

ΘΕΑΤΡΟΛΟΓΙΚΕΣ ΠΑΡΑΤΗΡΗΣΕΙΣ ΣΕ ΒΥΖΑΝΤΙΝΟΥΣ ΙΣΤΟΡΙΟΓΡΑΦΟΥΣ

Ἡ περίπτωση τοῦ Μιχαήλ Ψέλλου

Σκηνὴ δέ ἐστιν ἡ προσποίησης καὶ ὑπόκρισις
Ζωναρεῶς

Ἡ διερεύνηση τοῦ ζητήματος, γιατί οἱ Βυζαντινοὶ δὲν ἀπέκτησαν, μετὰ τοὺς «σκοτεινοὺς» αἰῶνες τῆς εἰκονομαχίας, κανονικὸ θέατρο καὶ γιατί δὲν μπόρεσαν νὰ διατηρήσουν ἔστω τὰ θεατρικὰ εἶδη τῶν ἐλληνιστικῶν χρόνων, τὸ Μῖμο καὶ τὸν Παντόμιμο, ὁδηγεῖ καὶ στὴν παρατήρησιν¹, ὅτι ἡ θεατρικὴ ὀρολογία τῆς ἀρχαιότητος ἐμφανίζεται καὶ σὲ συμφραζόμενα ἄσχετα μὲ τὸ θέατρο καὶ οἱ ἔννοιες ἀποκοτοῦν, πέρα ἀπὸ τὴν κυριολεκτικὴ τους σημασία, τὴν ὁποία ἀποβάλλουν ὁλοένα περισσότερο μόλις φτάσουμε στὴ μεταεικονοκλαστικὴ ἐποχὴ, καὶ ἄλλες σημασιολογικὲς ἀποχρώσεις, ποὺ δὲν φαίνεται πὼς εἶχαν στὴν ἀρχαιότητα. Ἡ ἱστορία τοῦ θεάτρου τῶν ἐλληνιστικῶν χρόνων καὶ τοῦ Βυζαντίου φανερώνει μιὰ διπλὴ ρῆξη: 1) μιὰ τομὴ μετὰ τὴ διάλυση τοῦ διονυσιακοῦ πλαισίου τῶν θεατρικῶν ἀγώνων, ποὺ διασπᾷ τὴν τραγωδίαν καὶ τὴν κωμωδίαν σὲ διάφορα δευτερογενῆ εἶδη (μῖμο, παντόμιμο, αἰδιδούς, κιθαρωδοὺς, τραγωδοὺς)², ποὺ παριστάνουν μόνο κομμάτια πιά τοῦ σύνθετου

1. Γιὰ τὸ ζήτημα βλ. Β. Πούχνερ, Τὸ βυζαντινὸ θέατρο. Θεατρολογικὲς παρατηρήσεις στὸν ἐρευνητικὸ προβληματισμὸ τῆς ὑπαρξὸς θεάτρου στὸ Βυζάντιο. *Ἐπετηρὶς τοῦ Κέντρου Ἑπιστημονικῶν Ἑρευνῶν* XI (Λευκωσία 1981/82), σσ. 169-274 καὶ διευρυμένο στὸν τόμο: *Εὐρωπαϊκὴ Θεατρολογία. Ἐνδεκα μελετήματα*. Ἀθήνα 1984, σσ. 13-92, 397-416, 477-494. Ἐπίσης σὲ συντομευμένη ἀλλὰ καὶ ἀνανεωμένη μορφή W. Puchner, Zum «Theater» in Byzanz. Eine Zwischenbilanz. Στὸν τόμο: G. Prinzing/D. Simon (eds.), *Fest und Alltag in Byzanz*. München 1990, σσ. 11-16, 169-179 καὶ σὲ ἐλληνικὴ μετάφραση: Τὸ βυζαντινὸ «θέατρο», ἑνας ἀπολογισμός. Στὸν τόμο: *Τὸ θέατρο στὴν Ἑλλάδα. Μορφολογικὲς ἐπισημάνσεις*. Ἀθήνα 1992, σσ. 21-43. Τὸ κεφάλαιο ἀπαιτεῖ μιὰ νέα συνολικὴ παρουσίαση.

2. Ἐνα πανόραμα τῶν θεατρικῶν εἰδῶν τῶν ἐλληνιστικῶν χρόνων δίνουν οἱ ἐπιγραφές γιὰ τοὺς «Διονυσιακοὺς τεχνίτες». Βλ. ὅλο τὸ ὕλικο συγκεντρωμένο τώρα στὸν Ἰ.Ε. Στε-

θεατρικού εΐδους (ιδίως μετά την εξάλειψη τῶν χορικῶν στὴν ἐπαρχία ἤδη τὸν 4ο αἰώνα π.Χ.)· καὶ 2) μιὰν ἄλλη τομή, ἡ ὁποία ἐπέρεχεται σταδιακὰ μὲ τὶς καταδικαστικὰς ἀποφάσεις τῶν πρώτων συνόδων καὶ κορυφώνεται στὶς ἀπαγορεύσεις τῆς Πενθέκτης Οἰκουμενικῆς Συνόδου «ἐν Τρούλλῳ» (691/692)³,

φανή, Διονυσιακοὶ τεχνῖται. Συμβολὲς στὴν προσωπογραφία τοῦ θεάτρου καὶ τῆς μουσικῆς τῶν ἀρχαίων Ἑλλήνων. Ἡράκλειο 1988. Τέτοιο ὕλικό βρίσκεται ἀφθονο καὶ στὶς ὁμιλίες τοῦ Ἰωάννου Χρυσόστομου. Βλ. G. Theoharidis, *Beiträge zur Geschichte des byzantinischen Profantheaters im IV. und V. Jahrhundert, hauptsächlich auf Grund der Predigten des Johannes Chrysostomos, Patriarchen von Konstantinopel*. Thessaloniki 1940 (Λογογραφία, Παράρτημα 3), Γιά τὸ Χρυσόστομο καὶ τὰ θεάματα ἐπίσης S.D.B. Ott. Pasquato, *Gli spettacoli in S. Giovanni Crisostomo. Paganesimo e Cristianesimo ad Antiochia nel IV secolo*. Roma 1976 (Orientalia Analecta, 201).

3. Γιά τὶς ἀπαγορεύσεις τῆς Συνόδου ἐν Τρούλλῳ σχετικὰ μὲ τὰ θεάματα βλ. ἐπιλεκτικὰ: P. Constantelos, Canon 62 of the Synod in Trullo and the Slavic Problem. *Βυζαντινὰ* 2 (1970), σσ. 23-35· I. Rochow. Zu 'heidnischen' Bräuchen bei der Bevölkerung des Byzantinischen Reiches im 7. Jahrhundert, vor allem auf Grund der Bestimmungen des Trullanums. *Klio* 60/2 (1978), σσ. 483-497, ἰδίως σσ. 492ξξ. Βλ. ἐπίσης H. J. Magulias, Bathhouse, inn, tavern, prostitution and the stage as seen in the lives of the saints of the sixth and seventh centuries. *Ἐπετηρὶς Ἑταιρείας Βυζαντινῶν Σπουδῶν* ΔΗ' (1971), σσ. 233-252· F. Tinnefeld, Zum profanen Mimos in Byzanz nach dem Verdikt des Trullanums (691). *Βυζαντινὰ* 6 (1974), σσ. 321-343· Κωνστ. Κ. Πιτσάκης, Μορφές 'δρωμένων' σὲ βυζαντινὲς νομικὲς πηγές. Στὸ τόμο: *Λαϊκὰ δρώμενα. Παλιὲς μορφές καὶ σύγχρονες ἐκφράσεις, Πρακτικὰ Α' Συνεδρίου Κομοτηνῆς 25-27 Νοεμβρίου 1994*, Ἀθήνα 1996, σσ. 153-171· E.B.R. Franceschini, Winter in the great Palace: The persistence of pagan festivals in Christian Byzantium. *Byzantinische Forschungen* 21 (1995), σσ. 117-134. Τὰ κείμενα τῶν ἀποφάσεων στοὺς Γ. Α. Ράλλης/Μ. Ποτλῆς, *Σύνταγμα τῶν θείων καὶ ἱερῶν κανόνων*. Τόμ. 1-6, Ἀθήναι 1852-59, τόμ. Β', σσ. 301-554, καὶ νέες ἐκδόσεις στοὺς Σπ. Τρωιάνο, *Ἡ Πενθέκτη Οἰκουμενικὴ σύνοδος καὶ τὸ νομοθετικὸ τῆς ἔργου*. Ἀθήνα 1992, σσ. 46-113, P.P. Joannou, *Discipline générale antique*. Vol. 1/1, Roma/Grottaferrata 1962 (Pontificia Commissione per la redazione del Codice di Diritto Canonico Orientale, Fonti, fasc IX), σσ. 101-241, G. Nedungatt/M. Featherstone (eds.), *The Council of Trullo Revisited*. Roma 1995, σσ. 41-186. Γιά τὰ σχόλια τῶν κανόνων ἀπὸ τὸ Βαλσαμῶνα σχετικὰ μὲ τὴν καθημερινὴ ζωὴ τοῦ 12ου αἰῶνα ὑπάρχει ἐπίσης πλούσια βιβλιογραφία. Σὲ ἐπιλογή: G. P. Stevens, *De Theodoro Balsamone: Analysis operum ac mentis iuridicae*. Rome 1969 (Corona Lateranensis, 16)· D. Simon, Balsamon zum Gewohnheitsrecht. Στὸν τόμο: W. J. Aerts/J. H. A. Lokin / S. L. Radt / N. van der Wal (eds.), *Σχόλια. FS D. Holwerda*. Groningen 1985, σσ. 119-133· R. Browning, Theodore Balsamon's Commentary on the Canons of the Council in Trullo as a Source on Everyday Life in Twelfth-Century Byzantium. Στὸν τόμο: *Ἡ καθημερινὴ ζωὴ στὸ Βυζάντιο: τομὲς καὶ συνέχειες στὴν ἐλληνιστικὴ καὶ ρωμαϊκὴ παράδοση*. Ἀθήνα 1989, σσ. 421-427· Ὁ. Λαμπιδῆς, Πῶς εἰσάγουν εἰς τὰ κείμενά των οἱ ἐξηγηταὶ τῶν κανόνων τὰς εἰδήσεις διὰ τὸν σύγχρονόν των κόσμον. Στὸν τόμο: Ν. Οἰκονομίδης (ἐπιμ.), *Τὸ Βυζάντιο κατὰ τὸν 12ο αἰῶνα: κανονικὸ δίκαιο, κράτος καὶ κοινωνία*, Ἀθήνα 1991, σσ. 211-227, ἰδίως σσ. 216 ἐξ.

ὥστε μετὰ ἀπὸ αὐτὴν ὁ Μίμος μόνο στὸ ἵπποδρόμιο τῆς Κωνσταντινούπολης καὶ στὴν αὐτοκρατορική αὐλὴ νὰ μπορεῖ νὰ τεκμηριωθεῖ⁴. Ἄν καὶ πῶς, ποῦ καὶ σὲ ποιὰν ἔκταση μπουλούκια ἀπὸ *joculatores* καὶ *histriones* ἐπέζησαν στὴν ἀπέραντη Βυζαντινὴ Αὐτοκρατορία, ὡς περιπλανώμενοι θίασοι χαμηλῶν διασκέδασαν καὶ φθηνῶν θεαμάτων⁵ παραμένει ζήτημα ἀνοιχτό, ποῦ σχεδὸν δὲν μπορεῖ νὰ τεκμηριωθεῖ καθόλου ἀπὸ θεατρικὲς ἐνδείξεις.

Γιὰ τὸ Ζωναρὰ ὡς ἐξηγητὴ τῶν ἀποφάσεων τῆς Πενθέκτης βλ. Τρωϊάνος, ὁ.π., σσ. 146-148. P. E. Pieler, Johannes Zonaras als Kanonist. Στὸν τόμο: *Τὸ Βυζάντιο κατὰ τὸν 12ο αἰῶνα*, ὁ.π., σσ. 601-620, Λαμπιδης, ὁ.π., σσ. 212-213.

4. Γιὰ τὶς ἀπαγορεύσεις τῶν συνόδων βλ. ἐπίσης Β. Ποϋχπερ, *Byzantinischer Mimos, Pantomimos und Mummenschanz im Spiegel griechischer Patristik und ekklesiastischer Synodalverordnungen. Quellenkritische Anmerkungen aus theaterwissenschaftlicher Sicht. Maske und Kothurn* 29 (1983), σσ. 311-317.

5. Γιὰ τὴ σχετικὴ ἀβεβαιότητα τῆς σωστῆς ἐρμηνείας τοῦ πληροφοριακοῦ ὕλικου βλ. π.χ. τὰ σχόλια τοῦ Ζωναρὰ στὸν 51ο κανόνα τῆς Πενθέκτης: «The remarks of Zonaras concerning the theatre (with reference to Canon 51) are equally revealing. The canon, he says, is directed against those spectacles that cause a spiritual relaxation (διάχυσις) and incite uproarious laughter, e.g. those of the mimes «who at times imitate Arabs, at other times Armenians or slaves», and who, by hitting one another on the head and making loud noises, cause indecorous laughter among the simple-minded. Here we have a precious piece of information about the kind of mime that was practised in the 12th century: I would imagine a troupe of itinerant mummers enacting a simple farce. As for dancing on the stage (i.e. the pantomime), Zonaras has evidently no idea of what his referred to. He feels to explain that *σκηνή* means simulation of acting, for which reason actors who pretend to be slaves or lords are called *σκηνικοί*» (C. Mango, *Daily life in Byzantium, XVI. Internationales Byzantinistenkongress. Akten I/11 [Jahrbuch der Österr. Byzantinistik 31/1, Wien, 1981, σσ. 337-354, ἰδίως σ. 350]*). Τὸ ἐν λόγω χωρίο ἔχει ὡς ἑξῆς: «Διὰ τοῦτο οὖν ὁ κανὼν οὗτος ὕσα διάχυσιν τῇ ψυχῇ ἐμποιοῦσι παρὰ τὸ ἀναγκαῖον, ἐλκυστοὶ τε καὶ χανουοῦσι τὸν τόνον αὐτῆς καὶ πρὸς γέλωτας βρασματώδεις παρακινουοῦσι καὶ καγχασμοὺς ἀπηγόρευσεν, οἳ εἰσι τὰ τῶν μίμων, οἱ ποτὲ μὲν Ἀραβίτας μιμούμενοι, ποτὲ δὲ Ἀρμενίους, ποτὲ δὲ δούλους, ἐνίοτε δὲ ἕτερ' ἄττα, τοῖς ἐπὶ κόρρης βαπίσμασι καὶ ψοφήμασι γέλωτας ἀπρεπεῖς κινουοῦσι, καὶ οἷον ἐμβαλχεύουσι τοὺς ἀφελεστέρους ἢ ἀπροσεκτοτέρους... Καὶ τὰς ἐπὶ σκηνῆς δὲ ὀρχήσεις κωλύει. Σκηνὴ δὲ ἐστὶν ἡ προσποίησις καὶ ὑπόκρισις· ὅθεν καὶ σκηνικοὶ οἱ ὑποκρινόμενοι καὶ ἀπεικάζοντες ἑαυτοὺς ποτὲ μὲν δούλοις, ποτὲ δὲ δεσπόταις, ποτὲ δὲ στρατηγοῖς καὶ ἄρχουσιν. Ὅσπερ οὖν ταῦτα ἐκώλυεν ὁ κανὼν διὰ τῶν μίμων, οὕτω καὶ τὰς ἐπὶ σκηνῆς ὀρχήσεις, εἴτε δι' ἀνδρῶν γίνοντο ἀπρεπῶς λυγριζομένων καὶ ἀσχημονούντων ἐν τῷ ὀρχεῖσθαι, εἴτε διὰ γυναικῶν εἰς ἀκολασίαν τοὺς ὀρῶντας ἐγκαλουμένων» (Ράλλης/Ποτλῆς, ὁ.π., τόμ. Β', σ. 425).

Ἦς λόγος γιὰ τὴν ὑποχώρηση καὶ ξεφάνιση τοῦ Μίμου ὁ Mango μνημονεύει καὶ τὶς περιπτώσεις τῶν κονδυλίων τοῦ κρατικοῦ προϋπολογισμοῦ γιὰ τὰ θεάματα, ὅπως ἀναφέρεται σὲ χωρίο τοῦ Προκόπιου. «The βίος πᾶσιν ἀγέλαστος that ensued must have been parti-

Ὡστόσο τὰ ἔργα τῶν κλασικῶν τῆς τραγωδίας, ὁ Ἀριστοφάνης καὶ ὁ Μένανδρος διαβάζονταν καὶ ἀντιγράφονταν στὰ σχολεῖα καὶ τὰ πανεπιστήμια⁶. Ἡ γνῶση τῆς ἀρχαίας δραματολογίας ἀπὸ τοὺς Πατέρες τῆς Ἐκκλησίας εἶναι ἐντυπωσιακή⁷, καὶ ἡ ἴδια θεατρικὴ ὁρολογία περνάει καὶ στὴν πατερικὴ γραμματολογία καὶ ἀποκτᾷ διαφορετικὲς σημασίες ἢ χρησιμοποιεῖται μὲ τὴ σωστὴ ἔννοια, ἀλλὰ μεταφορικά. Ἐτσι στοὺς μέσους βυζαντινοὺς χρόνους χρησιμοποιεῖται ἀκόμα ἡ παραβολὴ τοῦ κοσμοθεάτρου, τὸ «totus mundus agit histrionem», ποὺ τὸ διατύπωσαν καὶ οἱ Πατέρες τῆς Ἐκκλησίας⁸. μὲ ἰδιαίτερη συχνότητα καὶ ἔμφαση ἐμφανίζεται στὸ Θεόδωρο Μετοχίτη στὸν κρίσιμο 14ο αἰῶνα («τῆς τῶν ἀνθρωπίνων πραγμάτων ἀγωγῆς θεάτρον», «παγκόσμιον θεάτρον», «κοινὸν θεάτρον», «θεάτρον τῆς οἰκουμένης», «βιωτικὸν θεάτρον», «ἐν δράματι βιοῦντες», «τὸ τοῦ βίου θεάτρον» κτλ.) (στὴ φιλοσοφικὴ ἀποτίμηση τῆς ἱστορίας σὲ σαφὴ σύνδεση μὲ τὸν Ψελλό)⁹. Ἡ

cularly depressing for the unemployed theatrical workers. Deprived of central funding, the mime must have been left to private initiative and so passed into the hands of travelling troupes that performed, not in the abandoned theatres, but probably at fairs and in noblemen's houses. As for the pantomime, which drew the bulk of its subject-matter from pagan mythology, it was doomed in any case. What would a Byzantine pantomime have been about?» (Mango, *ὁ.π.*, σ. 352).

6. J. Irmscher, Warum die Byzantiner altgriechische Dramatiker lasen. *Philologus* 125 (1981), σσ. 236-239. Βλ. καὶ τοῦ ἴδιου, Antikes Drama in Byzanz. Στὸν τόμο: *Die gesellschaftliche Bedeutung des antiken Dramas für seine und unsere Zeit*. Berlin: Akademie-Verlag 1973 (Schriften zur Geschichte und Kultur der Antike 6), σσ. 227-237.

7. Τὸ ὕλικό συγκεντρωμένο τώρα στὴ διδακτορικὴ διατριβὴ τοῦ Ἰωσήφ Βιβιδάκη, Ἡ θεατρικὴ ὁρολογία στοὺς Πατέρες τῆς Ἐκκλησίας. Συμβολὴ στὴ μελέτῃ τῆς σχέσεως Ἐκκλησίας καὶ Θεάτρου. Ἀθήνα 1996.

8. Βιβιδάκης, *ὁ.π.*, σσ. 34ἔξ. Γιὰ τὸ ὅτι ὁ ὑποκριτὴς (ἡθοποιὸς) ὡς ἄνθρωπος δὲν πρέπει νὰ ταυτιστεῖ μὲ τὸ θεατρικὸ τοῦ ρόλου βλ. χωρὶς στὸ Λιβάνιου καὶ τὸ Χρυσόστομο (Or. Aristophontis 63, [VI, σ. 181, 17ἔξ.] Or. 30, Pro templis 28· Luk. Apol. 5· PG 48: 1034-35· PG 48: 986· PG 47: 312· PG 48: 560). Αὐτὴ ἡ πρώιμη θεωρία τῆς ἀποστασιοποίησης τοποθετεῖται σὲ φιλοσοφικὰ συμφραζόμενα: ὅπως δὲν πρέπει νὰ συγχέουμε τὸν ἀνθρωπο-ἡθοποιὸ μὲ τὸ ρόλο του, ὁ ὁποῖος δὲν ἔχει καμιά ὀντολογικὴ ἀξία, ἔτσι καὶ ὁ ἄνθρωπος στὸ ρόλο τῆς ζωῆς του δὲν ἔχει καμιά ἀξία μπροστὰ στὸ Θεό («als Beweis der Bedeutungslosigkeit der Rolle, die der Mensch im Theater des Lebens spielt», R. Dostálová, Die byzantinische Theorie des Dramas, XVI. *Internationaler Byzantinistenkongress, Akten* II/3 [Jahrbuch der Österr. Byzantinistik 32/3, Wien 1982, σσ. 73-82, ἰδίως σ. 77).

