

χει μια περιέργη αβλεψία, όταν μιλάει για «both Socrates' and Euripides' *Electras*» (σ. XI, άλλη αβλεψία σ. 66). Αλλά αυτά δεν πρέπει να μειώσουν τη χαρά της τιμωμένης, γιατί ο τόμος περιέχει μερικά πολύ ουσιαστικά μελετήματα και είναι άλλο ένα δείγμα για την αχαλίνωτη δυναμική του ερευνητικού αυτού πεδίου, της αναβίωσης του αρχαίου δράματος στο σημερινό κόσμο.

ΒΑΑΤΕΡ ΠΟΥΧΝΕΡ

EDITH HALL / FIONA MACINTOSH

Greek Tragedy and the British Theatre 1660-1914, Oxford University Press, Oxford 2005, σελ. XXXVII+723, 86 εικ., ISBN 0-19-815087-3.

Οι Κλασικοί Φιλολόγοι αποδεικνύονται άριστοι ιστορικοί του θεάτρου των νεωτέρων χρόνων. Η ιδέα του βιβλίου αυτού γεννήθηκε το 1989, όταν σχεδιάστηκε το Archive of Performances of Greek and Roman Drama που λειτουργεί σήμερα στην Οξφόρδη και στο οποίο εργάζονται και οι δύο συγγο. Η επιθυμία της επεξεργασίας αυτής της μονογραφίας ενισχύθηκε ακόμα περισσότερο με τη δημοσίευση του βιβλίου του Flashar για την ιστορία των παραστάσεων του αρχαίου ελληνικού δράματος στις σκηνές των νεωτέρων χρόνων 1585-1990, το οποίο όμως, όπως παρατηρούν σωστά οι δύο μελετήτριες στον Πρόλογο (σσ. VII εξ.), είναι κάπως γερμανοκεντρικό και παραμελεί δυσανάλογα την υπόλοιπη Ευρώπη, ενώ δεν εστιάζει σχεδόν καθόλου στην Αγγλία. Ο χρονολογικός περιορισμός στο έτος του ξεσπάσματος του Πρώτου Παγκόσμιου Πολέμου είναι απαραίτητος, γιατί ο 20^{ος} αιώνας φέρνει μια πολύ πιο ουσιαστική ενασχόληση με το αρχαίο θέατρο από όλες τις προηγούμενες εποχές, εφόσον με τον Nietzsche, τον Freud, τη βικτωριανή σχολή της εθνολογίας, φιλολογίας, θρησκείολογίας και αρχαιολογίας αλλάζουν οι συντεταγμένες της κατανόησης της αρχαιότητας καθώς και οι συνθήκες της σύγχρονης πρόσληψής της. Τα χρονολογικά όρια προς τα πίσω αποκλείουν (επίσης σωστή επιλογή) το Ελισαβετιανό θέατρο και ξεκινούν με την περίοδο της Επανόρθωσης το 1660, όταν χλιτρεπόταν πάλι η ύπαρξη και λειτουργία θεάτρων στην Αγγλία. Ο τόμος αυτός συγκεντρώνει ένα απρόσμενα πλούσιο υλικό, που δεν φανταζόταν κανείς πως υπάρχει σε τέτοια έκταση. Οι δυο μελετήτριες δηλώνουν γοητευμένες από το πολύχρονο ιστορικό τους ταξίδι, και υπογραμμίζουν τη σημασία του προσωπικού θεατρικού βιώματος, έστω από τις ιστορικές πηγές, θυμίζοντας πως και ο Freud συνέλαβε την οιδιπόδεια θεωρία του παρακολουθώντας παράσταση του Monet-Sully το 1885, ο Kierkegaard ήταν γοητευμένος από τις όπερες του Mozart κτλ. Ωστόσο η ενασχόληση με τη θεατρική ιστορία για τους Κλασικούς Φιλολόγους είναι και ένα αίτημα πιο πρακτικό: «If Classics is to find a purpose and role in the third millennium, it needs to ask questions about its purpose and role in past centuries. Classics' needs to understand the history of Classics as practised and enjoyed both within and outside the confines of academic institutions and published scholarship. [...] Our book is intended to tell part of the story of how a rather different British public imagined Greek antiquity. For amongst ancient literary genres Greek tragedy has exerted a particularly powerful influence on later cultural life. It has been a crucial medium through which people untrained in Greek and Latin could have access

to classical mythology. Translated, adapted, interpreted, and enacted, it has also shaped our aesthetic sensibilities, our ethical categories, and our political thinking» (σφ. ΙΧ εξ.).

