeschichte zu unternehmen, die sicherlich, quantitativ zumindest, zu den Blütephasen des neugriechischen Theaters zu rechnen ist. Auch hier ist die Verbindung mit der existierenden Bibliographie sehr locker und bewegt sich im Dunstkreis individueller Proxemik ohne den Anstrich einer irgendwie axiologisch strukturierten Hierarchisierung: die Arbeiten von Chr. Stamatopoulou-Vasilakou zu Konstantinopel und Smyrna sind nicht erwähnt, die Dissertation von Alexia Altouva zu den drei Primadonnen des 19. Jahrhunderts, die Dissertation zu Anastasios Apergis von Mairi Iliadi usw.; meine Anthologie des neugriechischen Dramas (2006) scheint nicht einmal in der Bibliographie auf. Diese strenge Selektion der Bibliographie nach ganz persönlichen Bewertungskriterien steht in keiner Relation zum Anspruch einer autoritativen Theatergeschichte, die schon in der Einleitungsnotiz mit Emphase erhoben wird. Darüberhinaus begegnet der Leser wiederum jener ironischen Eloquenz, die als Überzeugungsstrategie eingesetzt wird, um den kritischen Leser auf die Seite des Autors zu ziehen, ein tendenziöser Verbalismus, der aber letztlich nur das objektive Urteil trübt und einen gegensätzlichen Effekt hervorbringt. Zugegebenermaßen ist diese Tendenz zur verbalen Demagogie gegenüber dem ersten Band nun etwas zurückgegangen, doch wiederum finden sich abschätzige Urteile und gehässige Bemerkungen, die in einer wissenschaftlichen Theatergeschichte (die Wissenschaftlichkeit der Ausführungen wird immer wieder mit Emphase betont) keinen Platz haben. Dazu ein Beispiel: S. 200 Anm. 1 über die Herkunft des griechischen Fasoulis vom italienischen Fagiolino (der Autor übernimmt fraglos meine Zuschreibung vom Jahre 1978) wird meine vergleichende Studie «Το παραδοσιακό κονκλοθέατρο στα Βαλκάνια και στην Ελλάδα. Από το βιεννέζικο Kasperl στον ελληνικό Φασουλή», *Είδωλα και ομοιώματα*, Athen 2000, S. 15-26, 143-161), von der er diese Zuschreibung bezieht, moniert, daß hier «mit der bekannten Methode der Anhäufung einer ungeheuren Masse von unbearbeiteter und unverdauter Bibliographie die patriotische Ansicht vertreten wird, daß fast das gesamte Puppentheater der Balkanländer von der Metropole Wien herstamme, ein traditioneller, wie bekannt, Anspruch auf die Rolle des Vormunds in dieser spezifischen geographischen Region». Entweder hat der Autor diese Studie nicht gelesen oder andere Motive stecken hinter dieser Attacke, die nicht die Studie sondern den Verfasser der Fußnote selbst betreffen. Kein Wort über die Nützlichkeit dieser bibliographischen Angaben, die sehr wohl inhaltlich aufgeschlüsselt sind; die Leser und internationalen Beurteiler derselben Arbeit in deutscher Sprache (W. Puchner, «Vergleichende Beiträge zum traditionellen Volkspuppenspiel auf der Balkanhalbinsel», *Beiträge zur Theaterwissenschaft Südosteuropas und des Mittelmeerraums*, 1. Bd., Wien-Köln-Weimar 2006, S. 73-96, auch *Südost-Forschungen* 59/60 (2000/2001), S. 229-252) waren als Balkan-

spezialisten ganz anderer Ansicht, aber der Autor hat diesen komparativen Aspekt ohnehin völlig vernachlässigt, obwohl er in der Nachzeichnung der Itinerarien der fahrenden griechischen Truppen ständig mit dem Balkanraum, dem Osmanischen Reich und dem zaristischen Rußland konfrontiert ist und die speziellen Lokalverhältnisse und Rezeptionsbedingungen zu berücksichtigen hat. Daß das gesamte Material zum griechischen Fasoulis in dieser Arbeit von der unveröffentlichten Dissertation von A. Magouliotis (1997, Druckausgabe 2012) stammt, trifft nicht zu (Magouliotis bestreitet übrigens die italienische Herkunft des griechischen Puppentheaters), denn statt auf die unveröffentlichte D.E.A.-Arbeit von Catherine Dracopoulou an der Sorbonne zu verweisen [*Fassoulis (Athènes de 1870-1930)*, Paris, Sorbonne nouvelle III, 1990], wäre meine Monographie aus dem Jahre 1978 zu zitieren gewesen (*Fasulis. Griechisches Puppentheater italienischen Ursprungs aus der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts*, Bochum, Deutsches Institut für Puppenspiel, 1978 (Puppenspielkundliche Quellen und Forschungen, Nr. 2), die der internationalen Puppenspiel-Bibliographie geläufig ist und auf die auch J. McCormick und B. Pratasik (*Popular Puppet Theatre in Europe, 1800-1914*, Cambridge 1998) verweisen und wo die Ähnlichkeit von Morphologie und Stücken mit einschlägigen italienischen Literaturangaben ausführlich beschrieben ist. Das Defizit der Komparation bezieht sich nicht nur auf den geographischen Kulturraum und eine sprachübergreifende Sichtweise (der «weitere» Ostmittellerraum wird im Sinne der institutionellen Festlegung im «Institut für Mittelmeerstudien» immer wieder mit Emphase angesprochen als modernes Gegengewicht gegen nationalistische Sichtweisen) – aufgrund der Diaspora sind die griechischen Kulturentwicklungen ohne den Gesamtbalkanraum und das Ostmittelmeer überhaupt nicht darstellbar –, sondern auch auf das Zusammenspiel von hellenophonen Aufführungen mit der italienischen Oper und dem französischen Schauspiel, neben hebräischen, armenischen, slawischen und anderen Vorstellungen vor Ort (zumindest in den großen Hafenstädten), denn ohne einen solchen integralen Aspekt sind die Überlebensbedingungen, die Häufigkeit der Vorstellungen, das Repertoire, die Publikumsakzeptanz bzw. Ablehnung im lokalen Gesellschafts- und Kulturkontext überhaupt nicht beschreibbar und verständlich (vgl. die Dissertation von E. Pezopoulou über die internationale Theaterbewegung in Konstantinopel 1900-1922 aufgrund der griechischen Zeitungen der Bosphorus-Metropole). Doch dies ist in gewissem Sinne Zukunftsmusik, denn zur Zeit gibt es nur vereinzelte Spezialuntersuchungen zu solchen Fragen.

Mit Erstaunen wird der Leser feststellen, daß dem ersten Teilband ein Inhaltverzeichnis abgeht, das erst die ersten Seiten des zweiten Teilbandes bringen. Die Gliederung des ersten Teilbandes, der die theatergeschichtliche Übersicht bieten soll, folgt einem logischen, aber evolutionistischen Schema. Er ist in vier Teile und einen Epilog gegliedert. Der erste Teil, «Der dringende Ruf nach der theatralischen Erneuerung», bringt vier Kapitel: zur Reformierung des Theaterraums (S. 13 ff., klassizistische Theater und Freilichtbühnen, gestützt auf die Monographie von E. Fessa-Emmaouil), zur Reformierung des Repertoires (S. 27 ff., Trivialdramatik, *pièce bien faite*, Romanzen, erster Naturalismus, *vaudeville*, Boulevard), zur Reformierung der Schauspielkunst (S. 41 ff., Lekatsas, Primadonnen), die Reifung der Idee eines Nationaltheaters (S. 55 ff., Rangavis, Vlachos, Koromilas). Der zweite Teil, «Die Revolution der Provinzidylle [Ethographie] im Repertoire» bringt die Kapitel 5-7: zum Einbruch der Provinzidylle ins historische Drama (S. 71 ff., Sprachfrage, Thematiken, Nationalismus), zur Suche nach einer bürgerlichen Idylle (S. 87 ff., *komidyllio*, *dramatiko idyllio*), zu einigen modernistischen Versuchen (S. 103 ff., Xenopoulos, Ibsen-Rezeption, Kambysis). Der dritte Teil, «Die Einrichtung der Schauspielkunst», umfaßt ebenfalls drei Kapitel (8-10): zur Entwicklung von den Familientruppen zum Starsystem der Protagonisinnen (S. 125 ff.), auf dem

Weg zu einer Theorie der Schauspielkunst (S. 145 ff., Theaterkritiken mit Anmerkungen zur Schauspielkunst), ein besonders interessantes Kapitel, und zur technischen Infrastruktur der Vorstellungen (S. 163 ff., Bühnentechnik, Bühnenbild, Kostüm, Schminkung, Frisur), ebenfalls ein hochinteressantes Kapitel. Der vierte Teil, «Die populären Unterhaltungsformen: Auftreten und Entwicklung des Theaters der mündlichen Tradition» (hier begegnet man noch übertriebenen Maximen der *oral-poetry*-Forschung: die Pantomime kommt ohne verbalisierende Manifestationen aus, Fasoulis und Karagiozis gehören einer Zwischenschicht zwischen mündlicher und schriftlicher Kultur an), umfaßt ebenfalls drei Kapitel: zur Pantomime und improvisierten Komödie (S. 183 ff.), zum Puppentheater des Fasoulis (199 ff.), zum «anatolischen» Spieltyp des Karagiozis (S. 215 ff.). Ein Epilog (S. 237 ff.) versucht eine etwas impressionistische Kontextisierung des Theaterlebens in allgemeinere Entwicklungen: trotz der staatlichen Pleite von 1893, in die die *belle époque* der Trikoupis-Zeit geführt hat, muß man von einer Blütezeit des Theaters im letzten Jahrzehnt des 19. Jahrhunderts sprechen, die erst mit dem Spielverbot während des Griechisch-Türkischen Kiregs von 1897 ein frühes Ende gefunden hat. Die ersten Olympischen Spiele und die Begeisterung über den *fustanella*-tragenden Sieger im Marathonlauf, zugleich mit dem Erscheinen der beliebten Barba-Giorgos Figur auf der Leinwand der Schattenbühne, ebenfalls in die traditionelle *fustanella* gekleidet, bilden die internen Gegensätze eines von der Sprachfrage zerrissenen aber im nationalistischen Irredentismus seine Einheit findenden Staates, dessen außenpolitischen Träume durch die Niederlage von 1897 einen ersten warnenden Dämpfer bekommt. Den Band beschließt ein reichhaltiger Abbildungsteil (S. 255 ff.).

Der gewichtige Anhangsband setzt mit der Inhaltsverzeichnis beider Bände ein, fährt mit dem Katalog der Tourneen und Spielsaisonen der Einzeltruppen fort (S. 327-345); es folgen die Chronik der Tourneen (Nr. 90-482, S. 347-958) in der schon beschriebenen Weise, die Bibliographie (S. 959 ff., ohne Wiederholungen vom 1. Band): Zeitungen und Zeitschriften, Studien und Essays, Werkausgaben von Dramen, sowie eine Liste der Quellen der Abbildungen (S. 981 ff.), ein Namensindex (S. 985 ff.) und ein Titelregister (S. 1011 ff.). Zusammen mit dem etwa gleich starken elektronischen Band der Quelledetails ist nun ein bedeutender Teil der griechischen Theatergeschichte des 19. Jahrhundert dokumentierbar; zudem liegt auch der Versuch einer ersten integralen Interpretation der Daten vor, der programmatisch von sich aus den Anspruch einer *master narrative* erhebt. Ob dieser Anspruch so ohne weiteres einer einlösbaren Realität entspricht, das wird die Zukunft weisen.