9. *Theodori Metochitae Miscellanea*, ed. Chr. G. Müller et Th. Kießling, Lipsiae 1821, σσ. 740, 729, 241, 689, 752, 493, 281 ἀντίστοιχα. Ἡ εἰκόνα τῆς παραβολῆς τοῦ κοσμοθεάτρου ἦταν ἰδιαίτερα ἀγαπητοὶ στοὺς ρήτορες τῆς Δεύτερης Σοφιστικῆς, εἰδικὰ στὸν Ἐπίκτητο, ἀπὸ τοὺς ὁποῖους τὴν ἀντλοῦν οἱ βυζαντινοὶ λόγιοι (βλ. W. Schmid, *Der*

θεατρικότητα τοῦ κόσμου, τὸ ψεύτικο καὶ κίβδηλο τοῦ φαίνεσθαι, ἐντάσσεται ἐδῶ σὲ θεολογικὰ συγκείμενα σὲ ἀντιδιαστολὴ μὲ τὴν ἀλήθεια τοῦ Θεοῦ· ὁ ἀρχαῖος ὑποκριτής, ἡ ὑπόκρισις καὶ τὸ ρῆμα ὑποκρίνεσθαι χρησιμοποιοῦνται

Atticismus in seinen Hauptvertretern. Vol. 1. Stuttgart 1887, σ. 40 σημ. 14· Μ. Κοκολάκης, *Τὸ δῶμά τοῦ βίου εἰς τὸν Ἑπίκτητον*. Φιλολογικὰ Μελετήματα εἰς τὴν Ἀρχαίαν Ἑλληνικὴν Γραμματείαν. Ἀθήναι 1976, σσ. 177-185). Αὐτὴ ἡ συσχέτιση εἶναι φανερὴ τόσο στοὺς «Ὑπομνηματισμοὺς» ὅσο καὶ στὸν «Ἠθικόν» (H. Hunger, *Der Ἠθικός des Theodoros Metochites*. Πεπραγμένα τοῦ Θ' Διεθνoῦς Βυζαντινολογικοῦ Συνεδρίου, τόμ. Γ'. Ἀθήναι 1958, σσ. 153 ἐξ· κριτικὴ ἔκδοσις καὶ νεοελληνικὴ μετάφρασις τοῦ «Ἠθικοῦ» τώρα ἀπὸ τὸν Ἰωάννη Δ. Πολέμη: *Θεόδωρος Μετοχίτης, Ἠθικός ἢ περὶ παιδείας*. Εἰσαγωγή - Κριτικὴ ἔκδοσις - Μετάφρασις - Σημειώσεις, Ἰωάννης Δ. Πολέμης. Ἀθήνα 1995). Ὁ Hans-Geörg Beck, στὴν ἐξοχὴ μονογραφία τοῦ Theodoros Metochites. *Die Krise des byzantinischen Weltbildes im 14. Jahrhundert*. München 1952, ἐπιγράφει ὁλόκληρο κεφάλαιον τῆς ἀνάλυσης τοῦ ἔργου τοῦ Μετοχίτη «Szenenfolge auf dem Welttheater» (σσ. 96ἐξ.). Τὸ σημεῖον σύγκρισης τοῦ θεάτρου μὲ τὸν κόσμον εἶναι ἡ ἀστασία («ἀσυστασία») θὰ πεῖ ὁ Χορτάτης ἀργότερα), τὸ ἀβέβαιο, τὸ ἀνυπαρκτον» (οἱ κινδυνοὶ τῆς ὑπαρξης), τὸ «μὴ ἐπαληθεῖον», τὸ «πλασματώδες» (σσ. 822/823). Δὲν βρισκόμαστε μακριὰ ἀπὸ τὴν ἔννοια τοῦ «κοσμοθεάτρου» στὸ Σαίξπηρ καὶ τοὺς δραματογράφους τῆς Ἀναγέννησης καὶ τοῦ Μπαρόκ. «Verfasser des Stückes, das da über die Bretter geht, zugleich Dramaturg und Inspizient, ist bald eine ungenannte GröÙe, die unheimlich und unentrinnbar im Hintergrund steht, der man nicht enttrinnen kann und welche die Züge der alten εἰμαρμένη trägt, bald auch wieder die Zeit, der unbestechliche Chorführer und Dramaturg [«χρόνος χορηγός», «Χρόνος ἐπιστάτης», σ. 753, «χρόνος ἀτρεπτος νομεύς», σ. 752]. Manchmal ist es als spielten nur die weltgeschichtlichen GröÙen auf der Bühne» (Beck; ὁ.π., σ. 106). Μ' αὐτὴ τὴ «θεατρολογικὴ» θεώρηση τῆς ἱστορίας ὁ Μετοχίτης συνδέεται ἐσωτερικὰ σαφῶς μὲ τὸν Ψελλό. «So stehen Rom und Karthago in ihren wechselvollen Kämpfen wie in einem μέγας ἀγὼν auf der Bühne («μέγας ἀγὼν ἐν μέσῳ τῷ θεάτρῳ τῆς οἰκουμένης», σ. 689); so auch Sparta im schwankenden Auf und Ab seines Glücks [ἔδει τὴν γε τοιαύτην σκηνὴν καὶ τὰ δράματα τοῦ χρόνου... ὁραθῆναι, σ. 774], ebenso Byzanz, solange es noch Anspruch auf Weltgeltung machen konnte [ὥσπερ ἐν κοινῷ θεάτρῳ, σ. 241]» (Beck, ὁ.π., σσ. 106 ἐκ.). Τὴ στάση τοῦ θεατῆ στὴν ἀφήγησις, ὁ ὁποῖος ὥστόσο στὴν πραγματικότητα ἐπαιξε δραστήριο, ἀκόμα καὶ πρωταγωνιστικὸ ρόλον στὰ διαδραματιζόμενα, θὰ βροῦμε καὶ στὴ «Χρονογράφία» τοῦ Ψελλοῦ. «Der Zuschauer und Betrachter aber dieser historischen Ereignisse oder zeitgenössischen Geschichte sitzt wohlgemut und leichtgestimmt im Zuschauerraum und erfreut sich am Geschehen dort oben auf der Bühne. Aber ebensooft wird die ganze Menschheit als eine große Theatergemeinde aufgefaßt, und unheimlich steht hinter allem und jedem der unergründliche Leiter dieses Welttheaters; er hat den Zuschauerraum ebenso in der Gewalt wie die Bühne selbst» (ὁ.π., σ. 107). Τέτοιος θεατῆς, ὁ ὁποῖος στὸ «παγκόσμιον θέατρον» παρακολουθεῖ «ἐν κρυπτῷ» τὰ ἀνδραγαθήματα τῶν Ἀγίων του, εἶναι καὶ ὁ Χριστὸς (*Byzantinische Zeitschrift* 8, 1899, σ. 8), ἀκόμα καὶ ὁ ἴδιος ὁ Θεὸς (ὁ.π., σ. 13).

Σὲ ἄλλο σημεῖον, ποὺ ἀναλύει τοὺς «ρόλους» τῶν ἀνθρώπων στὸ κοσμοθέατρο, γίνεται φανερό, πὼς ἡ μετέπειτα χρῆσις τῆς παραβολῆς τοῦ κοσμοθεάτρου στοὺς «μακάβριους

ὑπὸ τὸ φῶς τῆς ἡθικῆς αὐτῆς ἀντιδιαστολῆς καὶ ἀποκοτῶν ἀντίστοιχα τὴν ἔννοια τοῦ ψεύτη, τῆς ὑποκρισίας καὶ τοῦ προσποιοῦμαι¹⁰.

Ἡ ἴδια ἡ βυζαντινὴ γραμματολογία δὲν ἔχει παράγει κανένα δραματικὸ ἔργο, κι ὅπου μιμεῖται τὴν ἀρχαία τραγωδία, ὅπως στὸ «Χριστὸ πάσχοντα», δὲν γνωρίζει πιά τίς σκηنيκὲς συνέπειες τῶν δραματουργικῶν συμβάσεων ποὺ προσπαθεῖ νὰ μιμηθεῖ¹¹. Στους μεταεικονοκλαστικούς χρόνους ἡ ἔννοια καὶ ἡ

χοροὺς», τὴ «δίκη τοῦ Καθένα» καὶ παρόμοια ἡθολογικὰ ἔργα τοῦ μεσαιωνικοῦ θεάτρου, προϋπῆρχε σὲ πλήρη ἀνάπτυξη ἤδη στὸ Βυζάντιο: «Jedem ist Auftritt und Abgang genauestens vorgeschrieben. Die einen kommen in prunkenden Rollen, aber so gern sie auch möchten, sie können ihr Auftreten auf der Bühne um keine Minute verlängern. Die anderen kommen in ärmlichen, unansehnlichen Rollen, und es ist ihnen versagt, den Auftritt nach Wunsch abzukürzen. Wie es im Textbuch und in den Regieanweisungen steht, muß alles ausgeführt werden; und es wäre völlig sinnlos, sich über die Verteilung der Rollen zu entrüsten und damit unzufrieden zu sein. Denn von Dauer ist keine der Rollen, und die Entlohnung des Schauspielers richtet sich nicht nach dem Rang, in dem er aufgetreten, und nach dem Ansehen seines Parts, sondern einzig und allein nach dem, was er aus seiner Rolle zu machen verstanden» [«νῦν μὲν οἶδε δὴ τινες ἀπολαύσαντες τοῦ βιωτικοῦ θεάτρου τὸ δεδομένον καταπαύουσιν αὐτίκα μηδὲν ἀντιτείνοντες πρὸς τὸν ἐπιστάτην περὶ τῶν δικαίων, νῦν δὲ οἶδε δὴ τινες ἄλλοι ὥσπερ ἐκ προῤῥήσεως ἀνίστανται ... καὶ πάντ' εἴκοι ὠρίσθαι καὶ λαμβάνειν ἀρχὴν καὶ πέρας λαμβάνειν ἀπαραλόγιστον»] (Beck, ὁ.π., σ. 107). Ἡ φιλοσοφικὴ «τέχνη τοῦ ζῆν» ἔγκειται στὸ νὰ δέχεσαι τὸ κάθε ρόλο, νὰ μὴν δυσανασχετεῖς καὶ διαμαρτυρεῖσαι γιὰ τὸ ρόλο ποὺ ἔλαβες, ἀλλὰ νὰ τὸν διεκπεραιώνεις σωστὰ καὶ μὲ ἀξιοπρέπεια (Misc. 120, σσ. 820-826). Εἶναι σὰν νὰ διαβάζουμε τὸ ἡθικὸ μήνυμα τοῦ «La vida es sueño» τοῦ Calderon.

Ἡ ἀρχαιοελληνικὴ προέλευση αὐτῶν τῶν ἰδεῶν εἶναι φανερὴ. «Ὅταν διαβάζουμε στὸν κεφ. 54 τοῦ «Ἡθικοῦ»: «καὶ τὸν χθές τε καὶ πρόην καὶ νῦν ὑπερύψηλον ὅσον οὐκ ἤδη μελλήσειν κατατίθεσθαι τὸ δρᾶμα καὶ τὴν σκηνὴν ταύτην», τὸ χωρίο, συνδέεται μὲ τὸ Ἑγχειρίδιο 17 τοῦ Ἐπικτήτου, ὅπου διατυπώνεται πιδὶ καθάρᾳ: «Μέμνησο ὅτι ὑποκριτὴς εἰ δράματος, οἷου ἂν θέλῃ ὁ διδάσκαλος· ἂν βραχύ, βραχέος· ἂν μακρόν, μακροῦ· ἂν πτωχὸν ὑποκρίνασθαι σε θέλῃ, ἵνα καὶ τοῦτον εὐφυῶς ὑποκρίνῃ· ἂν χωλὸν, ἂν ἄρχοντα, ἂν ἰδιώτην» (Πολέμης, ὁ.π., εἰσαγωγή, σ. 24 ἐξ· βλ. καὶ στὸ κείμενο σσ. 230/231). Κυρίαρχη αἰτία τῆς συσχέτισης τῆς ζωῆς μὲ τὸ θέατρο εἶναι ἡ παντοδυναμία τῆς Τύχης, ποὺ δημιουργεῖ τὴν ἀστάθεια τῆς ζωῆς (M. Gigante, *Il ciclo delle poesie inedite di Teodoro Metochites a se stesso o sull'instabilità della vita. Polychordia*. FS F. Dölger, vol. 2, Amsterdam 1967, σσ. 204-224 [= *Scritti sulla civiltà Letteraria Bizantina*, Napoli 1981, σσ. 217-244]. Κι ἐδῶ ἡ ἰδέα τῆς ἀναγεννησιακῆς Τύχης ὡς κύκλου («τοῦ κύκλου τὰ γυρίσματα») δὲν εἶναι μακριά.

10. Βιβλάκης, ὁ.π., σσ. 301ἐξ., 316ἐξ. καὶ pass.

11. Βλ. τώρα W. Puchner, Theaterwissenschaftliche und andere Anmerkungen zum 'Christus patiens'. *Anzeiger der philosophisch-historischen Klasse der Österr. Akademie der Wissenschaften* 120 (1993), σσ. 93-143 καὶ ἑλληνικὰ στὸν τόμο: Β. Πούλγκερ, *Ἀνιχνεύοντας τὴ θεατρικὴ παράδοση. Δέκα μελετήματα*. Ἀθήνα 1995, σσ. 13-50 (*Χριστὸς Πάσχων καὶ ἀρχαία τραγωδία*).

πραγματικότητα τῆς σκηνῆς, τῆς θεατρικῆς παράστασης φαίνεται πὼς ἔχει ἀπολεσθεῖ, ὅπως καὶ τὸ «δράμα» ὡς κείμενο προορισμένο νὰ ἀνεβαστεῖ στὸ θέατρο μὲ μιὰ συγκεκριμένη διαδικασία καὶ μ' ἓνα συγκεκριμένο τρόπο¹². αὐτὸ τὸ ἀποτέλεσμα φανερώουν καὶ οἱ ἀναχρονιστικὲς χρήσεις τῆς παλαιᾶς θεατρικῆς ὀρολογίας. Ὅστόσο ὑπάρχουν καὶ σημεῖα, ὅπου τὸ «δραματικὸν» σὲ μορφή γνήσιου θεατρικοῦ διαλόγου μὲ πραγματικὴ σκηνικὴ αἴσθηση ἐμφανίζεται, γιὰ στιγμὲς τουλάχιστον, σὲ εἶδη, ποὺ δὲ θὰ τὸ περίμενε κανεὶς, ὅπως στὸ κήρυγμα καὶ στὶς ὁμιλίες. Ὁ Hans-Georg Beck ἔχει δημοσιεύσει ἓνα ἀρκετὰ ἐντυπωσιακὸ παράδειγμα¹³. Ἀλλὰ τὸ φαινόμενο δὲν περιορίζεται μόνον στὴν ἐκκλησιαστικὴ γραμματολογία, ὅπου ἐπίσης ἡ ποίηση τοῦ Ρωμανοῦ τοῦ Μελωδοῦ εἶναι ἓνα τέτοιο παράδειγμα «δραματικῶν» ἀποκορυφώσεων¹⁴. Μιὰ τέτοια σκηνικὴ αἴσθηση καὶ μιὰ δραματολογικὴ ὁργάνωση τοῦ ὕλικου βρίσκεται καὶ στοὺς χρονογράφους, ὅπως παρατήρησε πρόσφατα ὁ Diether Reinsch σχετικὰ μὲ τὴν «Ἀλεξιάδα» τῆς Ἀννας Κομνηνῆς¹⁵.

12. Παρόμοια εἶναι ἡ περίπτωση τῆς Hroswitha von Gandersheim στὴ λατινικὴ Δύση, ποὺ τὸν 10ο αἰῶνα συγγράφει λατινικὲς «κωμωδίες» στὸ στυλ τοῦ Τερέντιου, ἀλλὰ μὲ χριστιανικὸ περιεχόμενο· παρόλο ποὺ μιμεῖται τὴ διαλογικὴ μορφή τοῦ δράματος, δὲν κατανόησε πὼς τὰ κείμενα αὐτὰ προορίζονταν γιὰ θεατρικὴ παράσταση.

13. PG 60: 755-759 (ὁμιλία ψευδεπίγραφη τοῦ Ἁγίου Ἰωάννη Χρυσόστομου). H.-G. Beck, *Das byzantinische Jahrtausend*, München 1978, σσ. 113&εξ.

14. Ἄν καὶ ἡ συσχέτιση μὲ τὸ θέατρο πρέπει νὰ ἀπορριφθεῖ (π.χ. E. Bouvy, *Poètes et Melodes. Études sur les origines de rythme et l'hymnographie de l'église grecque*. Nîmes 1886, σ. 367). Τὴν ἀπόφανση τοῦ Mioni, ὅτι τὰ κοντάκια τοῦ Ρωμανοῦ ἀποτελοῦν «la prima grande affermazione dei misteri sacre nel mondo bizantino» (E. Mioni, *Romano il Melode*. Padova 1937, σ. 27) ἀπέρριψε κατηγορηματικὰ ὁ Τωμαδάκης: «Πᾶσα ὑπόθεσις περὶ σκηνοθετήσεως τῶν ὕμνων καὶ δι' ἡθοποιίας ἀπαγγελίας δραματικῆς αὐτῶν θὰ μᾶς ἔφερε μακρὰν τῆς πραγματικότητος» (N. B. Τωμαδάκης, *Εἰσαγωγή εἰς τὴν βυζαντινὴν φιλολογίαν*. Τόμ. Β'. *Ἡ βυζαντινὴ ὕμνογραφία καὶ ποίησις*. Ἀθῆναι 1965, σ. 126).

15. «Geschichte zu schreiben, hieß seit der Antike, in einer literarisch anspruchsvollen Gattung tätig zu sein, die von ihrem Autor Fähigkeiten verlangt, die denen des Dramatikers und des Romanschreibers ähnlich sind. Der Stoff muß nach Leitgedanken geordnet, auf Schwerpunkte verdichtet, um bestimmter Ziele willen gerafft oder gedehnt werden; die Personen müssen lebendig vor den Augen des Lesers wie auf einer Bühne agieren. Die Alexias ist keine Chronik, sondern ein sorgfältig komponiertes literarisches Werk» (*Alexias Anna Komnene*. Übersetzt, eingeleitet und mit Anmerkungen versehen von Diether Roderich Reinsch. Köln 1996, σ. 14). Κάτι παρόμοιο ἰσχύει ὅπωςδὴποτε καὶ γιὰ τὴ «Χρονογραφία» τοῦ Ψελλοῦ. Ἡ γνώση τῆς ἀρχαίας δραματολογίας τεκμηριώνεται στὴν περίπτωση τῆς Ἀννας Κομνηνῆς μὲ κατὰ λέξιν παραθέματα ἀπὸ τὴν «Ἐκάβη» (Reinsch, ὁ.π., σ. 24), τὴς «Νεφέλες» (σ. 45), τὴς «Φοίνισσες» (σ. 124). Ἡ ἐσωτερικὴ συγγένεια τῶν δύο ἱστοριῶν, τοῦ Ψελλοῦ καὶ τῆς

Α'

Ὁ νέος Ἕλληνας μεταφραστὴς καὶ ἐκδότης τῆς «Χρονογραφίας» τοῦ Μιχαὴλ Ψελλοῦ, Βρασίδης Καραλῆς¹⁶, τονίζει στὸν πρόλογό του, πὼς τὴν ὀργάνωση τοῦ ὕλικου τῆς ἐξοχῆς καὶ μοναδικῆς αὐτῆς σειρᾶς προσωπογραφιῶν Βυζαντινῶν αὐτοκρατόρων στὸ χρονικὸ διάστημα 976-1077¹⁷, ἀπὸ τὸν πῶ

Ἄννας Κομνηνῆς, τεκμηριώνεται καὶ ἀπὸ τὸ γεγονός, ὅτι ἡ δευτέρα ἀναφέρει ἀποσπάσματα ὀλόκληρα ἀπὸ τὴ «Χρονογραφία», πράγμα ποὺ δὲν ἀποτελεῖ λογοκλοπὴ ἀλλὰ ἓνα εἶδος hom-image (Reinsch, ὁ.π., σ. 191, St. Linnér, Psellus' Chronographia and the Alexias. Some textual parallels. *Byzantinische Zeitschrift* 76, 1993, σσ. 1-9). Βιβλίον XII κεφ. 6, παρ. 5 περιγράφει καὶ μιὰ διαπόμπευση μὲ κουρὰ καὶ τύφλωση, ὅπου οἱ «σκηνικοὶ» ντύνουν τοὺς ἀτιμασμένους μὲ σουβάλια, τοὺς κρεμοῦν ἔντερα στὸ κεφάλι καὶ τοὺς βά-ζουν πλάγια, σὲ θέση γυναίκας («ἀξανάστροφα» στὴν ἐλληνικὴ λαογραφία) σὲ βόδια (Reinsch, ὁ.π., σσ. 418 ἔξ.).

16. Μιχαὴλ Ψελλός, *Χρονογραφία. Μετάφραση - Εἰσαγωγή - Σχόλια* Βρασίδης Κα-ραλῆς. 2 τόμ. Ἀθήνα 1992-1993. Εἰσαγωγή στὸν τόμ. Α', σσ. 11-35, Ἐπιλεγόμενα τόμ. Β', σσ. 469-507. Ἡ ἔκδοση δὲν εἶναι παντοῦ ἀπαλλαγμένη ἀπὸ τυπογραφικὰ λάθη, οὔτε στὸ πρότυπο οὔτε στὴ μετάφραση. Ἀκολουθήθηκαν καὶ παλαιότερες ἐκδόσεις, ὅπως τοῦ Σάβα στὴ «Μεσαιωνικὴ Βιβλιοθήκη» 1874, καὶ Λονδίνο 1899, τοῦ Emile Renauld Παρίσι 1926-28 [1967] (βιβλιοκρισία τοῦ Γιάννη Συκουτρῆ στὴν *Byzantinische Zeitschrift* 27, 1927, σσ. 99-105, 29, 1929, σσ. 40-48), ἀλλὰ κυρίως ἡ ἰταλικὴ τοῦ 1984: Michele Psello, *Imperatori di Bisanzio (Cronografia)*, vol. I (Libri I-VI) 75), vol. II (Libri VI 76 - VII). Introduzione di Dario Del Corno. Testo critico a cura di Salvatore Impellizzeri. Commento di Ugo Criscuolo. Traduzione de Silvia Ronchey, Fondazione Lorenzo Valla, Arnoldo Mondadori Editore (Roma?) 1984, ἀπὸ τὴν ὁποία εἶναι δανεισμένες καὶ ὁρισμένες ἐπισημάνσεις σχετικὰ μὲ τὴν παρουσίαση τῶν πορτραίτων τῶν αὐτοκρατόρων ὡς Kaiserkritik σὲ μιὰ μορφὴ δραματικῆς κάθαρσης (ὁ.π., τόμ. Β', σ. 475· βλ. ἐπίσης R. Anastasi, *Studi sulla «Chronographia» di Michele Psello*. Catania 1969, πρῶτο κεφ.).