Ο πρόλογος αναφέρει επίσης, πως μια μεγάλη κινητήρια δύναμη για την πρόσληψη του αρχαίου θεάτρου, ήταν και η Ελληνική Επανάσταση του 1821. «The experience of watching ancient Greek on stage in Britain could never be the same again after the 1821 uprising against the Ottoman Empire and the creation of the modern Greek nation. The presence of Greece is always in the background of our narrative, from the first Greek Orthodox Church, built in London shortly after the Restoration. Significant Greek individuals make appearances: John Nikolaidis was a refugee from Turkish prosecution, as well as nephew of the Patriarch of Constantinople, when he was involved in an extraordinary production of *Oedipus Tyrannus* at Stanmore School in 1776 (see Ch. 8). The Phanariot Prince Alexandros Mavrokordatos, who taught Mary Shelley Greek in Pisa, was to play an important role in the British identification of Greek tragic conflict with the struggle against the Turcocracy in the 1820s when Percy Bysshe Shelley dedicated his *Hellas* to him, a visionary poem based on Aeschylus' *Persians* (see Ch. 10). We are painful aware that much more could have been said on the relationship between the theatre history we have begun to excavate and the modern history of Greece and its people» (σφ. ΧΙ εξ.).

Το μεθοδολογικό πρόβλημα των ορίων της επίδασης της ελληνικής τραγωδίας αντιμετώπιστη με εμπειρικό τρόπο και κατά περίπτωση: συχνά οι τίτλοι των έργων ή pageants είναι παραπλανητικοί, και μιμήσεις της αρχαίας τραγωδίας εμφανίζονται σε τελείως σύγχρονα (της εποχής) συμφοραζόμενα. Για μια σύνοψη του υλικού συντάχθηκε από την Amanda Wrigley ένα «Chronological Appendix» (σφ. 555-590), όπου αναγράφονται σε χρονολογική κατάταξη παραστάσεις τραγωδιών όσο και διασκευών ή έργων που έχουν επηρεαστεί: π. χ. στα χρόνια της ελληνικής επανάστασης εμφανίζονται μια σειρά από έργα με φιλελληνικό περιεχόμενο, που παίζονται στα εμπορικά θέατρα και απευθύνονται σε ένα πολύ ευρύ κοινό (σφ. 571 εξ., το υλικό και στον W. Puchner: «Die griechische Revolution von 1821 auf dem europäischen Theater. Ein Kapitel bürgerlicher Trivialdramatik und romantisch-exotischer Melodramatik im europäischen Vormärz», *Südost-Forschungen* 55, 1996, σφ. 85-127). Βασικός οδηγός ήταν βέβαια το πολύτομο *A History of English Drama 1660-1900* του Allardyce Nicoll, που ολοκληρώθηκε μόλις το 1959. Αλλά μεγάλο μέρος του υλικού αφορά και παραστάσεις των ίδιων των τραγωδιών, σε μετάφραση ή χωρίς, στα κολέγια και σχολεία. Καταβλήθηκε και μια συστηματική προσπάθεια, αισθητικές επιλογές, παραστάσεις και δραματικές διασκευές να ενταχθούν σε μεγαλύτερες ιστορικές και πολιτικές συντεταγμένες. Ειδικές θεματικές διαστάσεις, ιδιαίτερα ενδιαφέροντες σήμερα, όπως ο χορός, το ιστορικό κοστούμι και η σκηνογραφία σε σχέση με τα αρχαιολογικά ευρήματα της εποχής, κτλ. έπρεπε να αποκλειστούν λόγω έλλειψης χώρου. Επίσης η «ιστορία» αυτή είναι περιορισμένη, αρκετά αυστηρά, στην Αγγλία, χωρίς να λάβει υπόψη της, σε κάποια έκταση, ευρύτερες ευρωπαϊκές εξελίξεις. Επίσης έπρεπε να παραμεληθούν οι σχέσεις της δραματοποιίας και του θεάτρου με τη ζωγραφική και την πεζογραφία. Ο πρόλογος τελειώνει με την διαπίστωση, πως η ιστορία της πρόσληψης της αρχαίας τραγωδίας στην Ευρώπη είναι αναφαίρετο στοιχείο της ίδιας της ερμηνείας της και αξίζει τον ίδιο ερευνητικό ζήλο. «We hope that our book will be read by Classicists as well as cultural historians, since we think that this experiment in excavating an aspect of the afterlife of the ancient Greek tragedians will help in the attempt to understand and appreciate their archetypal plays in the context of their original productions. The last few centuries have added dense layers of meaning to the texts of the Greek tragedians, through interpretation, criticism, translation and performance. We are convinced that if

