

λεπτομέρειες. Ωστόσο η κεντρική υπόθεση εγείρει ερωτήσεις που θα έρεπε να συζητηθούν ακόμα ενδελεχέστερα. Ποια έκταση είχε το «εβραϊκό» πρόβλημα; Πόσο μεγάλο ήταν το τμήμα του πληθυσμού που ήταν *conversos*; Τι άλλες ενδείξεις υπάρχουν για μια τέτοια φιλοεβραϊκή στάση σ' ένα επίσημα αντισημιτικό κλίμα; Η βασική αυτή υπόθεση εργασίας συνοψίζεται ακόμα μια φορά στο τέλος: «It is suggested in this work that the negative image of the Jew in the *comedias* analysed was often subverted by irony and ridicule, and that Golden-Age dramatists may not have been anti-Jewish, as maintained by a majority of critical opinion. I have presented the view of a group of critics who do not see the works of these dramatists as underpinning the dominant ideology of the time, but as alerting their audience to its injustices, including those committed against contemporary descendants of converted Jews» (σ. 319). Παραδέχεται ωστόσο πως αυτή η διάσταση δεν είναι εύκολη να αποδειχτεί: κύρια μέθοδος ήταν «by the transposition of the Jew and by allowing the Jew to appear as a sympathetic character. I have argued that Lope and his followers used transposition to challenge the negative image of the Jew, substituting the woman and also the biblical, legendary and foreign Jew for the contemporary *converso*. Transposition permitted these writers to deal with the Jewish problem. [...] The other way of questioning the negative image of the Jew was by presenting him as a character in the *comedia*. This was perhaps understood by a greater part of the audience, because the Jew could not be mistaken for another, such as the woman» (σ. 319 εξ.). Έτσι τα θεατρικά έργα με Εβραίο είναι λιγότερα από τις «Κωμωδίες τιμής». Ο συγγρ. παραδέχεται επίσης πως η κρυπτικά θετική στάση συγγραφέων σαν τον Θερβάντες και τον Λόπε μπορεί να μην έχει να κάνει με μια υποτιθέμενη εβραϊκή καταγωγή τους, αλλά με τον ισπανικό ουμανισμό του 16^{ου} και 17^{ου} αιώνα. Η ισπανική *comedia* δεν ήταν μόνο προπαγάνδα της ισχύουσας χριστιανικής κοσμοθεωρίας, αλλά, μέσα στις υπερβολές της και τις σταθερές συμβάσεις της μπορούσε να ασκήσει κανείς κρυφά και κοινωνική κριτική. «The *comedia* was not simple propaganda, but often ironic and subversive; not always anti-Jewish, but often sympathetic to Jews» (σ. 321). Με βάση λοιπόν το θέμα του εβραϊκού προβλήματος, όπως δημιουργήθηκε μετά το 1492, η ανάλυση της ισπανικής δραματογραφίας του Χρυσού Αιώνα αποκαλύπτει και κρυπτικές διαστάσεις, που συνήθως δεν υπογραμμίζονται και αποσιωπώνται. Η μονογραφία τελειώνει με μια βιβλιογραφία των έργων που έχουν αναλυθεί και της βιβλιογραφίας που συζητήθηκε (σ. 323 εξ.), καθώς και με ένα γενικό ευρετήριο (σ. 341 εξ.).

ΒΑΑΤΕΡ ΠΟΥΧΝΕΡ

MONA HASHEM

Satirische Elemente im dramatischen Werk Frank Wedekinds [Σατιρικά στοιχεία στο δραματικό έργο του Frank Wedekind], Peter Lang, Frankfurt/M. etc. 2005 (Europäische Hochschulschriften, Reihe I, Deutsche Sprache und Literatur, vol. 1912), σελ. XIV+234, ISBN 3-631-53118-4.

Όπως διευκρινίζει η συγγρ. αιγυπτιακής καταγωγής (διδάσκει σήμερα γερμανική γλώσσα και λογοτεχνία στο Πανεπιστήμιο του Κάιρο), το κίνητρο να συγγράψει το παρόν πόνημα ήταν η παρακολούθηση μιας θεατρικής παράστασης του έργου *Ξύπνημα της νύχτας* το