17. Ἀπὸ τὴν πλούσια βιβλιογραφία γιὰ τὸν Ψελλὸ βλ. κυρίως τὸ ἐκτενέστατο ἄρθρο τοῦ Ε. Κριαρᾶ. Ὁ Μιχαὴλ Ψελλός. *Βυζαντινά* 4 (1972), σσ. 55-128, ποὺ ἀποτελεῖ μετά-φραση ἀπὸ τὴν *Realenzyklopädie der Altertumswissenschaften*, Suppl. Vol. XI (1968), σσ. 1124-1182, καὶ, κυρίως γιὰ τὴ «Χρονογραφία», σὲ ἐπιλογὴ τὰ ἑξῆς: A. Gadolin, *A Theory of History and Society with Special Reference to the Chronographie of Michael Psellos: 11th Century Byzantium*. Stockholm 1970· J. M. Hussey, Michael Psellus the Byzantine Historian. *Speculum* 10 (1935), σσ. 81-90 (ἀπὸ τὸν ἴδιον καὶ ἀγ-γλικὴ μετάφραση τῆς «Χρονογραφίας» Λονδίνο 1953)· Ὁ. Λαμπίδης, Ἡ Χρονογραφία τοῦ Ψελλοῦ πηγὴ τῆς Ἐπιτομῆς τοῦ Ζωναρᾶ. Ἀθήνα 1951· St. Linner, Literary Echoes in Psellus' Chronographia. *Byzantion* LI (1981), σσ. 225-231· B. P. McCarthy, Literary Reminiscences in Psellus' Chronographia. *Byzantion* 15 (1940-41), σσ. 296-299· E. Renauld, *Étude de la langue et du style de Michel Psellos*. Paris 1920 (τοῦ ἴδιου, *Lexique choisi de Psellos*, Paris 1920) κτλ.

μορφωμένο λόγιο τῆς ἐποχῆς του¹⁸, πολιτικό, φιλόσοφο¹⁹, ἱατρὸ καὶ συγγραφέα πλήθους πραγματειῶν μὲ τεράστια θεματογραφικὴ ποικιλία²⁰, πῶς τὴν παρουσίαση γεγονότων καὶ προσώπων διέπει πολὺ συχνὰ μιὰ αἰσθησιολογικὴ «δραματογραφία». «Γιὰ τὸν Ψελλὸ ὅμως, γράφει, ὁ ὅποιος ὑποτίθεται πῶς γράφει ἱστορία καὶ ὄχι μυθιστόρημα, ὅλα τὰ ἱστορικὰ συμβάντα δὲν ἀποδεικνύουν τίποτε: οἱ σοφοὶ ποὺ προαισθάνονται τὰ μέλλοντα σιωποῦν, ὁ ὄχλος χειραγωγεῖται, ὁ ἴδιος ὁ ἱστορικός καταγράφει τὶς ἐντυπώσεις του ἀπὸ μιὰ θεατρικὴ παράσταση»²¹. Καὶ ἀλλοῦ: «Ὁ Ψελλὸς δὲν ἐπιλέγει τὰ γεγονότα σύμφωνα μὲ τὴν ἱστορικὴ τους σπουδαιότητα, ὅπως ὁ Θουκυδίδης. Τὸν ἐνδιαφέρει κυρίως ἡ δραματικότητα, γιατί ὅπως φαίνεται σὲ ὁλόκληρο τὸ βιβλίον ἀντιμετωπίζει τὰ συμβαίνοντα σὰν μιὰ θεατρικὴ παράσταση, σὰν μιὰ σκηνοθεσία.

18. Γιὰ τὴν αὐτοβιογραφία του βλ. τώρα Michele Psello, *Autobiografia. Encomio per la madre*. Ed. Ugo Crisuolo. Napoli 1989 (στ. 1845 ἀναφέρεται καὶ ἓνας «σκηνογράφος»). Γιὰ τὴν ἀρχαιογνωσία του βλ. ἐπίσης Dem. K. Karathanasis, *Sprichwörter und sprichwörtliche Redensarten des Altertums in den rhetorischen Schriften des Michael Psellos, des Eustathios und des Michael Choniatas sowie in anderen rhetorischen Quellen des XI. Jahrhunderts*. Diss. München, Speyer 1936.

19. 'Απὸ τὰ γραπτὰ του ἀντλοῦνται καὶ πληροφορίες γιὰ τὴν πανεπιστημιακὴ δραστηριότητα στὴν Κωνσταντινούπολη: R. Anastasi, *L'università a Bisanzio nell' XI secolo. Sicularum Gymnasium* n.s. 32 (1979), σσ. 351-378· W. Wolska-Conus, *Les écoles de Psellos et de Xiphilin sous Constantin IX Monomaque. Travaux et Mémoires* 6 (1976), σσ. 223-243.

20. 'Απὸ τὰ πολλὰ συγγράμματά του ἰδιαιτέρως ἐνδιαφέρον κέρδισε, παλαιότερα ἀλλὰ κυρίως σήμερα, τὸ δοκίμιο γιὰ τοὺς δαίμονες. «Michael Psellus de operatione daemonum cum notis Gaulmini curante Jo. Fr. Boissonade. Accedunt inedita opuscula Pselli» (Nürnberg 1838, Amsterdam 1964). Βλ. Γ. Α. Μέγας, 'Ὁ Μιχαὴλ Ψελλὸς ὡς λαογράφος. Λαογραφία 25 (1967), σσ. 57-66· Michael Psello, *Sull'attività dei demoni*. Trad. Umberto Albini. Genova 1985· Perikles P. Joannou, *Démonologie populaire - Démonologie critique au XIe siècle. Vie inédite de S. Auxance* par M. Psellos. Wiesbaden 1971· P. Gautier, *De daemonibus du Pseudo-Psellos. Revue des Études Byzantines* 38 (1980) σσ. 105-194· τοῦ ἴδιου, *Pseudo-Psellos: Graecorum opiniones de daemonibus. Αἰνέσις* 35 (1988), σσ. 85-107· J. Grosdidier de Matons, *Psellos et le monde d'irrationnel. Travaux et Mémoires* 6 (1976), σσ. 325-349· Ν. Παπατριανταφύλλου-Θεοδωρίδης, *Τιμὸς τοῦ ἡεροῦ δαιμόνων. Βυζαντινά* 8 (1988), σσ. 149-156· K. Svoboda, *La démonologie de Michael Psellos*. Brünn 1927.

'Ανάμεσα στὶς «ιατρικὲς» του γνῶσεις βρίσκεται καὶ ἡ μαντικὴ: F. B. Falciai, *Sul testo del peri ὁμοπλατοσκοπίας καὶ οἰωνοσκοπίας di Michele Psello. Prometheus* 4 (1978), σσ. 87-94· Rob. Volk, *Der medizinische Inhalt der Schriften von Michael Psellos*. München 1990 (Miscellanea Byzantina Monacensia, 32)· E. A. Fisher, *Michael Psellos' «Oration on the Miracles of the Archangel Michael» as Evidence for Popular Belief. 17th International Byzantinological Congress, Abstracts* σσ. 115ξξ.

21. Καραλῆς, ὁ.π., σ. 27.

Οι περιγραφές τῶν τελετῶν στὰ ἀνάκτορα, ὅπως αὐτὴ τῆς βασιλικῆς παρουσίας τῆς Ζωῆς καὶ τῆς Θεοδώρας (VI, 3) ἀλλὰ καὶ ἡ δική του θέση μέσα στὴν ἱστορία, ἀποτελοῦν γι' αὐτὸν τὸ ὑλικὸ μιᾶς παράστασης, γιὰ τὴν ὁποία ὁ καλλιτέχνης-ιστορικός διευθετεῖ, *ξυναρμόζει καὶ ξυγκολλεῖ* (VI, 25) τὴ διασπασμένη πραγματικότητα. / Τὸ μεγάλο πρόβλημα ἐπομένως ποὺ θέτει ἡ ἱστορία του εἶναι ὁ βαθμὸς παρέμβασης τοῦ ἀφηγητῆ στὴν ἱστορικὴ ἐξέλιξη, πράγμα ποὺ φαίνεται καθαρά, λόγου χάρι, στὴν περιγραφή τῆς λαϊκῆς ἐξέγερσης κατὰ τὸ Μιχαὴλ Ε' τοῦ Καλαφάτη. Τὸ ἐπεισόδιο ἔχει μιὰ καθαρά θεατρικὴ πλοκή, μὲ διαλόγους, παρέμβλητες ἐπεξηγηματικὲς ἀφηγήσεις, ἐπιβραδύνσεις τῶν ἐξελίξεων γιὰ νὰ ἐνταθεῖ ἡ ἀγωνία καὶ τέλος, μιὰ δι' ἐλέου καὶ φόβου κάθαρση τῶν παθημάτων, σὲ μιὰ τόσο τέλεια σχεδιασμένη ἀκολουθία, ὥστε δὲν μπορούμε νὰ διακρίνουμε ποὺ ἀρχίζει ἡ μυθολογία καὶ ποὺ τελειώνει ἡ ἱστορία»²².

«Ὅπως ἐπισημάνει ὁ Μιχαὴλς Μερακλῆς, στὴν βιβλιοπαρουσίασή του²³, αὐτὸ ἔργο αὐτό, ξεφεύγοντας τρόπον τινὰ ἀπὸ τὸν προορισμὸ του νὰ ἀποτελέσει μιὰ πολιτικὴ ἱστορία μὲ βάση τὴν ἐξιστόρηση τῆς ζωῆς καὶ τῆς δράσης τῶν βυζαντινῶν αὐτοκρατόρων μιᾶς ἑκατονταετίας (897-1077), κατέληξε νὰ γίνεῖ ἡ διεκτραγώδηση τῆς ἀνθρώπινης μοίρας, ὅπως αὐτὴ διαγράφεται ἀπὸ τὴν ἀστασία τῆς Τύχης, ἀλλὰ καὶ τὰ ἀνθρώπινα λάθη, ποὺ εἶναι δυνατό καὶ νὰ ἀποφεύγονται. Τὴ λέξη διεκτραγώδηση χρησιμοποίησα ὑπονοώντας κιόλας πὼς ὁ Ψελλὸς ἔχει μιὰ ἐντονότατη αἰσθησιὴ τῆς ζωῆς καὶ τῆς ἱστορίας ὡς ἀένακας ροῆς δραματικῶν καὶ τραγικῶν πράξεων»²⁴. Παρατηρεῖ πὼς «ὁ Ψελλὸς χρησιμοποιοῖ ἀμέτρητες φορὲς τὴ φρασολογία ἢ τουλάχιστον τοὺς βασικοὺς ὅρους καὶ τίς ἔννοιες τῆς σκηνικῆς πράξης»²⁵. Γιὰ τὸν Ψελλὸ ὁ κόσμος ὅλος φαίνεται πὼς εἶναι μιὰ σκηνὴ καὶ οἱ ἄνθρωποι εἶναι οἱ ἡθοιοὶ — πρωταγωνιστές, κομπάρσοι — ποὺ ἀνεβαίνουν, παίζουν τὸ ρόλο τους καὶ ἀπέρχονται»²⁶.

22. Καραλῆς, ὁ.π., σ. 21.

23. Μ. Μερακλῆς, 'Η Ἱστορία ὡς πρωτογενὲς καὶ ἀρχετυπικὸ δράμα. Αἰολικὰ Γράμματα 25, τεύχ. 15-16 (149-150) (Νοέμβ. -Δεκ. 1995), σσ. 409-413.

24. Μερακλῆς, ὁ.π., σ. 409.

25. Σὲ ὑποσημείωση παραθέτει τὰ ἐξῆς παραδείγματα: «προσωπεῖον τῆς ὁργῆς» II, 10) «προσωπεῖον τὸ πᾶν καὶ προσποιήσις» (III, 3)· «τὴν βασιλεία διέπει» (ὁ Μιχαὴλ Δ', IV, 9)· «ὑπεκρίνεται» (ὁ Ἰωάννης ὁ Ὁρφανοτρόφος, IV, 14)· στὸ Μιχαὴλ Ε' Καλαφάτη «ἦν (...) οὐδέν τι τῶν ἐπὶ σκηνῆς προσαρμόζον ἢ σύγκολλον, οὐχ ὁ ἵππος, οὐχ ἡ ἐσθὴς, οὐκ ἄλλο τι τῶν τῆς μεταποιήσεως» (IV, 27· δηλαδὴ ὁ ταπεινὴς καταγωγῆς Καλαφάτης δὲν μπορούσε νὰ παίξει πρεπόντως τὸ σκηνικὸ ρόλο του...)· «ὥσπερ ἐπὶ σκηνῆς σχηματίζονται τὰ τῆς τυραννίδος» (IV, 41).

26. Μερακλῆς, ὁ.π., σ. 412. Σὲ ὑποσημείωση σημειώνει πὼς ὁ Ψελλὸς τονίζει τὴν εὐκολία, μὲ τὴν ὁποία σχεδὸν ὅλοι ἀλλάζουν πρόσωπα: IV, 12. 13 (Ἰωάννης Ὁρφανοτρόφος)· IV, 16 (Ζωή)· V, 9 (Μιχαὴλ Ε') κ.ἄ.

Ἡ ροὴ τῶν γεγονότων ποὺ περιγράφονται εἶναι ἓνα καλειδοσκόπιο ἀπὸ σκηνές, «μὲ ἀκραία ἀπόδοση δραματικῆς ἔντασης καὶ κατάστασης»²⁷, στίς ὁποῖες συμμετέχει συχνὰ ὁ ἴδιος, στὴ χρονικὴ ἀπόσταση τῆς ἀφήγησης, ὡς θεατῆς πλέον. Δὲν ἀσχεῖ τόσο συστηματικὴ κριτικὴ στὰ πρόσωπα ποὺ περιγράφει σὲ μορφὴ ἱστορικῶν πορτραίτων. «Ὁ Ψελλός, σὲ τέτοιες στιγμές, νομίζω πὼς δὲν ἀντιδρᾷ κριτικὰ (γιά τὴν ἀνοησία τοῦ ἀνθρώπου), καὶ αὐτὴ τὴ συγκίνησή του ἐπιζητεῖ κατὰ κύριο λόγο νὰ καταγράψει ὡς θεατῆς — ὄχι μάλιστα ἀποστασιοποιημένος, ὅπως θὰ τὸν ἤθελε ὁ Μπρέχτ — ρόλων ποὺ παριστάνονται σὲ μιὰ κάθε φορὰ ἐφήμερη σκηνή, ἡ ὁποία ξηλώνεται ὕστερα ἀπὸ κάθε παράσταση, γιὰ νὰ στηθεῖ πάλι γιὰ τὴν ἐπόμενη παράσταση, μὲ νέους, μὲ ἄλλους ἠθοποιούς. Ἐπαναλαμβάνω πὼς εἶναι ἀπίθανο μεγάλος ὁ ἀριθμὸς τῶν περιπτώσεων, ὅπου ὁ Ψελλὸς θεᾶται τὰ ἱστορικὰ γεγονότα ὡς τραγικὰ δρώμενα, ὡς τραγικὸς ποιητής. Ἡ Ζωὴ εἶναι μεγάλη τραγωδία· παίζει τουλάχιστον δύο ἐξοχες σκηνές: μιὰ ὅταν τὴν ἐξορίζει ὁ Μιχαὴλ Ε' (V, 22) καὶ μιὰν ἄλλη μὲ τὴν εἰκονοφιλία τῆς (VI, 66). Ἰσως ὅμως ἡ κορυφαία δραματικὴ πράξη παίζεται στὴν τύφλωση τῶν Μιχαὴλ Ε' καὶ Κωνσταντίνου (V, 38ἔξ.)»²⁸, σκηνὴ ποὺ δείχνει ἔντονα τὴν ἱκανότητα τοῦ σκηνοθέτη-ἀφηγητῆ νὰ συμπυκνώσει τὰ γεγονότα καὶ νὰ δημιουργήσει συναρπαστικότητα γιὰ τοὺς ἀναγνώστες (ἀκροατές) του. Ἡ «σκηνή», στὴν ὁποία ὁ ἴδιος εἶναι παρόν, τελειώνει καὶ μὲ τὰ λεκτικὰ συμφραζόμενα τοῦ τραγικοῦ: «Ἐγὼ μὲν οὖν ὦμην ἄχρι τούτου τὰ ταραχώδη προβήσεσθαι, καὶ τὴν γε σκηνὴν ἀπεθαύμαζον, καὶ τὴν τῶν παθημάτων χορείαν ἐξεπληττόμην· τὸ δὲ ἄρα βραχὺ τι προοίμιον χειρόνων τραγωδιῶν· εἰρήσεται δὲ κατὰ μέρος ταῦτα» (V 43, 10).

Ὁ ἴδιος ὁ ποιητής, μάρτυς τῶν γεγονότων, ἔχει ἐδῶ σαφῶς τὸ ρόλο τοῦ ἀρχαίου χοροῦ, εἶναι ἀποστασιοποιημένος θεατῆς καὶ συγχρόνως ἐμπλεκόμενο σκηνικὸ πρόσωπο, διαλογιζόμενο καὶ συναισθανόμενο. Ἡ αἴσθησις τοῦ θεατρικοῦ στοιχείου ἔχει ἀκόμα καὶ μιὰν ἄλλη ἐξήγηση: ὁ Ψελλὸς πιθανῶς νὰ εἶναι καὶ ὁ συγγραφέας μιᾶς πραγματείας «Περὶ τραγωδίας»²⁹, ἡ τουλάχιστον ὁ ἀνώνυμος λόγιος φαίνεται πὼς ἀνήκει στοὺς μορφωμένους τῆς ἐποχῆς του, ἡ ὁποία ἀποδεικνύει πὼς γνώριζε σὲ γενικὲς γραμμὲς τὴ σκηνικὴ παρουσίαση τῆς ἀρχαίας τραγωδίας. Ὁ Μερακλῆς τονίζει στὴ συνέχεια, πὼς ὁ Ψελλὸς ἀποδίδει καὶ πολὺ μεγάλῃ σημασίᾳ σὲ ἄλλους δύο παράγοντες τῆς θεατρικῆς παράστασης: «στὰ κοστούμια τῶν ἡρώων του καὶ στὴν ἐκφορὰ τοῦ λόγου τους, πρὸς τὸν ὁποῖο συνάπτονται καὶ οἱ χειρονομίες, ποὺ τὸν συνοδεύουν

27. Μερακλῆς, ὁ.π., σ. 410.

28. Μερακλῆς, ὁ.π., σ. 410.

29. Βλ. στὴ συνέχεια.

(ἐνῶ συχνότατα περιγράφει καὶ τὰ σκηνικά τῶν δραμάτων του)»³⁰ καὶ προχωρεῖ στὴν περιγραφή μερικῶν παραδειγμάτων³¹.

Ἀπροσδόκητα λοιπὸν στὴ «Χρονογραφία» τοῦ Μιχαὴλ Ψελλοῦ προκύπτουν, πέρα ἀπὸ τὸ γενικὸ δεδομένο, ὅτι κάθε ἀφηγητής, ὀργανώνοντας τὸ ὕλικὸ τῶν γεγονότων, ἐπιλέγοντας καὶ ἀφαιρῶντας, ἐστιάζοντας τὸ φακὸ σὲ ὀρισμένα σημεῖα πρὶ λεπτομερειακὰ καὶ συνοψίζοντας καὶ περνώντας γρήγορα σὲ ἄλλα, εἶναι ἀναγκαστικὰ ἓνα εἶδος σκηνοθέτη. Πέρα λοιπὸν ἀπὸ τὸ γενικὸν αὐτὸ προβληματισμὸ τῆς «δραματικότητος» κάθε ἀφηγήσεως, στὴ «Χρονογραφία» ὑπάρχουν πολλαπλὰ ἐπίπεδα «θεατρικότητας» καὶ ἀρκετοὶ πυοῖνες «θεατρικῆς» καὶ «δραματοουργικῆς» αἰσθησεως στὴ χρησιμοποίησι μεθόδων καὶ στρατηγικῶν τῆς ἀφήγησεως, ποὺ κάνουν τὸν ἀναγνῶστη κατὰ διαστήματα ἄμεσο θεατὴ τῶν γεγονότων, ἐφόσον καὶ ὁ ἴδιος ὁ ἀφηγητής γίνεται ἡθοποιός, συμμετέτοχος στὴ δράση, ἢ διαλογιζόμενος «χορὸς» στὴ σκηνὴ τῶν συμβάντων. Θὰ ἄξιζε ἴσως μιὰ λεπτομερειακὴ ἀνάλυση τῆς ἐξέλιξεως καὶ τῆς ἀλλαγῆς τῶν «ἀποστάσεων» στὰ πλάνη τοῦ ἀφηγητικοῦ φακοῦ ἀπὸ τὰ γεγονότα, τεχνικὲς ποὺ χειρίζεται μὲ μεγάλη μαεστρία ὁ Ψελλός.

Β'

Ἰδιαίτερο ἐνδιαφέρον βέβαια πρέπει νὰ ἀποδοθεῖ στὴ χρῆσι θεατρικῆς ὁρολογίας ἐκ μέρους τοῦ Ψελλοῦ, καὶ αὐτὸ γιὰ διάφορους λόγους. Ὁ Ψελλός, ἀπὸ τοὺς πρὶ μορφωμένους λόγιους τῆς ἐποχῆς του, εἶχε ἀσφαλῶς ὄλες ἐκεῖνες τὶς γνώσεις τῆς ἀρχαίας τραγωδίας, ποὺ παρῆχαν οἱ λόγιοι κύκλοι τοῦ Βυζαντίου τῆς ἐποχῆς, καὶ αὐτὲς εἶναι, ὅπως ἀποδεικνύει ὁ «Χριστὸς πάσχω», ἐξαιρετικὲς σὲ ἔκτασι ὅσον ἀφορᾷ τὰ ποιητικὰ κείμενα, ὅχι μεγάλες σὲ βάθος ὅσον ἀφορᾷ τὰ στοιχεῖα τῆς «ὀψεως». Στὸν τομέα τῆς θεωρητικῆς ἐνασχόλησεως μὲ τὸ ἀρχαῖο δράμα ὑπάρχει μαζὶ μὲ τὸ δοκίμιο τοῦ Τζέτζη «Περὶ τραγικῆς ποιήσεως»³² καὶ τὸ «Περὶ ὑποκρίσεως» τοῦ Εὐσταθίου³³ καὶ ἓνα

30. Μερακιλῆς, ὁ.π., σσ. 410 ἐξ. «Ἡ περιγραφή τῆς οἰκοδόμησεως τῆς Περιβλέπτου ἀπὸ τὸ Ρωμανὸ Γ' (ΠΙ, 14-16) στὸ βάθος εἶναι περιγραφή στησιματος ἐνὸς μεγάλου πρεπου σκηνικοῦ. Κάτι ἀνάλογο ἰσχύει καὶ γιὰ τὴν περιγραφή οἰκοδόμησεως τῶν Ἀγίων Ἀναργύρων ἀπὸ τὸ Μιχαὴλ Γ' (ΙV, 31)» (ὁ.π., σ. 413).

31. Βλ. Μερακιλῆς, ὁ.π., σσ. 411 ἐξ.

32. G. Kaibel, Die Prolegomena Peri komodias. *Abhandlungen der Göttinger Gesellschaft für Wissenschaft, philosophisch-historische Klasse*, N. F. Bd.2, Nr. 4, Berlin 1898, σσ. 3-70.