Classicists are to penetrate to the authentic meanings of Athenian tragedy in the historical contexts in which it was originally performed, it is essential that they raise to consciousness the ideas and interpretations that have subsequently attached themselves to these archetypal texts - racist and orientaling views of Aeschylus' barbarians, psychoanalytical readings of Sophocles' Theban royal family, patriarchal horror at Clytemnestra and Medea, or pro-Boer responses in 1905 to Euripides' incarcerated Trojan women. Several chapters in this book argue that performance history has powerfully affected scholarly opinion of ancient texts» (σσ. XXI εξ.).

Εφοδιασμένος, λοιπόν, με τους εισαγωγικούς αυτούς προβληματισμούς ο αναγνώστης ξεφυλλίζει τον επακόλουθο κατάλογο των εικονογραφιών και αρχίζει το διάβασμα με το πρώτο κεφάλαιο: «Regicide, Restoration, and the 'English Oedipus» (σσ. 1 εξ.), το οποίο ασχολείται με τον *Οιδίποδα των* John Dryden και Nathaniel Lee, που παραστάθηκε το 1678 στο Dorset Garden Theatre. Εδώ σταματούν όμως και οι δυνατότητες μιας βιβλιοκρισίας να αποδώσει λεπτομερειακά την «αφήγηση» στην πραγματολογική της δικτύωση, η οποία, σε κάθε κεφάλαιο, παίρνει δρόμους διαφορετικούς και συνδυάζει διασκευές, μεταφράσεις και παραστάσεις, κριτικές και δραματολογικές θεωρίες, επιστημονική γνώση και λογοτεχνική «χρήση», παρουσιάζοντας ένα πλούσιο υλικό, όπου ο έμπειρος ιστορικός του ευρωπαϊκού θεάτρου συναντάει συχνά αρκετά γνωστά στοιχεία, άλλες φορές όμως ανακαλύπτει πληροφορίες και λεπτομέρειες λιγότερο γνωστές. Η «αφήγηση» αυτή χαρακτηρίζεται από κάποια μαεστρία, γιατί το βιβλίο διαβάζεται, στο σύνολό του, πολύ ευχάριστα, παρά τον όγκο του υλικού που συσσωρεύει. Το κεφάλαιο αυτό, το πρώτο, ξεκινάει με την αναφερόμενη παράσταση της διασκευής, ανοίγει ύστερα το θέμα σε άλλες παραστάσεις της γνωστής σοφοκλείας τραγωδίας στην Αγγλία («Oedipus in England»), μεταπηδάει ύστερα στη θεωρία και ερμηνεία των ελληνικών τραγωδιών στην εποχή της Επανάστασης γενικότερα («Restoration Oedipuses: Ancient or Modern?»), για να σταθεί στο τέλος στα κίνητρα της διασκευής του 1678: «Oedipus and Politics». Το δεύτερο κεφάλαιο, «Iphigenia and the Glorious Revolution» (σσ. 30 εξ.), ξεκινάει με την αναφορά της γνωστής Lady Montague, πως το 1749 σε ένα χορό μεταμφιεσμένων εμφανίστηκε ως Ιφιγένεια μια maid of honour στην αυλή της πριγκίπισσας της Ουαλίας topless: ανακαλύπτεται τότε το δυναμικό της κρυμμένης σεξουαλικότητας των ελληνικών μυθολογικών και δραματικών «ρόλων» και παρουσιάζονται σε poses plastiques και tableaux vivants. Ύστερα η αφήγηση περνάει σε παραστάσεις και διασκευές της *Ιφιγένειας της εν Ταύροις*, δια φωτίζοντας κατ' αυτόν τον τρόπο παραδειγματικά όλες τις παραστάσεις και διασκευές αρχαίας ελληνικής τραγωδίας της εποχής εκείνης ως το 1730 περίπου. «Investigating the experience of the Iphigenia plays has shown that there is a relationship between the theatrical revival of ancient Greece and several other modish types of setting and revivalism (Roman, Turkish, ancient Egypt and Persia, North American Indian). Adapting Greek tragedy for performance, as opposed to merely translating it, seems to have been seen as a rite of passage for aspiring men of letters. Those who did it only once include Davenant, Boyer, Dennis, and Theobald: others whom we shall meet in subsequent chapters include Charles Johnson, Richard West, Edmund Smith, and William Whitehead. This can not be explained solely by the limited success with which some (though by no means all) of these experiments in Greek tragedy met in the commercial theatre. It is as significant that their versions are sites for practical experimentation with dramatic form and aesthetics, signposted in the prefaces and prologues, and related to their more theoretical meditations, published in treatise and pamphlet» (σσ. 61 εξ.). Αυτό ισχύει βέβαια, mutatis mutandis, για όλα τα κεφάλαια της ιστορίας αυτής.

