HELLMUT FLASHAR

Inszenierung der Antike. Das griechische Drama auf der Bühne der Neuzeit. 1585-1990.
[Σκηνοθεσία της αρχαιότητας. Το ελληνικό δράμα στη σκηνή των νεότερων χρόνων. 1585-1990].
München, C.H.Beck 1991. Σελ. 407, 36 εικ.

MARIANNE MAC DONALD

Αρχαίος ήλιος, νέο φως. Το αρχαίο ελληνικό δράμα στη σύγχρονη σκηνή
[Ancient sun, modern light. New York 1992].
Μετάφραση Παύλος Μάτεσις. Αθήνα, Εστία 1993. Σελ. 252, 34 εικ.

Το ενδιαφέρον για την αναβίωση του αρχαίου δράματος στη σύγχρονη σκηνή και για την ιστορία και την πορεία αυτού του εγχειρήματος, για πολλά χρόνια δεν είχε αξιωθεί να περάσει και σε κάποιο σύνθετο και σφαιρικό βοήθημα, ούτε για τις ελληνικές ούτε για τις ευρωπαϊκές εξελίξεις. Πέρα από αποσπασματικές πληροφορίες και περιγραφές, ορισμένα λευκώματα θιάσων, τα πρακτικά των Συναντήσεων του αρχαίου δράματος στους Δελφούς, ο ενδιαφερόμενος αναγνώστης δεν μπορούσε να ανατρέξει σε μιαν ολοκληρωμένη οπωσδήποτε μονογραφία για να ενημερωθεί. Έπρεπε, το πολύ, να ανασύρει το παλαιό μικρό βιβλίο του Guglielmo Chillemi, *Il dramma antico nella Grecia moderna*. Bologna s.a. [1962]. Πρόσφατα, το αισθητό αυτό κενό, έως ένα μικρό βαθμό όμως, θεραπεύτηκε με τη μετάφραση της μονογραφίας του Gilbert Highet, *Η κλασική παράδοση. Ελληνικές και ρωμαϊκές επιδράσεις στη λογοτεχνία της Δύσης*. Αθήνα ΜΙΕΤ 1988, που περιέχει ορισμένα κεφάλαια που αφορούν και το θέατρο (συνολικά λίγα όμως, γιατί πραγματεύεται και τις επιδράσεις του λατινικού θεάτρου, και αναφέρεται μόνο στις δραματικές διασκευές και μεταφράσεις), και με το δίγλωσσο κατάλογο για την έκθεση της Αμβέρσας (*Greek classical theatre. Its influence in Europe. Αρχαίο ελληνικό θέατρο. Η επίδρασή του στην Ευρώπη*. Πνευματικό Κέντρο Δήμου Αθηναίων 1993), που περιλαμβάνει μερικά σχετικά κεφάλαια, όλα με πλούσιο εικονογραφικό υλικό (Β. Πούχνερ, Η επίδραση του αρχαίου ελληνικού δράματος στην Ευρώπη από την Αναγέννηση ώς τις αρχές του 20ού αιώνα, ό.π., σσ. 53εξ., Ε. Βαροπούλου, Οι περιπέτειες του σκηνοθετικού βλέμματος, σσ. 67εξ., Ν. Μπακουνάκης, Η πρόσληψη της τραγωδίας από την όπερα, σσ. 81εξ., Ε. Ανδρεάδη, Η «βιεννέζικη» Ηλέκτρα και το αισθητικό κλίμα της εποχής, σσ. 96εξ., Κ. Γεωργουσόπουλος, Η ερμηνεία του αρχαίου δράματος κατά τον 20ό αιώνα στην Ελλάδα, σσ. 103εξ.). Αλλά μια τέτοια περιστασιακή αντιμετώπιση του θέματος δεν καλύπτει τα ερευνητικά και πληροφοριακά desiderata. Για τα ελληνικά πράγματα περιμένουμε ακόμα μια σύνθετη μονογραφία, που να οδηγήσει το πράγματα από τις Δελφικές Γιορτές (που ωστόσο απαιτούν ιδιαίτερη και πιο λεπτομερειακή παρουσίαση, βλ. Γ. Σιδέρης, *Το Αρχαίο Θέατρο στη Νέα Ελληνική Σκηνή. 1817-1932*. Αθήνα 1976) έως σήμερα. Για την Ευρώπη υπάρχει τώρα μια εμπεριστατωμένη μονογραφία του καθηγητή της κλασικής φιλολογίας στο πανεπιστήμιο του Μονάχου Hellmut Flashar, που είναι συγχρόνως άγρυπνος παρατηρητής και κριτής των σύγχρονων προσπαθειών αναβίωσης του αρχαίου ελληνικού ρεπερτορίου. Ο συνδυασμός είναι σχεδόν ιδανικός, γιατί ο Flashar έχει πλατιά ενημέρωση, είναι ανοιχτός και χωρίς προκαταλήψεις για ανανεωτικά ρεύματα και στηρίζεται συγχρόνως στην ουμανιστική παιδεία και είναι σε θέση να ελέγχει τα πράγματα κάθε στιγμή με αντιβολή προς το πρωτότυπο κείμενο. Συν τοις άλλοις γνωρίζει, όπως και πολλοί κλασικοί φιλόλογοι σήμερα, και νεοελληνικά και παρακολουθεί, με βάση τη μο-