WALTER PUCHNER

Katerina Brentanou – Nikos Axarlis (eds.), *Η ιστορία του Δημοτικού Θεάτρου Πειραιά από τον 19ο στον 21ο αιώνα*, Piräus, Neos Kyklos 2013, S. 203, Breitformat, zahlreiche Abb., ISBN 978-618-80466-0-3.

Die Geschichte des Munizipaltheaters der Hafenstadt Piräus – das schöne neoklassizistische Gebäude von Ioannis Lazarimos, durch die Erdbeben von 1981 und 1999 stark beschädigt, in den Jahren 2006-12 jedoch neu renoviert, steht heute vorerst funktionslos im Zentrum der Stadt -, das 1895 mit der *Maria Doxapatri* von Dimitrios Vernardakis eröffnet wurde, wird von mehrere Autoren in relativ kurzen Kapiteln erzählt und ist durchaus spannend zu lesen. Der liebevoll aufgemachte Band ist auch eine Augenweide und ein Schaugenuß aufgrund der zahlreichen Photographien und Abbildungen. Die erste der bei-

den Autoren hat 2010 eine umfangreiche zweibändige Dissertation mit über tausend Seiten an der Theaterwissenschaftlichen Abteilung der Univ. Athen vorgelegt, die die Geschichte des Munzipialtheaters von Piräus bis 1922 bis in die letzten Einzelheiten verfolgt. Der vorliegende Band stützt sich demnach auf eine rigorose wissenschaftliche Erfassung der Frühgeschichte der Institution.

Er beginnt mit einer chronologischen Übersicht (S. 10 ff.), die einen ersten Überblick über die Geschichte der Institution geben, die ruhmvolle Zeiten gesehen und bedeutenden Ensembles beherbergt hat. Den Reigen der Beiträge eröffnet Anna Tabaki mit einer Einleitung (S. 19 ff.) zur Funktion der Theatergebäude im Stadtbild, des Theaterlebens in der Gesellschaft und der Aufführungen im Geistesleben einer Hafenstadt. Schon dieser etwas umfangreichere Beitrag ist mit vielen Abbildungen (Ansichten von Piräus auf alten Postkarten, wo das Theatergebäude im Zentrum dominiert) versehen. Im ersten Teil wird dann die Theatergeschichte des 19. Jahrhunderts vorgestellt. Das Wort hat vorerst Katerina Brentanou als Spezialistin für die Anfangsphasen der Institution (S. 38 ff.) und die Baugeschichte bis zur Eröffnung 1880-1895 (S. 45 ff.). Der zweite Teil geht auf die Ausgrabungen im Theaterbereich und die Gebäudearchitektur ein: Cornelia Axioti berichtet über die neuen archäologischen Funde im Theaterbereich (zu den anfänglichen Funden W. Dörpfeld, «Ein antikes Bauwerk im Piräus», *Athenische Mitteilungen* 9 (1884), S. 279-287), Eleni Fessa-Emmanouil über die neoklassizistische Architektur mit Bauplänen, Photographien der Gebäudeansicht und der Innenräume. Der dritte Teil ist der Theatergeschichte des 20. Jahrhunderts gewidmet. Er beginnt wiederum mit Katerina Brentanou, die die Vorstellungstätigkeit bis 1922 verfolgt (S. 84 ff.), gefolgt von Angeliki Konstantinou, die die Zwischenkriegszeit behandelt (S. 96 ff.), wo das Theater zuerst in der Folge der Kleinasiatischen Katastrophe als Flüchtlingslager benutzt wurde, jedoch im Zeitraum 1927-1937 eine Blütezeit erlebte, das alle bedeutenden Ensembles der Zeit mit Opern, Operetten, Musiktheater und Prosastücken bespielt hatten. Polymnia Theodoraki behandelt die Nachkriegszeit 1945-1967 (S. 118 ff.), wo die Stadtbevölkerung überwiegend aus Arbeiterkreisen bestanden hat und das Stadttheater vorwiegend durchziehende Truppen beherbergt hat. Der Kunsthistoriker Nikos Axarlis, der schon 2001 einen Band zum Theater von Piräus veröffentlicht hat und 2008 zusammen mit Katerina Brentanou ein Symposium über das Schicksal und die Geschichte dieses Theaters veranstaltet hat, erzählt dann die Fortsetzung der Geschichte 1967-2012 (S. 149 ff.): die Junta-Zeit, die Phase von 1974-1981, das Einstellen der Spieltätigkeit nach dem Erdbeben von 1982, die sporadische Bespielung der Bühne vom Nationaltheater trotz der Diagnose, daß das Gebäude einsturzgefährlich wäre; die Restaurationsarbeiten waren zum einem Teil 1988 abgeschlossen, wurden aber noch in den 90er Jahren weitergeführt (vgl. die Photographien mit den Gerüsten). Es blieb bei sporadischen Konzerten und Musiktheatervorstellungen, nach 1996 wurden sogar die Schönheitskonkurrenzen für Star Hellas dort abgehalten. Das zweite Erdbeben 1999 versetzte dem Theater und dem Gebäude den Todesstoß: es wurde für baufällig erklärt. Trotzdem gab man im Jahr 2000 noch Vorstellungen, allerdings ohne Benützung der Logen und des Foyers. Erst 2003 setzten die Diskussionen um das weitere Schicksal des Theaters ein. Die neuerlichen Renovierungsarbeiten dauerten von 2003 bis 2012. Während diese Geschichte den Leser eher traurig gestimmt haben mag, gibt der letzte Beitrag von Chr. Stamatopoulou-Vasilakou über die Anwesenheit von Dimitris Rontiris im Stadttheater von Piräus, als Direktor des Nationaltheater 1947-1954 und mit seiner Truppe «Theater von Piräus» 1957-1959 (S. 181 ff.), der Erzählung wieder eine positivere Wendung. Am Ende der Lektüre begreift der Leser, daß dieser Band nicht nur ein Schaugenuß zum Durchblättern gewesen ist, sondern an die Verantwortlichen einen Appell richtet, diese Ge-

schichte der Desorganisation und Oberflächlichkeit der Entscheidungen nicht noch weiter fortsetzen zu lassen. Eines der schönsten Theater von Athen wartet auf seine Besucher; warum wird dort nicht gespielt?

WALTER PUCHNER

Varvara Georgopoulou, *Γυναικείες διαδρομές. Η Γαλάτεια Καζαντζάκη και το θέατρο* [Weibliche Wege. Galateia Kazantzaki und das Theater], Athen, Αιγόκερως 2011, S. 254, mehrere Abb., engl. summary, ISBN 978-960-322-428-0.

Die erste Frau von Nikos Kazantzakis (in den Jahren 1911-1924), Galateia Alexiou (1881-1962), Tochter des Literaten und Verlegers Stylianos Alexiou in Heraklion auf Kreta und Schwester der Schriftstellerin Elli Alexiou, Tante des bekannten Kretologen, Archäologen und Philologen Stylianos Alexiou, später Gattin des Dichters und Kritikers Markos Avgeris, war in der Zwischenkriegszeit wesentlich bekannter als der in der Nachkriegszeit weltweit vielgelesene Nikos Kazantzakis. Mit dem Pseudonym Lalo de Kastro und Petroula Psiloreitis taucht sie ab 1906 in Literaturzeitschriften auf und ist auch im Frühwerk von Nikos Kazantzakis als *persona* nachzuweisen (W. Puchner, «Το πρόωμο θεατρικό έργο του Νίκου Καζαντζάκη», *Ανιχνεύοντας τη θεατρική παράδοση*, Athen 1995, S. 318-434, verkürzt in R. Beaton (ed.), *Εισαγωγή στο έργο του Καζαντζάκη. Επιλογή κριτικών κειμένων*, Hraklion, S. 31-66; Briefwechsel herausgegeben Athen 1958). Als eine der ersten Feministinnen war sie auch journalistisch und politisch engagiert (Mitglied der Kommunistischen Partei) sowie Herausgeberin und Mitarbeiterin von philologischen und sozialkritischen Zeitschriften. Ihre literarische Tätigkeit erstreckt sich neben Erzählungen (*Ο κόσμος που φεύγει και ο κόσμος που έρχεται*, Bukarest 1963) und Übersetzungen (*L'oncle Anghel* von Panait Istrati 1928) vor allem auf Kinderliteratur und Dramenwerke. Diesem letzten Aspekt ist die vorliegende Monographie gewidmet.

Die Einleitung (S. 10 ff.) setzt sich mit dem gesamten Literaturwerk auseinander, den sozialen und politischen Aktivitäten der Autorin sowie mit den herrschenden Zuständen im Theater und der Dramatik der Zwischenkriegszeit. Der erste und umfangreichste Teil der Monographie ist dem Dramenwerk von Galateia Kazantzaki gewidmet (S. 33-146), geordnet nach thematischen und chronologischen Kriterien. Das Erstlingswerk *Πειο* [sic] *εγγενικός* 1908 ist erst kürzlich von Varvara Georgopulu und Kyriaki Petrakou herausgegeben worden – *Parabasis* 4 (2002), S. 221-251)–. Eine Auswahl von Einaktern ist Athen 1921 erschienen, eine größere Auswahl 1959 (*Αυλαία*). Von ihrer theatralischen Produktion, von der auch einige Dramenwerke verschollen sind, ist bloß *Ενώ το πλοίο ταξιδεύει* 1932 im Nationaltheater aufgeführt worden. Mit der Metaxas-Diktatur ab 1936 waren auch die Veröffentlichungsmöglichkeiten beschränkt. Manche Werke liegen in mehreren Bearbeitungen vor; in anderen Fällen erweist sich eine chronologische Einordnung als schwierig. Die thematischen Gruppierungen betreffen die frühen Einakter (*Πειο εγγενικός* 1908, *Ο ερχομός* 1911), die Entlarvung bürgerlicher Hypokrisie (der Dreiakter *Με κάθε θυσία*, der Einakter *Μέσα στους τίμους* 1911), der Übergang von jugendlicher Leidenschaftlichkeit zur Würde und Reife (der Zweiakter *Όμορφος κόσμος: ηθικός* zwischen 1938 und 1945, der Dreiakter über die Geschlechterbeziehungen *Χθες, σήμερα, αύριο*, zur Sozialpathologie der Dreiakter *Το σκοτάδι όλο και πνικνώνει*, zur Neurasthenie der Dreiakter *Μέσα στη Θύελλα*), die entmythisierte Dorfidylle (der Dreiakter *Το υποστατικό*, zu Ehebetrug und Ehrverbrechen

Ρούσα 1921), die Macht der Tradition (*Τη νύχτα του Αη Γιάννη* 1921, die Dramatisierung der Ballade von Mavrianos und seiner Schwester), historische Dramen (*Αρκάδι*), die Einakter der Besatzungszeit, Komödien (*Το γαλάζιο πουλί*, Frühling im Mädchenheim), surrealistische Stücke (*Τα πληγωμένα πουλιά*, 1925 aufgeführt, *Ενώ το πλοίο ταξιδεύει*), von Kunst und Liebe (*Συμπληγάδες*).