Κατ' αυτόν τον τρόπο ξετυλίγονται όλα τα κεφάλαια της μονογραφίας. Το τρίτο κεφάλαιο, «Greek Tragedy as She-Tragedy» (σσ. 64 εξ.) περιέχει μεταξύ άλλων αναλύσεις και συμφραζόμενα των εξής έργων και παραστάσεων: μιας διασκευής της *Εκάβης* 1761, *Phaedra and Hippolitus* του Edmund Smith 1707, *Iphigenia in Tauris* του John Dennis κτλ., όλα στο πνεύμα της *preciosité* και του *sentiment* το ροκοκό. «Between the late 1730s and the 1760s tragedy became increasingly mawkish and sentimental, as highly actable poetic tragedies were produced with an unabashed interest in the emotional frailty of a traumatized mother, wife, sister, of daughter» (σ. 88): *Creusa* του Whitehead, *Medea* του Glover, *The Royal Suppliants* του Delap 1781· παραδειγματικά η ανάλυση εμβαθύνει στην περίπτωση της Μήδειας (σσ. 92 εξ.) και των διασκευών και παραστάσεών της. Το τέταρτο κεφάλαιο, «James Thomson's Tragedies of Oppositon» (σσ. 99 εξ.), αναλύει τον *Agamemnon* 1738, που συνδυάζει τον Αισχύλο με τον Σενέκα, μετατρέποντας το έργο σε οικογενειακό δράμα, *Edward and Eleonora* που μιμείται την ευριπίδεια *Αλκηστιν*, αποκορύφωμα της αισθηματικής λογοτεχνίας της εποχής, που παίζεται προς το τέλος του αιώνα και πάλι. Το πέμπτο κεφάλαιο, «Euripides' Ion, Coram's Foundlings, and Lord Hardwicke's Marriage Act» (σσ. 128 εξ.) ξεκινάει με μια παράσταση του Garrick στο Drury Lane, *Creusa, Queen of Athens* του William Whitehead, η οποία βασίζεται στον *Ιώνα* του Ευριπίδη. Η επίδραση του έργου αυτού αναλύεται στη συνέχεια σε βάθος («Delphi as foundling hospital») και με διαχρονικότητα. Το έκτο κεφάλαιο, «Eighteenth-Century Electra» (σσ. 152 εξ.) ξεκινάει με την άποψη του la Mesnardière (*La Poétique*, 1640), που θεώρησε τη σοφόκλεια *Ηλέκτρα* ως το αποκορύφωμα όλων των τραγωδιών και ασχολείται στη συνέχεια με *The Mourning Bride* του William Congreve και *The Grecian Daughter* του Arthur Murphy καθώς και τις μεταφράσεις της Σοφόκλειας τραγωδίας. Κεφάλαιο 7, «Caractacus at Colonus» (σσ.183 εξ.) καταπιάνεται με το έργο *Caractacus* του πάστορα William Mason (1776), που η υπόθεσή του, της αντίστασης αρχαίων Βρετανών ενάντια στη Ρωμαϊκή κυριαρχία, συνδέεται με τα συμφραζόμενα της εποχής, την ανεξαρτησία της Αμερικής· το έργο βασίζεται στον *Οιδίποδα επί Κολωνώ*. Το κεφάλαιο 8, «Revolutionary Oedipuses» (σσ. 215 εξ.), εστιάζει την προσοχή του στη συνέχεια του *Οιδίποδα* των Dryden και Lee στον 18^ο αιώνα· στη Γαλλία μάλιστα μετράει κανείς ανάμεσα στο 1614 και το 1818 τριάντα διασκευές και εξί μεταφράσεις (Chr. Biet: *Oedipe en monarchie: tragédie et théorie juridique à l'âge classique*, Paris 1994)· τώρα προτιμούνται όμως οι μεταφράσεις, όχι οι διασκευές, και οι ρομαντικές παραστάσεις γίνονται πλέον και στα πανεπιστήμια και κολέγια· αυτές οι παραστάσεις προκαλούν την ειρωνεία και οδηγούν στην παρωδία του *Οιδίποδα* από τον Shelley. Το κεφάλαιο 9, «Greek Tragedy in Late Georgian Reading» (σσ. 243 εξ.) συνεχίζει με ρομαντικές σχολικές παραστάσεις μεταφράσεων στο Reading: *Orestes, Electra, Oedipus tyrannus, Antigone, Hecuba* κτλ.

