

ANASTASIA DASKAROLIS,

Die Wiedergeburt des Sophokles aus dem Geist des Humanismus. Studien zur Sophokles-Rezeption in Deutschland vom Beginn des 16. bis zur Mitte des 17. Jahrhunderts

[Η αναγέννηση του Σοφοκλή από το πνεύμα του Ουμανισμού. Μελέτες για την πρόσληψη του Σοφοκλή στη Γερμανία από τις αρχές του 16^{ου} ως τα μέσα του 17^{ου} αιώνα], Tübingen, Max Niemeyer, 2000 (Frühe Neuzeit. Studien und Dokumente zur deutschen Literatur und Kultur im europäischen Kontext), σελ. X + 394, ISBN 3-484-36555-2.

Πρόκειται για μια μονογραφία εξαιρετικής ποιότητας, πυκνογραμμένη και συστηματική, που απέσπασε επαινετικά σχόλια από Γερμανιστές, μελετητές του Ουμανισμού και από κλασικούς φιλόλογους τόσο στην Ελλάδα όσο και στο εξωτερικό (βλ. π. χ. Δ. Ι. Ιακώβ, *Ελληνικά* 51/1, 2000, σσ. 178-182), γιατί καλύπτει με τρόπο εξαντλητικό ένα desideratum της έρευνας που αφορούσε την πρόσληψη του Σοφοκλή από το γερμανικό ουμανισμό. Ο ουμανισμός του βορρά αρχικά δεν είχε πρακτικές εφαρμογές και συνέπειες (όπως η ιταλική Αναγέννηση στο νότο), αλλά ξεκίνησε καθαρά από λόγο ενδιαφέρον. Σ' αυτό το πλαίσιο της αναβίωσης του αρχαίου πνεύματος για το ξεπέραςμα των μεσαιωνικών θεοκρατικών αντιλήψεων οι αρχαίοι δραματουργοί είχαν ο καθένας διαφορετική τύχη: ενώ οι κομωδιογράφοι, ο Αριστοφάνης και οι Λατίνιοι Πλαύτος και Τερέντιος προσλήφθηκαν ήδη από τον πρώιμο ουμανισμό ως δραματογράφοι, μια διαδικασία στην οποία μεσολάβησε αποφασιστικά το λατινικό σχολικό θέατρο (από τη νεότερη βιβλιογραφία βλ. J. A. Parente, *Religious drama and the humanist tradition. Christian theatre in Germany and in the Netherlands 1500-1680*, Leiden etc. 1987), οι τραγικοί, Αισχύλος, Σοφοκλής, Ευριπίδης και Σενέκας είχαν μεταξύ τους διαφορετική μοίρα στην ουμανιστική πρόσληψη: χρησιμοποιήθηκαν αρχικά μόνο για τις χρησιμομάθειες, ως ένα είδος ορχησίου για πάσης φύσεως ηθικοδιδασκικά γνωμικά, ρητά και παροιμίες. Ειδικά οι τρεις Έλληνες τραγικοί, που υπήρχαν από τις αρχές του 16^{ου} αιώνα ήδη σε τυπωμένες εκδόσεις και εν μέρει και σε μεταφράσεις, επιβλήθηκαν ως δραματουργοί μόλις με την πρόσληψη της «ποιητικής» του Αριστοτέλη, που κέρδιζε κατά τη διάρκεια του αιώνα σταδιακά την προσοχή και την εκτίμηση των λογίων. Παραστάσεις και διασκευές των έργων των τραγικών εμφανίζονται επομένως πιο συχνά στο δεύτερο μισό του 16^{ου} αιώνα. Αντίθετα ο Σενέκας, που στα κέντρα του ευρωπαϊκού ουμανισμού συχνά εκδιδόταν, σχολιαζόταν, παιζόταν και γινόταν αντικείμενο μίμησης, ήταν σχολικό ανάγνωσμα ήδη στα χρόνια του Μεσαίωνα. Τα ελληνικά δεν ήταν τόσο διαδομένα όπως τα λατινικά. Σ' όλη την Ευρώπη οι λόγιοι που ήξεραν ελληνικά δεν πρέπει να ήταν περισσότεροι από εκατό. Ειδικά ο Αισχύλος στη Γερμανία δεν βρήκε ιδιαίτερη απήχηση, όπως έγινε αρχικά στη Γαλλία και στην Ολλανδία. Αλλά και εκεί η πρόσληψη ακολούθησε την επιλογή της λεγόμενης «βυζαντινής τριάδας», με τον «Προμηθέα», τους «Επτά επί Θήβας» και τους «Πέρσες» (βλ. J. A. Gruys, *The early printed editions (1518-1664) of Aeschylus. A chapter in the History of Classical Scholarship*, Nieuwkoop 1981 και V. R. Lachmann / R. E. Cranz, "Aeschylus", in: P. O. Kristeller (ed.), *Catalogus translationum et commentariorum: medieval and Renaissance Latin Translations and Commentaries*, Washington 1971, vol. 2, σσ. 5-25). Αντίθετα η πρόσληψη του Ευριπίδη από τον ευρωπαϊκό ουμανισμό ήταν αρκετά έντονη: η διαχείριση του ανθρώπινου πάθους θύμιζε αρκετά τις αγαπητές, τότε, τραγωδίες του Σενέκα. Υπήρχαν ήδη διάφορες ιταλικές μεταφράσεις και η μετάφραση της «Εκάβης» και της «Ιφιγένειας» από τον Erasmus von Rotterdam, πριν κατατασθεί συστηματικά ο Melanchthon με το γράμμα, το οποίο ολοκλήρωσαν αργότερα ο Caspar Stiblinus και ο Georgius Calaminus.