1992 στο Μόναχο, όπου η σκηνοθέτις τοποθέτησε στο κέντρο της ερμηνείας της τη σεξουαλική διαφώτιση και διαπαιδαγώγηση της νεολαίας, ενώ η συγγρ. είχε διαμετρικά αντίθετη άποψη για τη φύση και ουσία του γνωστού έργου του Wedekind. Έτσι δημιουργήθηκε μια διδακτορική διατριβή, που γράφτηκε μισά στη Γερμανία και μισά στην Αίγυπτο, η οποία ωστόσο είναι διαφωτιστική για τις σατιρικές στοχοθεσίες εκείνου του θεατρικού συγγραφέα που αντιστέκεται έως σήμερα στις εύκολες ειδικές και τις πρόχειρες κατηγοριοποιήσεις. Η αστοχία της θεατρικής κριτικής τροφοδοτεί ένα μεγάλο μέρος της Εισαγωγής (σ. 1 εξ.), η οποία εξηγεί την αναγκαιότητα της προβληματικής της εργασίας και τη μέθοδο. Ο φακός της ερευνητικής ανάλυσης θα στραφεί σε τέσσερα πρώιμα έργα του: 1) *König Nicolo oder So ist das Leben* (Βασιλιάς Νικολό ή Έτσι είναι η ζωή, 1891), μια παραμυθένια παραβολή ενός βασιλιά που γίνεται γελωτοποιός του διαδόχου του, 2) *Die junge Welt* (Ο νέος κόσμος, 1891), γραμμένο το 1889/90 με τίτλο *Παιδιά και τρελοί*, δεύτερη εκδοχή το 1897, που διαδραματίζεται σ' ένα παρθεναγωγείο με τον υπέργηρο αμόρφωτο δάσκαλο και τα νεαρά κορίτσια, τα οποία υπόσχονται να μην παντρευτούν ποτέ, για να γλιτώσουν από τα δεσμά του γάμου και τους περιορισμούς του ρόλου της γυναίκας στην αστική κοινωνία – τελικά όλες παντρεύονται, 3) το γνωστό *Frühlingserwachen* (Ξύπνημα της νιότης, 1891), που παίζεται μόλις στις αρχές του 20^{ου} αιώνα από τον Reinhardt, και 4) *Oaha – Die Satire der Satire* (Οαχά – η σάτιρα της σάτιρας, 1909), που διαδραματίζεται στο milieu εκδοτών ενός σατιρικού περιοδικού, όπου ο πανίσχυρος αρχισυντάκτης με τον αδιάτακτο επαγγελματισμό του προκαλεί δίκες εναντίον του, για να αυξηθεί η κυκλοφορία του εντύπου· αναγκάζεται όμως να δραπετεύσει στο εξωτερικό, και γυρνώντας από το Παρίσι στη Γερμανία βρίσκει το περιοδικό του σε πλήρη άνθιση· όμως η γυναίκα του τον χωρίζει και χάνει το στηρίγμα του πεθερού του, και οι άλλοι συντάκτες σφετερίζονται την επιχείρηση και τον απασχολούν μόλις μετά βίας ως μη μόνιμο συντάκτη. Ο τίτλος προέρχεται από ένα πνευματικά καθυστερημένο πλάσμα, τον Οαχά, που γνωρίζει ο αρχισυντάκτης στην Ελβετία και τον φέρνει στη σύνταξη του περιοδικού, γιατί έχει ένα καταπληκτικό ταλέντο στο να ξεστομίζει αστεία, τα οποία χρησιμοποιούνται στο περιοδικό. Όπως πάντα στον Wedekind, οι υποθέσεις δεν είναι το κύριο υλικό για την ανάλυση, δεν ενδιαφέρει τόσο το «τι» αλλά το «πώς». Και σ' αυτό ακριβώς έγκειται άλλωστε και η ουσία της σάτιρας.

Το πρώτο κεφάλαιο, «Ο Βέντεκιντ και το δράμα. Η δοκιμή μιας αναστύλωσης» (σ. 6 εξ.) απλώνεται σε θεωρητικά και μεθοδολογικά προβλήματα: την κρίση της δραματογραφίας στο τέλος του 19^{ου} αιώνα, παίρνοντας αφορμή από τη σάτιρα του Βασιλιά Νικολό – εδώ εμφανίζεται ήδη το μόνιμο μοτίβο του τσίρκου, - τη θεωρία και ιστορία της σάτιρας (ελλ. σάτυρος και λατ. satira), επιλεγμένα παραδείγματα από την ανάρμοστη ακαδημαϊκή πρόσληψη του Βέντεκιντ κτλ. Το καθένα από τα επόμενα τρία κεφάλαια έχει αφορμή ένα από τα τρία υπόλοιπα δραματικά έργα. Το δεύτερο κεφάλαιο αφιερώνεται στον *Νέο Κόσμο* (1891) ως μια πρώτη βάση εκκίνησης της σάτιρας (σ. 45 εξ.): και εδώ προηγείται η ανασκόπηση της σχετικής έρευνας και η πρόσληψη· ακολουθεί η ανάλυση της σάτιρας, η αφήγηση της υπόθεσης, η μετάβαση από το σκηνικό χαρακτήρα στην καρικατούρα, η μορφή του «αρνητικού» δασκάλου, στρατηγικές της ειρωνείας στη σάτιρα, ο παραλληλισμός σατιρικών σκηνών, η λειτουργία των παραθεμάτων στη γλώσσα κτλ. Πολλά μοτίβα του έργου – το σχολείο, η καρικατούρα του δάσκαλου, το εξεζητημένο γλωσσικό ύφος κτλ. – βρίσκουμε και στο *Ξύπνημα της νιότης* (σ. 92 εξ.), όπου τα μέσα της σάτιρας γίνονται πιο σύνθετα. Και εδώ αρχίζει η ανάλυση με μια σύνοψη των ερμηνευτικών απόψεων· το έργο είχε παραγνωριστεί για πολύ καιρό ως μελέτη της εσφαλμένης διαπαιδαγώγησης της νεολαίας και περιγραφή της κατάστασης στο εκπαιδευτικό σύστημα της Γερμανίας (βλ. και Β. Πούγχερ: «Στο κατώφλι