Ein ganzer Abschnitt dieses ersten Teils ist dem Kindertheater gewidmet (147 ff.); in diesem Bereich sind die Analysen wesentlich kürzer. Der zweite Teil der Monographie beschäftigt sich mit den nicht-künstlerischen Schriften der Autorin: den Theaterkritiken (S. 154 ff.) und den theoretischen Schriften bzw. Vorträgen rund um das Theater und das Translationsproblem (S. 164ff.). Es folgt noch eine Zusammenfassung in Form eines Epilogs (S. 174 ff.), die Anmerkungen (S. 184 ff.), die Bibliographie (S. 227 ff.), ein kurzer Bildteil (S. 237 ff.), ein Namens-, Titel- und Sachindex (S. 246 ff.) sowie das English summary (S. 254). Zum erstenmal wird hier das theatralische Gesamtwerk von Galateia Kazantzaki in Form einer selbständigen Monographie bibliographisch erfaßt und analytisch dargestellt, das deutlich die Spuren ihrer feministischen und politischen Tätigkeit trägt. Während sich Nikos Kazantzakis in die schwindelnden Höhen einer eklektizistischen Neo-Mythologie von Schlüsselpersonen eurasiatischer Geschichte, Religion und Philosophie versteigt, bleibt Galateia auf dem Boden der heimischen gesellschaftlichen Realität, engagiert, praktisch, pointiert weiblich. Die Photographie des Paares von 1920 am Bandanfang spricht Bände: Galateia mit neckisch zur Seite geneigtem Kopf und spielerischem Lächeln blickt direkt in die Kamera, während Kazantzakis mit zugeknöpften Anzug abwesend und abweisend an der Kamera vorbei in die Vision einer unvorhersehbaren Zukunft startt.

WALTER PUCHNER

Apostolos Magouliotis, *Ιστορία του νεοελληνικού κονκλοθεάτρου (1870-1938)* [Geschichte des neugriechischen Puppentheaters (1870-1938)], Athen, Papazisis-Verlag 2012, S. 411, zahlreiche Abb., ISBN 978-960-02-2679-9.

Der Puppentheaterspezialist an der Universität Thessalien, Apostolos Magouliotis, hat bereits zwei einschlägige Bücher veröffentlicht: das aufführungspraktisch orientierte *Κονκλοθέατρο Ι. Πώς στήνεται ένα έργο*, Athen 1994 und das breiter angelegte *Κούκλες στην κοινωνία, στις τέχνες, στην εκπαίδευση*, Athen 2009, das den Puppengebrauch in der Gesellschaft, den Künsten und in der Schulpädagogik verfolgt. Hier legt er nun, mit einem Vorwort von Walter Puchner, eine stark erweiterte Neufassung seiner Athener Dissertation vor: *Ιστορία του νεοελληνικού κονκλοθεάτρου – Φασουλής*, Diss. Athen 1997 am Institut für Theaterwissenschaft der Universität Athen. Da in Griechenland Dissertationen nicht unbedingt gedruckt erscheinen müssen und daher nur einem beschränkten akademischen Kreis zugänglich sind, ist diese einem breiten Leserpublikum von Interessierten, Pädagogen und Theaterfreunden zugängliche Veröffentlichung nur zu begrüßen, gab es doch bisher neben einigen Gelegenheitsartikeln und Falluntersuchungen nur die kleine Monographie von Walter Puchner, *Fasulis. Griechisches Puppentheater italienischen Ursprungs aus der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts*, Bochum 1978 (bzw. die balkanvergleichende Studie desselben, «Vergleichende Beiträge zum traditionellen Volkspuppenspiel auf der Balkanhalbinsel», *Beiträge zur Theaterwissenschaft Europas und des mediterranen Raums*, 1. Band, Wien-Köln-Weimar 2006, S. 73-96). Magouliotis zieht dem italienischen Ursprung eher eine autochtho-

ne Entwicklung aus Karnevalsunterhaltungen vor; einer Kombination beider Thesen, die an Quellenbelegen ihr Für und Wider haben, steht jedoch nichts im Wege. Nach dem Vorwort des Rezensenten («Der ungerecht behandelte Bruder des Karagiozis», S. 13-15) folgt der kurze Prolog des Verf., das Abbreviationsverzeichnis und die Einleitung (S. 21 ff.), wo von den einzelnen Puppen- und Marionettenarten die Rede ist, von der *belle époque* Athens in den letzten Jahrzehnten des 19. Jahrhunderts, der Gesellschaftsstruktur und der satirischen Presse, worauf die Kurzanalyse der vorliegenden Arbeit folgt.

Das erste Hauptkapitel ist den Puppenfiguren gewidmet (S. 40 ff.): Vorformen der Idolhandhabung in Bräuchen und *dromena*, italienische Puppenspieler im griechischen Raum, die Anfänge des Fasoulis, seine charakteristische Komik (Name von Fasoulis und Paschalis, Charakteristika: die kreisende Mütze, das Prügelholz, das halbgeschlossene Auge, die Nase, der Schnurrbart, der verzogene Mund, die nasale Stimmlage), Entwicklungen in den Gesichtszügen, sein Charakter, andere Figuren des Puppentheaters, Herstellung und Spieltechnik, Puppenkostüm und Bühnenbild. Das Kapitel ist mit vielen Photographien und Skizzen belegt. Das zweite Kapitel ist der Sprache und den improvisierten Werken gewidmet (S. 99 ff.): Sprechpathos und Sprachwitz, Einflüsse vom Theater her, italienische Puppenspieler und der Athener Karneval, adaptierte Stücke der Weltliteratur und von Athener Bühnen (Konitsiotis etwa spielte *Kabale und Liebe* von Schiller, Molière-Komödien, Goldoni, Hugo, Séjour, aber auch die *Babylonia* von Vyzantios, den *Fiakas* von Misitzis, *komeidyllion* und patriotisches Drama usw.), Einflüsse vom Schattentheater her. Im allgemeinen kann man einen primitiven Spieltyp unter den Karnevalsunterhaltungen eruieren und einen entwickelteren Spieltyp, der von allem bei den Freiluftvorstellungen während der Sommerzeit zur Entfaltung kommt. Besonders wertvoll ist der Abschnitt zu den Puppenspielern und ihrem Repertoire (S. 116 ff.); jeder Puppenspieler zeigt ein großteils persönliches Repertoireprofil (dies in einem gewissen Gegensatz zum Schattentheater). Konitsiotis besaß ein umfangreiches Repertoire von etwa 130 Stücken, das nach Themenkreisen analysiert wird (S. 125 ff.: Eros, Begräbnis, der Teufel und Krispinos, die Räuber, Prozesse und Verurteilungen, Geschichtsthemen und religiöse *sujets*, Berufe, das Irrenhaus, Armee u. a.). Besonders interessant ist auch das Unterkapitel zu Textbruchstücken (aus der Tagespresse), Inhaltsangaben und Publikumsrezeption (S. 138 ff.) sowie Lieder und Gedichte auf den Fasoulis in der Karnevalszeit (S. 155 ff.). Das dritte Kapitel geht dann auf Vorstellungen, Puppenspieler und Zuschauer (1870-1938) ein (S. 163 ff.): Beschreibungen als Karnevalsunterhaltung (Spielorte und Puppenspieler, Vorstellung und Publikumsverhalten, Einnahmen), Beschreibungen der Sommervorstellungen (Spielorte, Puppenspieler, Konitsiotis, Spielzettel und Ankündigungen, Ausrufer, die Rolle von Tanz und Musik in den Vorstellungen, Episoden und Unvorhergesehenes, Prügeleien und Obszönitäten), Kurzbiographien der Einzelspieler (S. 231 ff.), Christos Konitsiotis (1870-1928), seine Zuschauer und der Charakter seiner Vorstellungen, Rekonstruktion seiner Aufführungstätigkeit, die gesellschaftliche Rolle des Puppentheaters.

Das vierte Kapitel ist anderen Schaustellungen und der satirischen Zeitung *O Romios* von Souris (1870-1938) gewidmet, wo die Puppenspielfiguren satirische Dialoge von sich geben (S. 169 ff.): Beziehungen zum Schauspielertheater, Volkstheaterformen, Karagiozis und Fasoulis, der frühe Film, die Zeitung *O Romios*. Das fünfte Kapitel beschäftigt sich dann mit der Entstehung des Puppentheaters für Kinder (S. 305 ff.): Vorformen, Spielanleitungen, Bearbeitungen von Xenopulos, die Kindervorstellungen von A. G. Giannopoulou ab 1930, Vasilis Rotas als Puppenspielerautor. Es folgen noch eine Zusammenfassung mit Ausblick auf weitere Forschungsdesiderata (S. 339 ff.), Bibliographie und Quellenaufzistung (S. 347 ff.), Zeitungsartikel (S. 368 ff.), ein Abbildungsteil mit Theaterzettel und Programmen (S.

383 ff.), Quellennachweis für die zahlreichen Abbildungen. Mit der materialreichen und quellenkundigen Monographie von Magouliotis kann man sich erstmals ein umfassenderes Bild machen von der Popularität dieser Volkstheaterform, von Repertoire, Spielhäufigkeit, Publikumsreaktionen, gesellschaftlicher Resonanz usw., die dem Schattentheater voraufzugehen scheint und diesem in seiner Blütephase in nichts nachzustehen scheint. Während für das griechische Schattentheater eine enorme Bibliographie von fast 1200 *items* vorliegt (W. Puchner, *Parabasis* 9 (2009), S. 425-498), ist das Puppentheater Fasulis lange Zeit ein Stiefkind der Forschung geblieben; dies hat sich nun geändert und Karagiozis hat im Bewußtsein der Alltagsgeschichtsforschung und in der Historiographie der Volkstheaterformen einen kleinen Bruder bekommen, der in dem halben Jahrhundert 1880-1930 mit seinem zweidimensionalen *pendant* in Konkurrenz tritt um die Gunst des griechischen Unterschichtenpublikums. Verdienst dieser Monographie ist es, ein erstaunlich reiches Dokumentationsmaterial zusammengetragen zu haben, das diese Popularität indizierend aber doch ausreichend nachweist.

WALTER PUCHNER

Stella Tsiropina, *Η θεατρικότητα των χιακών εθίμων του εορτολογίου. 1. Προτοχρονιάτικα παραβάκια, Λάζαροι* [Die Theaterhaftigkeit der chiotischen Jahreslaufbräuche. 1. Die Schiffe der Neujahrsumzüge, Lazarus], Chios, Aigeas-Verlag 2012, S. 301, zahlreiche Abb., Breitformat, ISBN 978-960-68311-11-9.