Μια ενδιαμέσθη θέση κατέχει ο Σοφοκλής: θεωρείται από τις ποιητικές της εποχής το παράδειγμα υψηλού ύψους και κλασικότητας, ακολουθώντας τις απόψεις του Αριστοτέλη. Το πρώτο αποκορύφωμα αυτής της πρόσληψης είναι η «Αντιγόνη» του Martin Opitz το 17^ο αιώνα πλέον, η οποία ωστόσο δεν βρήκε συνέχεια. Πρόκειται μάλλον για το τέλος μιας παράδοσης παρά για την αρχή μιας νέας που θα οδηγήσει στον Έγελο. Αλλά το θέμα της πρόσληψης του Σοφοκλή στις γερμανόφωνες χώρες ακόμα δεν έχει διερευνηθεί συστηματικά, και η προκείμενη μονογραφία αποτελεί μια προσπάθεια, εν μέρει να καλυφθεί το κενό αυτό. Οι περισσότερες μονογραφίες ασχολούνται με κατοπινές εποχές, όπως και ο G. Steiner, *Antigones*, Oxford 1984 (βλ. στη συνέχεια), ή ο G. Schmoll May, *Tradition und Umbruch. Zur Sophokles-Rezeption im deutschen Vormärz*, New York etc 1989 (για το 19^ο αιώνα), ή και ο H. Flashar, *Inszenierung der Antike. Das griechische Drama auf der Bühne der Neuzeit 1585-1990*, München 1991 (βλ. την παρουσίασή μου στην *Παράβαση* 1, 1995, σσ. 298-301).