33. PG 136: 373-408. Γιὰ τὴν ἐξάρτησι τοῦ δοκίμιου ἀπὸ τὸ Θεόφραστο βλ. J. Kayser, Theophrast und Eustathius Peri hypkriseos. *Philologus* 60 (1910), σσ. 327-358. Μιὰ συνοπτικὴ παρουσίασι ὅλων τῶν σχετικῶν βυζαντινῶν κειμένων δίνει ἡ Ruzena

ἀνώνυμο σύντομο δοκίμιο «Περὶ τραγωδίας» (ἀπὸ τὸ 11ο-12ο αἶώνα), ποῦ, ὅπως ἀνέφερα ἤδη, ἀπὸ μερικοὺς μελετητὲς ἀποδίδεται στὸ Μιχαήλ Ψελλό³⁴. σὲ κάθε περίπτωση ὅμως ἀντικαθρεφτίζει τὶς θεωρητικὲς γνώσεις καὶ τοὺς

Dostálová, Die byzantinische Theorie des Dramas und die Tragödie Christos Paschon. XVI. Internationaler Byzantinistenkongress, Akten II/3, Jahrbuch der Österr. Byzantinistik 32/3, Wien 1982, σσ. 73-82. Σὲ ἀντίθεση πρὸς τοὺς παλαιότερους ῥήτορες (Λογγίνος 3ος αἰ. μ.Χ.) ἡ χριστιανικὴ αἰσθητικὴ δὲν πολυπροσέχει τὸ δράμα καὶ τοὺς ἥθο-ποιούς. «Bei Psellos bzw. Pseudopsellos finden wir einerseits die topische Verurteilung der Amoralität der tragischen Themen [Gautier, De daemonibus, ὅ.π., σ. 143, 150-163] und die Beurteilung der Schauspielerei als Verstellung [Χρονογρ. IV 2, V 104, 143, 148, 149]. In seiner Synkrisis des Psides und Euripides taucht aber bereits eine positive ästhetische Bewertung nicht nur der Versform des Euripides auf, sondern auch seiner Kunst der Charakteristik der Gestalten, seiner Kunst deren ἥθος und πάθος auszudrücken, die zu den Grundmerkmalen der Tragödie gehörten und die die Zuschauer bis zum Weinen bewegen konnten [A. Colonna, Michael Pselli de Euripide et Psida iudicium. Atti VIII. Congresso internazionale di Studi Bizantini 1953, σ. 19, σειρὲς 12-18, 34-37]. Eine gewisse Bewertung des Euripides finden wir auch in Prodromos' satirischem Dialog Βίων πρᾶσις ποιητικῶν καὶ πολιτικῶν. Wie in dem o.a. Werk des Psellos wird hier Euripides als Tragiker besonders in Verbindung mit den Wörtern wie πάθος, κλαίω charakterisiert. Die Aufgabe des Tragikers sei das Unglück, besonders den Tod zu beklagen. Der «Kauf» des Tragikers ist aber auf Prodromos' Autorenmarkt im Vergleich mit anderen Preisen nur mäßig» (Dostálová, ὅ.π., σ. 74). «Ὅλα τὰ σχετικὰ μὲ τὴ θεωρία τοῦ ἀρχαίου δράματος ἔργα στὸ Βυζάντιο φαίνεται πὼς ἔχουν μιὰ κοινὴ πηγὴ, τὴ «Χρηστομάθειαν» τοῦ Πρόκλου, γνωστὴ μόνο ἀπὸ μιὰ ἐπιτομὴ τοῦ Φωτίου (κωδ. 239), ποῦ ἀφορᾷ τὰ δύο πρῶτα βιβλία, ἐνῶ γιὰ τὰ δύο τελευταῖα ἔχουμε μόνο μιὰ νύξη, πὼς αὐτὰ ἦταν ἀφιερωμένα στὴ θεωρία τῆς δραματικῆς ποιήσεως, καὶ ἐκεῖ ὁ Πρόκλος θὰ ἐπιδιδόταν στὴν ἀνάλυσιν τῶν ἐννοιῶν τοῦ «ἥθους» καὶ τοῦ «πάθους». (A. Severyns, Recherches sur la Chrestomathie de Proclus I. 2. Le codes 239 de Photius. Paris 1938, σ. 33, ἀπόσπασμα 10). Ὁ Dosi ἀπέδειξε ἀργότερα ὅτι ὁ Πρόκλος στηριζόταν στὴ σήμερα χαμένη ποιητικὴ τοῦ Θεόφραστου (A. Dosi, Sulle tracce della poetica di Teofrasto. Istituto Lombardo di Accademia di scienze e lettere. Rendiconti. Classe di lettere e scienze morali e storiche 94, 1960, σσ. 599-672), ἡ ὁποία βασικὰ ξεκινάει ἀπὸ τὴν «Ποιητικὴν» τοῦ Ἀριστοτέλη. (In den Texten, aufgrund derer Theophrastos' und Proklos' Poetik der dramatischen Gattung rekonstruiert wird, beginnend mit den Scholien zu Dionysios Thrax bis Tzetzes wird die allgemeingültige gesellschaftliche Nützlichkeit dieses Genres und dessen erbauliche Wirkung hervorgehoben» (Dostálová, ὅ.π., σ. 76, κείμενα στὸν G. Kaibel, Comiorum Graecorum Fragmenta, vol. I., fasc. I. Berolini 1899, σ. 12, 44εξ., σ. 35, 23-24). Σ' αὐτὰ προστίθεται καὶ τὸ δοκίμιο τοῦ Εὐσταθίου «Περὶ ὑποκρισεως», ποῦ σχετίζεται ἐπίσης μὲ τὸ Θεόφραστο. «Eustathios erweiterte jedoch die Charakterbeschreibung um eine ausführliche Einleitung, in der er sich mit der Analyse des Terminus ὑπόκρισις im positiven Sinne im Zusammenhang mit der Theaterkunst befaßt. Der Gedankengang entspricht ziemlich genau den Gedanken, die wir auch den o.a. Texten kennen, die zur Rekonstruktion Theophrasts bzw. Proklos' Theorie

σκηνικούς προβληματισμούς των λογίων τῆς ἐποχῆς τῶν Κομνηνῶν γιὰ τὴν ἀρχαία τραγωδία. Τί γνωρίζουν ἄνθρωποι σάν τὸν Ψελλὸ γιὰ τὸ ἀρχαῖο θέατρο, πέρα ἀπὸ τὰ ἴδια τὰ κείμενα;

des Dramas herbeigezogen werden. Die Heuchelei im antiken Sinne des Wortes diente einem guten und nützlichen Zweck (ἐπ' ἀγαθῷ μεθώδους τεχνικῶς καί... ἐπωφελῶς τῷ βίῳ), die Tragiker suchten längst vergangene Ereignisse erbaulichen Inhaltes auf (ἀνατρέχοντες εἰς παλιγενεῖς ἱστορίας... δεξιῶς παιδεύειν σεμνῶς) und führten sie in einer der Wahrscheinlichkeit entprechenden Fiktion vor (ἐν πιθανότητι πλάσεως ῥητορικῆς) mittels der von Schauspielern vorgestellten Charaktere (ῥῆθι), deren Seelenregungen (πάθη) und deren Worte, um so positiv auf die Entwicklung der Zuschauer und Hörer einzuwirken... Eustathios bietet hier auch eine Definition des Dramas: ὑποκριτικὴ ἐπίδειξις μίμησις οὐσα προσώπων τε καὶ πραγμάτων ἔλλογος καὶ ἀνθολόγημα τῆς ἐν ἐκείνοις ποιότητος ἐπὶ παιδεύσει τῶν ἐντυγχανόντων [Kaibel, *Comicum Graecorum Fragmenta*. τόμ. Α', σ. 48, 184-187]. Die Schauspieler sollten die Zuschauer überzeugen (πείθειν) und sie mit dem Zauber des Wortes beeinflussen (λαλεῖν καὶ ποιεῖν εἰς κηληθμόν). Im weiteren entwickelt Eustathios die Theorie der vier dramatischen Gattungen, die vom Standpunkt ihres erzieherischen Wertes eine absteigende Linie von der Tragödie über das satyrische Drama, in dem sich der Ernst und das Lachen vermischen, zur Komödie vorstellt. Diese drei Gattungen sind, wenn auch in verschiedenem Grade, nützlich. Verwerflich ist die vierte Gattung, die Eustathios zwar nicht nennt, aber aus seinen Worten geht hervor, daß er den Mimos meint» (Dostálová, ὁ.π., σσ. 76έξ.). Στὰ σχόλια τοῦ Εὐσταθίου στὸν "Ὅμηρο ἀναφέρονταν 325 παραθέματα ἀπὸ τὸν Εὐριπίδη, ἀναφορὲς ποὺ μαρτυροῦν τὴ βαθιὰ γνώση τῶν ἔργων τοῦ τραγικοῦ ποιητῆ. Ἡ γνωστὴ Τσεχοσλοβάκκα βυζαντινολόγος καταλήγει στὸ μελέτημά της στὴν παρατήρηση, πὼς στὸ περιβάλλον τοῦ Εὐσταθίου θὰ μπορούσε νὰ ἔχει γραφεῖ ὁ «κέντρων» τοῦ «Χριστοῦ πάσχοντος». Στὰ συμφοραζόμενά μας ἔχει σημασία ἡ διαπίστωση τῆς βαθιᾶς γνώσης τοῦ περιεχομένου τῶν δραμάτων, κυρίως τοῦ Εὐριπίδη, στοὺς λόγιους τῶν μέσων Βυζαντινῶν χρόνων.

34. *Baroccianus graecus* 131, Oxford φολ. 415r-v. Βλ. R. Browning, *A Byzantine Treatise on Tragedy. Γέρας. Studies presented to G. Thomson on the occasion of his 60th birthday* L. Varcl/R. F. Willetts (eds.), Prague 1963, σσ. 67-81. Τελευταία ἐκδοση: Anonimo (Michele Psello?), *La tragedia greca*. Edizione critica, traduzione e commento di Franco Perusino. Urbino 1993 (καὶ τοῦ ἴδιου, *La tragedia greca come spettacolo in un anonimo trattato bizantino*. Στὸν τόμο: *Drama. Beiträge zum antiken Drama und seiner Rezeption. I. Antike Dramentheorie und ihre Rezeption* 1992, σσ. 131-139). Ἀποσπάσματα εἶχε δημοσιευτεῖ ὁ R. Pickard Cambridge. *The Dramatic Festivals of Athens*. 2nd ed. rev. J. Gould/D. M. Lewis. Oxford 1968, σσ. 322 ἐξ., μετὰφρασε παρουσίασε καὶ ὁ D. D. Feaver, *More on Medieval Poetics. Classical World* 62 (1969), σσ. 14 ἐξ. Σχετικὰ μὲ τὸ κείμενο ἐπίσης J. Glucker, *Notes on the Byzantine treatise on tragedy. Byzantion* 38 (1968), σσ. 267-272 καὶ R. Kassel, *Kritische und exegetische Kleinigkeiten. Rheinisches Museum für Philologie* 116 (1973), σ. 104. Γιὰ τὰ χωρία ποὺ ἀναφέρονται στὸ χορὸ: B. Gentili, *Il coro tragico nella teoria degli antichi. Dioniso* 55 (1984-85), σσ. 17-35 καὶ τοῦ ἴδιου, *Teatro e pubblico nell' antichità. Atti del Convegno Nazionale* (Trento 25/27 aprile 1986), σσ. 27-44. Γιὰ τὰ

Εἶναι ἐνδιαφέρον, πὼς οἱ περισσότερες παράγραφοι τοῦ σύντομου κειμένου (5-12, σειρὲς 16-104) ἀσχολοῦνται μὲ τὴ μελοποιῖα καὶ τὰ μέτρα, καθὼς καὶ τὴν ὄρχησιν τοῦ χοροῦ³⁵. Ἡ ἀρχὴ τοῦ δοκιμίου, ποὺ δίνει ἐν συντομίᾳ τὸ πλαίσιο τῆς παράστασης, ἀκολουθεῖ ἀπὸ κοντὰ τὴν «Ποιητικὴν» τοῦ Ἀριστοτέλη:

1. Ἡ τραγωδία, περὶ ἧς ἡρώτησας, ὑποκείμενα μὲν ἔχει, ἀ δὴ καὶ μιμεῖται, πάθη τε καὶ πράξεις, ὅποια τὰ ἐκάτερα, οἷς δὲ μιμεῖται μῦθος, διάνοια, λέξεις, μέτρον, ῥυθμός, μέλος, καὶ ἔτι πρὸς τούτοις αἱ ὕψεις, αἱ σκηναί, οἱ τόποι, αἱ κινήσεις· τούτων δὲ τὰ μὲν ὁ σκηνοποιός³⁶, τὰ δὲ ὁ χορηγός, τὰ δὲ [ὁ] ὑποκριτὴς ἀποδίδωσι. μέρη δὲ τραγωδίας πρόλογος, ἐπεισόδιον, ἐξοδος, χορικόν, ἀπὸ σκηνῆς· χορικοῦ δὲ πάροδος, στάσιμον, ἐμμέλεια, κομμός, ἐξοδος.

2. Τὰ δὲ πάθη μᾶλλον μιμεῖται ἢ τὰς πράξεις· τὸ γὰρ πρωταγωνιστοῦν ἐν πᾶσι τοῖς τραγικοῖς δράμασι τὸ πάθος ἐστί. μιμεῖται δὲ ἡ τραγωδία καὶ τὸ καλούμενον ἥθος, καὶ μάλιστα ἐν τοῖς στασίμοις ὄσμοσιν, ἐν οἷς καὶ αἱ ἀποφάσεις ἡθικαὶ καὶ γνωμολογίαι καὶ ἐπιτιμῆσεις. μιμεῖται δὲ καὶ τῶν ἀψύχων πολλά. ἡ δὲ πρᾶξις δυσμιμητοτέρα τοῦ πάθους, οὐ τὰς τυχοῦσας δὲ πράξεις ἡ τραγωδία μιμεῖται, ἀλλ' ὅσα ἡρωϊκῶν καὶ πρακτικῶν ἡθῶν εἰσιν οἰκεῖα καὶ μεγαλοψύχων, καὶ μάλιστα ἐὰν τελευτῶσιν εἰς πάθη· πολλὰ μὲν γὰρ εἰσι πράξεις καλαὶ μὲν καὶ σπουδαῖαι, ἀτράγωδοι δέ.

3. Τῶν δὲ τραγωδιῶν τὸ μὲν ἐστί δέσις, τὸ δὲ λύσις γίνεται ἢ ἀπὸ τῶν χρόνων μεταβολή, τὰ πολλὰ οὐκ ἄνευ δαιμονίου τινός. ἐστί δὲ καὶ τὸ ἐκκύκλημα καλούμενον αἵτημα δραματικόν τοῦ φαίνεσθαι τὰ ἐν τῇ οἰκῇ πρατόμενα. ἔχει δὲ τὸ δρᾶμα καὶ ἄγγελον καὶ ἐξάγγελον καὶ σκοπόν. διαμεμηχάνηται δὲ καὶ τινὰ ἐν τῇ σκηνῇ, ἐφ' ὧν οἱ τε θεοὶ καὶ τῶν ἡρώων τις φαίνεται. γίνεται δὲ καὶ εἰς χορὸς ἐν ταῖς τραγωδίαις καὶ δύο· τὸ δὲ τοιοῦτον καλεῖται διχορία.

ἐκτενὴ ἀποσπάσματα, ποὺ ἀναφέρονται στὴ μουσικὴ καὶ τὴ μετρικὴ G. Comotti, *La musica nella tragedia greca. Scena e spettacolo nell'antichità. Atti del Convegno Internazionale di Studio (Trento 28-30 marzo 1988)*. Firenze 1989, σσ. 43-61 (ἐπίσης τοῦ ἴδιου, *La musica nella cultura greca e romana*. Torino 1991).

35. Ἐξαίρεση ἀποτελεῖ ἡ παράγραφος 10 (σειρὲς 85-90), ποὺ περιγράφει ἐξοδὸ καὶ εἰσοδὸ τῶν ὑποκριτῶν: «Ἡ δὲ κορωνίς μέρους ἐστί σημεῖον, ὅταν οἱ ὑποκριταὶ ἐξελθόντες τῆς σκηνῆς μόνον τὸν χορὸν καταλείπωσι, καὶ ἐπεισέλθωσι πάλιν, ὅπότε καὶ τὸν τόπον ἐστὶν ἀλλάξαι, καὶ τόπον καὶ χορὸν καὶ ὅλον τὸν μῦθον, ἀρχῇ δὲ ἐπεισοδίου ἢ τελευτῇ. καὶ αὐτῶν δὲ τῶν μελῶν τὰ μὲν ἀπὸ σκηνῆς ἔγκειται, τὰ δὲ τῷ χορῷ ὑπόκειται» (Perusino, ὁ.π., σ. 32).

36. Κατὰ Glucker «τὰ μὲν ὁ [σκευοποιός, τὰ δὲ ὁ σκηνοποιός] κατὰ Ἀριστ. Ποιητ. 6, 1450b. Ἡ emendatio εἶναι μᾶλλον εὐστοχη, γιὰτὶ στὶς τέσσερις κατηγορίες ποὺ ἀναφέρονται ἀντιστοιχοῦν ἄλλωὶς μόνο τρεῖς κατηγορίες ἐκτελεστών.

4. Διαιρείται δὲ ἡ τραγικὴ ποίησις εἰς τε τὸν χορικὸν καλούμενον τρόπον καὶ τὸν ἀπὸ σκηνῆς, ἐκάτερον δὲ αὐτῶν εἰς ᾠδὴν καὶ λέξιν. τῆς δὲ λέξεως τὸ μὲν ἐστὶ μέτρον, οἷον ἱαμβικὸν τροχαϊκόν, τὸ δὲ περίοδος, οἷον ἀναπαιστική ἱαμβική. τοῦ δὲ μέτρου τὸ μὲν πρόλογος, τὸ δὲ ἐπεισῶδιον, τὸ δὲ ἐξοδος· τῆς δὲ ᾠδῆς ἡ χορικὴ εἰς πέντε μέρη διήρηται, ὧν τὸ μὲν ἐστὶ πάροδος, τὸ δὲ στάσιμον, τὸ δὲ ἐμμέλεια, τὸ δὲ κομμός, τὸ δὲ ἐξοδος. ἔστι δὲ ὁ κομμός θρῆνος κεκινημένος καὶ ἐπιτεταμένος»³⁷.

Ἡ συνοπτικὴ περιγραφή τῆς τραγωδίας φανερώνει τὸ βάρος τοῦ ἐνδιαφέροντος ποῦ βρίσκεται στὴν ποίηση καὶ στὴ μελοποίηση, ὅχι τόσο στὰ στοιχεῖα τῆς παράστασης καὶ τῆς «ὀψευς», τὰ ὁποῖα ἀποδίδονται ἀρκετὰ πιστὰ κατὰ τὸν Ἀριστοτέλη. Ἄν δὲν εἶναι ὁ ἴδιος ὁ Ψελλὸς συγγραφέας τοῦ δοκιμίου, πράγμα πάντως πολὺ πιθανόν, ἀφοῦ ἔγραψε ἀποδεδειγμένα καὶ ἓνα δοκίμιο γιὰ τὸν Εὐριπίδη³⁸, αὐτὸ ἀντιπροσωπεύει ὅπωςδήποτε περίπου τὸν ὀρίζοντα τῶν γνώσεών του γιὰ τὸ ἀρχαῖο θέατρο στὸ θεωρητικὸ τους σκέλος. Αὐτὸ σημαίνει πῶς, ἂν χρησιμοποιεῖ στὴ «Χρονογραφία» θεατρικὴ ὁρολογία, ὅπως «σκηνή», «τραγωδία», «δράμα», «ὑποκριτής» κτλ., γνωρίζει, σὲ κάθε περίπτωση, τὴν κυριολεκτικὴ ἔννοιά τους στὰ θεατρικὰ συγκείμενα τῆς ἀρχαιότητος· ἂν δηλαδὴ αὐτὲς οἱ ἔννοιες ἔχουν ἀποκλίνουσες σημασίες, αὐτὸ ἀντικαθερφεῖται μὲ βεβαιότητα μιὰ πρακτικὴ τῆς ἐποχῆς του. Τὸ ὅτι αὐτὲς οἱ ἰδιότυπες χρήσεις (μεταφορικές, θεολογικές, ἠθικολογικές, σὲ ἄλλα συμφραζόμενα) δὲν εἶναι δικό του εὑρημα ἢ προσωπικὸ λογοτεχνικὸ ὕφος, τὸ ἀποδεικνύει καὶ ἡ πρόσφατη διατριβὴ τοῦ Ἰωσήφ Βιβιλάκη, ποῦ ἐξετάζει τὴ θεατρικὴ ὁρολογία στοὺς Πατέρες τῆς Ἐκκλησίας ἀπὸ τὸν πρῶτο ὡς τὸν πέμπτο αἰῶνα, ὅπου τεκμηριώνονται ἤδη οἱ πρῶτες ρίζες τῆς βυζαντινῆς «χρήσης» τῆς θεατρικῆς ὁρολογίας τῆς ἀρχαιότητος³⁹. Ἡ σύγκριση μὲ μιὰν ἀπὸ τίς κυ-

37. Perusino, ὁ.π., σσ. 27 ἔξ.

38. Michael Psellus, *The Essays on Euripides and George of Pisidia and on Heliodorus and Achilles Tatius*. Wien 1986 (Byzantina Vindobonensia XVI). Ἀπὸ τὸ δοκίμιο αὐτὸ ἀντλήσε καὶ ὁ Λέων Ἀλλάτιος. «In his discussion of Euripides and tragedy Psellus shows awareness of various predecessors. He owes his distinction between tragedy and comedy, as well as his accounts of the parts of tragedy in a broader and a narrower sense, to the same source as the author of an anonymously transmitted... essay on tragedy» (ὁ.π., σ. 30). Σ' αὐτὸ στήριζεται καὶ ἡ ὑποψία, μήπως τὸ δοκίμιο «Περὶ τραγωδίας» εἶναι καὶ αὐτὸ τοῦ Ψελλοῦ (R. Browning, *A Byzantine treatise on Tragedy*, ὁ.π., σ. 68). Κοινὴ πηγὴ ἴσως ἀποτελεῖ τὸ ἱαμβικὸ ποίημα τοῦ Τζέτζη «Περὶ τραγικῆς ποιήσεως» (Kaibel, *Die Prolegomena peri komwidiás*, ὁ.π.).