Wie im kurzen Vorwort des Rezensenten (S. 9-11) festgehalten ist, geht dieser erste Band der dreibändigen Ausgabe auf die Dissertation der Verfasserin am Department für Theater der Univ. Thessaloniki im Jahr 2010 zurück und behandelt ein Thema, mit dem er sich mehrfach auseinandergesetzt hat seit den Tagen seiner Habilitationsschrift *Brauchterscheinungen im griechischen Jahreslauf und ihre Beziehung zum Volkstheater*, Wien 1977. Die latente oder manifeste Theaterhaftigkeit von Bräuchen und *dromena* ist derart fest mit dem Theater verbunden, daß man von einer breiten Übergangszone sprechen muß und aus einer Maximaldefinition des Theaters die Bräuche und Riten gar nicht ausschließen kann. Dazu tritt die Theaterhaftigkeit des öffentlichen Lebens selbst (W. Puchner, «Το θέατρο “του θεάτρου” και το θέατρο “της ζωής”», *Μία Εισαγωγή στην Επιστήμη του Θεάτρου* [Das Theater “des Theaters” und das Theater «des Lebens». Eine Einführung in die Theaterwissenschaft], Athen 2011, S. 71-132), sowie in den Zeiten des Folklorismus die Inszenierung der Volkskultur für den Tourismus (W. Puchner, «Η θεατρικότητα του λαϊκού πολιτισμού», *Δοκίμια λαογραφικής θεωρίας* [Die Theaterhaftigkeit der Volkskultur. Essays zu einer volkskundlichen Theorie], Athen 2011, S. 27-68, ders., «Ο λαϊκός πολιτισμός ως σκηνοθεσία. Φολκλορισμός, τουρισμός και αστική νοσταλγία», *Θεωρητική Λαογραφία* [Die Volkskultur als Inszenierung, Folklorismus, Tourismus und bürgerliche Nostalgie], Athen 2009, S. 525-544).

Die umfangreiche Dissertation hatte in ihrer ursprünglichen Form den Titel: *Λανθάνουσα και έκδηλη θεατρικότητα στις επιβιώσεις των χιακών εθίμων του εορτολογίου* [Latente und manifeste Theaterhaftigkeit in den heutigen Formen der chiotischen Jahreslaufbräuche], Thessaloniki 2010. Mit dieser relativ einfachen Formulierung hat die Verf. das komplexe theoretische Problem der Definition von Theatralität/Theaterhaftigkeit und die heikle Frage, ab wann beginnt Theater Theater zu sein, umgangen und auf eine einfache Formel ge-

bracht. Im vorliegenden Buch wird als Bindeglied zwischen latent und manifest noch "embryonale" Theaterhaftigkeit dazwischengeschaltet. Das Buch ist, um es gleich vorwegzunehmen, ein seltener Schaugenuß durch die vielen Abbildungen, alten und neuen Photographien usw., die auch den rezenten Stand der Brauchentwicklung dokumentieren. Und dieser weist deutlich die Tendenz zur Theaterhaftigkeit auf, sobald die rituellen Handlungskomplexe den Glauben an die magische Effektivität der *dromena* verlieren: denn dann löst sich der Zwang zur gleichartigen Wiederholung auf und das Material in seinem folkloristischen Weiterleben wird frei verfügbar für die Erfüllung anderer Ziele (ästhetischer, unterhaltender, kompetitiver usw.). Dies ist deutlich an den Schiffen, die auf den Ägäisinseln bei den Weihnachts- und Neujahrskalanda von den Sängern herumgetragen werden: diese simple Symbolobjekte haben sich zu elaborierten Imitationen von Kriegsschiffen mit Matrosen, Offizieren und Kapitänen in Uniform entwickelt (bzw. die Sänger kleiden sich in dieser Form), die eine ganze Theatervorstellung abgeben, wobei die einzelnen Gruppen untereinander kokurrieren, wer die spektakulöseste Version dem Publikum bieten könne. Etwas ähnliches spielt sich auch bei der Lazaruspuppe ab, die am *sabbato ante palmas* von Mädchen herumgetragen wird, die das Lazaruslied singen und den «neugeborenen» *tetrahemeros* wie ein Kleinkind wiegen: dieses einfache Idol hat sich zu elaborierten Kostümpuppen mit Taufkleidern entwickelt, oder es wird die Mumienwicklung der Auferweckungssikone in der Kirche nachgestaltet.

Der zweite Band soll den manifesten Bräuchen der Theaterhaftigkeit gewidmet sein, d. h. den Karnevalsverkleidungen, der dritte latenter Theatralität mit Riten wie die Judasverbrennung, die Auferstehungsfeier, das Tanzlied des Hl. Georg sowie die Sonnwendfeier des Hl. Johannes und den Orakelbrauch des *klidonas*. All dies war Teil der eingereichten Dissertation, die auch als ausgezeichnet bewertet wurde. Doch auch dieser Band ist für sich allein schon eine erstaunliche Leistung, in der sich auch die Zuneigung der Verfasserin zu ihrer engeren Heimat spiegelt: auf eine Einleitung (S. 13 ff.) folgt ein erster Teil über Geschichte, Geographie und Demographie sowie wirtschaftliche Verhältnisse der Inseln (Landwirtschaft, Viehzucht, Verkehrsverhältnisse, Schifffahrt usw.) Chios, Oinousses und Psara (S. 19 ff.), die Bilder, Chronologie, Karten, alte Photographien, Naturbilder, Gravuren, Statistiken usw. bringt, der den Leser bereits in einen einstimmanden Enthusiasmus versetzt. Der zweite Teil ist dann den Bräuchen von «embryonaler» Theaterhaftigkeit gewidmet (S. 89 ff.), zuerst den Umzugsschiffen zu Neujahr (S. 93 ff.); auch hier ist das alte und rezente Photomaterial von hohem Interesse. Über die mögliche Herkunft des Brauchs wird gesprochen, die Entwicklung im 20. Jahrhundert zu immer getreueren und realistischeren Imitationen (mit Liedtexten, Schiffsabbildungen, Zeitungsartikel, handschriftlichen Notizen, Musikinstrumenten usw.) vor allem in der Nachkriegszeit (immer größere und detailgetreue Schiffsmodelle). Die alten Photographien üben dabei einen eigenartigen Zauber auf den Leser aus, der sich in eine andere Welt versetzt fühlt; die beleuchteten, mehrere Meter langen Riesenschiffe mit Matrosenfiguren und Mannschaft, Modelle, die monatelang richtig "gebaut" werden müssen, führen uns dahingegen in den Geist der heutigen Zeit. Auch bei den Kalanda-Liedern sind Zeichen der Änderung gegeben: politische und anderen Aktualität wird in die klassischen Lieder auf den Hl. Basilius eingebaut. Diplome der Teilnahme an dem Umzug werden vergeben, Zeitungsartikel protestieren gegen die Auswüchse der Realistik usw.

Es folgt der andere Umzugsbrauch, der Mädchen am Palmsamstag mit der Lazaruspuppe (S. 213 ff.): die Lazarusbrote mit der Mumienwicklung werden analysiert, die ältere Puppenform, die immer realistischere Entwicklung des Idolherstellung (gemalte Gesichtszüge, Kostümpuppen mit Taufkleidern). Es folgt noch eine Zusammenfassung (S. 241 ff.), ein

Appendix mit Karten und Statistiken, älteren und neueren Kalanda-Texten, eine Liste der Informanten mit Photographie (S. 283 ff.), die Bibliographie, S. 289 ff., der Quellenachweis für Photographien, Karten und Statistiken, ein *English summary* sowie das Inhaltsverzeichnis. Die Bedeutung des Bandes in der reichhaltigen Dokumentation von zwei Umzugsbräuchen in ihrer historischen Entwicklung und gegenwärtigen Entfaltung in einer Mikroregion übersteigt bei weitem das rein theaterwissenschaftliche Interesse und ist ein Paradigma für eine ethnologische Studie, die sich nicht an der struktural-funktionalen Schule einer anthropologischen *case study* ausrichtet, sondern am Material eines gelebten Langzeitaufenthaltes und der Zuneigung einer Lehrerin zur Jugend ihrer engeren Heimat.

WALTER PUCHNER

Czech Theatre Review 1989-2009. Selected articles on Czech theatre from the journal Divadelní revue, Prague: Arts and Theatre Institute 2011, S. 224, zahlreiche Abb., ISBN 978-80-7008-252-2.

Die Idee, aus den ca. 400 wissenschaftlichen Artikeln des Periodikums des Instituts für Theaterwissenschaft in Prag im Zeitraum von 1989-2009 insgesamt zehn in übersetzter Form einem internationalen Publikum zugänglich zu machen, ist im Vorwort «Czech Theatre Review from 1989 up to the Present» dargelegt: «Although more than twenty years have elapsed since the Velvet Revolution of 1989, the availability of the production of Czech scholars in theatre studies is still very limited for readers who have no command of the Czech language. The present volume published under the title *Czech Theatre Review 1989-2009* is an attempt at rectifying this debt, at least partially, by presenting in English a small sample from the diversity of Czech theatre studies in a selection of ten papers originally published in *Divadelní revue* (Theatre Review) during the last two decades. The *Divadelní revue* journal was founded under the auspices of the Department for Czech Theatre Studies as a specialised periodical devoted to historical and theoretical research concerning Czech theatre over the spread of time beginning in the early Middle Ages up to the present day. The focus in each of the volumes is on studies by Czech authors, as well as scholars from other countries, who specialise in the history and theory of both Czech theatre and theatre in the world at large. The journal contains critical review of the majority of Czech publications of theatrical issues, and selectively also of those published abroad. It also brings news about various activities in the field of theatre. Additional sections present analyses of historical, as well as contemporary theatre productions, lexicographic entries, and interviews given by theatre scholars. The section headed “documents” contains editions of archive material, theatre plays, scripts, catalogues etc». (7).