Όπως και οι άλλοι αρχαίοι δραματουργοί, αλλά με ιδιαίτερη έμφαση ο Σοφοκλής εκλαμβάνεται και χρησιμοποιείται από τους πρώιμους ουμανιστές ως κορυφαίος εκπρόσωπος της αρχαιότητας για την αντιδιαστολή και την απομάκρυνση από τους σχολαστικούς θεολόγους του Μεσαίωνα. Αρχικά είναι η ηθικοδιδασκτική ποιότητα των έργων του, που ανακαλύπτει κυρίως ο Έρασμος, ώπου ο Μελάγχθων θα εκτιμήσει και τη θεατρική ιδιότητα των έργων του. Αυτό πραγματεύεται εν ολίγοις το πρώτο μέρος, δηλαδή την πρόσληψη με τα κριτήρια του περιοχόμενου. Το δεύτερο μέρος στρέφεται στα υφολογικά κριτήρια και εξετάζει την πρόσληψη του Σοφοκλή από τις ποιητικές θεωρίες ανάμεσα στον Ουμανισμό και το Μπαρόκ, όμως είναι κυρίως τα ρητορικά και όχι τα δραματικά στοιχεία, τα οποία συζητούνται και ανεβάζουν τον Σοφοκλή σε κατ'εξοχήν «κλασικό» ποιητή. Αυτή η μονοδιάστατη πρόσληψη ερήμην της δραματουργίας κρατάει περίπου ως τα τέλη του 16^{ου} αιώνα. Το ότι δεν προσλαμβάνεται από την αρχή και ως δραματουργός, φαίνεται πως έχει σχέση με ορισμένες εχθρικές προς το θέατρο τάσεις ανάμεσα στους λογίους της εποχής, και σίγουρα με την απόλυτη πρωτοκαθεδρία του Σενέκα, με τα έργα του οποίου δεν μοιάζουν τα δικά του. Μόλις μετά τα μέσα του 16ου αιώνα ο Σοφοκλής βρίσκει αναγνώριση και ως δραματουργός και τα έργα του συζητούνται στις ουμανιστικές ποιητικές. Μια άλλη στάση κράτησαν οι Ιησουίτες, που τον αναγνώρισαν από την αρχή ως δραματουργό και ανταποκρίνονταν στο παράδειγμά του εν μέρει θετικά και εν μέρει αρνητικά. Μόνο σταδιακά εδραιώνεται μια σταθερή οπτική και ιστορική κατανόηση, ικανή να τοποθετεί τον αρχαίο τραγικό σε μια θέση διαφορετική από τις δραματουργικές θεωρίες του Μεσαίωνα. Το τρίτο μέρος ύστερα στρέφεται σε διασκευές σοφοκλείων τραγωδιών ή θεμάτων στον μετα-μεταρρυθμιστικό ουμανισμό, ξεκινώντας με τη χριστιανική εκδοχή του «Οιδίποδα» στο σχολικό δράμα «Oedipi tragoedia» του Wolfgang Waldung, την ερμηνεία του «Αίαντα» ανάμεσα στην ηθικοδιδασκτική διασκευή του Naogeorgus και την αισθητική κυρίως πρόσληψη του Scaliger, για να τελειώσει με την «Αντιγόνη» του Martin Opitz, που αποτελεί την πρώτη γερμανική κι όχι λατινική διασκευή σοφοκλείας τραγωδίας και συνάμα ορόσημο στη σχετική ιστορία της πρόσληψης. Έκτοτε η «Αντιγόνη» θα είναι το έργο-κλειδί της ελληνικής αρχαιότητας στις γερμανόφωνες χώρες ως τις αρχές του 20^{ου} αιώνα (βλ. Β. Πούχχερ, «Η μετάφραση της “Αντιγόνης” του Σοφοκλή από τον Friedrich Hölderlin και η διασκευή της “Αντιγόνης” από τον Bertolt Brecht. Μια φιλολογική ανίχνευση», στον τόμο: *Theatrum mundi. Δέκα θεατρολογικά μελετήματα*, Αθήνα 2000, σσ. 243-269 ιδίως σσ. 249 εξ.).

Αλλά ας τα δούμε αναλυτικά. Το πρώτο μέρος έχει τον τίτλο «Απόκτηση και κωδικοποίηση» (Kanonisierung) και ξεκινάει με τις αρχές της πρόσληψης του Σοφοκλή από των πρώιμο Ουμανισμό: Johannes Reuchlin (1455-1522), που έγραψε μια ελληνική γραμματική («Micropædia» 1478), όπου στην πραγματεία «De verbo mirifico» (1494) η αυθεντία του