νογραφία του Σιδέρη, και τις νεοελληνικές εξελίξεις, τις οποίες εντάσσει στο ευρωπαϊκό σύνολο. Φυσικά αυτά τα «αποσπάσματα» δεν επαρκούν και δεν μπορούν να αντικαταστήσουν την αναμενόμενη ακόμα μονογραφία (ή τις μονογραφίες) για την αναβίωση του αρχαίου δράματος στην Ελλάδα πέρα από τις Δελφικές Γιορτές.

Η διάρθρωση του βιβλίου είναι χρονολογική – ιστορική και δίνει έμφαση κυρίως στις εξελίξεις στις γερμανόφωνες χώρες. Αυτό δεν είναι τυχαίο ούτε καθρεφτίζει (μόνο) τις προτιμήσεις του συγγραφέα: από τις αρχές του 19ου αιώνα οι πιο σημαντικές εξελίξεις, στο επίπεδο τόσο των παραστάσεων όσο και των μεταφράσεων και της ερμηνευτικής (από τον Hegel ώς τον Nietzsche), διαδραματίζονται στις χώρες αυτές, όπου και σήμερα το αρχαίο δράμα ανεβάζεται με τον πιο εντατικό ρυθμό σ' όλο τον κόσμο (εκτός από την Ελλάδα φυσικά). Κάθε κεφάλαιο συνοδεύεται από παραπομπές με πολύτιμες και πλούσιες βιβλιογραφικές ενδείξεις ειδικευμένων εργασιών. Όπως είναι λογικό, τα δύο τρίτα του βιβλίου αφιερώνονται στον 20ό αιώνα, όπου η αναβίωση εισέρχεται στην πιο ουσιαστική της φάση.