Die zehn Artikel des Bandes sind chronologisch geordnet, beginnend mit dem Jesuitentheater des 17. Jahrhunderts: Magdaléna Jacková, «The Mirror of Virtue, the Mircle of Eloquence, the Oracle of Wisdom». Jesuit Plays about St. Catherine of Alexandria» (S. 9 ff.). Jeder Artikel bringt am Ende eine Kurzbiographie des Autors, ein *abstract* sowie *key words*. Insgesamt lassen sich von tschechischen Autoren und auf tschechischem Boden 24 Stücke auf die Schutzheilige verschiedener Berufe nachweisen, manche davon auch nicht als unabhängige Aufführungen sondern eingebunden in die Fronleichnamsprozessionen. In der Folge schwenkt die Thematik auf das traditionelle tschechische Puppentheater um: Alice Dubská, «The Puppet Play *The Hudlice Fair* in the Context of 17th and 18th Century

Drama» (S. 24 ff.), ein Stück das auf dem Volkspuppentheater auch heute noch zu sehen ist. Pavla Peřková dokumentiert «The Chateau Stages of the Wallenstein Family in Bohemia and Moravia» (S. 37ff.): unter den Schloßtheatern in Böhmen und Mähren ist vor allem Krumau (Český Krumlov) und Leitomischl (Litomyřl) bekannt, doch sind von den einst 300 Schloßtheatern auch heute noch intakte Privatbühnen erhalten in Nové Hradý, Mnichovo Hradiřtĕ (1697-1703), Kačina, Hluboká, Třeboň und Kozel bei Pilsen, Schlösser, die der Wallenstein-Familie angehörten. Diese Bühnen sind nach Zuschauerraum, Orchestergraben, Bühnenbild, Maschinerie und Beleuchtung beschrieben, ebenso ist der rezente Kulissenbestand aufgelistet und die namhaften Kulissenmaler genannt, erhaltene Bühnenkostüme und Requisiten erfaßt. In der Folge wenden sich die Artikel bereits dem 20. Jahrhundert zu: Eva ěormová, «*Hamlet* 1926. Hilar's Production of *Hamlet* in the Context of Interpretations of the Play» (61 ff.); nach einer kurzen Geschichte der tschechischen *Hamlet*-Aufführungen seit dem späten 18. Jahrhundert setzt eine detaillierte Beschreibung der expressionistischen Nationaltheater-Aufführung in Prag 1926 durch Karel Hugo Hilar ein, mit dem Bühnenbild von Vlastislav Hofman und Eduard Kohout in der Hauptrolle. Auch der folgende Beitrag beschäftigt sich mit einer führenden Regisseur-Figur des tschechischen 20. Jahrhunderts: «Otomar Krejřa: Theatre and Politics» (S. 79 ff.) von Jana Patořková, ein Beitrag, der 2001 zum 80. Geburtstag des bekannten Regisseurs verfaßt wurde und auf einen Vortrag beim Symposium *Le théâtre d'art au XXème siècle* in Paris 1997 zurückgeht; die Bühnenlaufbahn des erfolgreichen Theatermanns von den 50er Jahren an in tschechischen Wandertruppen bis zum Nationaltheater hin wird verfolgt, kleine und große Bühnen von studentischen Amateurspielen bis zu den Haupttheatern der europäischen Metropolen. Die Studie fokussiert vor allem auf Krejřas Schriften zum Theater, Studien, Notizen, Interviews usw., die die Frage nach dem Zweck und Ziel, der sozialen Bedeutung und Positionierung von Theater im Leben stellen. Der Werdegang des Künstlers vom Schauspieler zum Regisseur wird durch ausgewählte Photographien von seinen Produktionen begleitet, die eine erstaunliche Stilvielfalt dokumentieren.

Damit ist der Band in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts angekommen. Der folgende Beitrag beschäftigt sich mit einem einflußreichen Ensemble in Prag: «The Metaphorical Theatre of Fact. Some Comments on One Path Taken by Studio Ypsilon» (S. 112 ff.) von Zdenĕk Hořinek, beginnend mit einer Analyse einer Produktion des Dokumentations-Theater 1964-1965 in zwei Teilen: *An Encyclopaedic Entry for the 20th Century (Encyklopedické heslo XX. století)*, erster Teil 1900-1930, zweiter Teil 1930-1960, um mit dem biographischen Werk von Ian Schmid *Michelangelo Buonarroti* 1974 fortzufahren. Dabei kommen assoziative Montage-Techniken zur Sprache, die ästhetisch organisierte Faktizität und ihr metaphorischer Gebrauch, die Konfrontation mit der großen Historie und die Nacherzählung der kleinen Geschichten der Menschen. Mit einer anderen Theatergruppe setzt sich der darauf folgende Beitrag auseinander: Jan Roubal, «Two Alternative Trends in Ivan Vyskořil's *Nedivadlo*» (S. 124 ff.) – *Nedivadlo* bedeutet *non-theatre*, eine kleine alternative Experiment-Gruppe, die von 1963 bis 1990 existierte und Formen des paratheatralischen Spiel-Experiments und der Drama-Therapie praktizierte. Der nächste Artikel setzt sich mit dem führenden Dramatiker der Gegenwart auseinander: Vladimír Just, «The Language of Esperanto. Dramatis Impersonae in the Plays of Václav Havel» (S. 151 ff.). Der Titel spielt auf den Verlust der persönlichen Verantwortlichkeit im Sprachgebrauch an, den die Dekonstruktion und Entpersonalisierung des wichtigsten Kommunikationsorgans der Menschheit widerspiegelt. Anderen Theaterpersönlichkeiten wendet sich der Artikel von Vĕra Velemanová zu: «Theatre Director Petr Lĕbl and Scenographer William Nowák: Two Men in One»

(S. 166 ff.), der es in seiner kurzen künstlerischen Karriere (1965-1999) mit seinem synkretistischen Stil verstanden hat, Regie und Bühnenbild zu einem einzigen ästhetischen Zielprodukt zu verschmelzen. Der Band endet mit einer umfangreichen Studie von Jaroslav Etlík, «Theatre as Experience. On the Relationship Between the Noetic and Ontological Principles in Theatre Art» (S. 181-223), der einen Überblick über die tschechische Theatertheorie und ihre Problemfelder seit Otoka Zichs wegweisender Studie zur Ästhetik der Dramenkunst (1931) gibt, welcher sich ausschließlich mit dem semiotischen Körper des Schauspielers in der Rollendarstellung beschäftigte; dies ist hier mit dem «noetischen» Prinzip gemeint, dem sich jedoch das ontologische, das Sosein des Schauspielers in seiner physischen Existenz, hinzugesellen hat, die ebenfalls in der Empirie des Zuschauers präsent ist. Ins Blickfeld der theoretischen Auseinandersetzung geraten in der Folge die beiden Bücher von Miroslav Česal zum lebendigen Schauspieler im Puppentheater (1983) und zur Theorie des Puppenspiels (1985). Vor allem die experimentellen Theaterformen der letzten Jahrzehnte weisen die Ineffizienz des semiotischen Erklärungsmodells immer unabweisbarer aus.

Es darf abschließend herausgestrichen werden, daß die Selektion der Artikel nicht nur unter thematischen, chronologischen sondern auch qualitativen Standpunkten und Kriterien stattgefunden hat. Der Band bildet einen hervorragenden Leistungsausweis der tschechischen Theaterwissenschaft, Theatergeschichte und Theatertheorie der letzten Jahrzehnte seit der «Wende». Weitere Bände dieser Art sollen folgen. Man darf ihnen mit Spannung entgegensehen.

WALTER PUCHNER

ΠΕΡΙΛΗΨΕΙΣ

ΜΗΝΑΣ Ι. ΑΛΕΞΙΑΔΗΣ

Γερμανική όπερα και τζαζ στη δεκαετία του 1920:
Η περίπτωση του *Jonny (spielt auf)* του Έρνστ Κρένεκ

Θέμα αυτού του κειμένου είναι οι επιδράσεις της τζαζ στη γερμανική όπερα, με βάση την πολύ σημαντική όπερα *Jonny spielt auf* (*O Jonny ξεσηκώνει [για χορό]*, 1927) του Ernst Krenek. Εδώ σχολιάζεται αρχικά η σχέση του Κουρτ Βάιλ με την τζαζ και την αμερικάνικη ελαφρά μουσική (κρίσιμα είναι εδώ τα μουσικοθεατρικά έργα *Η όπερα της Πεντάρας* και *Άνοδος και πτώση της πόλης Μαχαγκόννυ*). Στη συνέχεια παρουσιάζεται η όπερα *Jonny* (η πιο επιτυχημένη όπερα της δεκαετίας του 1920) με εισαγωγικά, περιεκτικώς στοιχεία, σχόλια για τη φάση της δημιουργίας του έργου, περίληψη της πλοκής, συνοπτικές αναλύσεις για τα κειμενικά χαρακτηριστικά και τη μουσική δραματολογία. Παρουσιάζονται οι απόψεις του Κρένεκ για την δική του τότε σχέση με την τζαζ και περαιτέρω η αντίστοιχη σχέση σημαντικών ευρωπαίων συνθετών κατά τη δεκαετία του 1920. Συμπερασματικά, η όπερα *Jonny spielt auf* δεν πρέπει να θεωρηθεί ως «τζαζ όπερα», αλλά παραμένει σημαντική, ως η πρώτη όπερα στην ιστορία του μουσικού θεάτρου με εμβόλιμα στοιχεία τζαζ, τα οποία πάντως ενσωματώνουν την αλλοιωμένη εικόνα που υπήρχε τότε για την τζαζ στην Ευρώπη (παιζόταν ένα ελαφρότερο ρεπερτόριο με περιορισμένους ή καθόλου αυτοσχεδιασμούς). Περαιτέρω διαπιστώνεται ότι οι συνθέτες γοητεύτηκαν τότε από τον ιδιαίτερο ήχο της «τζαζ μπαντ» και τις ενυπωσιακές δυνατότητες των πνευστών και κρουστών οργάνων. Ανέδειξαν έτσι και ενσωμάτωσαν στις όπερές τους αυτά τα δευτερεύοντα χαρακτηριστικά, υποβιβάζοντας ή παραγνωρίζοντας τα ουσιαστικότερα, όπως ο αυτοσχεδιασμός και η ιδιοματική μουσική εκφορά της τζαζ και του μπλουζ.

ΔΗΜΗΤΡΑ ΑΝΑΣΤΑΣΙΑΔΗ

Η φαρμακεία της *Μήδειας* του Ευριπίδη ως πολιτική

Η υπόθεση εργασίας έχει διατυπωθεί αρχικά από τον J.-P. Vernant (*Μήτις, Η πολύτροπη νόηση στην Αρχαία Ελλάδα*, 1993) ο οποίος εντοπίζει τη *Μήδεια* ως *παμφαρμακό*. Η *Μήδεια* ως φαρμακός γνώστης των φαρμάκων σωτήριων και εξοντωτικών στο μύθο αλλά κυρίως στην τραγωδία μπορεί να συνδέεται με την τελετουργία της εκδίωξης του φαρμακού από την πόλη. Στην τελετουργία ο φαρμακός διώκεται από τη πόλη, εκτοπίζεται γιατί ονοματοποιεί τη νόσο, καταγγέλλοντας τη. Κουβαλά τα κακά της κοινότητας είναι το φόβητρο της αλλά και ο ελευθερωτής. Τα παραδείγματα του Οιδίποδα (J.-P. Vernant, *Μύθος και σκέψη στην Αρχαία Ελλάδα*, 1993) και του Σωκράτη στον *Φαίδρο* του Πλάτωνα (J. Derrida, *Πλάτωνος φαρμακεία* 1995) συνηγορούν στην ίδια κατεύθυνση. Η *Μήδεια* πάσχει μεν αλλά και καταδεικνύει τη νόσο του οίκου και της πόλης,

είναι το μίasma δημιουργεί αποστροφή, έχει κακό όνομα, φοβίζει τον τύραννο με τις ρητορικές ιδιότητες και τις γνώσεις της και εξορίζεται. Η τραγική ηρωίδα γίνεται το «κάθαρμα» της πόλης είναι αυτή που καθαίρει την πόλη εξυγιαίνοντας τη από τη φοβερή νόσο της τυραννίας και εξοντώνει τον τύραννο. Τα φαρμακωμένα πέπλα της Μήδειας κατατρώγουν και νικούν τον τύραννο αλλά και αποκαλύπτουν τη τραγωδία της Μήδειας του Ευριπίδη ως πολιτική.