αρχαίου τραγικού χρησιμεύει στην εγκαθίδρυση του χριστιανικού ουμανισμού (σσ. 6 εξ.)· μια παρόμοια θέση παίρνει και ο Ulrich von Hutten (1488-1523) (σσ. 15 εξ.). Την κωδικοποίηση του Σοφοκλή ως ποιητή-παραδείγματος κάνει σε διάφορες πραγματείες ο Έρασμος (σσ. 23 εξ.), που χρησιμοποιεί και σχολιάζει συστηματικά ανθολογίες από ρητά και γνωμικά του (“Adagia” 1500, βλ. M. Mann Phillip, *The Adages of Erasmus. A study with translation*, Cambridge 1964)· ιδιαίτερη σημασία αποκτά στη συλλογή αυτή ο “Αϊάντας” και η τρέλα του (σσ. 29 εξ.), ενώ η αντίσταση της Αντιγόνης εκλαμβάνεται εδώ ως αμφίβολης κάπως αξίας (σσ. 48 εξ.). Μόλις με τον Μελάγχθωνα, που μεταφράζει και σχολιάζει κυρίως Ευριπίδη στα λατινικά («Εκάβη» 1528, «Ρήσος» 1563, «Κύκλωψ» 1560), στο κέντρο του ενδιαφέροντος βρίσκεται και η δραματικότητα των έργων του Σοφοκλή (σσ. 67 εξ.). Ήδη το 1534 δίνει παραδόσεις στο Wittenberg για τον Έλληνα τραγικό, την ίδια χρονιά που εκδίδει και σχολιάζει έργα του, το 1545-46 πραγματοποιεί μια παράδοση για την «Ηλέκτρα» (σσ. 72 εξ.). Το 1563 δημοσιεύονται χωρία από τον «Αϊάντα» σε δική του μετάφραση· πάλι τον ενδιαφέρουν τα γνωμικά, ειδικά σχετικά με τα ανθρώπινα πάθη, τις βλαβερές συνέπειές τους και τον τρόπο με τον οποίο μετριάζονται (σσ. 87 εξ.). Σε μια χριστιανική διάσταση τοποθετεί τον «Οιδίποδα επί Κολωνώ» (σσ. 100 εξ.), ενώ μια ηθικοδιδασκτική χροιά δίνει στον «Φιλοκτήτη», που εκλαμβάνεται ως ήρωας-παράδειγμα της επιβράβευσης της αρετής και της εγκαρτέρησης (σσ. 106 εξ.).

Στο δεύτερο μέρος αναλύεται ο Σοφοκλής ως υφολογικό πρότυπο της ρητορικής· Έρασμος (σσ. 111 εξ.), Joachim Vadian (1484-1551) (σσ. 112 εξ.), Euricius Cordus (σσ. 114 εξ.), Hermann von dem Busche (Helius Eobanus Hessus, 1468-1534) (σσ. 116 εξ.), ενώ ως δραματουργό τον εκτιμούν πλέον ο Theodor Rhodius (ca. 1575-1625) (σσ. 119 εξ.) και ο Michael Virdung (1575-1637) (σσ. 121 εξ.). Μόνο η συγκέντρωση των σκόρπιων χωρίων αυτών, η ανάγνωση και κατανόηση των ουμανιστικών λατινικών και η ένταξη των ερμηνευμάτων στις τάσεις της εποχής αποτελούν μια μέγιστη φιλολογική εργασία. Στη συνέχεια αναλύονται οι εχθρικές προς το θέατρο τάσεις (σσ. 124 εξ.), η υπεροχή του Σενέκα (σσ. 126 εξ.) και το γλωσσικό φράγμα των ελληνικών, που εμπόδιζε τελικά την ευρύτερη πρόσληψη των αρχαίων τραγικών αυτή την εποχή (σσ. 128 εξ.). Άλλωστε η τραγωδία δεν αναγνωρίστηκε ακόμα κοινωνικά ως παραδεκτό είδος, αλλά αποτελούσε ένα λογοτεχνικό κείμενο προς εκμετάλλευση, που λειτουργούσε ως δεξαμενή για την αλιεία γνωμικών και *exempla morum* (σσ. 130 εξ.). Αυτό θα ανατρέψει σταδιακά η αναγνώριση, εκτίμηση και η βαθύτερη πρόσληψη της «Ποιητικής» του Αριστοτέλη (σσ. 133 εξ.): 1518 editio princeps, λατινική μετάφραση του Giorgio Valla από τα 1498, νέα έκδοση το 1515, στη Γερμανία όμως εκδίδεται με σχόλια μόλις το 1584-88. Έκτοτε ο Σοφοκλής αναγνωρίζεται και ως πρότυπο της ουμανιστικής λατινικής τραγωδίας. Σχετικούς σχολιασμούς βρίσκει κανείς στα έργα των Jakob Micyllus (1503-1558) (σσ. 136 εξ.), Georg Fabricius (1516-1571) (σσ. 143 εξ.) και κυρίως Julius Caesar Scaliger (1484-1558), του οποίου το εγχειρίδιο “Poetices libri septem” (1561, 1581, 1586, 1607, 1617) χρησιμοποιήθηκε στη Γερμανία πολύ έντονα (σσ. 146 εξ.), Moritz von Hessen (1672-1632) (σσ. 153 εξ.). Με τον Jacob Pontanus (1542-1626) περνούμε πλέον στην ιησουϊτική δραματουργία και δραματική θεωρία (σσ. 155 εξ.). Αυτός και ο Alexander Donatus (1584-1640) είναι άλλωστε ονόματα γνωστά στην ιστορία του ευρωπαϊκού θεάτρου (σσ. 163 εξ.), γιατί θεμελιώνουν την τραγωδία μαρτύρων του Μπαρόκ (βλ. Β. Πούχνερ, «Ο Ζήνων και το πρότυπο του», στον τόμο: *Ελληνική Θεατρολογία*, Αθήνα 1988, σσ. 215-297, ιδίως σσ. 219 εξ.). Στην ιστορία των θεωριών της τραγωδίας έχει μείνει κυρίως η θεωρία της πώσης του επιφανούς, που δημιουργεί το διδακτικό παράδειγμα και την τραγική μέθεξη (σσ. 170 εξ.)· παράδειγμα κατ’ εξοχήν είναι βέβαια ο Οιδίποδας, ενώ ο Αϊάντας και