Οι αναλύσεις ακολουθούν την «αναβίωση» σε όλα τα (αλληλένδετα, συχνά) επίπεδα: μετάφραση, μετάφραση/διασκευή, μετάφραση για σχολική χρήση, μετάφραση για τη σκηνή, διασκευή, πρωτότυπο έργο στα ίχνη του αρχαίου δράματος, χρήση μυθολογικών θεμάτων του ελληνικού δράματος, παράσταση (στο πρωτότυπο, σε μετάφραση, σε διασκευή). Οι εξελίξεις στη δραματουργία και στη σκηνική πράξη εντάσσονται στο γενικότερο πνευματικό κλίμα της εποχής, καθώς και στις εκάστοτε αντιλήψεις (θρησκευτικές, πολιτικές, πολιτιστικές, αισθητικές κτλ.) για την αρχαιότητα, και το επίπεδο της αρχαιογνωσίας στη φιλολογία και αρχαιολογία. Ο πρόλογος του συγγρ. ξεκινάει από τη γνωστή ομιλία του Κωνστ. Τρυπάνη στην Ακαδημία του Λονδίνου «Modern Productions of Ancient Drama» το 1979 (*Proceedings of the British Academy* 65, 1979, σσ. 481-496), όπου τονίζεται το αδύνατο της αναστύλωσης και (κατ' αυτόν) της αναβίωσης του αρχαίου θεάτρου (για την όλη επιχειρηματολογία βλ. επίσης Β.Πούχνερ, Τα όρια στην ερμηνεία του αρχαίου δράματος. Στον τόμο: *Ελληνική Θεατρολογία*. Αθήνα 1988, σσ. 25-52), αλλά ο συγγρ. δεν σταματάει εκεί, γιατί θεωρεί το αρχαίο θέατρο, παρά τις όποιες παραμορφώσεις και μεταβολές, αναγκαίες και μη, που έχει υποστεί κατά την εξέλιξη της «αναβίωσής» του από την ιταλική Αναγέννηση ώς σήμερα, αναφαίρετο τμήμα του ρεπερτορίου όλων των εποχών (δίπλα στο Σαίξπηρ, το Μολιέρο, το Λόπε ντε Βέγκα, το Σίλλερ κτλ.), παρά τις δυσχέρειες στο ανέβασμα, τις αναπόφευκτες παρανοήσεις στην ερμηνεία και το δυσπρόσιτο του όλου θεατρικού κώδικα. Στο πρώτο μέρος λοιπόν: «Για ανάμνηση: οι συνθήκες της αρχαίας παράστασης» (σσ. 11-26) ο συγγρ. αναλύει, όπως και ο Blume (H.-D. Blume, *Εισαγωγή στο αρχαίο θέατρο*. Αθήνα ΜΙΕΤ 1986), το ιδιότυπο θεσμικό πλαίσιο του θεάτρου του 5ου αιώνα, τη θεατρική αρχιτεκτονική και τις συνθήκες πρόσληψης, που δεν έχουν πραγματοποιηθεί ξανά στην ιστορία του ευρωπαϊκού θεάτρου.

Στο κεφ. 2 (σσ. 27εξ.) αναλύεται ως παράδειγμα για την ιταλική Αναγέννηση η παράσταση του «Οιδίποδα τύραννου» στο Teatro Olimpico της Vicenza το 1585 (περιγραφή του Pigafetta στα ελληνικά από το Νικ. Παναγιωτάκη, Ιταλικές Ακαδημίες και θέατρο. Οι Stravaganti του Χάνδακα. *Θέατρο* 27-28 (1966), σσ. 39-50, και από τον ίδιο στον τόμο *Ο ποιητής του «Ερωτοκρίτου» και άλλα βενετοκρητικά μελετήματα*. Ηράκλειον 1989, σσ. 11-50, ειδικά σσ. 11εξ.). Ο Flashar ελέγχει πάντα, ως φιλόλογος, και την τύχη των αρχαίων κειμένων στα χέρια των μεταφραστών και διασκευαστών. Το κεφ.3 (σσ. 35εξ.) ασχολείται με την τύχη του αρχαίου ελληνικού δράματος στις σχολές των Ουμανιστών, όπου