MARVIN CARLSON

Δρόμοι, πλατείες και περιπατητές

Η εργασία του Marvin Carlson, «Δρόμοι, πλατείες και περιπατητές», παρέχει μια σύντομη σκιαγράφηση της πόλης ως σκηνικό χώρο της παράστασης, ξεκινώντας από την αρχαιότητα με τα κλασικά και ελληνιστικά θέατρα, συνεχίζοντας στους μεσαιωνικούς χρόνους με τα «Μυστήρια» που παριστάνονταν στις πλατείες των πόλεων και τις θεαματικές πομπές και θριαμβευτικές εισόδους στους πρώιμους νεώτερους χρόνους και τελειώνοντας με τις πρόσφατες θεατρικές εκδηλώσεις και παραστάσεις που χρησιμοποιούν ολόκληρη την πόλη, σαν σκηνή,

ΚΑΤΕΡΙΝΑ ΔΙΑΚΟΥΜΟΠΟΥΛΟΥ-ΖΑΡΑΜΠΟΥΚΑ

Το ελληνοαμερικανικό θέατρο γεννήθηκε στο Σικάγο

Το συγκεκριμένο άρθρο, είναι η ανακοίνωση που εκφωνήθηκε το Μάιο του 2011 στο Columbia College στο Σικάγο στο *International Chicago Theatre Symposium: Chicago theatre capital of America: Past, Present, Future* (δεν δημοσιεύθηκαν πρακτικά).

Το κείμενο πραγματεύεται τη γέννηση του πρώτου ερασιτεχνικού και εν συνεχεία του πρώτου επαγγελματικού θιάσου που δημιουργήθηκε στις Η.Π.Α., και συγκεκριμένα στο Σικάγο. Ήδη από το 1895 οι πρώτες ελληνικές οργανώσεις στους κόλπους της ορθόδοξης εκκλησίας ιδρύουν ερασιτεχνικούς θιάσους, οι οποίοι συνήθως παρουσιάζουν πατριωτικά, εθνικά δράματα κατά την επέτειο της 25ης Μαρτίου. Παράλληλα η Mabel Hay Barrows, κόρη φιλέλληνα εύπορου Αμερικανού, στα τέλη του 19ου αιώνα με την σύμπραξη των Ελλήνων μεταναστών σύστησε επαγγελματικό θίασο αρχαίου δράματος. Η Barrows περιπλανώμενη στις ελληνικές γειτονιές στο Σικάγο ανακάλυψε μόνη της τα μέλη του θιάσου της, τα οποία εκπαίδευσε σχολαστικά ώστε το αποτέλεσμα της δουλειάς της να γνωρίσει κοινή αποδοχή όχι μόνο από το ελληνικό αλλά και από το αμερικανικό κοινό. Η συστηματική δράση και η επιτυχία της Barrows είχε ως αποτέλεσμα τη διάδοση και την καθιέρωση του ελληνικού θεάτρου σε όλες τις Πολιτείες της Αμερικής.

ΜΑΡΙΑ ΚΟΝΟΜΗ

Το θέατρο και η πόλη: χωρικές και παραστασιακές προσεγγίσεις

Μέσα στο πλαίσιο της εντατικοποιούμενης αστικοποίησης, η διαλεκτική σχέση του θεάτρου με την πόλη εμβαθύνεται και γίνεται σταδιακά πιο περίπλοκη. Στον 20ό αιώνα μια ισχυρή τάση που συνοδεύει την αμφισβήτηση της ιταλικής σκηνης, και περαιτέρω της επίσημης θεατρικής αρχιτεκτονικής, είναι η «έξοδος» του θεάτρου από το ειδικά διαμορφωμένο κτίριο προς διάφορους χώρους της πόλης. Η έξοδος αυτή εκφράζεται με μια σημαντική αισθητική και χωρική ποικιλομορφία, αλλά το σπουδαιότερο συνοδεύεται – ιδίως από το δεύτερο μισό του 20ού αιώνα και εξής – από ένα αυξανόμενο ιδεολογικό και κοινωνικοπολιτικό αναστοχασμό για τη σχέση του θεάτρου με το χώρο και την επίδρασή τους στο σύγχρονο αστικό γίγνεσθαι.

Η συζήτηση του θέματος χρησιμοποιεί χαρακτηριστικά παραδείγματα από διάφορες περιόδους που χωροθέτησαν τις παραστασιακές τους τέχνες εκτός θεατρικών οικοδομημάτων. Αξιοποιεί επίσης σε μεγάλο βαθμό την πρωτοποριακή θεωρητική σκέψη για το χώρο και τον τόπο – ιδίως τον αστικό χώρο – διανοητών που επηρέασαν θεμελιωδώς τον τρόπο με τον οποίο παράγουμε, βλέπουμε και νοηματοδοτούμε το σύγχρονο αστικό χώρο που μας περιβάλλει.

Η εξερεύνηση των χωρικοτήτων του αστικού περιβάλλοντος παρουσιάζει μια δημιουργική πρόκληση για το σύγχρονο χωρικά προσδιορισμένο θέατρο (*site-specific theatre*) προσεγγίζοντας έννοιες όπως το διεγυμένο κοινό, η ετερότητα και η διαφορετικότητα, αλλά και μια βαθύτερη κατανόηση του κατακερματισμένου αστικού τοπίου.

ΧΡΙΣΤΙΝΑ ΟΙΚΟΝΟΜΟΠΟΥΛΟΥ

Οπτικές δραματοποίησης της ιστορικής πολιορκίας της πόλης του Σεράγεβο:
Sniper Avenue της Sonia Ristić

Η παρούσα εργασία έχει ως αντικείμενο μελέτης το θεατρικό έργο *Sniper Avenue* (2005) της γαλλόφωνης σερβο-κροάτισσας δραματουργού Sonia Ristić. Με γνώμονα την προσέγγιση της θεματικής του έργου, η οποία επικεντρώνεται στην πολιορκία της πόλης του Σεράγεβο (1992-1995) και τη βίωσή της από μία συνηθισμένη οικογένεια Βοσνίων, η έρευνα προσανατολίζεται στην ανάλυση των βασικών παραμέτρων δραματοποίησης του ιστορικού αυτού γεγονότος. Στο πλαίσιο αυτό, επιχειρείται πρωτίστως μία ανάλυση του ρόλου της χρονογραφημένης τεκμηρίωσης ως προσπάθεια κατάδειξης της ανθρώπινης επιβίωσης εν καιρώ πολέμου, διατήρησης του συλλογικού παρελθόντος και ανάδειξης της εσωτερίκευσης από τους πρωταγωνιστές των συνεπειών της πολιορκίας στο παρόν και το μέλλον τους. Ακολουθεί ένας ερμηνευτικός προσανατολισμός της διπολικής δόμησης του έργου, στηριγμένη στο αντανακλώμενο, αντιθετικό αλλά και αλληλοσυμπληρούμενο ζεύγος πόλη/πολίτες, ενώ η έρευνα ολοκληρώνεται με την ανάδυση των απώτερων προθέσεων της συγγραφέων, προσανατολιζό-

μενες τόσο στη διάχυση του μηνύματος της ελπιδοφόρας ειρήνης όσο και της πίστης των κατοίκων στην υπαρξιακή πληρότητα που δύναται να προσφέρει η πόλη τους.

ΒΑΛΤΕΡ ΠΟΥΧΝΕΡ

Το θέατρο σε βαλκανικές πόλεις (18ος - 19ος αιώνας): μια τυπολογία

Το άρθρο αυτό ξεκινά με την περιγραφή της σάτιρας για τον δήθεν θάνατο του ψευδομεσσία Sabbatai Zwi στη Ζάκυνθο κατά το καρναβάλι του 1666, όπως την παραθέτει ο Γερμανός ταξιδιώτης Franz Ferdinand von Troili στο βιβλίο του για το ταξίδι του στους Αγίους Τόπους, όπου ολόκληρη η πόλη μετατρέπεται σε θέατρο, με τη θριαμβευτική είσοδο του νέου Μεσσία, τη δίκη και καταδίκη του σε θάνατο από τον Σουλτάνο και την διαπώμπευση και εκτέλεσή του. Στη συνέχεια παρουσιάζεται μια τυπολογία της θεατρικής ζωής σε βαλκανικές πόλεις την εποχή της εθνικής αφύπνισης, με στοιχεία από την Βυδα και Pest (Ofen), το Βουκουρέστι, την Κωνσταντινούπολη, το Βελιγράδι, το Kragujevac, το Zagreb, τη Ragusa/Dubrovnik και άλλες πόλεις των δαλματικών ακτών, την Κρήτη και τα Επτάνησα, την Ερμούπολη, την Πάτρα κτλ., για να καταλήξει στην Αθήνα και την ίδρυση του Εθνικού Θεάτρου. Περιγράφεται τυπολογικά η μετάβαση της λειτουργίας των θεάτρων αυτών από την αριστοκρατική διασκέδαση σε αστικό θέατρο με στρατευμένη δραματολογία υπέρ της εθνικής αφύπνισης, καθώς και τη σημασία της αρχιτεκτονικής των θεατρικών κτηρίων και την κεντρική τοποθέτησή τους στην ρυμοτομία των πόλεων. Επίσης σχολιάζεται η συζήτηση στον τοπικό τύπο σχετικά με την άνθηση της ιταλικής όπερας εις βάρος του ντόπιου ερασιτεχνικού θεάτρου.

ΒΑΛΤΕΡ ΠΟΥΧΝΕΡ

Προσληπτική πολυσταθερότητα και αυτοποιητικός αναδραστικός κύκλος. Κριτικές σημειώσεις για το βιβλίο της Erika Fischer-Lichte
Η αισθητική της τελεστικότητας

Το σύντομο αυτό άρθρο απομονώνει δύο βασικά μοντέλα εξήγησης της θεατρικής παράστασης από το βασικό βιβλίο της Erika Fischer-Lichte, *Ästhetik des Performativen*, που χρησιμοποιείται ευρέως στην πανεπιστημιακή διδασκαλία της Θεατρολογίας, και προτείνει κάποιες διαφοροποιήσεις· επίσης διατηρεί επιφυλάξεις για την εφαρμοσιμότητα των αφηρημένων αυτών σχημάτων στην προσληπτική εμπειρία των θεατρικών παραστάσεων. Παραδέχεται όμως πως τέτοια μοντέλα προάγουν μια φαινομενολογική ανάλυση του «ενδιάμεσου γεγονότος» που λέγεται σκηνική τέχνη.