οι Τραχίνιες λειτουργούν ως *exempla* για την “constantia” των Χριστιανών μαρτύρων στη δραματολογία της εποχής (σσ. 172 εξ.). Υπό το πνεύμα του χριστιανικού διδασκασιμού ερμηνεύονται και οι πράξεις του Οιδίποδα ως “*error tragicus*” των μαρτύρων (σσ. 176 εξ.), ενώ στην Αντιγόνη λείπει αυτό το τραγικό σφάλμα που αιτιολογεί την τραγωδία και ικανοποιεί το κοινό αίσθημα περί δικαίου (σσ. 181 εξ.). Σ’ αυτές τις κάπως σχολαστικές ερμηνείες του Donatus αντιδιαστέλλεται ο Σοφοκλής από τον Ευριπίδη (σσ. 184 εξ.). Η έννοια της ατομικής υπευθυνότητας, όπως τη διατυπώνει η χριστιανική ηθική, αδυνατεί βέβαια να επικοινωνήσει με την ουσία της σοφόκλειας τραγωδίας. Αυτή προοιωνίζεται στο 19^ο αιώνα. Σ’ αυτά τα κεφάλαια η μονογραφία αποκτά βάθος και διαύγεια, που προκύπτουν μόνο από την απόλυτη κατοχή του ερευνητικού πεδίου, στη συγκεκριμένη περίπτωση της ιησουιτικής θεολογίας και του ουμανιστικού υποβάθρου της, στο οποίο στηρίζεται. Το νήμα της παράδοσης της σοφόκλειας πρόσληψης ακολουθείται ακόμα πιο μέσα στην εποχή του Μπαρόκ, με τον Jakob Masen (1606-1681), που, πέρα από γνωστός δραματογράφος του ιησουιτικού θεάτρου είναι και συγγραφέας μιας ποιητικής “*Palaestra Eloquentiae Ligatae Dramatica*” (1664), επίσης γνωστής στην ιστορία του ευρωπαϊκού θεάτρου. Εδώ ελαμβάνεται ο Οιδίποδας ως παράδειγμα για την τραγωδία και το μεικτό είδος της τραγωδίας μαρτύρων (σσ. 190 εξ.): σε αντίθεση με προηγούμενες ποιητικές τον ενδιαφέρει πλέον η δραματική δομή που πρέπει να υπηρετεί τη δημιουργία έντασης και μέθεξης στο θεατή (σσ. 197 εξ.): εδώ πάλι ο «Οιδίποδας» θεωρείται αξεπέραστο πρότυπο, αυτό δηλαδή που θα αναγνωρίζει το 18^ο αιώνα ανεπιφύλακτα η γερμανική θεωρία.