39. Βιβιλάκης, ὁ.π., σσ. 316 ἔξ. Στὰ συμπεράσματα ὁ μελετητὴς ἀναφέρει καὶ παραδείγματα τῆς χρήσης θεατρικῆς ὁρολογίας στὸ Ρωμαῖν τὸ Μελωδὸ: «τραγωδία πένιας» (Grosdidier de Matons, 81, 5, 5 γιὰ τὴν ἔλλειψη κρασιοῦ στὸ γάμο τῆς Κανά), «Τὶ δὲ

ριότερες πηγές τῆς ἱστοριογραφίας τῶν μέσων βυζαντινῶν χρόνων θὰ εἶναι ἰδιαίτερα διαφωτιστική, γιατί ἀπὸ τὴν ἐκκλησιαστική γραμματολογία πρῶτα καθιερώθηκαν οἱ νέες σημασίες τῆς θεατρικῆς ὀρολογίας, μεταφέροντας τοὺς ὅρους ἀπὸ τὰ ἀρχικά τους συμφραζόμενα σὲ θεολογικά, ἡθικά ἢ γενικῶς μεταφορικά πλαίσια.

Γ'

Ἀπὸ τὴν πρωτοποριακὴ μελέτη τοῦ J. W. H. Walden γιὰ «stage terms» στὰ «Αἰθιοπικά» τοῦ Ἡλιδόρου⁴⁰, στὸν Ἀχιλλέα Τάτιο («Λευκίπη καὶ

τούτους τιτρώσκειν ἐγνώκαμεν, ὅταν τὴν πῶσιν αὐτῶν κωμωδοῦμεν γηθόμενοι ἐν ἐκκλησίαις τρ[αφ]ῶμεν» (22, 2, 5 καὶ 7, γιὰ τὴ νίκη κατὰ τῶν δαιμονικῶν δυνάμεων), «ὃ τραγῳδία ἀνέκφραστος» (22, 6, 6, γιὰ τὸν τρόπο ζωῆς στὰ μνήματα τοῦ δαιμονισμένου ἀπ' τὰ Γάδα-ρα), «ἐγνώρισα τὸ δράματοῦργημα» (23, 14, 2), γιὰ τὴ γυναίκα ποὺ ἀκούμπησε τὸν Ἰησοῦ), «πρὸ τοῦ λυθῆ τὸ θέατρον» (55, 13, 5, γιὰ τὴν ἐπίγεια ζωὴ) (Βιβλάκης, ὁ.π., σσ. 319 ἐξ.).

40. J.W. H. Walden, Stage-terms in Heliodorus's *Aethiopia*. *Harvard Studies in Classical Philology* 5 (1894), σσ. 1-43. Γιὰ τὸ «Αἰθιοπικά» βλ. νεότερη βιβλιογραφία: H. Gärtner, *Charikleia in Byzanz. Antike und Abendland* 15 (1969), σσ. 47-69· R. M. Rattenbury/T. W. Lumb, *Heliodore. Les Éthiopiennes, I-III*. Paris 1960 (1934)· J. J. Winkler, The medacy of Kalasiris and the narrative strategy of Heliodorus' *Aithiopia*. *Yale Classical Studies* 27 (1982), σσ. 91-158· Y. Yatromanolakis, *Basanos Eros: Love and Evil-Eye in Heliodorus' Aithiopia*. Στὸν τόμο τοῦ R. Benton, *The medieval Greek romance*. Cambridge 1989, σσ. 205-216.

Γιὰ τὸ ἀρχαῖο μυθιστόρημα βλ. γενικά: G. Anderson, *Ancient Fiction: The Novel in the Graeco-Roman World*. London 1984· S. Bartsch, *Decoding the Ancient Novel. The Reader and the Role of Description in Heliodorus and Achilles Tatius*. Princeton 1989· M. Braun, *Griechischer Roman und Hellenistische Geschichtsschreibung*. Frankfurt 1934· Q. Cataudella, *Na novella greca. Prolegomeni et testi in traduzione originali*. Napoli 1957· τοῦ ἴδιου, *Il Romanzo Classico*, Roma 1958· H. Dörrie, Die griechischen Romane und das Christentum. *Philologus* 93 (1938), σσ. 273-276· N. Frye, *The Secular Scripture. A Study of the Structure of Romance*, Harvard U.P. 1982· F. Garin, Su i romanzi Greci. *Studi Italiani di Filologia Classica* 17 (1909), σσ. 3 423-460· H. Gärtner (ed.), *Beiträge zum griechischen Liebesroman*. Zürich/New York 1984· G. Giangrande, On the origins of the Greek Romance: The birth of a literary form. *Eranos* 60 (1962), σσ. 132-159· P. Grimal, *Romans grecs et latins. Textes présentés, traduits et annotés*. Paris 1958· T. Hägg, *Narrative Technique in Ancient Greek Romance. Studies of Chariton, Xenophon Ephesius, and Achilles Tatius*. Stockholm 1971· τοῦ ἴδιου, *The Novel in Antiquity*. Oxford 1983· E. H. Haight, *Essays on the Greek Romances*. Port Washington, New York 1965 (1943)· R. Helm, *Der antike Roman*. Göttingen (2nd ed.) 1959· H. Hunger, On the imitation (*mimesis*) of antiquity in Byzantine literature. *Dumbarton Oaks Papers* 13/14 (1969-70), σσ. 17-38· K. Kerényi, *Die griechisch-orientalische Romanliteratur in religionsgeschichtlicher Be-*

Κλειτοφώνη»⁴¹, τὸν Εὐστάθιο⁴² καὶ Χαρίτων⁴³, ἔχουν μεσολαβήσει πᾶνω ἀπὸ 100 χρόνια, χωρὶς νὰ ἔχουν αὐξηθεῖ σημαντικὰ οἱ γνώσεις μας γιὰ τὴν

leuchtung, Tübingen 1927 (Darmstadt 1962)· τοῦ ἴδιου, *Der antike Roman*, Darmstadt 1971· H. Kuch (ed.), *Der antike Roman*. Berlin 1989· B. Lavagnini, *Studi sul romanzo greco*. Messina/Firenze 1950· D. N. Levin, To whom did the ancient novelists address themselves? *Rivista di Studi Classici* 25 (1997), σσ. 18-29· C.W. Müller, Der griechische Roman. Στὸν τόμο: E. Vogt (ed.) *Neues Handbuch der Literaturwissenschaft. Griechische Literatur*. Wiesbaden 1981, σσ. 377-412· A. Nikolai, *Über Entstehung und Wesen des griechischen Romans*, Berlin 1867· E. Norden, *Die antike Kunstprosa vom VI. Jahrhundert v. Chr. bis in die Zeit der Renaissance*. 2 vols. Leipzig 1898 (Leipzig/Berlin 1909)· P. L. Pattichis, *Euripides' Helen and the Romance-Tradition*. New York 1961· B. E. Perry, *The Ancient Romances. A Literatur-Historical Account of Their Origins*, Berkeley, Los Angeles 1967· B. P. Reardon, Aspects of the Greek Novel. *Greece and Rome* 23 (1976), σσ. 118-131· τοῦ ἴδιου, The form of Ancient Greek Romance. Στὸν Beaton, *δ.π.*, σσ. 205-216· E. Rohde, *Der griechische Roman und seine Vorläufer*. Leipzig 1876 (3η ἐκδ. 1914, μὲ Ἀνhang τοῦ W. Schmid, ἀνέστ. 1960)· H. Rommel, *Die naturwissenschaftlich-paradoxographischen Exkurse bei Philostratos, Heliodoros und Achilles Tatios*. Stuttgart 1923· O. Schissel von Fleschenberg, *Entwicklungsgeschichte des griechischen Romanes im Altertum*. Halle 1913· J. Schwartz, Quelques observations sur le romans grecs. *L'antiquité classique* 36 (1967), σσ. 536-552· A. Scobie, Storytellers, Storytelling and the Novel in Graeco-Roman Antiquity. *Rheinisches Museum* 122 (1979), σσ. 229-259· S. Trenkner, *The Greek Novella in the Classical Period*. Cambridge 1958· K. Treu, Der antike Roman und sein Publikum. Στὸν τόμο τοῦ Kuch 1989, *δ.π.*, σσ. 178-197· O. Weinreich, *Der griechische Liebesroman*. Zürich 1962.

41. Βλ. σὲ ἐπιλογή: G. Anderson, Achilles Tatius: A new Interpretation. Στὸν τόμο: R. Beaton (ed.), *The Greek Novel AD 1-1985*. Croom Hemm, London, New York, Sydney 1988, σσ. 190-193· T. F. Carney, *Achilles Tatius, Leucippe and Clitophon. Book III*. Ed. with introduction, commentary, vocabulary and indices by-. The Classical Ass. of Rhodesia and Nyasaland 1960· F. Consa, I papiri di Achille Tazio. *Rendiconti Istituto Lombardo* 103 (1967), σσ. 647-677· D. B. Durham, Parody in Achilles Tatius. *Classical Philology* 33 (1938), σσ. 1-19· F. Garin, Le Avventure di Leucippe e Clitophon nel papiro Oxyrhynchus 1250. *Rivista Italiana di Filologia Classica* 47 (1919), σσ. 351-357· R. W. Garson, Works of art in Achilles Tatius' Leucippe and Clitophon. *Acta Classica* 21 (1978), σσ. 83-86· S. Gaselee, *Achilles Tatius*. With and English translation by-. London, New York 1917 (Warmington E. H. 1969)· D. Hagedorn/L. Koenen, Eine Handschrift des Achilles Tatios. *Museum Helveticum* 27 (1970), σσ. 49-57· M. Laplace, Legende et fiction chez Achille Tatius: les personnages de Leucippé et de Io. *Bulletin de l'association G. Budé* 3 (1983), σσ. 311-318· A. M. G. McLeod, Physiology and Medicine in a Greek Novel. Achilles Tatius' *Leucippe and Clitophon*. *Journal of Hellenic Studies* 89 (1969), σσ. 97-105· R. Merkelbach, *Roman und Mysterium in der Antike*, München, Berlin 1967· J. N. O'Sullivan, Notes on the text and interpretation of Achilles Tatius I. *Classical Quarterly* 28 (1978), σσ. 312-239· τοῦ ἴδιου, *A Lexicon to Achilles Tatius*. Berlin, New York

τύχη τῆς θεατρικῆς ὁρολογίας στὰ ἑλληνιστικά καὶ βυζαντινὰ χρόνια⁴⁴. Γιὰ τὸ «δράμα» συνόψισε πρόσφατα ὁ Γιώργος Γιατρομανωλάκης τὴ χρήση τοῦ ὅρου στὸ ἀρχαῖο καὶ βυζαντινὸ μυθιστόρημα⁴⁵, γιὰ τὸ «θέατρον» ὁ Cyril Mango⁴⁶ καὶ ὁ Paul Magdalino⁴⁷, ἐνῶ ἄλλοι ὅροι, ποὺ παρουσιάζει ὁ Walden μὲ ἀρκετὴ λεπτομέρεια⁴⁸, ἔμειναν ἔξω ἀπὸ τὸ ἐνδιαφέρον τῶν μελετητῶν.

1980· K. Plepeltis, *Achilleus Tatios Leukippe und Kleitophon*. Eingeleitet, übersetzt und erläutert von-, Stuttgart 1980· C. F. Russo, Pap. Ox. 1250 e il romanzo di Achille Tatios. *Atti della Accademia Nazionale dei Lincei* 10 (1955), σσ. 394-401· O. Schissel von Fleschenberg, Digenis Akritis und Achilleus Tatios. *Neophilologus* 27 (1913), σσ. 143 ἑξ· D. Sedelmeier, *Studien zur Erzählungstechnik des Achilleus Tatios*. Diss. Wien 1958· τοῦ ἴδιου, Studien zu Achilleus Tatios. *Wiener Studien* 72 (1959), σσ. 113-143· H. Sexauer, *Der Sprachgebrauch des Romanschriftstellers Achilles Tatius*, Diss. Karlsruhe 1899· A. Stravoskiadis, *Achilles Tatius ein Nachahmer des Plato, Aristoteles, Plutarch und Aelian*. Athen 1889· E. Vilborg (ed.), *Achilles Tatius, Leucippe and Clitophon*. Stockholm 1955 (Commentary Stockholm etc. 1962)· F. Wilhelm, Zu Achilles Tatius. *Rheinisches Museum* 57 (1902), σσ. 55-75.

Εἶναι ἐνδιαφέρον πὼς ὁ Ψελλὸς σ' ἓνα δοκίμιό του, «Τίς ἡ διάκρισις τῶν συγγραμμάτων, ὡς τῶ μὲν Χαρίκλεια, τῶ δὲ Λευκίππῃ ὑποθέσεις καθεστήκατον;» συγκρίνει τὰ «Αἰθιοπικὰ» τοῦ Ἡλιοδώρου μὲ τὸν Ἀχιλλέα Τάτιο, παρομοιάζει τὴν πλοκὴ τους μὲ ἓνα διπλωμένο φίδι, ποὺ ἔχει κρύψει τὸ κεφάλι του στὴ μέση, καὶ ἀναγνωρίζει στὸν Τάτιο τὴ «λέξι» τοῦ μυθιστοριογράφου ὡς «δημοτικωτάτην οὖσαν καὶ θεατρικωτάτην παντάπασιν» (Michael Psellus, *The Essays on Euripides and George of Pisidia and on Heliodorus and Achilles Tatius*. Ed. Andrew R. Dyck, Wien: Österr. Akademie der Wissenschaften 1986, σσ. 91 ἑξ· ἀναφέρεται στὸν Καραλή, ὅ.π., τόμ. Β', σ. 477).

42. M. Alexiou, A Critical Reappraisal of Eustathios Makrembolites' *Hysmine and Hysminias*. *Byzantine and Modern Greek Studies* 3 (1977), σσ. 23-43.

43. A. Calderini, *Caritone di Aphrodisia. Le avventure di Cherea e Callirhoe*. Torino 1913· C. W. Müller, Chariton von Aphrodisias und die Theorie des Romans in der Antike. *Antike und Abendland* 22 (1976), σσ. 115-136· A. D. Papanikolaou, Chariton and Xenophon von Ephesus. Zur Frage der Abhängigkeit. Στὸν τόμο: *Χάρις K. I. Βουβέρη*. Ἀθήναι 1964, σσ. 304-320· τοῦ ἴδιου, *Chariton-Studien. Untersuchungen zur Sprache und Chronologie der griechischen Romane*. Göttingen 1973 (Hypomnemata, 37)· B. E. Perry, Chariton and his Romance from a Literary-Historical Point of View. *American Journal of Philology* 51 (1930), σσ. 93-134· B. P. Reardon, Theme, structure and narrative in Chariton. *Yale Classical Studies* 27 (1982), σσ. 1-27.

44. Γιὰ τὸ βυζαντινὸ μυθιστόρημα βλ. τώρα R. Beaton, *The Medieval Greek Romance*. Cambridge 1989 (2η ἐκδοση London 1996).

45. Ἀχιλλέως Ἀλεξανδρέως Τατίου, *Λευκίππη καὶ Κλειτοφών*. Εἰσαγωγή, Μετάφραση, Σχόλια Γιώργος Γιατρομανωλάκης, "Ἴδρυμα Γουλανδρή-Χόρν" Ἀθήνα 1990, ἰδίως σσ. 719-734.

46. Mango, ὅ.π., σσ. 341 ἑξ.

47. P. Magdalino, *The Empire of Manuel A. Komnenos 1143-1180*. Cambridge U.P. 1993, σσ. 335-356.

48. Walden, ὅ.π., σσ. 29 ἑξ.

«Δράμα» είναι κατά ὃν Φώτιο τὸ δηλωτικὸ ὄνομα τοῦ ἀρχαίου ἐλληνικοῦ μυθιστορήματος («μυθιστορίας» κατὰ τὸν Κοραή)⁴⁹. αὐτὸ ἔκαμε μελετητὲς ὅπως ὁ Ben Edwin Perry καὶ ὁ C.W. Müller νὰ ἰσχυρίζονται, ὅτι τὸ ἀρχαῖο μυθιστόρημα εἶναι οὐσιαστικὰ «ἐλληνιστικὸ δράμα σὲ ἀφηγηματικὴ μορφή»⁵⁰. «Δράμα» καὶ «δραματίον» σημαίνει στὴ βυζαντινὴ γλῶσσα πλασματικὰ γεγονότα (fiction), σὲ ἀντίθεση μὲ τὴν πραγματικότητα, «δραματικὸς» εἶναι ὁ «πεπλασμένος», «βιωτικὸς» (ποὺ ἔχει παρθεῖ ἀπὸ τῆ ζωῆ)⁵¹. Ἐπίσης στὸν Ἡλιόδωρο, τὸν Τάτιο, τὸ Χαρίτωνα, ἀλλὰ καὶ στὸν Εὐστάθιο Μακρεμβολίτη καὶ τὰ μυθιστορήματα τοῦ 12ου αἰ.⁵² εἶναι ἀρκετὰ συχνὲς οἱ ἀναφορὲς στὸ «δράμα» μὲ τὴν ἔννοια τῆς «ἱστορίας» καὶ τῶν περιπετειῶν τῶν ἥρώων τους⁵³. Αὐτὴ ἡ ἐννοιολογικὴ ἀμβλυνση τοῦ ὅρου «δράμα» φαίνεται πὼς συντελεῖται ἤδη στὰ τέλη τοῦ 5ου αἰῶνα, ὅταν καὶ οἱ ὅροι «τραγωδία», «κωμωδία» κτλ. ἀποκοτῶν ἓνα εὐρύτερο περιεχόμενο καὶ δηλώνουν καὶ ἄλλες μορφὲς γραφῆς, π.χ. πεζόμορφες ἀφηγήσεις στὴ βουκολικὴ ποίηση⁵⁴. «Εἰδικὰ ἡ λ. «δράμα» φαίνεται νὰ ἐπανερχέται στὴν ἀρχικὴ τῆς σημασία καθὼς χρησιμοποιεῖται

49. Ἄ. Κοραῆς, *Συλλογὴ τῶν εἰς τὴν ἑλληνικὴν βιβλιοθήκην, καὶ τὰ πάρεργα Προλεγόμενων καὶ τιῶν συγγραμμάτων*, Τόμ. Α'. Ἐν Παρισίοις 1833 ('Αθήνα 1986), σσ. 2-5 (ἀνατυπῶνεται χωρὶς ὑποσημειώσεις καὶ στὸ *Γιατρομανωλάκη*, ὁ.π., σσ. 732-734). Βλ. ἐπίσης V. Rotolo, 'Ο Κοραῆς καὶ τὸ ἀρχαῖο Μυθιστόρημα. Στὸν τόμο: *Πρακτικὰ Συνεδρίου «Κοραῆς καὶ Χίος»* (Χίος, 11-15 Μαΐου 1983). Ἀθήνα 1984. Γιὰ τὴν ἔννοια τῆς «μυθιστορίας» λεπτομερεῖα καὶ ἐπίσης Ἄ. Σαχίνης, *Θεωρία καὶ ἀγνωστὴ ἱστορία τοῦ μυθιστορήματος στὴν Ἑλλάδα 1760-1870*. Ἀθήνα 1992, σσ. 17-23 καὶ pass.

50. Διαφοροποίηση στὸ *Γιατρομανωλάκη*, ὁ.π., σσ. 726 ἔξ.

51. Müller, ὁ.π., σσ. 115 ἔξ. Βλ. ἐπίσης Nicoletta Marini, *Drama: possibile denominazione per il romanzo greco d'amore. Studi italiani di filologia di filologia classica* 84, n.s. III/9 (1991).

52. «The romance is a genre which shows human beings acted upon rather than acting. Indeed Chariton of Aphrodisia, who may have invented the genre, calls his whole story a *pathos erôtikon*, and in both the ancient and the twelfth-century romances there is some ironic play on the general passivity of the characters and the ancient generic term *drama*. As a rule this inherite characteristic of the genre is faithfully adhered to in the twelfth-century examples; indeed it is given added pathos (if the pun may be permitted!) when the passivity of the traditional romance hero and heroine is implecctly compared with the Christian virtue of fortitude and even, perhaps, the Christian Passion (*Pathê*)» (R. Beaton, *Epic and Romance in the Twelfth Century*. Στὸν τόμο: A. R. Littlewood (ed.), *Originality in Byzantine Literature, Art and Music*, Oxford 1995, σσ. 81-91, ἰδίως σ. 87).

53. *Γιατρομανωλάκης*, ὁ.π., σσ. 725 ἔξ.

54. Perry 1967, 74 ἔξ., *Γιατρομανωλάκης*, ὁ.π., σ. 726.

για νά δηλωθεῖ μιὰ ἀφήγηση ποὺ χαρακτηρίζεται ἀπὸ δράση»⁵⁵. Στὸν Ἀχιλλέα Τάτιο⁵⁶ ἡ λέξη ἔχει περίπου τρεῖς ἐννοιολογικοὺς ἄξονες: α) καθημερινές πράξεις κάποιου, τὴν ἀναπαράσταση (δραματοποίηση) τῶν πράξεων αὐτοῦ, τὴν ἀναπαράσταση (δραματοποίηση) γενικά, μιὰ «δραματική» ἱστορία· β) ἱστορία μιᾶς πράξης ἢ περιπέτειας μέσα στὴν ἀφηγούμενη ἱστορία· γ) δραματικὸ ἔργο (τραγωδία) ἢ τὸ ρόλο ποὺ παίζει ἡ ὑποδύεται κάποιος⁵⁷. Σ' αὐτὸ πάνω κάτω συμφωνοῦν καὶ οἱ ἄλλοι μυθιστοριογράφοι⁵⁸. Τὸ 12ο αἰώνα ὅμως φαίνεται πὼς τὸ «δράμα» γίνεται πλέον ὄνομα τοῦ ἀφηγηματικοῦ εἴδους, ὅταν ὁ Εὐστάθιος Μακρεμβολίτης μιλάει γιὰ «τὸ καθ' Ὑσμίνην δρᾶμα»⁵⁹. Δὲν ἀποτελεῖ ὅμως τὸν κανόνα· ὁ ἄρος ἀπλῶς δηλώνει πράξεις γεμᾶτες δράση καὶ περιπέτεια, καμιά φορὰ μὲ τὴν ἐννοιολογικὴ ἀπόχρωση τοῦ «τραγικοῦ», τῆς τραγικῆς μοίρας⁶⁰. Ἡ ἐξέταση τοῦ ὅρου στοὺς γραμματικοὺς τῆς ἐλληνιστικῆς ἐποχῆς φανερώνει τὴν πλατιά ἐννοιολογικὴ χρῆση τοῦ ἐπίθετου «δραματικοῦ»: στὸ Νικόλαο ἀπὸ τὰ Μύρα τῆς Λυκίας (5ος αἰ. μ.Χ.)⁶¹ ἡ κωμωδία καὶ τὰ ἄλλα «δράματα» ἀνήκουν στὰ «πλασματικά» διηγήματα, στὸν Ἑρμογένη (2ος αἰ. μ.Χ.) καὶ τὸν Ἀφθόνιο (4ος αἰ. μ.Χ.) τὸ «δραματικόν» δὲν ἀντιστέλλει οὔτε τραγικά μὲ κωμικά στοιχεῖα, οὔτε ἀληθοφανῆ μὲ «μυθικά»⁶²:

55. Γιατρομανωλάκης, ὁ.π., σ. 726.