THE AUTHORS OF THE VOLUME

Minas I. Alexiadis. Born in 1960 in Athens, has studied piano with Marika Pappaioannou and George Platon, theory and composition with Yannis Ioannidis. Has gained a Diploma in composition under Guenther Becker at the Robert Schumann University, Duesseldorf, Germany. Is a Law School graduate and has earned a PhD in musicology from the University of Athens. Many of his works have won prizes and have been performed and broadcast worldwide. Many have been recorded and released in 22 LPs and CDs in Greece, Italy, Germany, England and Japan. Operas of his have been performed in Frankfurt and Athens, such as «*Viva la Vida- Frida Kahlo*» and «*The Abduction of the United Europa*» based on his own libretto. Other works involve symphonic, chamber and electronic music, music for the ballet, film and theatre. Member of the Board and Vice president of the Greek Composers' Union from 1989-2013 and member of the Board as well as Secretary General of the Greek National Opera from 2002-2006. Has participated in international musicological and teatrological congresses. Many of his writings have been published like his analytical study on Stravinsky's *Histoire du Soldat*, «*Orpheus's Magic Flute: Ten studies on opera and musical theatre*», etc. Has taught at the Music Departments of both the Aristotle University and the Macedonia University in Thessaloniki from 2000-2004. Currently a Associate Professor of Opera and Musical Theater at the Department of Theater Studies, University of Athens, Greece.

Dimitra Anastasiadi. PhD in Anthropology of the ancient drama «*The timelessness of Medea*» by Evripides (1999, Pantion University). Pantion University graduate in Sociology.

Fullfilled postgraduate studies carrying a mission post-graduating scholarship and taught as a scientific collaborator (lecturer level) in the Pantion University as well as in the Patras University. Participation in international conferences.

As a member of the editorial board she has published articles in catalogues of drama performances for the Athens Festival and the centre of Classic Drama of the Pantion University (1995, *Bacches*, by Evripides).

Coordination of theatrical labs and groups of creative reading and narrative, teaching open lessons for years long.

Granted with the 2nd prize of essay writing in the contest of Panhellenic Union of writers.

Marvin Carlson. Marvin Carlson is Sidney E. Cohn Distinguished Professor of Theatre, Comparative Literature and Middle Eastern Studies. His research and teaching interests include dramatic theory and Western European theatre history and dramatic literature, especially of the 18th, 19th, and 20th centuries. He has been awarded the ATHE Career Achievement Award, the George Jean Nathan Prize, the Bernard Hewitt prize, the George Freedley Award, and a Guggenheim

Fellowship. He has been a Walker-Ames Professor at the University of Washington, a Fellow of the Institute for Advanced Studies at Indiana University, a Visiting Professor at the Freie Universität of Berlin, and a Fellow of the American Theatre. In 2005 he was awarded an honorary doctorate by the University of Athens. His best-known book, *Theories of the Theatre* (Cornell University Press, 1993), has been translated into seven languages. His 2001 book, *The Haunted Stage* won the Calloway Prize. His newest book is the *Theatres of Morocco, Algeria and Tunisia* with Khalid Amine (Palgrave 2011).

Katerina Diakoumopoulou. Katerina Diakoumopoulou is an expert in Theatreology, with undergraduate and postgraduate studies at the Department of Theatre Studies of the University of Athens. In 2007 she was appointed distinguished Doctor of the Panteio University after having completed a dissertation on the Greek Theatre of New York. Since 2007 she has been teaching Theatreology at the Department of Music Science and Art at the University of Macedonia (Greece). In 2007 she was awarded with a Public Award for the New Best Theatrical Writer by the Ministry of Culture and in 2008 she was awarded by UNESCO for her theatrical work.

Maria Konomis. Maria Konomis holds a PhD in Theatre Studies (University of Athens), a BA (Hons) and a MA in Scenography (University of Arts London), as well as a University Degree in Literature Studies (University of Thessaloniki). She is accredited with over sixty theatre, film and performance productions in Greece and abroad. Her current research interests include postwar Greek drama productions, site-specific theatre and performance, places of performance and visual arts in theatre. She has been lecturing extensively on the history of the modern stage, on scenographic composition and visualization and on visual history and cultural politics. She is currently teaching at the Theatre Department of the University of Patras.

Christina Oikonomopoulou. Born in Athens in 1971. University degree of French Language and Literature, University of Athens. Master and Phd of General and Comparative Literature, University of Sorbonne, Paris IV. Superior Diploma of Financial Terminology-Interpretation, Commercial and Industrial Chamber of Paris. Seminars of theatrical theory, didactic of French language and specialized translation. She has published articles and participated in congresses for the francophone theater and the teaching of the francophone terminology. For eight years she worked in the Group of Emporiki Bank as specialized interpreter of the Board of Directors. From 2003 she is teaching French theatrical terminology and Francophone theater at the Department of Theatrical Studies.

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 Phi-

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

DISSERTATIONS OF THE DEPARTMENT
OF THEATRE STUDIES

IRENA BOGDANOVIĆ

The Theatre of the Renaissance and Baroque in the Balkan Peninsula and the
islands of the Eastern Mediterranean

The title of the PhD thesis reveals an interesting and challenging task, the methodical study of the development of theatre from the late 15th until the beginning of the 18th century in Southeastern Europe. The numerous plays were written by the South Slavs of the Dalmatian coast, and the Greeks residing in the islands. It consists of six chapters. The historical, economic and cultural context of the Balkan Peninsula and the islands of the Adriatic, the Ionian and the Aegean is summarized in the first chapter. Here, there is a presentation of the similarities and differences of these areas, with the emphasis placed on their relationship with Venice and the other parts of Italy by which they are affected. The next five chapters examine religious drama, pastoral drama, comedy, tragedy, tragicomedy and intermezzo. Each genre is classified in a separate chapter. It is studied during different phases, starting from the appearance of its basic characteristics and recognizable elements until their disappearance. Within two centuries, these theatrical genres were formed under the influence of three artistic movements: Renaissance, Mannerism and Baroque. For each genre there is a presentation of its basic characteristics, followed by the biographies of the dramatists, the analysis of the texts, as well as that of the language, verse and scenic space. The aim is to identify their common elements and their possible dependence from the Italian model. At the end of each chapter one can find the corresponding conclusion, while in the Epilogue there is a general review of the research, which took place, for several years, in Greece, ex Yugoslavia and Italy, from the libraries of which plentiful material was collected.

The combinative study of all these plays written from the late 15th until the beginning of the 18th century can become the first chapter of a future *History of the Theatre of Southeastern Europe*.

KATERINA BRENTANOU

The theatrical life of Piraeus (from the first performance in 1853 to 1922)

The reconstitution of all aspects of the theatrical life of Piraeus from the beginning (the first performance was given in 1856 by French and English soldiers of the Occupation Fleet) until 1922, the year when the refugees' settling in the city drastically changed the façade of Piraeus, constitutes the subject of the present doctoral thesis. As our research showed (systematic transcription of sources of the time, mainly of the press of Piraeus, in combination with research in Files of Theatrical programs and performances as well as in existing data bases given,) the total

theatrical activity extends to more than five thousand (5.000) performances and twenty six (26) theatres.

From the stockyards that were the venues of the first casts that came through Piraeus, up to the marble décor of the Municipal Theatre of Piraeus and from the lyrical theatre of Faliron up to the popular smaller theater of «Apollon», from the Felt theatre and the Dionysiadou theatre which hosted local theater casts of Piraeus up to the cinemas and the movie theaters, all performances are recorded and analyzed. The wealth of the repertoire, the style of the performances, the variety of the spectacles, in other words, the multiformity of the character of the theatrical life of Piraeus in connection with the economic dynamics and the social stratification of the city determine its particularity and compose the picture of an unknown until today, dynamically-evolving theatrical life.

KATERINA DEMESTICHA

The theatrical life in Athens during the era of King George the 1st (1864-1900).
The performances

The goal of this doctoral (PhD) thesis is to record the performances of Greek professional and amateur theatrical troupes (casts, companies) in Athens during the era of king George the 1st (from 1864 until 1900). The methodology that was followed relied on the study of historical archives, of the daily and periodical press, of the literature journals, of the historical-literary and theatrical bibliography. The thesis was built up through research on both primary and secondary sources. The main conclusion is that the theatrical life, movement and activity during the period of king George the 1st, in Athens from 1864 until 1900 (especially from the decade of 1880's and afterwards) was particularly rich. This can be proved by the 5.830 theatrical performances that were encountered and the many theatrical reviews that accompany them, by the 250 Greek authors and the 120 translators, who fed the Greek theatre with almost 800 original theatrical plays and 480 translated publications (editions) of European plays and ancient Greek dramas. Moreover, 330 studies and articles as well as 100 speeches relevant to the theatre are referenced and examined. The thesis also presents and performs an analysis of 140 actors who played important roles in the Greek performances of the time and supported the 23 professional troupes with their active presence. All these years are characterized by a consistent effort for creating and introducing a Hellenic «national theatre», a «national repertoire» and a «national company», which were finally accomplished in the beginning of the 20th century, when the «Royal Theatre» and the «Royal Drama School» were founded, although many of the elder actors were excluded and later the drama school was abandoned.

MARIA HAMALI

Eugene O'Neill, Tennessee Williams, Arthur Miller on the Greek stage: From the first acquaintance to the establishment (1931-1965)

American play-writing was, until the end of the 1950s, the most favourite «national» school of play-writing in Greece, becoming popular amongst all types of theatre, thus confirming its ability to combine «avant-garde» with commercial success. The thesis attempts to explore and interpret the progress of the reception, by the Greek public, of the three major representatives of American play-writing; from 1931, when O'Neill's *Desire under the elms* is first staged, to 1965, when *Long Day's Journey into Night* – again by O'Neill – is first produced in Greece. During these 34 years, the Greek public comes into contact with the most important works of Eugene O'Neill, Tennessee Williams and Arthur Miller, while their reception climbs impressively quickly from the first acquaintance to establishment. The research concentrates exclusively on the first production of the works of each playwright and attempts to create an all-round or objective – where that is possible – picture of their reception, through the reviews, through other texts that were published in the newspapers and art magazines in relation to each performance, the play and the writer, through the programme of each performance, and through the photographic or other audiovisual material that was secured. The progress of the reception of the plays in Greece was not studied as a phenomenon separate from the course of the plays in America and the rest of Europe. An effort was made to trace the communication channels between the country and the theatrical world in Greece, with the international theatre space and especially that in America. Moreover, the study of the reception of the American theatre forms part of the existing socio-political context in each case, and is approached as merely a part of a much bigger situation, which has to do with a multifaceted relation between Greece and America, and which expresses itself in all aspects of life of the Greeks during that critical period.

MARIA ILIADI

Anastasios Apergis and the theatre company «ARISTOPHANES»

Anastassios Apergis (1863-1942) was an actor and theatre company leader from 1884 since 1912 and could be considered as a typical representative of his generation. His career, as well of his family, describes the course of the majority of theatre people (family theatre company formation, repertoire, destination choice).

The introductory chapters cover the conditions of the professional theater of his era through Europe and Greece and basic biographical material.

The following chapter is about his probation period (1884-1893) in the theatre company «Menandros» (first roles, formation of acting identity). During his independent career (1893-1899) Anastassios Apergis collaborated with several theatre companies and was recognized as a protagonist (1899-1906).