Το τρίτο μέρος ασχολείται με τις διασκευές των σοφόκλειων θεμάτων στον Ουμανισμό μετά τη Μεταρρύθμιση και στρέφεται πρώτα στο παράδειγμα του «Οιδίποδα». Πρώτα χρησιμοποιείται ως συλλογή από γνωμικά και παροιμίες, υπό την επίδραση του Έρασμου: Sebastian Franck (σσ. 201 εξ.). Ύστερα αναλύονται τα μυθολογικά εγχειρίδια της Αναγέννησης: Natalis Comes και Francis Bacon (σσ. 210 εξ.), σχολιάζεται την ερμηνεία της μοίρας του Οιδίποδα από τον Johannes Agricola (1492-1566) (σσ. 216 εξ.), παρακολουθείται η μορφή του σε εγχειρίδια του όψιμου προτεσταντικού Ουμανισμού: Reiner Reineccius, Georg Fabricius, Michael Neander (σσ. 219 εξ.) και στις μυθογραφίες του Μπαρόκ (σσ. 223 εξ.). Έπειτα ακολουθεί μια ανάλυση του έργου “*Oedipi tragoedia*” του Wolfgang Waldung (1554-1621) στο γυμνάσιο του Altdorf στην Ελβετία (σσ. 229 εξ.) ως ένα διδακτικό έργο μεταξύ *pietas* και *impietas*. Το έργο προλογίζεται από ένα *argumentum* και ένα ποίημα από τη γραφίδα του δισκευαστή (σσ. 231 εξ.), που απευθύνεται στον αρχαίο θεό «Μώμο»: το έργο διαρθρώνεται κατά τα κλασικιστικά πρότυπα σε Πρότασιν, Επίτασιν, Κατάτασιν και Καταστροφή. Η πτώση του ήρωα γίνεται λόγω αμαρτίας (σσ. 240 εξ.), στο έργο συμφύρονται και στοιχεία της «Αντιγόνης» και των «Επτά επί Θήβας» (σσ. 251 εξ.). Το έργο τελειώνει με το θάνατο της Αντιγόνης (σσ. 261 εξ.): μόλις τώρα οβηθονται οι αμαρτίες του πατέρα της. Δεύτερο παράδειγμα της *impietas* στο έργο είναι η μορφή του Κρέοντα (σσ. 270 εξ.) που εξελίσσεται σε δεύτερο «αμαρτωλό» του δράματος. Ιδιαίτερη επίμηση στη σχολική ανάγνωση της εποχής είχε ο «Αίαντας» (σσ. 274 εξ.): εκδίδεται το 1540 στο Στρασβούργο, το 1556 η λατινική μετάφραση του Camerarius. Το 1553 όμως είχε δημοσιεύσει στον ίδιο το Στρασβούργο ο Thomas Naogeorgus τη δική του έμμετρη μετάφραση (μαζί με τον «Φιλοκτήτη») με μια σημαντική εισαγωγή: ο Αίαντας γίνεται ο ήρωας-παράδειγμα για την τραγική πτώση από ένα πρόσωπο υψίστης ανδρείας και σφαιροσύνης σε τρελό μανόμενο λόγω των παθών του που δεν κατάφερε να δαμάσει. Το 1573 στο Στρασβούργο δημοσιεύεται και η λατινική μετάφραση του Scaliger, που βλέπει τον ήρωα κάπως διαφορετικά (σσ. 281 εξ.), όπου τονίζεται ο ψυχοπαθολογικός χαρακτήρας του ήρωα και το “*furor*” ως μια νόσος που προσβάλλει τους ανθρώπους. Το 1587 το έργο ανεβάζεται στο σχολικό θέατρο του Στρασβούργου

(σσ. 291 εξ.). Για τις παραστάσεις αυτές, γνωστές στην ιστορία του ευρωπαϊκού θεάτρου, υπάρχει μια πολύ μεγάλη βιβλιογραφία. Με τη μορφή του Αίαντα ως αμαρτωλού, ως θύματος και μάρτυρα, που μέσα από τα πάθη του οδηγείται στο δρόμο της κάθαρσης, ασχολούνται τα υπόλοιπα κεφάλαια. Η τελευταία ενότητα αφιερώνεται στην «Αντιγόνη» του Martin Opitz (1636), που ο Richard Alewyn είχε εντάξει σ' έναν «προ-μπαρόκ κλασικισμό» (*Vorbarocker Klassizismus und griechische Tragödie. Analyse der "Antigone" - Übersetzung des Martin Opitz, Heidelberg 1926*), μια κατηγορία που αμφισβητείται σήμερα (σσ. 314 εξ.). Τα κριτήρια επιλογής του έργου ριζώνουν στον ουμανισμό και μόνο (σσ. 319 εξ.). Η αντιπαράθεση Κρέοντα - Αντιγόνης μεταφράζεται στη γνωστή από την τραγωδία μάρτυρων αντίθεση τυράννου - μάρτυρα (σσ. 326 εξ.). Η μετάφραση του ωστόσο έμεινε χωρίς ιδιαίτερη απήχηση ή συνέχεια (σσ. 339 εξ.). Μόνο ο Έγγελος θα ανασύρει την άτυχη βασίλισσα και θα την κάνει αποκορύφωμα της τραγικής του θεωρίας, που τόσο μεγάλη σημασία έχει στην ιστορία της φιλοσοφίας. Το έργο του Opitz άλλωστε ρέπει πλέον προς το Μανιρισμό (σσ. 346 εξ.).