του αιώνα μας: Ο Frank Wedekind και το *Ξύπνημα της νύχτας*», στον τόμο: *Ευρωπαϊκή Θεατρολογία*, Αθήνα 1984, σσ. 223-256, 455), ενώ στη σκηνή του συνεδρίου των καθηγητών είναι φανερό πως πρόκειται για καρικατούρα όχι πραγματικότητα. Οι σατιρική υφή του όλου έργου όμως μπορεί να αποδειχτεί και σε πολλά άλλα επίπεδα και σε όλες τις κατηγορίες προσώπων: στα κορίτσια, τα αγόρια, τους δικούς τους, στους εκπροσώπους της δημοσιότητας. Η συγγρ. αναρωτιέται επίσης, αν υπάρχει κάτι σαν σατιρικό-τραγικό στοιχείο (σσ. 106 εξ.). Σατιρικές παρουσιάζονται και οι διαπροσωπικές σχέσεις: σατιρική είναι και η χρήση της γλώσσας, η οποία συχνά είναι ανάρμοστη, υπερβολική, η γλωσσική έκφραση βρίσκεται σε αντίθεση με το περιεχόμενο ή και σε αντίθεση με τη δραματική κατάσταση. Το συνέδριο των καθηγητών είναι τελειώς γκροτέσκ, ένας εφιάλτης ενός δικαστηρίου, όπου η σατιρική διάσταση διαφαίνεται ήδη από τα ονόματά τους. Ακόμα και στο λόγο των νεαρών σατιρίζεται η ουμανιστική μόρφωση. Τελειώς γκροτέσκ είναι άλλωστε η σκηνή στο νεκροταφείο με τον άγνωστο μεταμφιεσμένο κύριο (που έδωσε αφορμή για λογής ερμηνείες, στην πρεμιέρα τον έπαιξε ο ίδιος ο Βέντεκιντ) και το νεκρό Μόριτς που εμφανίζεται στον τάφο του με το κεφάλι του στο χέρι.

Με παρόμοιο τρόπο αναλύεται και το *Οαρά – η σάτιρα της σάτιρας* (σσ. 158 εξ.), όπου ήδη από τον τίτλο διαφαίνεται το μετα-επίπεδο της ερμηνείας: ο Βέντεκιντ γράφει μια σάτιρα για τη σάτιρα, δηλαδή τον κόσμο των σατιρογράφων, εκδοτών και συντακτών ενός σατιρικού περιοδικού. Και εδώ ξεκινάει με την πρόσληψη και προχωρεί στην ανάλυση, και στο τέλος στη διατύπωση της θεωρίας της σάτιρας κατά Βέντεκιντ. Ο τόμος τελειώνει με μια σύνοψη (σσ. 219 εξ.) και τη βιβλιογραφία (σσ. 224 εξ.). Η σύζευξη σάτιρας και δραματικού είδους οδήγησε σε μια ανανέωση της δραματικής γραφής στη στροφή του αιώνα, και δεν είναι τυχαίο, πως η ουσιαστική πρόσληψη του Βέντεκιντ γίνεται πολύ αργότερα, μόλις στο χρονικό διάστημα του Μεσοπολέμου.

ΒΑΛΤΕΡ ΠΟΥΧΝΕΡ

YANA MEERZON

The Path of a Character. Michael Chekhov's Inspired Acting and Theatre Semiotics, Peter Lang, Frankfurt/M. etc. 2005 (Heidelberger Publikationen zur Slavistik. B. Literaturwissenschaftliche Reihe, vol. 29), σελ. 338, 11 εικ., SBN 3-631-53096-X.

Υπάρχει ένα όλο αυξανόμενο, πρόσφατα, ενδιαφέρον για τις υποκριτικές θεωρίες του Μιχαήλ Τσέχωφ (1891-1955), ανιψιού του Άντονιν, μαθητή του Στανισλάφσκι και ύστερα, επί σταλινισμού, ηθοποιού και δάσκαλου υποκριτικής στην Αγγλία και την Αμερική, υποκριτικές θεωρίες που ξεκινούν από την ολότητα σώματος – ψυχής – πνεύματος, και λαμβάνουν υπόψη τη φαντασία, τον ιδεατό ρόλο και τους ίδιους τους θεατές. Ο «εμπνευσμένος» υποκριτής βλέπει τον εαυτό του ως θεατή, και στη δημιουργία του ρόλου του αναρωτιέται συνεχώς, πώς θα αντιδρούσαν οι θεατές του. Λίγες φωτογραφίες τεκμηριώνουν αυτή την καταπληκτική ικανότητα μεταμόρφωσης (ως Skid στο έργο *Aristen* του Max Reinhardt 1929, ως Ivan the Fool στην παράσταση *The Castle Awakening* στο Παρίσι το 1931, ως Hamlet στη Μόσχα το 1924, ως Skorokhodov στη βουβή ταινία *A Man from the Restaurant* το 1927 στη Μό-