56. Bl. Walden, ὁ.π., σσ. 8 ἐξ. καὶ J.N.O'Sullivan, *A Lexicon to Achilles Tatius* Berlin, New York 1980.

57. Κατὰ Γιατρομανωλάκη, ὁ.π., σ. 726.

58. Walden, ὁ.π.,

59. Γιὰ τὸν προβληματισμὸ βλ. καὶ H. Hunger, *Antiker und byzantinischer Roman*. Heildelberg 1980, σ. 10· V. Rotolo, 'Ο Κοραῖς καὶ τὸ ἀρχαῖο μυθιστόρημα. Στὸν τόμο: *Κοραῖς καὶ Χίος*, τόμ. Α', Ἀθήνα 1984, σσ. 55-66.

60. «Tragische Schicksale» κατὰ τὸν A. Nikolai, *Über Entstehung und Wesen des griechischen Romans*. Berlin 1867, σ. 82 σημ. 3. Ἀναφορὰ στὸν Γιατρομανωλάκη, ὁ.π., σ. 727.

61. *Προγυμνάσματα* 13, 2-4 Felten. Bl. Γιατρομανωλάκης, ὁ.π., σσ. 729 ἐξ.

62. 'Ο Ἑρμογένης (*Προγυμνάσματα* 4. 17 ἐξ., Rabe) προχωρεῖ στὴν ἐξῆς διαίρεση, τοῦ διηγήματος: «τὸ μὲν γὰρ εἶναι μυθικόν, τὸ δὲ πλασματικόν δ καὶ δραματικόν καλοῦσιν, οἷα τὰ τῶν τραγικῶν, τὸ δὲ ἱστορικόν» (Γιατρομανωλάκης, ὁ.π., σ. 730). 'Ο Ἀφθόνιος (*Προγυμνάσματα* 2.20 ἐξ., Rabe) προβάλλει τὴν ἐξῆς κατάταξη: «τοῦ δὲ διηγήματος τὸ μὲν ἐστὶ δραματικόν, τὸ ἱστορικόν, τὸ δὲ πολιτικόν· καὶ δραματικόν μὲν τὸ πεπλασμένον, ἱστορικόν δὲ τὸ παλαιὸν ἔχον ἀφήγησιν» (ὁ.π.). «Αὐτὸ ποὺ τελικὰ προκύπτει ἀπὸ τοὺς ὑποκειμενικοὺς καὶ κάποτε ἀντίθετους μεταξὺ τους ὅρους εἶναι τὸ ἐξῆς: ὅταν οἱ γραμματικοὶ λένε δραματικὸν ἐννοοῦν μιὰ πλασμένη, πλαστὴ ἱστορία (πλασματικόν) τραγικῆς ἢ/καὶ κωμικῆς ὕψης, μιὰ περιπετειώδη ἱστορία δηλαδὴ ποὺ δὲν φαίνεται νὰ ἀποκλείει οὔτε τὰ τραγικά οὔτε τὰ κωμικά στοιχεῖα. Καθὼς ὅμως τὸ πλασματικόν περιλαμβάνει στοιχεῖα ἀληθοφανῆ (argumentum) ἢ καὶ μυθικά (fabula), ἔπεται ὅτι τὸ δραματικόν χαρακτηρίζεται καὶ ἀπὸ αὐτὰς τίς ιδιότητες καὶ δὲν ἔχει καμιά σημασία ἂν διαπραγματεύεται ψευδῆ ἢ ἀληθῆ

είναι άπλως ή πλαστή ιστορία, πού μπορεί νά πραγματεύεται ψευδή ή άληθινά (ιστορικά) δεδομένα.

Νά πού και τά ιστοριογραφικά έργα, όπως ή «Χρονογραφία» τοῦ Ψελλοῦ, μπορεί νά ανήκουν στήν σφαίρα τοῦ διηγήματος, τοῦ «δράματος»: ἀφηγοῦνται ιστορίες, ἀλλά και ή 'Ιστορία γίνεται ἀφήγηση· εἰδικά σ' αὐτά τά έργα ιστοριογραφίας ὑψηλῶν αἰσθητικῶν προδιαγραφῶν τά ὅρια μεταξύ ιστοριογραφίας καί λογοτεχνίας δέν εἶναι σαφῆ (οὔτε μεταξύ πλασματικοῦ καί ἀληθοῦς, ὅπως δείχνουν οἱ βυζαντινοὶ μυθογράφοι, παραδοξογράφοι καί ιστοριογράφοι). «Δραματική» μπορεί νά εἶναι ἐπομένως μιὰ ἀφήγηση ιστορίας, ἀλλά και ή 'Ιστορία ή ἴδια. Βρισκόμαστε πάλι κοντά στήν ιδέα τοῦ (βυζαντινοῦ) κοσμοθεάτρου, πού ἀναλύσαμε εἰσαγωγικά. Ὡστόσο ή λέξη «δράμα» ἀκόμα προκαλεῖ θεατρολογικοὺς συνειρμούς⁶³. δέν τὸ μαρτυροῦν τόσο τὰ διαλογικά μέρη, γιατί ὁ Διάλογος ἦταν πάντα ἀγαπητή, ἀκόμα καί στοὺς χριστιανοὺς καί βυζαντινοὺς συγγραφεῖς⁶⁴, μορφή πραγματείας, ὅσο οἱ θεατρικοὶ ὅροι πού βρίσκονται στίς ιστορίες αὐτές, «πλασματικές» ή πραγματικές. Ἡ θεατρική ὁρολογία στή «Χρονογραφία» δέν εἶναι τυχαία, ἀλλά συνδυάζεται μετ' τὸ κλίμα τοῦ «δραματικοῦ», τὸ ὁποῖο συνδυάζεται ἐπίσης μετ' τὴ διατήρηση θεατρικῆς ὁρολογίας στὰ ἀφηγηματικά εἶδη.

Τί γίνεται μετ' τὸν ὅρο «θέατρον»; Ἡ ιστορία γιὰ τὴν ὑπαρξὴ θεάτρου στὸ Βυζάντιο εἶναι ἀρκετὰ βεβαρυμένη⁶⁵. Ὁ Mango κατέληξε στή σύντομη πραγ-

(ιστορικά) στοιχεῖα. Αὐτὸς ὁ χαρακτηρισμὸς θὰ μπορούσε νά ἀφορᾷ καί τὸ ΑΕΜ (ή κυρίως τὸ ΑΕΜ) ('Αρχαῖο ἐλληνικὸ μυθιστόρημα, Γιατρομανωλάκης, β.π., σ. 730).

63. Ὁ Γιατρομανωλάκης, συνοψίζοντας τὰ εὐρήματα τοῦ Walden, ἀποφάνεται: «Θὰ ἦταν ὥστόσο σφάλμα νά θεωρήσουμε ὅτι ή ἔννοια δραματικόν, ὅπως χρησιμοποιεῖται στὸν Φώτιο, εἶναι ὅρος μόνο τεχνικός. Ἡ λέξη χωρὶς ἀμφιβολία χαρακτηρίζει μετ' τὴν ιστορική σημασία της καί τὸ εἶδος, καί δέν ὑπάρχει καμία ἔνδειξη ὅτι ή λέξη ἔχει ἀπολέσει τὴ «δραματική» σημασία της. Τοῦτο ὑποστηρίζεται ἐπίσης ἀπὸ τὸ γεγονός ὅτι ὁ ὅρος συνοδεύεται καί ἀπὸ διάφορους θεατρικοὺς ὅρους, ὅπως ὑπεκρίθησαν, ὑποκρινόμενον, ὑπεισάγον. Ὅπως σωστά παρατηρεῖ ὁ Walden (β.π., 18), οἱ θεατρικοὶ αὐτοὶ ὅροι ἀποτελοῦν ἐνδείξεις ὅτι ή λέξη δραματικόν ἐξακολουθοῦσε νά προκαλεῖ θεατρικοὺς συνειρμούς» (Γιατρομανωλάκης, β.π., σ. 731).

64. Βλ. H. Hunger, III. Byzanz, *Lexikon des Mittelalters* III, München, Zürich 1986, σσ. 948-951. Ἐπίσης B. R. Voss, *Der Dialog in der frühchristlichen Literatur*. München 1970 (Studia et Testimonia antiqua, IX)· M. Hoffmann, *Der Dialog bei den christlichen Schriftstellern der ersten vier Jahrhunderte*. Berlin 1966 (Texte und Untersuchungen, 96) κ.ά.

65. Βλ. Πούγερ 1984, β.π., σσ. 18-32 καί 1992, β.π., σσ. 23έξ. Στὸ σημεῖο αὐτὸ νά ἐπαναληφθοῦν μόνο τὰ κριτικά συμπεράσματα τοῦ Mango: «I have mentioned *en passant* the misrepresentation of the circus demes by modern commentators and, somewhat

ματεία του, πὼς ἡ λέξις σημαίνει στὰ βυζαντινὰ κείμενα τὸ Ἴπποδρόμιο, κάθε θέαμα (καὶ μὲ τὴ μεταφορικὴ ἔννοια) ἢ καὶ ἀκροατήριον⁶⁶. Τὰ εἶδη θεάτρου ποὺ εἶχαν ἐπιβιώσει εἶναι μόνο ὁ Μῖμος καὶ ὁ Παντόμιμος, ἐνῶ τὰ «κυνήγια» τοῦ ἀμφιθεάτρου δὲν ἦταν ποτὲ δημοφιλῆ στὴν Ἀνατολὴ καὶ εἶχαν ἀπαγορευτεῖ στὴ διάρκεια τοῦ βου αἰῶνα⁶⁷. Ἐνῶ τὸν 5ο αἰῶνα μαρτυροῦνται

more fully, that of the Byzantine theatre. Why is it that so much nonsense has been written on these topics by scholars who, in other respects, were perfectly sensible?... It has taken us nearly a hundred years to get rid of this fallace, and I dare say there are still some scholars ready to defend it. Exactly the same applies to the theatre. We have been misled by words that meant one thing in antiquity and another thing in the Middle Ages; and we shall continue to be so misled as long as we regard Byzantium in terms of ancient "survivals". It is no easy matter to reconstruct the reality of Byzantine life, but we must endeavour to do so with a mind free from classical preconceptions if we are to understand this civilization as it was, not as we would like it to have been» (Mango, *δ.π.*, σσ. 352 ἐξ.).

66. «The question has often been posed whether (or to what extent) theatre survived in the Byzantine Middle Ages. Alas, the discussion of this topic have been marred by the wildest fantasies; and while we may easily forgive Constantine Sathas for his uncritical compilation, it is harder to feel indulgent towards Venetia Cottas and especially Albert Vogt. Much of the confusion has been caused by the word θέατρον itself, which in Byzantine texts has a wide range of meanings. It can denote the hippodrome, any kind of spectacle (often figuratively) of an audience [H. Hunger, *Die hochsprachliche profane Literatur der Byzantiner I*. München 1978, σσ. 210-211], but it hardly ever and possibly never (except in the Early period) means a theatre. To take but one example, when Photius, in speaking of the split between Sergius and Baanes in the Paulician party, says, ἡ στάσις αὐτοῦ δραματουργεῖται δημοσίων θεάτρων [Contra Manichaeos, I 22, PG 102: 73 B], he surely does not mean that «les théâtres s'empressèrent de mettre en scène la discorde des deux chefs» [A. Vogt, *Le théâtre à Byzance. Revue des questions historiques* 115, 1931, σ. 288] - merely that they made a public spectacle of themselves. Elsewhere the precise meaning of θέατρον cannot be determined from the context. When, for example, we are told that St. Evaristus, who was born in 819 in Galatia, avoided in his youth παιδιὰς δὲ καὶ τῶν ἄλλων τῶν ἐν σκηνῇ καὶ θεάτροις ὅσα τοῖς νέοις ἀλογίστως σπουδάζεται [Analecta Bollandiana 41, 1923, σ. 299], we can scarcely guess whether this refers to rustic spectacles or is simply a rhetorical flourish. And what exactly does Psellus have in mind when he writes that, as a monk, he is obliged μὴ εἰς θέατρον παρακύψαι, μὴ ἔδειν κυνηγέσιον; [Scripta minora, ed. Kurtz/ Drexler, II 292]. Is he referring to the Hippodrome of Constantinople? Still, the question remains: not that of the survival of the 'legitimate theatre', since no such thing existed in the Early Byzantine period, but that of the mime and pantomime» (Mango, *δ.π.*, σσ. 342 ἐξ.).

67. «...three types of amusement were available in the Early Byzantine period the mime and the pantomime had took place in theatres; wild animal fights that

ἀκόμα τουλάχιστον τέσσερα θεατρικά κτίρια στὴν Πόλη, μετὰ τὸν 6ο αἰώνα δὲν γίνεταί οὔτε μιὰ ἀναφορὰ ο' αὐτά⁶⁸. Ὁ Μίμος καὶ ὁ Παντόμιμος ἀπαγο-

were given in amphitheatres (κυνήγια); and chariot races that were held in hippodromes. I shall not concern myself with wild animal fights which do not seem to have ever been popular in the eastern part of the Empire (just as amphitheatres were uncommon there) and which, in any case, were abandoned in the course of the 6th century [A. Cameron, *Porphyrus the Charioteer*. Oxford 1973, σσ. 228 ἐξ.]. The vitality of the theatre in Justinian's age (and somewhat later) is, on the other hand, amply attested, even in hagiographic texts. John Moschus has two stories about mimes, one about Babylas of Tarsus and his two girl-friends (actresses?), Komito and Nikosa, who embraced the monastic life [Pratum ch. 32, PG 87/3: 2880-81], the other about Gaianos of Heliopolis, who ridiculed the Virgin Mary on the stage, in the presence of a great crowd (ἐπὶ τοσούτου δήμου) and was suitably punished for so doing [Pratum, ch. 47, PG 87/3: 2901]. Mimes played in the theatre of Emesa in the mid-6th century [L. Rydén, *Das Leben des hl. Narren Symeon von Leontios von Neapolis*, Uppsala 1963, σ. 150], and, at about the same time, an aristocratic young couple from Antioch who 'went underground' for religious reasons, re-appeared at Amida, the husband disguised as a mime, the wife as an actress (πόρνη) [John of Ephesus, *Lives of the Eastern Saints*, ch. 52, PO 19, σσ. 164ἐξ.]. The prohibition, addressed especially to actors and actresses, of donning monastic costume [Justinian, Nov. 123, 44] must also refer to the mime. Pantomime dancers enjoyed at the time an even greater popularity that is extensively documented in the chronicles, the Anthology and other sources. The natural calamities that befell Edessa in the late 5th and early 6th centuries were attributed by the pious to the performances given there by the pantomime Trimerius [*The Chronicle of Joshua the Stylite*, transl. Wright, σσ. 18 ἐξ.]» (Mango, β.π., σσ. 341 ἐξ.).

Εἰδικὰ γιὰ τὴν περιοχὴ τῆς Ἑδεσσας ὑπάρχουν ἐνδιαφέρουσες εἰδησεις τοῦ Ἰακώβου τοῦ Sarug (451-521), ποὺ ἦταν «περιοδευτὴς» τῆς κυβέρνησης καὶ ἐπισκέφθηκε ἀγροτικούς δήμους γιὰ ὑπολείμματα παγανιστικοῦ πολιτισμοῦ καὶ θρησκείας (W. Crame, *Irrtum und Lüge. Zum Urteil des Jacob von Sarug über Reste paganer Religion und Kultur. Jahrbuch für Antike und Christentum* 23, 1980, σσ. 96-107· ἐπίσης C. Mass, *Jacob of Serugh's homilies on the spectacles of the theatre. Muséon* 48, 1935, σσ. 87-112 καὶ E. Frézouls, *Recherches sur les théâtres de l'Orient syrien. Syria* 36, 1959, σσ. 202-227, 38, 1961, σσ. 54-86). Στὶς συριακές αὐτὲς ὁμιλίες περιγράφεται ἡ παντομμυμικὴ ὁρχησὴ (χορὸς τῶν Ἑλλήνων) 156) καθὼς καὶ ὁ μίμος: «Der Lügner stand in der Mitte; er stand aufrecht, gestikuliert mit Händen, und siehe, er wurde zum Zeichen für die Zuschauer: Dem Aussehen nach wurde er ein Ball / eine Kugel. Doch siehe, seine Freunde lachen über ihn» (1-3, Cramer, β.π., σσ. 101 ἐξ.). Προφανῶς πρόκειται γιὰ ἀκροβατικὸ νούμερο. Στὸ θίασο ἦταν μόνο ἄνδρες· παρ. 15 περιγράφει πὼς διευθετεῖ κάποιος τὰ στήθια του, γιὰ νὰ παίξει γυναικεῖο ρόλο. Στὸν Παντόμιμο παρουσιάζουν μιὰ σειρά ἀπὸ ιστορίες μὲ θεοὺς (65-72)· ὁ ὁρχηστὴς παρατεῖται ἀπὸ τὸ δικό του «σχῆμα» καὶ παίρνει ἄλλο. Ὁ Χορὸς τραγουδάει· κυριαρχοῦν τὰ ἐρωτικά θέματα τῆς ἐλληνικῆς μυθολογίας, κυρίως οἱ ἐρωτικὲς περιπέτειες τοῦ Δία. Ὁ ὑποκριτὴς

ρεῦνται ρητὰ ἀπὸ τὸν 51ο κανόνα τῆς Πενθέκτης στο 691⁶⁹. δὲν γνωρίζουμε σὲ ποιὰν ἔκταση ὑπῆρχε ἀκόμα τότε, καὶ ἡ ἀναφορά τῆς ἀπαγόρευσης σὲ μετογενέστερους νομοκάνονες καὶ σχόλια δὲν ἀντικαθερφερίζει καμιά ὑπαρκτὴ πραγματικότητά⁷⁰.

ἀποκαλεῖται «ψεύτης» (1, 25, 100 pass.) ὁ ὁποῖος παριστάνει ἀπατηλὲς ἱστορίες, παραμύθια (30, 34, 64, pass.). Τὸ θέατρο εἶναι «die Mutter aller Ausgelassenheit, Zügellosigkeit und Ausschweifung» (29), καὶ ἰδίως παιδιὰ καὶ νεαροὶ κινδυνεύουν ἀπὸ αὐτὸ (49-54). Τὰ ἐρωτικά θέματα παρουσιάζονται μὲ raffinesse, ἀλλὰ τέτοιους διεστραμμένους θεοὺς καὶ θεῶς δὲν θὰ ἐπαίρνε κανεὶς οὔτε ὡς σκλάβους καὶ ὑπηρετίες (202 ἐξ.). Τὸ θέατρο ἀποτελεῖ κίνδυνο, γιὰ εἶναι παγανιστικὸ (πράγματι ἀνάμεσα στὰ 492 καὶ 502 μαρτυρεῖται μιὰ ἀναβίωση τοῦ εἰδωλολατρικοῦ στὴν Ἑδεσσα λόγω τῶν Σατουρναλίων, πού γιορτάστηκαν μὲ ὀρχήσεις καὶ κωμωδίες). Ὁ φόβος εἶναι ἐκδηλος: τὸ θέατρο κηρύσσει θεοὺς πού δὲν ὑπάρχουν (27), εἶναι μιὰ τρέλα, πού ἐφεῦραν οἱ Ἕλληνες (34), «daß Satan mittels eines Spiels das Heidentum wieder aufrichten will» (84) κ.τ.λ. (Cramer, ὁ.π.). Γιὰ τὰ θέατρα στὴν Ἀνατολὴ καὶ στὴ βόρεια Ἀφρική βλ. ἐπίσης: R. Beltriner, Tapestries from Egypt influenced by theatrical performances. *Textil Museum Journal* 1/3 (1964), σσ. 35-49· B. Ward-Perkins/Sheila C. Gibson, The 'Market Theatre' Complex and Associated Structures. Cyrene. *Libyan Studies* 18 (1987), σσ. 43-72 (*Libya Antiqua* 13-14, 1977-78 [1984], σσ. 331-375)· A. Segal, Theaters in Ancient Palestine during the Roman-Byzantine Period. (An Historical-Archaeological Survey). *Scripta classica israelica* 8-9 (1985-86), σσ. 145-165· A. Kloner, The Roman Amphitheatre at Beth Gubrin. Preliminary Report. *Israel Explor. Journal* 38 (1988), σσ. 15-24· τοῦ ἴδιου, Theatres in Eretz-Israel in the Roman-Byzantine Period. *Eretz-Israel* 19 (1987), σσ. 106-124 (ἑβραϊκὰ μὲ ἀγγλικὴ περίληψη· ἀφορᾷ τὸν 4-6 αἰῶνα)· Ulkū Izmirgil, Side Theatre and surrounding area, 1985. *Anatolian Studies* 36 (1986) 213 ἐξ. κ.τ.λ.

68. Mango, ὁ.π., σσ. 343 ἐξ.

69. «καθόλου ἀπαγορεύει ἡ ἀγία αὕτη καὶ οἰκουμένη ὁ σύνοδος τοὺς λεγομένους μίμους καὶ τὰ τούτων θέατρα· εἰτά γε μὴν καὶ τὰ τῶν κυνηγίων θεώρια καὶ τὰ ἐπὶ σκηνῆς ὀρχήσεις ἐπιτελεῖσθαι.» Γιὰ τὸν κανόνα αὐτὸ σχολιάζει ὁ Βαλσαμών: «Καὶ ταῦτα μὲν εἰπόντινες περὶ τῶν ἱπποδρομιῶν· περὶ δὲ τῶν μίμων καὶ τῶν θυμελικῶν παιγνίων οὐδεμίαν ἐποίησαν διαίρεσιν, ἀλλ' εἰς τὸν διορισμὸν τοῦ κανόνος αὐτὰ ἀνήρτησαν. Ἔσο δὲ εἰδὼς ὡς, εἰ καὶ ἐν ἐκείνῳ τῷ κανόνι ἐγράφημεν τὰ παρὰ τινων λεγόμενα χάριν τοῦ μὴ καλῶσεσθαι τὰς σημερον τελουμένας ἱπποδρομίας, ἀλλὰ γε τὰς ἐπὶ σκηνῆς ὀρχήσεις καὶ τὰ ἐπὶ θυμέλης τῶν μίμων θεώρια ἀδιαστίκτως κολάζεσθαι πάντες λέγουσι καὶ ἐξ ἀμφοτέρων τῶν κανόνων» (Πράλλης/Ποτλῆς, τόμ. Β', 426). Γιὰ τὰ σχόλια τοῦ Ζωναρᾶ βλ. παραπάνω.