Ένα πέμπτο τμήμα της μονογραφίας δίνει μια σύντομη προοπτική για την περαιτέρω πρόσληψη του Σοφοκλή στο γερμανικό Μπαρόκ (σσ. 350 εξ.). Ακολουθούν: η βιβλιογραφία (σσ. 373 εξ.) και το ευρετήριο ονομάτων (σσ. 391 εξ.). Πρόκειται για μια εξαιρετική εργασία που κινείται σε ένα ιδιαίτερα δύσβατο ερευνητικό πεδίο, σχεδόν άγνωστο στην Ελλάδα, αλλά πολύ σημαντικό για την κατανόηση της ουμανιστικής ρίζας του Φιλελληνισμού που θα εκδηλωθεί στο τέλος του 18^{ου} και στις αρχές του 19^{ου} αιώνα. Ο προσανατολισμός μέσα στα μικροκεφάλαια δεν είναι πάντα εύκολος, η ανάγνωση είναι απαιτητική για το μέσο αναγνώστη. Τα λατινικά παραθέματα έχουν μεταφραστεί σε υποσημειώσεις στα γερμανικά, αλλά ακόμα και για τον κοινό Γερμανό αναγνώστη το θέμα είναι αρκετά εξειδικευμένο, για να παρακολουθήσει με άνεση. Οι γνώσεις του Ουμανισμού και των εκπροσώπων του δεν είναι πια διαδεδομένο κοινό κτήμα της μόρφωσης, ούτε αναφέρεται το σχολικό θέατρο των λατινικών σχολών, των Προτεσταντών και των Καθολικών στις νεώτερες ιστορίες του ευρωπαϊκού θεάτρου με κάποια έκταση (τα πιο εκτενή κεφάλαια βρίσκονται ακόμα κανείς στον H. Kindermann, *Theatergeschichte Europas*, Β' τόμ., Salzburg 1959, σσ. 195 εξ., 204 εξ., 243 εξ., 306 εξ., Γ' τόμ., Salzburg 1967, σσ. 34 εξ., 408 εξ., 440 εξ.). Η μονογραφία αυτή αποδεικνύει επίσης, πως μια ιστορία της πρόσληψης του αρχαίου θεάτρου δεν μπορεί να περιορίζεται στις θεατρικές παραστάσεις, γιατί τότε χάνει την ουσία του εγχειρήματος: οι θεατρικές παραστάσεις είναι για πολλούς αιώνες η έσχατη απόληξη μεταφραστικών και διασκευαστικών προσπαθειών, οι οποίες στηρίζονται πάλι στην επιστημονική και φιλολογική ενασχόληση με τα κείμενα, σε εκδόσεις και λατινικές μεταφράσεις, σε σχολιασμούς και προλόγους, καθώς και στις ποιητικές θεωρίες της εποχής, μέρος των οποίων είναι και η δραματολογία. Δεν είναι μόνο ο 19^{ος} και ο 20^{ος} αιώνας όπου η θεατρική παράσταση του αρχαίου ρεπερτορίου δεν είναι νοητή χωρίς επιστημονική ενασχόληση, στην περίπτωση του «Οιδίποδα», της «Αντιγόνης» ή της «Ορέστειας» και χωρίς μελέτη της φιλοσοφίας, ανθρωπολογίας, ψυχολογίας και ψυχανάλυσης, κοινωνιολογίας, θρησκευσιολογίας, ιστορίας του δικαίου, συγκριτικής μυθολογίας, παραμυθολογίας κτλ. (βλ. Β. Πούχγκερ, «Οιδίπους - ο συγχρονός μας. Θεωρία και θέατρο στο 19^ο και 20^ο αιώνα», στον τόμο: *Ευρωπαϊκή Θεατρολογία*, Αθήνα 1984, σσ. 275-316· Σ. Πατσάλιδης, *(Εν)τάσεις και (Δια)στάσεις. Η Ελληνική Τραγωδία και η Θεωρία του Εικοστού Αιώνα*, Αθήνα 1997). Μέρους της όποιας σημερινής ερμηνείας των τραγωδιών του Σοφοκλή είναι και η ιστορία των αναγνώσεων και ερμηνειών του παρελθόντος· μπορεί αυτές οι ουμανιστικές και χριστιανικές αναγνώσεις να μας είναι ιδιαίτερα «ξένες» και απόμακρες σήμερα, πάνω σ' αυτές όμως στηρίζονται οι αναρίθμητες όπερες με θέματα από την αρχαία μυθολογία, που συ-