Το δέκατο κεφάλαιο, «Ruins and Rebels» (σσ. 264 εξ.), αναφέρεται στις συνέπειες της Ελληνικής Επανάστασης του 1821 στις αγγλικές σκηνές και την αρχαία θεματολογία: η προτίμηση των *Περσών* είναι άμεσα κατανοητή στα συμφραζόμενα αυτά (σ. 265 αναφέρεται και η αμφιλεγόμενη αινιγματική είδηση της παράστασης των *Περσών* στη Ζάκυνθο μέσα στα πλαίσια των εορταστικών εκδηλώσεων των Βενετών το 1571 μετά τη νικηφόρα ναυμαχία της Ναυπάκτου): το έργο δεν είχε παρασταθεί πριν γράψει ο Shelly το *Hellas* (1822) και το αφιερώσει τον Αλέξανδρο Μαυροκορδάτο. Το 1821 παριστάνεται ο *Οιδίποδας* του Faucit, η *Αντιγόνη* του Edward Fitzball και ο *Ορέστης* (κατά την σοφόκλεια *Ηλέκτρα*) του Peter Bayley. «Although it can be no coincidence that Greek tragedy was rediscovered on the stage at almost exactly the same moment as the outbreak of the War of Independence, the political equation of the ancient Greek struggles for freedom with the contemporary Greek