70. «The mime and the pantomime may have lingered on until the end of the 7th century when they were banned by Canon 51 of the Trullan Council. Does this mean that they were still widespread at the time? The answer is not clear, especially in view of the fact that the same canon also prohibits τὰ τῶν κυνηγίων θεώρια which were, almost certainly, extinct. I know, however, of no clear-cut evidence that would indicate the presence of a theatre in the Byzantine Empire at a later date, apart from the occasional performance given by mummers... Nothing can be deduced from the fact that old canonical prohibition were occasionally repeat-

Ὡς πρὸς τὸ Ἱπποδρόμιο παρατηρεῖ τὸ ἐξῆς: ἐνῶ στὴν πρωτοβυζαντινὴ ἐποχὴ ὑπάρχει σχεδὸν σὲ κάθε μεγαλύτερη πόλη, στοὺς μέσους βυζαντινοὺς χρόνους λειτουργεῖ μόνο στὴν Κωνσταντινούπολιν· στὴ Ρώμῃ τοῦ 4ου αἰ. 66 μέρες τὸ χρόνο ὑπῆρχαν θεάματα στὸ Ἱπποδρόμιο, κι ἂν κρίνουμε ἀπὸ τὰ λεγόμενα τοῦ Χρυσόστομου καὶ τὸ γεγονός, ὅτι ὁ Πορφύριος (γύρω στὰ 500 μ.Χ.) κέρδισε 200 ἄμαξοδρομίες, στὴν Πόλιν τὰ πράγματα δὲν πρέπει νὰ ἦταν πολὺ διαφορετικὰ—στὴν «Ἐκθεσιν τῆς Βασιλείου τάξεως» τοῦ Κωνσταντίνου Πορφυρογέννητου, ποὺ περιέχει πολλοὺς ἀναχρονισμοὺς καὶ εἶναι προβληματικὴ πηγὴ γιὰ τὸ 10ο αἰῶνα, περιγράφονται συνολικὰ μόνο τρεῖς ἡμερομηνίες τακτικῶν ἄμαξοδρομιῶν μὲ ὀκτὼ κούρσες τὴν ἡμέρα (στὴ πρωτοβυζαντινὴ περίοδο ἦταν 50 !)⁷¹. ἐνῶ γιὰ τὴν πρώιμη ἐποχὴ ἔχουμε πληροφορίες γιὰ τὰ ἀγάλματα τῶν νικητῶν στὶς ἄμαξοδρομίες, γιὰ τοὺς μέσους χρόνους γνωρίζουμε μόλις δύο ὀνόματα⁷². καὶ οἱ Πράσινοι καὶ Βένετοι κατὰ τὸ 7ο καὶ 8ο αἰῶνα ὑποχωροῦν καὶ βρίσκονται στὴν «Ἐκθεσιν τῆς Βασιλείου τάξεως» ὡς ἀναχρονιστικὸ στοιχεῖο. Κι ὅταν οἱ Ζωναρᾶς καὶ Βαλσαμῶν στὰ σχόλια γιὰ τοὺς κανόνες 24, 51 καὶ 62 τῆς Πενθέκτης κάνουν μιὰ διάκριση ὡς πρὸς τὰ Ἱπποδρόμια: «τὰς ποτὲ γινομένης Ἱπποδρομίας ἀπαγορεύει, οὐ μὴν τὰς σήμερον τελουμένης κατ' ἐπιτροπῆς καὶ παρουσίαν βασιλικήν»⁷³, γιὰ τὸ θέατρο ὁ πρῶτος ἔχει μόνο νὰ ἀναφέρει τίς χοντροκομμένες φάρσες κάποιων περιπλανώμενων θεατρίνων⁷⁴ καὶ ὁ Βαλσαμῶν κάποιες ἀθῶες μεταμφιέσεις τοῦ κατωτέρου κλήρου στὴν Ἀγία Σοφία⁷⁵.

ed, e.g. in the *nomocanon* of Photius [IX 27, Πάλλης/Ποτλῆς, τόμ. Α', σ. 202]; for surely, if a secular theatre had continued to exist, it would have attracted explicit and repeated censure. Even so innocuous a performance as the parade of costumed boys on the fest of the Holy Notaries was regarded with disapproval [Χρυσόφορος Μυτιληναῖος, *Gedichte*, ed. Kurtz, σσ. 91 ἐξ., ἀρ. 136] and eventually banned [Πάλλης/Ποτλῆς, ὁ.π., τόμ. Β', σσ. 451 ἐξ.]. Why is it, then, that we find no condemnation of theatrical shows either in sermons or in the paraenetic literature of the Middle and Later Byzantine periods, e.g. in the *Strategicon* of Kekaumenos or in the *Spaneas*? When, by contrast, we turn to a similar work of the Early period, such as the *Versus ad Seleucum* by Amphilochius of Iconium, we discover that the mime, the pantomime and the circus top the list of the evil pursuits that the proper young man ought to avoid at all costs» (Mango, ὁ.π., σ. 344).

71. Mango, ὁ.π., σσ. 345 ἐξ.

72. Mango, ὁ.π., σσ. 347 ἐξ.

73. Πάλλης/Ποτλῆς, ὁ.π., τόμ. Β' 357 ἐξ.

74. Βλ. παραπάνω.

75. «Ἀλλὰ καὶ τινες κληρικοὶ κατὰ τινὰς ἑορτὰς πρὸς διάφορα μετασχηματίζονται προσωπεῖα, καὶ ποτὲ μὲν ξιφῆρεις ἐν τῷ μεσονάφῃ τῆς ἐκκλησίας μετὰ στρατιωτικῶν ἀμφίων εἰσέρχονται, ποτὲ δὲ καὶ ὡς μοναχοὶ προοδεύουσιν ἢ καὶ ὡς ζῶα τετράποδα. Ἐρωτῇ-

Στους σκοτεινούς χρόνους τῆς Εἰκονομαχίας ἐξαφανίστηκαν καί τὰ πολυτελῆ λουτρά⁷⁶ καί πολλά ἄλλα στοιχεῖα τῆς καθημερινῆς ζωῆς τῆς ἀρχαϊότητος ἔχουν ἀλλάξει, ὅπως ἡ κατάκλιση στό φαγητό⁷⁷, ἡ τάξη καί ἡ τιμητική θέση στό συμπόσιο⁷⁸ κτλ. Θῦμα αὐτῶν τῶν ἀλλαγῶν ἦταν καί τὰ ὁ ἵπποδρόμια καί τὰ μιμοθέατρα, καθὼς καί ἡ ὀρχηστική τέχνη τοῦ Παντομίμου. Ἀλλά τὸ «θέατρον» στοὺς μέσους βυζαντινούς χρόνους —σέ κάποια ἀναλογία μὲ τὸ «δράμα» ποὺ κρύβεται μέσα στὴν ἱστορήση πραγματικῶν ἢ φανταστικῶν γεγονότων— βρίσκεται ἄλλοῦ, καί πάλι ὄχι τελείως ἀποκομμένο ἀπὸ τὰ ἀρχαῖα του συμφραζόμενα: σὺν ἀκροατήριο τῶν ἀπαγγελιῶν τῆς ρητορικῆς καί ποιητικῆς λογοτεχνίας σὲ κλειστὸ κύκλο⁷⁹.

Ἰκανὸ μέρος τῆς βυζαντινῆς γραμματολογίας προοριζόταν νὰ διαβάζεται μπροστὰ σὲ ἄλλους, εἴτε δημοσίως εἴτε σὲ στενότερο κύκλο⁸⁰. Εἰδικὰ ἡ «Χρονογραφία» τοῦ Ψελλοῦ, μὲ τίς λεπτές εἰρωνεῖες τῆς, τίς νύξεις καί τὰ παραθέματα πρέπει νὰ προοριζόταν γιὰ μιὰ τέτοιαν ἀνάγνωση σὲ μᾶλλον στενὸ κύκλο μορφωμένων. Αὐτὸ τὸ κοινὸ τῶν ἀπαγγελιῶν τῶν ἐπίδοξων λογοτεχνῶν λεγόταν «θέατρον». Ὁ Paul Magdalino ἔδωσε μιὰ λεπτομερειακὴ ἀνάλυση τοῦ τρόπου ποὺ λειτουργοῦσαν τὰ «θέατρα» αὐτὰ κατὰ τὸ 12ον αἰῶνα⁸¹,

σας οὖν ὅπως ταῦτα παρεχωρήθησαν γίνεσθαι, οὐδὲν τι ἕτερον ἤκουσα ἀλλὰ ἡ ἐκ μακρᾶς συνηθείας ταῦτα τελείσθαι· τοιαῦτα δὲ εἰσιν, ὡς ἐμοὶ δοκεῖ, καί τὰ παρὰ τιναν δομειστικῶν ἐν κλήρῳ γινόμενα, τὸν ἀέρα τοῖς δακτύλοις κατὰ ἡνιόχους τυπτόντων, καί φύκη ταῖς γνάθοις δῆθεν περιτιθεμένων καὶ ὑποκρινομένων ἔργα τινὰ γυναικεῖα καὶ ἕτερα ἀπρεπῆ, ἵνα πρὸς γέλωτα τοὺς βλέποντας μετακινήσωσι» (Πάλλης/Ποτλῆς, ὁ.π., τόμ. Β', σ. 451).

76. Mango, ὁ.π., σσ. 337 ἐξ. «...we must postulate a dramatic break between the life-style of Late Antiquity and that of the Byzantine Middle Ages» (σ. 338).

77. Στὸν εἰκονογραφικὸ τύπο τοῦ Μυστικοῦ Δείπνου οἱ ἀπόστολοι κάθονται πλέον κανονικά (W. Puchner, *Studien zum Kulturkontext der liturgischen Szene. Lazarus und Judas als religiöse Volksfiguren in Bild und Brauch, Lied und Legende Südosteuropas*. 2 vols. Wien 1991, σ. 94 καὶ σημ. 997 μὲ βιβλιογραφία).

78. Ὁ Χριστὸς κάθεται τώρα κεντρικά, γιὰ τὴν τιμητικὴν θέση δεξιά σὺν ἡμικύκλιω τραπέζι δὲν γίνεται κατανοητὴ πιά (Puchner, ὁ.π., σ. 94 καὶ σημ. 1002). Γιὰ τὸν τύπον αὐτὸ ἐξαντλητικὰ E. Dobbert, *Das Abendmahl Christi in der bildenden Kunst bis gegen Schluß des 14. Jahrhunderts. Repertorium für Kunstwissenschaft* 13 (1890), σσ. 281-292, 363-381, 423-442, 16 (1891), σσ. 175-203, 451-462, 15 (1892), σσ. 357-384, 506-527, 16 (1895), σσ. 376-379· ἐπίσης τοῦ ἴδιου, *Die Darstellung des Abendmahls durch die byzantinische Kunst. Jahrbuch für Kunstwissenschaft* 4 (1971), σσ. 281 ἐξ. καὶ 5 (1872), σσ. 1-66.

79. Hunger, ὁ.π., τόμ. Α', σσ. 70, 210 ἐξ.

80. H. Hunger, *Ὁ κόσμος τοῦ βυζαντινοῦ βιβλίου. Γραφή καὶ ἀνάγνωση σὺν Βυζάντιο*. Ἀθήνα 1995.

81. Magdalino, ὁ.π., σσ. 336-356.

σὴν αὐτοκρατορικὴ αὐλή, ἀλλὰ καὶ σὲ ἐκκλησίες καὶ σὲ ἰδιωτικὰ σπίτια. Αὐτὲς οἱ ρητορικὲς «παραστάσεις» περιλάμβαναν τὰ πρὸ διαφοροτικὰ εἶδη. ἐγκώμια, νεκρολογίες, γαμήλιους λόγους, χαιρετισμούς, πρῶτα μαθήματα, ὁμιλίες· ὁ «ἡθοποιός»-λογοτέχνης συνήθως κρινόταν ἀπὸ τὸ ἀριστοκρατικὸ κοινὸ καὶ βρισκόταν σὲ κάποια σχέση (προστασίας, ἐξάρτησης, μελλοντικῆς σταδιοδρομίας) μὲ τὸν «οἰκοδεσπότην» τῆς ἐκδήλωσης, τὸν αὐτοκράτορα, τὸν πατριάρχη ἢ κάποιον μεγιστάνα⁸². Ἔτσι τὸ «θέατρον» συνδύαζε διάφορες λειτουργικότητες, αἰσθητικὲς καὶ λογοτεχνικὲς, ἀλλὰ καὶ πολιτικὲς καὶ κοινωνικὲς: ἦταν ἐξέταση, συνέντευξη, μάθημα, διασχέδαση, «δημοσίευση», παρουσίαση κτλ.⁸³. Μεγάλο μέρος τῆς ρητορικῆς λογοτεχνίας τοῦ μέσου Βυζαντίου,

82. «But the court was not the only venue, and imperial events were not the only occasion, when recitations were delivered. Churches and private houses, sermons, family rites of passage, and even impromptu gatherings, all provided a context for what was known as 'theatre': the *performance* of a text to an audience» (ῥ.π., σ. 336). Βλ. ἐπίσης M. Mullett, *Aristocracy and patronage in the literary circles of Comnenian Constantinople*. Στὸν τόμο: M. Angold (ed.), *The Byzantine Aristocracy, IX-XIII century*. Oxford 1984, σσ. 173-201, ἰδίως σσ. 174 ἐξ. Συνεχίζει ὁ Magdalino σὲ ἄλλο σημεῖο πρὸ ἀναλυτικὰ: «... they confirm that for all the variety of genres, occasions and venues in which and for which such compositions were produced —whether as straight encomia, funeral or weddings speeches, welcoming addresses, inaugural lectures, or homilies— they were all recognised as corresponding to the institution of rhetorical 'theatre'. Such 'theatre' was basically an encounter between a rhetorical performer —either established master of the art or a young school leaver making his *début*— and a critical audience. But it almost invariably involved a third element: the 'lord' of the house —the emperor, the patriarch, or a magnat— who presided over the occasion, and to whom the performer stood in some relationship of actual or potential dependence. 'Theatre' thus combined the functions of examination, interview, lecturing, entertainment, literary publication, and much more besides, for it was essentially the ritual by which the man of learning paraded his credentials and aspirations in a celebration of the status quo in which he hoped to succeed. / 'Theatre' is in fact the key to understanding both the aesthetic and the social function of 'high-style' literacy in twelfth-century Byzantine society» (Magdalino, ῥ.π., σ. 339)· καὶ μάλιστα στοὺς «educated snobbery Byzantines who did not belong to the Comnenian nobility. By participating in *theatre*, they underlined their intimacy with their social superiors in the appreciation of a sublime art which was inaccessible to the practitioners of lesser trades» (239). Καὶ συνεχίζει ὁ Magdalino σὲ ἄλλο σημεῖο: «Sooner or later all educated Byzantines had to put their rhetoric to professional, 'theatrical' use —unless they belonged to the Comnenian aristocracy» (342). «In both Palace and Church, the 'theatre' where ambitious talent advertised itself was the panegyric of great state and religious occasions» (343).

83. «The physical setting of rhetorical 'theatre' can often be deduced from the titles of works recited, from allusions of the text, or from ceremonial context» (Mag-

ὡς περιστασιακῶν συγγραμμάτων καὶ «καταναλωτικῆς» ἢ χρηστικῆς λογοτεχνίας, ἦταν γραμμένο γιὰ τέτοιες παρουσιάσεις⁸⁴, οἱ ὁποῖες ἴσως μποροῦν νὰ θεωρηθοῦν πρόδρομοι τῶν ἀναγεννησιακῶν λόγιων καὶ λογοτεχνικῶν Ἀκροδημιῶν⁸⁵.

Τέτοιες συναντήσεις καὶ συνεδριάσεις κλειστῶν λογοτεχνικῶν κύκλων τῆς ἀριστοκρατίας καὶ τοῦ κλήρου ἀποτελοῦν πιθανῶς καὶ τὸ background τῆς «Χρονογραφίας» τοῦ Ψελλοῦ, ἀλλὰ καὶ τοῦ «Χριστοῦ πάσχοντος», καὶ ἴσως καὶ τοῦ βυζαντινοῦ μυθιστορήματος⁸⁶. Μὲ τὴ ρητορικὴ «παράσταση» τοῦ λογοτεχνήματος, εἴτε ὡς μιὰ πρακτικὴ κοινωνικὴ σκοπιμότητα, εἴτε ὡς ἐπίδειξη λογοτεχνικῆς ἱκανότητος, προσαρμογῆς τοῦ γλωσσικοῦ ἐργαλείου στὴν κάθε ἀπαιτούμενη περίσταση, εἴτε ὡς παιχνίδι ἀναγνώρισης παραθεμάτων γιὰ τοὺς

dalino, β.π., σ. 352). Αὐτοκρατορικὰ ἐγκώμια ἀπαγγέλλονται στὴν αἴθουσα ἐνθρόνισης τοῦ παλατιοῦ, acclamations στὴν αὐλὴ ἢ δημόσιους χώρους, ἐγκώμια τοῦ πατριάρχη στὴν Ἀγία Σοφία, καὶ σὲ ἐκκλησίες ὁμίλιες, διδασκαλαί, imperial news bulletins, θρῆνοι γιὰ νεκροὺς κτλ. «The composition of 'theatrical' audiences must have varied according to the occasion, and we should certainly distinguish between the 'theatres' of the imperial palace and the Great Church, on the one hand, and those of the magnat *oikoi* on the other... Common to all, however, was the combination of attendance on a lord with critical appreciation of a performer» (σσ. 352 ἐξ.).

84. «This combination of social functions was basic to the aesthetic functions of rhetorical theatre and the texts without first appreciating that *belles lettres* were commonly, if not normally, written for oral publication, partly as contributions to the ritual celebration of lordship, and partly as tests of philological expertise» (Magdalino, β.π., σ. 353). Τὸ ὅφος καὶ ὁ τρόπος προσαρμόζονται στὴν περίσταση· ἔνα ἀπὸ τὰ βασικὰ ἀξιολογικὰ κριτήρια τῆς βυζαντινῆς λογοτεχνίας γενικὰ εἶναι «to say the 'right' things in the 'right' language and style». Αὐτὸ ποὺ μᾶς φαίνεται σήμερα στομφώδης ματαιότης emptiness, pedantry, δημιουργήθηκε λόγῳ political pressure καὶ stylistic conformity. Βέβαια ἔχουμε σήμερα μόνο τὰ κείμενα, ὅχι τὸ ζωντανὸ γεγονός· «The rhetorical texts as we read them are the dry bones of an experience from which all senses of drama and occasion have now gone. That *theatre* were not totally lacking in excitement seems likely from the sheer number of venues and frequency of occasions: there were limits to the amount of boredom that even captive Byzantine audiences could take» (353). «... *theatre* were occasions for the celebration of *logos*—learning and eloquence— as well as lordship» (354). «... theatre of talent, ambition and patronage» (356).

85. Ἡ παρατήρηση εἶναι τοῦ Roderick Beaton, 17. *The Byzantine Revival of the Ancient Novel*. Στὸν τόμο: G. Schmeling (ed.), *The Novel in the Ancient World*. Leiden, New York, Köln 1996, σσ. 713-733, ἰδίως σ. 714.

86. «There is no surviving evidence, however, to tell us whether the romances were so commissioned, or were conceived solely by their authors; nor do we know anything of the audience or readership for which they were intended» (Beaton, β.π., σ. 714).

μορφωμένους («κέντρων»), τὸ «θέατρον» διατηρεῖ — ἀκριβῶς ὅπως καὶ τὸ «δράμα» — κατὰ ἀπὸ τὰ ἀρχικά του συμφραζόμενα, τῆς δημόσιας παρουσίας ἐνὸς ποιητικοῦ ἢ λογοτεχνικοῦ ἔργου. Ἀλλά, ὅπως καὶ στὸ «δράμα», ἔχει καὶ ἐδῶ μείνει μόνο τὸ λογοτεχνικὸ μέρος, τὸ γλωσσικὸ, τὸ λεκτικὸ, ἐνῶ τὰ στοιχεῖα τῆς «ὀψευς» καὶ τῆς ὑποκρίσεως ἔχουν ἐξαφανιστεῖ. Ἰσως διαβάζονταν καὶ «δράματα» στὰ «θέατρα» αὐτά, δηλαδὴ μυθιστορήματα, ἀν καὶ αὐτὰ προορίζονταν μᾶλλον γιὰ ἓνα λαϊκότερο κοινό. Πάντως ἡ πρακτικὴ τῆς ἀπαγγελίας λογοτεχνημάτων πρέπει νὰ ἦταν πλατιά διαδομένη, ἀν δὲν θέλουμε νὰ φανταστοῦμε τὴ βυζαντινὴ κοινωνία ὡς μιὰ κοινωνία βιβλιομανῶν καὶ τὴν αὐτοκρατορία ἓνα ἀπέραντο ἀναγνωστήριο⁸⁷.

Ἡ «Χρονογραφία» τοῦ Ψελλοῦ ταιριάζει καλὰ στὴν εἰκασία μιᾶς ἀνάγνωσης σὲ συνέχειες μπροστὰ σὲ κλειστὸ κύκλο τῆς αὐλῆς, ὡς μάθημα τῆς πρόσφατης βυζαντινῆς ἱστορίας, κατάθεση μαρτυρίας ἐνὸς αὐτόπτη καὶ δοκίμιο φιλοσοφικῆς θεώρησης τῆς ἱστορίας, ὡς προσωπικὴ κατάθεση καὶ λογοτεχνικὴ ἀπόλαυση, ὡς ζωντανὴ σκιαγράφηση μεγάλων αὐτοκρατορικῶν προορωπικοτήτων, καὶ ὡς κριτικὴ παρουσίαση τῆς ματαιότητος τῆς αὐτοκρατορικῆς ἐξουσίας ὡς ἐνὸς ἀέναου κύκλου τραγικῶν συμβάντων καὶ ἀνθρώπινων ἀδυναμιῶν, παθῶν καὶ σφαλμάτων· ἡ εἰκασία αὕτη ὑποστηρίζεται καὶ ἀπὸ τὴν πορεία τῶν ἀφηγηθέντων: ὅσο περισσότερο πλησιάζει ὁ Ψελλὸς πρὸς τὸ παρόν του, βλέπουμε τὴ σταδιακὴ μεταβολὴ τῶν κριτικῶν τόνων σὲ ὑμνητικoὺς καὶ πανηγυρικοὺς.