χνά παραφράζουν υπαρκτές τραγωδίες της αρχαιότητας. Αλλά αυτό είναι ένα κεφάλαιο ακόμα λιγότερα διερευνημένο απ' ό,τι ο Σοφοκλής στο γερμανικό ουμανισμό. Χάρη στην παραδειγματική αυτή μονογραφία η ιστορία της πρόσληψης της αρχαίας δραματολογίας στην Ευρώπη των νεότερων χρόνων έγινε πολύ πιο πλούσια.

ΒΑΛΤΕΡ ΠΟΥΧΝΕΡ

ARNOLD ARONSON,

American avant-garde theatre: a history, London / New York, Routledge 2000,
σελ. XIV + 242, 32 εικ., ISBN 0-415-24139-1.

Πρόκειται για μια πολύ ενδιαφέρουσα δημοσίευση μιας «ιστορίας σε σταθμούς» της αμερικανικής πρωτοπορίας, που εμφανίζεται γύρω στα 1950 με κάπως διαφορετικές προϋποθέσεις, απ' ό,τι στην Ευρώπη, τόσο στην κλασική της μορφή στις αρχές του αιώνα όσο και στη νέα avant-garde μετά το Δεύτερο παγκόσμιο πόλεμο. Από τα τέλη της δεκαετίας του 1930 η Αμερική δέχεται μια συνεχή ροή καλλιτεχνικών ταλέντων απ' όλη την Ευρώπη, που γρήγορα στρέφεται ενάντια στις soap operas των media, την παραγωγή του Hollywood ή και το εμπορικό θέατρο του Broadway. Οι αρχικές τοποθετήσεις και επιδιώξεις δεν είναι πολύ διαφορετικές από την Ευρώπη: "Avant-garde performance strives toward a radical restructuring of the way in which an audience view and experiences the very act of theatre, which in turn must transform the way in which the spectators view themselves and their world. Traditional way of seeing are disrupted so that habitual patterns, which inevitably reinforce social norms, are broken. A change in an individual's attitudes, associations, or beliefs is effected not through a straightforward presentation of ideas but through a fundamental restructuring of perception and understanding. In other words, the very notion of what is theatre is brought into question" (σ. 7). Αυτό που θεματοποιείται είναι η βασική κοινωνική σύμβαση στην οποία βασίζεται το θέατρο: το ότι ο ηθοποιός προσποιείται πως είναι άλλος ενώ το κοινό δέχεται την «απάτη». Η επικοινωνία τους έχει ως προϋπόθεση πως οι σημασίες που παράγει η σκηνή είναι κατανοητές από τους θεατές. Αυτό ονομάζεται theatrical competence. "Much of the history of the avant-garde can be seen as an attempt to create strategies that will undermine theatrical competence. Normal systems of communication - the recognition and interpretation of signs - are thwarted or disrupted; signs become divorced from their culturally accepted signification, or the cumulative effect of the signs cannot be understood in any historically or culturally accepted way. Framing devices become vague or unfamiliar, so that the difference between life and art is brought into question [...]. For much of the avant-garde, the emphasis shifted from questions of meaning of a focus on process" (σ. 8). Ένα από τα χαρακτηριστικά της πρωτοπορίας από την αρχή του αιώνα είναι και το γεγονός, πως η θεωρία προηγείται της θεατρικής πρακτικής. Απώτερες ρίζες της αμερικανικής πρωτοπορίας βρίσκονται στους Wagner, Brecht, Artaud, και βέβαια στην Gertrude Stein, Dada, φοντουρισμό κτλ. Οι πρώτες εκφάνσεις έχουν τον χαρακτήρα των happenings, που στρέφονται εναντίον του προσποιητού της «θεατρικότητας». Οι καιροί το έφεραν τα κινήματα αυτά να γίνουν πολύ γρήγορα και πολιτι-