παίζονται είτε σε λατινική μετάφραση είτε στο πρωτότυπο (πιο σπάνια), και στην ιταλική όπερα, όπου από το 17ο ώς το 19ο αιώνα υπάρχει ειδική κατηγορία, «Antiken-Oper». Το κεφ. 4 πραγματεύεται τα πειράματα του Γκαίτε στο θέατρο της Βαϊμάρης, το κεφ.5 έχει θέμα το γερμανικό Ρομαντισμό, όπου η παράσταση της «Αντιγόνης» από τον Ludwig Tieck με μουσική του Mendelsohn-Bartholdy το 1841 στο Βερολίνο, για πρώτη φορά σε «φιλολογική» (δηλαδή πιστή) μετάφραση, άσκησε μεγάλη επίδραση σε όλες τις σχετικές προσπάθειες του 19ου αιώνα, και η γνώση των τραγικών και η καλλιέργεια σχετικών παραστάσεων ήταν πάντα δείγμα της μόρφωσης των αστών, προσκολλημένης στα ουμανιστικά ιδεώδη. Η φιλοσοφία του Ενγέλου (θεωρία της τραγωδίας) καθώς και η ερμηνεία της «Αντιγόνης» ως αντίστασης ενάντια στην άδικη κρατική εξουσία οδήγησαν στην προτίμηση της τραγωδίας αυτής στις γερμανόφωνες χώρες, ενώ στη Γαλλία κυριαρχεί ο «Οιδίπους τύραννος». Αργότερα τα έργα αυτά μαζί με τον «Οιδίποδα επί Κολωνώ» παίζονται συχνά και ως τριλογία.

Με τις εξελίξεις του 20ού αιώνα ασχολούνται τα επόμενα κεφάλαια: το 7. με το χρονικό διάστημα 1900-1920 (σσ. 110εξ., οι μεταφράσεις του Wilamowitz-Moellendorff, Ράινχαρτ, Συρακούσες κτλ.), το 8. για το Μεσοπόλεμο (σσ. 143εξ., ανακάλυψη της μετάφρασης του Hölderlin, Εξπρεσιονισμός, Ettore Romagnoli, Gilbert Murray), το 9. με τη χρήση του αρχαίου θεάτρου από τους εθνοσοσιαλιστές (σσ. 164εξ., «Αντιγόνη» του Anouilh), το 10. με τις μεταπολεμικές εξελίξεις (σσ. 189εξ., «Αντιγόνη» του Brecht και του Carl Orff), το 11. με τη «νέα αντικειμενικότητα» των δεκαετιών του '50 και του '60 (Sellner και οι μεταφράσεις του Schadewaldt), το 12. με το μοντέρνο «θέατρο σκηνοθεσίας» (σσ. 225εξ., Heyme, Heiner Müller, Stein κτλ.). Ο συγγρ. θεωρεί την «Ορέστεια» του Stein το 1980 ως ορόσημο μιας νέας εξέλιξης, που περιορίζει κάπως τις ακραίες εκφάνσεις του «τελετουργικού θεάτρου» (προϊστορία, εξωευρωπαϊκοί πολιτισμοί) και του βίαιου εκσυγχρονισμού («Μήδεια» στο night club), και φτάνει σε πιο ουσιαστικά αποτελέσματα.

Ένα παράρτημα (σσ. 303εξ.) συγκρίνει ορισμένες μεταφράσεις μεταξύ τους και με το πρότυπο, ακολουθούν οι πλούσιες υποσημειώσεις (σσ. 315-381) με πολύτιμες βιβλιογραφικές αναφορές και τα ευρετήρια ονομάτων και σκηνοθετών (σσ. 383εξ.). Η μονογραφία του Flashar είναι προς το παρόν η μόνη ολοκληρωμένη ιστορία της πρόσληψης του αρχαίου θεάτρου στα νεότερα χρόνια και θα αποτελέσει για πολύν καιρό ακόμα έργο αναφοράς και εγχειρίδιο για το μελετητή και κάθε ενδιαφερόμενο. Ίσως θα άξιζε κιόλας να μεταφραστεί.