uprising was not in an *unmediated* sense the cause of the experiments with ancient tragedy. They were, rather, a response to the popularity of other types of spectacular drama set against backdrops portraying the ruins of classical Greece. It was plays enacting the Greek struggle with the Turks, rather than the struggle itself, that stimulating the interest in representing the exploits of Greek heroes, performed in landscapes littered with ancient pillars» (σ. 267 εξ.). Ήδη το 1799 υπήρχε στο Sadler's Wells μια μυθολογική παντομίμα *The Oracle of Delphi*, και το καινούργιο Covent Garden που άνοιξε το 1809 είχε τη μορφή του Παρθενώνα. «Ελληνικά» καλλιτεχνικά και αρχιτεκτονικά στοιχεία χρησιμοποιούνταν σε πολλές ρομαντικές παραστάσεις της εποχής. Ωστόσο υπάρχουν και αρετές παραστάσεις που σχετίζονται άμεσα με την εξέγερση (βλ. και Β. Πούγγρε: «Η ελληνική επανάσταση του 1821 στο ευρωπαϊκό θέατρο», στον τόμο: *Αιχμεινώντας τη θεατρική παράδοση*, Αθήνα 1995, σσ. 256-301). Μολοντούτο η Ελληνική Επανάσταση και το φίλληνικό κίνημα ενέτεινε το ενδιαφέρον και για άλλες φάσεις της ελληνικής ιστορίας (βλ. π. χ. *Constantine Palaiologos* της Joanna Baillie, Δουβλίνο 1825). Το 1820 τυπώνεται και μια αγγλική διασκευή ελληνικής τραγωδίας: *Dirce; or, the Fatal Urn* (κατά το *Δημοφόντη* του Μεταστάσιου). Το επόμενο κεφάλαιο, «Talfourd's Ancient Greeks in the Theatre of Reform» (σ. 282 εξ.), εστιάζει στον *Ion* και *The Athenian Captive* (1838) του Thomas Talfourd. Κεφάλαιο 12, «Antigone with consequences» (σ. 316 εξ.) επικεντρώνει το ενδιαφέρον του στις συνέπειες και μιμήσεις που είχε η σημαδιακή παράσταση της *Αντιγόνης* στο Potsdam το 1841 με τη μουσική του Mendelssohn στο Λονδίνο, το Δουβλίνο κι αλλού, με τις κριτικές και τις παρωδίες της (*Antigone Travestie* του Blanchard, *The Golden Fleece*, *The Birds of Aristophanes* κτλ.). Με το κωμικοτραγικό ασχολείται και το επόμενο κεφάλαιο, «The Ideology of Classical Burlesque» (σ. 350 εξ.), που στο δεύτερο μισό του 19^{ου} αιώνα γίνεται της μόδας και σημειώνει πολλές παραστάσεις (π. χ. *Prometheus; or the man on the rock!* 1865, το μπαλέτο *Ηλέκτρα*, *Electra in a New Electric Light*) και περνάει και στο ελαφρό μουσικό θέατρο. Αυτές οι παρωδίες είχαν συχνά και κρυφή πολιτική διάσταση (π. χ. *Agamemnon at Home; or, the Latest Particulars of that Little Affair at Mycenae*», 1867). Κεφάλαιο 14, «Medea and Mid-Victorian Marriage Legislation» (σ. 391 εξ.) ασχολείται με τις εννέα δραματικές διασκευές της *Μήδειας* που παραστάθηκαν μεταξύ 1845 και 1870 και βασίστηκαν κυρίως στη συζήτηση για τη νομική έλλειψη δυνατότητας του διαζυγίου (ακόμα και με κωμικό τρόπο, π.χ. *Jason and Medea: A Comic. Heroic. Tragic. Operatic. Burlesque-Spectacular Extravaganza* 1851). Το κεφάλαιο 15, «Page versus Stage: Greek Tragedy, the Academy, and the Popular Theatre» (σ. 430 εξ.) ασχολείται με τη «μόδα» των ελληνικών παρωδιών στο λαϊκό θέατρο στη δεκαετία του 1880 και τις παραστάσεις στα κολέγια και πανεπιστήμια. Στην ίδια δεκαετία εστιάζεται και το κεφ. 16, «London's Greek Plays in the 1880s; George Warr and Social Philhellenism» (σ. 462 εξ.), ενώ με το τέλος του αιώνα και την αρχή του νέου ασχολείται το κεφ. 17, «The Shavian Euripides and the Euripidean Shaw: Greek Tragedy and the New Drama» (σ. 488 εξ.), όπου συζητούνται μεταξύ άλλων και οι μεταφράσεις και παραστάσεις του Gilbert Murray, κυρίως όμως η *Major Barbara*, που αποτελεί στις πρώτες δύο πράξεις μια διασκευή των *Βακχών* (κατά τον ίδιο το Shaw) και στην τρίτη πράξη μιμείται τους *Βατράχους*. Το τελευταίο κεφάλαιο, «Greek Tragedy and the Cosmopolitan Ideal» (σ. 521 εξ.), περιγράφει αρχικά τις επιτυχίες του Mounet-Sully στο Παρίσι, την παράσταση του *Οιδίποδα* στην Αθήνα 1899, καθώς και τον *Οιδίποδα* του Ράινχαρτ το 1912 στο Covent Garden μετά από τις τεράστιες επιτυχίες του στην Κεντρική Ευρώπη. Εδώ όμως αρχίζει ένα τελειώς καινούργιο κεφάλαιο της ερμηνείας, που θα είναι βασικό πλέον για την ιστορία των ερμηνειών στον 20^ο αιώνα. Ωστόσο στην Αγγλία η γαλλική «ακαδημαϊκή» ερμηνεία είχε καλύτερη υποδοχή από τη «διονυ-

οιακή» αυστριακή. Αποτελεί κάποια ειρωνεία της ιστορίας, πως ο Freud εμπνεύστηκε για την ανακάλυψη του υποσυνείδητου κόσμου στον Οιδίποδα όχι στη «βακχική» ερμηνεία του Ράινχαρτ αλλά στην «ακαδημαϊκή» του Mounet-Sully. Στον απόηχο της επιτυχίας του Ράινχαρτ στην Αγγλία, αναφέρονται ήδη ο Edward Gordon Craig και η Isadora Duncan, καθώς και άλλα ονόματα που οδηγούν στο μέλλον.