At 1906 An. Apergis and his brothers created the family company «Aristophanes» (name choice and progress are analyzed). The theater company activities in the area of Ismir (1907-1911) and Cyprus (1907-1908) and the two tours all around the Black Sea (1909-1910 and 1910-1911), ways of transportation, city and repertoire choice, publicity are thoroughly examined. A chronicle of the company's performances in Trikala (1910) and of their spontaneous appearances in Samos, Mytilene, Lamia and Kavala completes «Aristophanes» history. The parallel course of all the members of this theatre family and theirs evolution to theatre owners in Salonica, after its annex to Greece concludes the theatre history of the Apergis family.

Anastassios Apergis interventions to the texts, his way of presenting Aristophanes *Clouds*, the organisation of his charity performances, his relationships with the press sustain his leadership and organising abilities.

MARIA KONOMIS

Trojan Women on Contemporary Stage. The Artistic Contribution of Greek Scenographers and Costume Designers

This thesis focused on 20th century productions of Euripides' *Trojan Women*, examining more than forty productions of the play that took place in Greece between its modern premiere in 1965 and 2005. The play was used as a case study for analyzing issues of history and theory of the stage re-presentations of Greek tragedy and antiquity on the post-war period. A special emphasis was placed on the forms and reformations of the stage picture, as particularly manifested in the scenic and costume designs of this forty year period. The core subject of the thesis dealt with the extensive documentation of the play's performances, yet a much wider contextual framework was used, discussing *Trojan Women* performances also in other countries as well as performances of other plays of classical drama. The essentially interdisciplinary methodological approach combined historical data, written and oral sources, theatre reviews, original interviews with the living artists and practitioners, various theoretical strands of discourse on scenography and art history, and also critical issues of cultural studies, especially of the visual culture.

The conclusions of this thesis constitute a proposal towards a periodization of the visual history of performances and the evaluation of the specific contribution of the Greek theatre designers. Their contribution makes use of the longstanding tradition in outdoors staging in Greece in many innovative ways and manages to overcome the restrictive national «canon» of historicism and revival. Especially from the post-junta period onwards many theatre designers succeed in transcribing in the outdoors fundamental concepts and forms of the modern stage and its rich scenographic tradition.

STELLA KOULANDROU

The reception of Greek tragedy in contemporary French drama

The thesis (620p.) focus on the reception of tragedy in french drama (1922-2000). Is devided into three parts:

– *The evolution of the tragic*: Analysis of the characteristics of modern tragedy, which differentiate it from the ancient: the end or the alteration of external elements (chorus-lyricism-poetry), the deep change of internal elements (demystification, loss of moral stature of heros, undermining the divine element, «internalization» of destiny). Analysis of the characteristics of modern atheistic tragedy: theatre of Existentialism, and of modern anti-tragedy: theatre of the Absurd, where the tragic world is inverted.

– *The reception of greek tragedy in contemporary french drama*: Comparative study of some selected french plays with tragedy. The material is divided into mythical «families», having as reference the corresponding tragedy. In *the house of Atreus* the two principal issues is revenge, where the divine order gradually turns into human desire, and the question of justice, which is becoming more and more questionable. In *Iphigenia* the demystification started by Euripides is completed in contemporary plays. In the *house of Knossos* two issues appear: the illegal step-mother-son relationship, where Aphrodite's wrath is replaced by the «faceless» Phaedra's passion and her outspokenness is magnified, and Theseus' adventures, that do not «concur» but «meet» at several times tragedy, they illuminate the hero's character and help the demystification, by the «rationalization» of monsters and superstitions. The *Medea* of the third tragic poet is the most ambiguous and multiple interpreted heroine, unlike the heroine of Anouilh, who is following his «fixed» tactic, and Flot's, who attempts a moral debate on guilt and innocence. The Sophocles' *Antigone* dies defending her ideal, while the heroine of Anouilh does not know why she dies, while Demarcy tries to deal timeless the importance of the respect of human dignity. While the ancient *Oedipus* struggles to discover «who he is», the modern rewritings focus on psychoanalytic approach and the decisive -in ancient drama- hero-god relationship ruptures. If Euripides' *Troades* attempt to ridicule the war, in «The Troy's war will not happen» irony dominates. If Euripides' *Alcestis* starts the demystification, is completed by Yourcenar. Finally, the isolation of Tardieu's *Prometheus* is bigger than Aeschylus'.

– *The presence of modern french rewritings of ancient tragedy on greek scene and its reception by critique*: Limited presence.

The *conclusion* is that tragedy, as a theatrical genre which follows this formal, has passed; what is remaining alive is the tragic feeling, which is shifted from heaven to earth, and some fundamental issues that still poses the contemporary dramaturgy.

STAMATIA NEOPHYTOU-GEORGIU

The monstrous in the European drama of the 20th century

This thesis explores the reasons why dramatists use the monstrous in their plays, as well as what the monstrous figures symbolize in the European drama of the 20th century. The study is divided in two parts, from which the first contains the theoretical and historical context of the research. Specifically, it refers to; a) the interrelation between the monstrous and the category of the grotesque, b) the definition of the meaning of monstrous, c) the aesthetical power of the monstrous in the history of art and d) a brief review of the history of the 20th century, emphasizing on the social and political ideologies that provided art with monstrous images inspired by the world history. The second part focuses on the study of abnormal or deformed creatures that are presented by playwrights. At the same time, this part discusses the differentiation of social attitudes towards «other» creatures, associates monstrous figures with the historical reality of the playwrights and attempts to compare the use of the monstrous in the art of the 20th century with that of previous centuries. The study focuses on specific grotesque-monstrous figures found in selected works of the European drama of the 20th century. The research concludes that monsters in drama reflect the horrid 20th century witnessed by humanity and visualize dramatists' concern about racism, violence, exploitation of the weak, tyranny, totalitarianism, fanatical masses of people, lack of freedom, human cloning and feelings of anguish, horror and existential anxiety experienced by the man of the 20th century.

CHRISTINA PALAIOLOGOU

Fairy tale elements and motifs in Greek drama in the 20th century (1890-1980)

The present thesis studies plays by Greek playwrights in which folktale elements and motifs are identified as dominant or auxiliary constituents of the plot or of the style of the plays. In the first part of the thesis an attempt is being made to approach the theoretical concerns regarding the folktale, the definitions given for this type of oral narrative, its morphology and its characteristics. The morphological characteristics of the folktale, its types and its motifs as they are recorded in the Aarne-Thompson-Uther classification are then presented and analyzed. The elements that are common in the folktale, the folk legends and the folk songs are briefly presented. The second part examines the plays in order to elicit the elements and the motifs of the folktale, as well as the elements of the folk tradition, while the third part attempts to categorize the plays according to the aesthetic movements of their time. The plays studied are developed into six thematic sections: fairytale dramas [παραμυθόδραμα], dream dramas [ονειρόδραμα], manners and customs plays [ηθογραφία], dramatizations of folk ballads [παραλογή], historical dramas and plays that are related to the absurd. In each play they are addressed the folktale elements and motifs, their correspondence to international and Greek folktale classifications, as well as those elements derived from folk traditions.

Folktales and folk legends have been a source of inspiration in the effort to renew the theatrical repertoire in the late 19th and early 20th century, in an era when the movement for the adoption of the demotic Greek language was gaining ground and literary production was turning to realistic descriptions of life in the countryside.

The safeguarding of the values of the fatherland and the search for a Greek identity dominate the aspirations of Greek dramatists who resort to the study of folk civilization and culture through manners and customs plays. In the following decades the search for Greekness and its transformation that characterizes to a large extent the so-called generation of the '30s, still leads Greek authors to the study of folk sources.

After the Second World War a shift is marked in the subject matter and the style of the plays. The themes of manners and customs plays in the form and the style of past decades are abandoned, to be replaced by plays that address the social, urban and political impasse.

PANAGIOTA SOTIRCHOU

The subject of migration and expatriation in neohellenic dramaturgy (Repertory of state theatres in Greece and Cyprus: 1932-1994)

The present PhD examines the dramatization of migration and expatriation and its corpus includes neohellenic dramas which were written during 1932-1994 and presented by state theatres in Greece and Cyprus the aforementioned period. Analysis proved that in Greek plays the represented migration is ambivalent. Failed expectations for a migratory utopia often lead to entrapment in a dystopic present, while expatriation bears «homeland worship» or political signification. On the other hand, Greek-cypriot dramas, following the existent politics of memory, dramatize memories of life in the occupied northern Cyprus, and focus on the reality formed after the 1974 Turkish invasion. Typologically, the migration theme bears affinity to a realistic trend of postwar dramatic literature, drawing from everyday experience, where the exploration of the relation between individual and society gradually leads to the representation of the individual's passions. This pattern is comparable to phases of a migration cycle. The subjection of the newcomer to the collective scrutiny of the natives is progressively replaced with the interaction with a smaller social cycle, or with individualistic behaviour.

The correlation between migration – expatriation motifs and the historic facts of the era is equivocal. In the repertory of Greek State Theatres the initially scarce mentions – verging on «amnesia» of traumatic expatriations – become more obvious at the end of the 20th century. Also such motifs are more visible in liberal years and almost indiscernible during conservative eras. The choices of the Cyprus Theatre Organization are more versatile and on its scenes the painful 1974 expatriation is delineated.

ANGELIKI ZACHOU

Music in modern Greek performances of Ancient Tragedy

Staging ancient Greek Tragedy on the modern Greek Stage is related to the so-called «problem of music». Theatre practitioners are seeking for the connection between ancient Greek musical style, –which, in general terms, is lost forever– with modern Greek theatre practice. Issues arise from ideological, aesthetical as well as philological debates such as:

- «Revival» or «survival» of ancient Greek drama on stage?
- The interpretation of «logos» on stage (the enunciation of speech, translation issues)
- The aesthetical gap between European reception of ancient drama and conditions of shaping modern Greek identity.
- The meaning of music as part of a sign system.

Through the study of performances by G. Mistriotis or the Delphic Festivals, or the performances by L. Karzis, it becomes clear how interesting it was, at the beginning of the 20th century, to find traces of «continuity» between ancient Greek musical style and Modern Greek popular and Byzantine music. Later on, the issue was transferred to the question of «revival» of ancient Greek spirit. However, through the use of large-scale symphonic orchestras in the performances by the famous directors of the National Greek Theatre (F. Politis, D. Rondiris, A. Minotis, as well as S. Karandinos), the dominant power of «logos» turned out to be the crucial factor for composing background music mainly influenced by the western European tradition. By the time that the Epidauros Festival was fully established, theatre directors (A. Solomos, T. Mouzenidis, Sp. Evangelatos, K. Koun) are showing off the musical factor on their directing approaches which tend to form the main tendencies of modern Greek performance history. In these cases music becomes more elaborately theatrical and further options of its semiotic functions are explored.

Examples from the most important performances of that time give us useful evidence that the musical interpretation of Tragedy has been significant for the verification of its different layers of meanings. On the other hand, studying the use of music may be a key in analyzing the main tendencies in modern Greek directing approaches.

[Documentation of the performances mentioned is accessible through soundtracks presented in a PPT File, which is attached to the corpus of the Text].