Αυτό έχει γίνει κιόλας με τη μονογραφία της Marianne Mac Donald, γνωστής στη χώρα μας ως προέδρου του Ιδρύματος της Ελληνικής Γλώσσας και της Εταιρείας Διατήρησης της Ελληνικής Κληρονομιάς (επίσης για την ίδρυση και χρηματοδότηση του «Θησαυρού της Ελληνικής Γλώσσας»), η οποία αναγορεύτηκε πρόσφατα επίτιμος διδάκτορας του Πανεπιστημίου Αθηνών· η μονογραφία ωστόσο δεν έχει την εμβέλεια και συστηματικότητα αυτής του Flashar. Περιορίζεται στις τελείως τελευταίες εξελίξεις και στηρίζεται σε υλικό ντοκουμέντων (συνεντεύξεις, περιγραφές, ομιλίες και ανακοινώσεις των ίδιων σκηνοθετών). Σε εκτενή πρόλογο (σσ. 13εξ.) η συγγρ. καθορίζει τους σκοπούς της: θεωρεί πως οι φιλόλογοι θα έπρεπε να αναζητούν τις γόνιμες αντιπαραθέσεις με τους σκηνοθέτες και να βλέπουν με συμπάθεια όποιες προσπάθειες γίνονται στον τομέα της αναβίωσης του αρχαίου θεάτρου, έστω και αν είναι συμφυρμοί διαφορετικών πολιτισμών («διαπολιτισμικές παραστάσεις» κατά Pavis και Fischer-Lichte) και συμβιβασμοί με σύγ-

χρονους κώδικες θεατρικής έκφρασης (αντιπροσωπεύει λοιπόν μια σαφώς διαφορετική στάση από αυτή του Τ. Λιγνάδη στο έργο *Το ζώον και το τέρας*. Αθήνα 1988). Σ' αυτό το εγχείρημα βεβαίως υπάρχουν και αποτυχίες.

Το κύριο μέρος του έργου ασχολείται με τις εξής παραστάσεις: 1. «Σουζούκι Ταντάσι *Τρωάδες*. Χθόνιο θέατρο» (σσ. 37εξ.), 2. του ίδιου «*Κλυταμνήστρα*· κοινωνική κρίση και υιού εφιάλτης» (σσ. 65εξ. σε ύφος Bunraku), 3. του ίδιου «*Βάκχαι*· (μη) «Βάκχαι» σε ύφος Θέατρο Νο» (σσ. 83εξ.), 4. «Πέτερ Σέλλαρς: *Αίας*· το αίσθημα της τιμής σε αχρηστία» (σσ. 103εξ.), 5. «Ομιλία του Πέτερ Σέλλαρς στο Carnuntum» (σσ. 119εξ., ρωμαϊκή πόλη κοντά στη Βιέννη), 6. «Τόνυ Χάρρισον: *Ιχνευταί*· λαϊκή φυλλάδα» (σσ. 127εξ.), 8. «Συνέντευξη με τον Τόνυ Χάρρισον» (σσ. 167εξ.), 9. «Χάινερ Μύλλερ: *Medeamaterial*, σε σκηνοθεσία Θ.Τερζόπουλου. Ο μύθος ως υλικό» (σσ. 189εξ.), 10. «Η συνέντευξη του Θ.Τερζόπουλου» (σ.203εξ.), 11. «Τόμας Μέρφυ: *Η Λυχνία του Ιερού*. Το φως στο άκρο της νύχτας» (σσ. 215εξ.), 12. «Συνέντευξη με τον Τόμας Μέρφυ» (σσ. 235εξ.). Και βέβαια τίθεται το θέμα της επιλογής των παραστάσεων αυτών· αλλά εδώ, φαντάζομαι, δεν μπορούν να υπάρχουν άλλα κριτήρια παρά προσωπικά και υποκειμενικά, επηρεασμένα, το πολύ, από τη διεθνή απήχηση και τη «φήμη τη διαλαλήτρα» του Τύπου, κριτήριο απατηλό και αυτό. Κάθε άλλο κριτήριο θα το αναδείξει η χρονική απόσταση και το συνεχές κοσκίνισμα της ιστορίας.

Ένας σύντομος επίλογος (σσ. 249εξ.) συνοψίζει τα αποτελέσματα.

Βάλτερ Πούχνερ