Παρά την αριστοτεχνική αφήγηση ο αναγνώστης σε ορισμένα σημεία δυσκολεύεται να πάρει ανάσα και να αναδυθεί από τη θάλασσα των αναφορών – δυσκολία κάθε σοβαρής ιστορίας του θεάτρου. Μολοντούτο το αποτέλεσμα δεν είναι μόνο έγκυρο, αλλά και γοητευτικό, και μυεί σε μια πληθώρα αλληλοσυσχετισμών σε διάφορα επίπεδα της πολιτισμικής και ιστορικής ανάλυσης. Επίσης πολύ προσεκτική είναι η παρουσίαση: το οπτικό υλικό συνοδεύει συστηματικά το κείμενο, αβλεψίες έχουν μείνει σε ελάχιστα σημεία (π. χ. το *Μητρικό δίκαιο* του J. J. Bachofen δεν δημοσιεύτηκε το 1821 αλλά το 1861 – στο έτος της ελληνικής επανάστασης ήταν μόλις έξι ετών), παρ' όλο το απαιτητικό κείμενο με τα πολλά ονόματα, τίτλους κτλ. Η βιβλιογραφική τεκμηρίωση είναι πολύ καλή: δεν έχει νόημα να προσθέσουμε εδώ το ένα ή το άλλο. Ο τόμος επιτρέπει και επιλεκτική χρήση: αυτήν εξασφαλίζει το «Chronological Appendix» της Amanda Wrigley (σσ. 555-590), που ακολουθείται από την πολύ πλούσια βιβλιογραφία (σσ. 591-639), αλλά τους θεσσαυρούς της μονογραφίας αυτής ξεκλειδώνει στην κυριολεξία ένα εξονυχιστικό γενικό ερευτήριο, που πλησιάζει τις 100 σελίδες (σσ. 641-723). Η μονογραφία αυτή, έργο ερευνών για πολλά χρόνια, είναι παρά τον πλούτο των πληροφοριών της καλογραμμένη, διαφωτιστική και θα μείνει σημείο αναφοράς στη σχετική βιβλιογραφία. Αποτελεί άλλη μια απόδειξη της δυναμικής και ποιότητας της έρευνας στον τομέα της πρόσληψης της αρχαίας ελληνικής δραματουργίας στην παράδοση του δυτικού θεάτρου.

ΒΑΛΤΕΡ ΠΟΥΧΝΕΡ

MARVIN CARLSON (ed.)

The Arab Oedipus. Four Plays. King Oedipus by Tawfiq Al-Hakim, Introduction by Tawfiq Al-Hakim, *The Tragedy of Oedipus* by Ali Ahmad Bakathir, Introduction by Dalia Basiouny, *The Comedy of Oedipus* by Ali Salim, *Oedipus* by Walid Ikhlasi. Edited with an Introduction by Marvin Carlson, Martin E. Segal Theatre Center Publications, New York 2005, σελ. 450, ISBN 0-9666152-8-X.

Στη σύντομη εισαγωγή του ο Carlson δίνει μια χοντρική εικόνα του αραβικού θεάτρου, που ξεκινάει βασικά το 19^ο αιώνα κάτω από γαλλικές επιδράσεις. Η βασική δυσκολία της πρόσληψης της αρχαίας ελληνικής τραγωδίας στον ισλαμικό χώρο έγκειται, κατά τον ίδιο, στην ουμανιστική έννοια της ατομικότητας, όπως εκφράζεται στην τύχη και τη μοίρα των πρωταγωνιστών του αρχαίου θεάτρου, ενώ στο Ισλάμ κυριαρχεί η παραδοσιακή ιδέα του απόλυτου πεπρωμένου και της υποταγής στη θέληση του θεού. Υπάρχουν και δύο κείμενα, που σχετίζονται επίσης με τον Οιδίποδα αλλά δεν σώζονται: η μετάφραση του Najib al-Hadad της βολταιρικής διασκευής της σοφόκλειας τραγωδίας από το 1718, και η μετάφραση του Farah Antun το 1913, που επίσης δεν σώζεται (βλ. M. M. Badawi: *Modern Arabic Drama*