Δ'

Τὴ μνημονευμένη ἀντιδιαστολὴ μεταξὺ «πλασματικοῦ» καὶ πραγματικοῦ στὴ θεωρία τῆς διήγησης («δράματος») τῶν ἐλληνιστικῶν χρόνων τὴν ἀναφέρει καὶ ὁ ἴδιος ὁ Ψελλός, διαχωρίζοντας τὴν ἱστοριογραφία ἀπὸ τὴ δραματογραφία («πλάττων ὥσπερ ἐπὶ σκηνῆς πράγματα» VI 22, 17). Στὴν παράγραφο αὕτη ἐξιστορεῖ τοὺς λόγους τῆς συγγραφῆς τῆς «Χρονογραφίας»: πολλοὶ τὸν ἔχουν παροτρύνει, αὐλικοὶ ἀξιωματικοί, μέλη τῆς γερουσίας, ἀκόμα καὶ ἐκεῖνοι ποὺ «τελοῦν τὰ τοῦ λόγου μυστήρια»⁸⁸, νὰ σώσει ἀπὸ τὴ λήθη τὰ ἱστορικὰ γεγονότα ποὺ ἔχει ζήσει («ὡς κινδυνεύειν τε μακρῶ τῷ χρόνῳ καλυφθῆναι τὰ πράγματα» VI 22, 6 ἐξ., «λήθης καλυφθῆναι βυθοῖς» VI 22, 11). Ἀλλὰ δὲν ἦταν πρόθυμος, γιατί φοβόταν πὼς θὰ παγιδευτεῖ σ' ἓνα τριπλὸ δίλημμα: «ἢ γὰρ ὑπερβάς

87. Βλ. σημ. 80.

88. Κατὰ τὴν παρατήρηση τοῦ Καραλή μᾶλλον οἱ φίλοι του Κωνσταντίνος Λειχούδης καὶ Ἰωάννης Μαυρόπουλος.

δι' ἧς αἰτίας ἐρῶ τὰ πεπραγμένα τισίν, ἢ μεταβάλλων ἐτέρως, οὐχ ἱστορίαν ποιῶν, ἀλλὰ πλάττων ὥσπερ ἐπὶ σκηνῆς πράγματα ὦμην ἀλώσεσθαι, ἢ τὸ ἀληθὲς ἐκ παντὸς τρόπου θηρώμενος ἀφορμὴ σκώμματος τοῖς φιλαίτοις γενήσεσθαι, καὶ οὐ φιλόστωρ, ἀλλὰ φιλολοῖδορος νομισθήσεσται» (VI 22, 15-20). Ἡ φράση αὐτῇ, ποὺ ἀντιδιαστέλλει τὴν ἀλήθεια τῆς ἱστοριογραφίας πρὸς τὸ «πλασματικὸν» τῆς μυθιστοριογραφίας, περικλείει οὐσιαστικὰ ὅλο τὸ θεωρητικὸ προβληματισμὸ τῆς βυζαντινῆς ἱστοριογραφίας. Ὡστόσο σὲ ἄλλα χωρία ὁ Ψελλὸς δικαιολογεῖ καὶ τὶς παρεκβάσεις καὶ τὶς ἀποκλίσεις καὶ τὶς «δραματοποιήσεις», ἀρκεῖ ὁ ἀφηγητὴς νὰ ἐπιστρέφει γρήγορα στὸ θέμα του («ὁ γὰρ τῆς ἱστορίας λόγος οὐχ οὕτως ὥρισται, ὥς ἀπεξέσθαι πέριξ παντάπασι. ἀλλ' ὅπη παρῆικαι καὶ διεκδρομάς τινας ἔχειν καὶ παρεκβάσεις· δεῖ δὲ τὸν ἱστοροῦντα ταχὺ αὐθις ἐπανακαλεῖν [τὸ] διαδραμὸν μέρος, καὶ τοῖς μὲν ἄλλοις ἐν παρέργois χαῖσθαι, πάντα δὲ πρὸς τὴν ὑπόθεσιν συμπεραίνειν») VI 70, 10-16).

Μιὰ περισσότερο ἢ λιγότερο σαφὴ ἀντίληψη τῆς ἀφήγησης ὡς θεατρικῆς σκηνῆς βρίσκουμε στὶς ἐξῆς παραγράφους: I 27-28 συνάντηση Βασιλείου καὶ Σκληροῦ στὸ Διδυμότειχο σὲ «σκηνή» (τέντα), ἐρωτικὴ συνεύρεση τῆς ἡλικιωμένης Ζωῆς μὲ τὸ νεαρὸ Μιχαῆλ (III 19-20), σκηνὴ τῆς ἐνθρόνισσης καὶ προσκύνησης τοῦ Μιχαῆλ Δ' (IV 2-3)· στὴν κρυφὴ συνάντηση τοῦ Μιχαῆλ Δ' μὲ τὸν ἀδελφὸ του Ἰωάννη (IV 20-21) χρησιμοποιεῖται καὶ εὐθὺς λόγος καὶ διάλογος (ὅπως καὶ σὲ πολλὰς ἄλλες παραγράφους), δραματικὸτητα ἀποπνέει καὶ ἡ σκηνὴ τῆς ἐξορίας τῆς Ζωῆς (V 22). Ἡ πτώση καὶ τύφλωση τοῦ μισήτοῦ Μιχαῆλ Ε' ἀποτελεῖ ἀσφαλῶς τὸ δραματικότερο ἐπεισόδιό τῆς «Χρονογραφίας» (V 40-51), ποὺ θὰ ἄξιζε μιὰ λεπτομερειακὴ ἀφηγηματολογικὴ ἀνάλυση ὑπὸ τὸ φῶς τῆς «δραματοουργίας» της· V 33, 11 ὁ Ψελλὸς δηλώνει τὸ ἐπεισόδιο ὡς «σκηνή». Σκηνικὴ αἰσθησιμότητα ὑπάρχει καὶ στὴν περιγραφὴ τῆς τελειουργικῆς τάξης κατὰ τὴ συμβασιλεία τῆς Ζωῆς καὶ τῆς Θεοδώρας (VI 3) καὶ στὶς σκηνὰς μὲ τὸ γελωτοποιὸ τοῦ Κωνσταντίνου Θ' (VI 139-149), καθὼς καὶ σὲ ἄλλες παραγράφους τοῦ ἔβδομου βιβλίου.

Στὴ θεατρικὴ ὁρολογία κυριαρχοῦν οἱ λέξεις «δράμα» καὶ «θέατρο» καὶ τὰ παράγωγά τους. Τὰ χωρία παρουσιάζουμε κατὰ ἐννοιολογικὰ «οἰκογένειες».

δ ρ ᾱ μ α: III 21, 15 ἐξ. ἡ κρυφὴ ἐρωτικὴ σχέση τῆς Ζωῆς μὲ τὸ Μιχαῆλ ἀποκαλεῖται «δρᾶμα». VI 148, 5 ἡ παράλογη ἀπάντηση τοῦ γελωτοποιοῦ τοῦ Κωνσταντίνου Θ' νὰ τὸν καθίσει στὸ θρόνο ὀνομάζεται «δρᾶμα» («θαυμασίως τὸ δρᾶμα ὑποκρινόμενος τοῦ σοφίσματος»), πράγμα ποὺ τοῦ ἐπιτρέπει ὁ αὐτοκράτωρ οἱ δικαστές, βλέποντας τὴν κωμικὴ σκηνή, ἀπῆλθον τοῦ δράματος» (VI 149, 11), ἐνῶ στὸ συμπόσιο τοῦ βασιλέως συμπαρακάθεται καὶ «οὗτος ὁ δραματοργός» (16 ἐξ.), δηλαδὴ αὐτὸς ποὺ σκαρώνει τὶς ἱστορίες

και τὰ ἀστεῖα (ὁ ἴδιος γελωτοποιεῖς ἀναφέρεται συχνὰ ὡς «ὑποκριτής», βλ. παρακάτω).

Συγκριτικά μὲ τὸ ἑλληνιστικὸ μυθιστόρημα (βλ. Walden καὶ Γιατρομανωλάκης)⁸⁹ καὶ μὲ τὴν πατερικὴ γραμματολογία⁹⁰ οἱ ἀναφορὲς εἶναι σχετικὰ λίγες καὶ χωρὶς μεγάλες ἐννοιολογικὲς ἀποχρώσεις. Εἰδικὰ στὴ θρησκευτικὴ γραμματολογία τῶν πρώτων αἰώνων ἡ ἔννοια «δρᾶμα» σημαίνει: πράξη, ἔργο, μαρτύριο, ἱστορία, σχέδιο, τάχνασμα, μηχανορραφία, μῦθος, πλασματικὴ διήγηση, ἐπίγειο ἔργο τοῦ Ἰησοῦ, δραματικὸ ἔργο, τραγωδία, κωμωδία, λυρικὸ ποίημα, δρώμενο μυστηρίου, ἐπίγειος βίος, τραγικὸ συμβάν, συμφορὰ, πάθος⁹¹. Ἀπὸ τὰ παράγωγα ξεχωρίζουν: γίνομαι δρᾶμα (δυστυχῶ), δραματικῶς, δραματοποιεῖα (δολοπλοκία), δραματουργέων, δραματούργημα (σκενωρία, κατασκευάσμα), δραματουργία (ὑποκριτικὴ τέχνη, δοκιμασία, πράξη, μυθολόγημα, πλάνη, ἐπινόηση), δραματουργός⁹². Ὅπως ἀναφέρθηκε ἤδη, ἡ σημασία τοῦ τρίτου λογοτεχνικοῦ εἴδους ἀμβλύνεται ἤδη στὰ τέλη τοῦ 5ου αἰώνα⁹³ καὶ στὰ βυζαντινὰ χρόνια δηλώνει κατὰ τὸν Krumbacher «συμβάν συγκινητικόν»⁹⁴. οἱ χρήσεις ἀντλοῦν ἀπὸ τῆς σημασίας τοῦ ρήματος «δρᾶν» καὶ συνδέονται μὲ ἐνέργειες μὲ δραματικὸ ἢ τραγικὸ χαρακτήρα⁹⁵. Στὰ πατε-

89. Γιατρομανωλάκης, ὁ.π., βλ. παραπάνω. Ὁ Walden ἀναλύει ὁκτὼ παραδείγματα στὸν Ἡλιδωρο, 14 στὸν Ἀχιλλέα Τάτιο, τέσσερα στὸν Εὐστάθιο, δύο στὸ Χαρίτωνα, ἀλλὰ ἀναφέρεται καὶ στὸ Φώτιο καὶ σὲ ρήτορες (Walden, ὁ.π., σ. 1-22). Τὸ συμπέρασμα τοῦ εἶναι ἐξαιρετικὰ ὀρίστο: «... descriptive of action. The δρᾶμα as thus understood, then, would be a narrative or description of any sort that told about happenings, adventures, whether those happenings were within the bounds of possibility and probability or not: whether they (and the πρόσωπα) were pure inventions of the author or not» (ὁ.π., σ. 22, βλ. καὶ παραπάνω). Στὴ συνέχεια συζητᾶται καὶ ἄρθρο τοῦ O. Immisch στὸ *Rheinisches Museum* 44, σ. 553 ἐξ., ποῦ ἀσχολεῖται μὲ τὴν ὀνομασία τῆς ποίησης τοῦ Πίνδαρου στὸ Λεξικὸ τῆς Σούδας, ὅπου ἀναφέρονται ὡς «δράματα τραγικὰ» καὶ συζητεῖ καὶ τὸν ὀρισμὸ τοῦ Rohde, κατὰ Nikolai (βλ. παραπάνω) ὡς «gefährliche, bedenkliche Ereignisse» (G. Rohde, *Der griechische Roman und seine Vorläufer*. Leipzig 1914, σ. 350· ὁ Rohde ὡστόσο ἀπορρίπτει τὸν ὀρισμὸ τοῦ Nikolai).

90. Βιβλάκης, ὁ.π., σ. 51-79.

91. Βιβλάκης, ὁ.π., σ. 51-67.

92. Βιβλάκης, ὁ.π., σ. 67-77.

93. «When ancient writers speak of tragedy, comedy or drama, they are as likely to be thinking of the nature and quality of a composition as of its structural pattern, which may be that of prose narrative or bucolic poetry or some other sort of writing, as as well as what we call in a narrower and more formal sense tragedy, comedy, or drama» (Perry, ὁ.π., σ. 74 ἐξ.).

94. Κ. Κρουμβάκερ, *Ἱστορία τῆς Βυζαντινῆς (sic) Λογοτεχνίας*. Μετᾶφρ. Γεωργίου Σωτηριάδου, τόμ. Β', ἐν Ἀθήναις 1900, σ. 485.

95. Βιβλάκης, ὁ.π., σ. 77 ἐξ. Αὐτὸ εἶναι ἰδιαίτερα φανερό στὸ ἀρχαῖο μυθιστόρημα (Walden, ὁ.π., σ. 2 ἐξ., Γιατρομανωλάκης, ὁ.π., σ. 272· γιὰ τὸ βυζαντινὸ μυθιστόρημα

ρικά γράμματα εμφανίζεται ό όρος συχνά σέ θεολογικά συμφραζόμενα, χωρίς νά έχει αποβάλλει τελείως τά «θεατρολογικά»⁹⁶.

Θέατρον: II 8, 1-10 για τόν Κωνσταντίνο Η' (1025-28) «Μάλιστα δέ έμεμνηνι περί τε τά θέατρα και ίπποδρομίας και έσπούδαζε περί ταύτα, αντιδιδούς ίππους και αντιζευγούς και περί τά ίππαφέσεις φροντίζων· όθεν άμεληθείσης πάλοι τής γυμνοπαιδίας ούτος αύθις έφρόντισε και έπανήγαγεν εις τό θέατρον, ούχ ως βασιλεύς θεωρών, άλλ' ως τώ άντικειμένω μέρει άντί-τεχνος· έβούλετο δέ μή ως βασιλέως ήττάσθαι τούς άντιπίπτοντας, αλλά δεινώς άπομάχεσθαι, ίνα νικήη τούτους λαμπρότερον. Έστομύλλετο δέ και περί τας έριδας, και πρός τά τών πολιτών έθη άνεκέκρατο. Θεάτρων ούν ήττητο, και ούδέν ήττον και κυνηγείων...». Με τή «γυμνοπαιδία» ένοεΐται άρχαία σπαρτιατική γιορτή, όπου «γυμνοί παΐδες χορεύοντες έξετέλουν γυμναστικάς άσκήσεις»⁹⁷. με «θέατρον» ένοεΐται προφανώς τό «γυμναστήριον»⁹⁸.

III 8, 4-5 άποκαλεΐ τή θριαμβευτική είσοδο του Ρωμανού στήν 'Αντιόχεια, «βασιλείον μήν έπιδεικνύμενα τήν πομπήν, μάλλον δέ θεατρικήν τήν παρασκευήν», δίνοντας έμφαση στήν παραστατικότητα της («οὐκ άξιόμαχα δέ, ούδέ πολεμίων γνώμην έκπλήξαι δυνάμενα»). IV 50, 8-10 στή θριαμβευτική έπιστροφή του Μιχαήλ Δ' άπό τήν έκστρατεία εναντίον τών Βουλγάρων άφησαν τούς αΐχμάλωτους νά παρελάσουν «επί μέσου θεάτρου», δηλαδή στο

βλ. H. Hunger, *Βυζαντινή Λογοτεχνία. Η λόγια κοσμική γραμματεία τών Βυζαντινών*, τόμ. Β', Αθήνα 1992, σ. 529 έξ.).

96. Ό Βιβλάκης συνοψίζει ως έξής: «Στις περισσότερες περιπτώσεις οι θεατρικοί όροι πού συνδέονται με τό «δράμα» συνάπτονται με θεολογικά συμφραζόμενα. Τό κριτήριο τής έπιλογής φαίνεται ότι είναι ή βασική σημασία τής πράξεως πού συχνά έχει περιπετειώδη χαρακτήρα. Δέν παύει όμως νά έπηρεάζει τήν πατερική σκέψη ή παλαιά θεατρική χρήση τών όρων, μόνο πού τώρα άξιοποιούνται για τή διατύπωση τών βασικών άληθειών τής χριστιανικής πίστewς. Έτσι ό 'Αστέριος 'Αμασειάς μνημονεύοντας τή λέξη «δράμα» δέν διστάζει νά αντιπαραβάλλει τή στάση τής 'Αγίας Εύφημίας πριν τό μαρτύριό της με τήν ψυχολογική κατάσταση τής Μήδειας πριν τήν άπόφασή της νά θανατώσει τά παιδιά της. Στο παράδειγμα αυτό ό όρος δηλώνει σαφώς τό θεατρικό είδος άλλά ταυτόχρονα παραπέμπει και τήν τραγική κατάσταση πού βιώνουν οι δυο γυναΐκες-ήρωίδες. Η σκηνική λοιπόν λειτουργία τών όρων έπιβιώνει με τάση πρός τό σταδιακό άποχρωματισμό άκόμα κι άν χρησιμοποιούνται δύο όροι πού κοντά, όπως στο Γρηγόριο Νύσσης «δραματοργῶ» και «τραγωδία» [Έπιστ. 7, 2, 2-3] πού άπομακρύνεται άπό σαφείς θεατρικές σημάνσεις. Έτσι στον Γρηγόριο Ναζιανζηνό [Είς τό Πάσχα (Λογ. 45), τόμ. 36, 657, 31] ό όρος «δραματοργία» σημαίνει τήν προφητεία του 'Ησαΐα πού αναφέρεται στο πάθος του 'Ιησού, τό κατ' έροχην δραματικό γεγονός του έπιγείου βίου του θεανθρώπου» (Βιβλάκης, ό.π., σσ. 78έξ.).

97. Δημ. Β. Δημητράκου, *Νέον Λεξικόν... Β'* έκδ. τής Έπιτομής, σ. 338.

98. Ό Καραλής μεταφράζει με «τυχερά παιχνίδια» (ό.π., σ. 107).

Ἱπποδρόμιο. V 13, 10 ἀναφέρονται «ἐπειδὴ ἐπὶ ἡμέρα θεάτρου ὁ καιρὸς ἦν» (βλ. παραπάνω) οἱ τακτικὲς ἵπποδρομίες τρεῖς φορές τὸ χρόνον⁹⁹. «Ὅταν γυρίζουν τῇ Θεοδώρα ἀπὸ τὴν ἐξορία τῆς, δείχνουν αὐτὴν ἐπὶ μετεώρου τοῦ μεγάλου θεάτρου» (V 32, 12), δηλαδὴ σὲ ἐξώστη στὸ Ἱπποδρόμιο, γιὰ νὰ κατευνάσουν τὸ λάβ. Καὶ ἡ εἴσοδος τῆς Σκληραϊνας εἶναι «πομπὴ ἐπὶ θέατρον» (VI 61 6, στὸ Ἱπποδρόμιο). Τὸ κομμένο κεφάλι τοῦ στασιαστῆ Μανιάκη εἶχε καρφωθεῖ σὲ ἐξέδρα τοῦ «μεγάλου θεάτρου» (VI 86, 10), ὁ Κωνσταντῖνος Ζ' πραγματοποιεῖ «ἀπὸ τοῦ θεάτρου εἰς τὰ ἀνάκτορα τὴν πομπήν» (VI 136, 14)· «ὁ αὐτοκράτωρ ταύτην ἐπὶ θεάτρου δεικνύς» (VI 154, 6 ἐξ.), ἐνν. τὴ νεαρὴ παλλακίδα του. VII 56, 4 ἐπίσης «θέατρον» ὡς ἵπποδρόμιο.

Ἀλλὰ καὶ παράγωγα τῆς λέξης μποροῦν νὰ ἐντοπισθοῦν: π.χ. «θεαταῖ» (VI 84 2) μετ' τῇ σωστῇ ἐννοίᾳ (οἱ στρατιῶτες στὴ στάση τοῦ Μανιάκη), «θέαμα ἐλεεινόν» (VI 84 23-24 ὁ θάνατος τοῦ Μανιάκη, VI 117, 17 οἱ αἰχμαλώτοι τοῦ Τορνίκη παρακαλοῦν τὸν αὐτοκράτορα), «ἐπὶ καινῷ καὶ ἀτόπω θεάματι» δακρύζει ὁ αὐτοκράτωρ, δηλ. γιὰ τὴν καταδίκη τοῦ γελωτοποιοῦ του (VI 147, 7 ἐξ.), «δεινὸν καὶ ἐλεεινὸν θέαμα» (VII B 41, 10).

«Θέατρον» δηλώνει σχεδὸν πάντα τὸ Ἱπποδρόμιο: στὸ ἐλληνιστικὸ μυθιστόρημα μπορεῖ νὰ εἶναι καὶ τὸ ἀκροατήριον, καθὼς καὶ τὸ θέαμα¹⁰⁰, ἐνῶ στὴν πατερικὴ γραμματολογία ὑπάρχει μιὰ πολὺ μεγάλη ποικιλία σημασιῶν: τὲ θεατρικὸ κτίσμα, ἀμφιθέατρο, στάδιο, ἵπποδρόμιο· ἵπποδρομίες, θεατρικὴ τέχνη, ἐπάγγελμα, θεατρικὴ παράσταση, σκηνή, δημόσια ἐπίδειξη, βιτρίνα, θέαμα· θεατὲς, συγκέντρωση, σύναξη, ἐκκλησιαστικὸ σῶμα, κερκίδα ἀγίων, ψυχές· ὡς παραβολὴ τοῦ κόσμου, παραβολὴ τοῦ ἐπίγειο βίου, ὁρατὸς κόσμος· κατοικητήριον δαιμόνων κτλ.¹⁰¹. Ἀπὸ τὰ παράγωγα ξεχωρίζουν: θεατρίζω (παρουσιάζω στὸ θέατρο, παριστάνω σκηνικά, χλευάζω, ὑποκρίνομαι, ἐπιδεικνύω), θεατρίζομαι (ντροπιάζομαι), θεατρικόν, θεάτρισμα, θεατρινισμός, θεατρομανία, θεατρομανής, θεατρονόμιον (τόπος διαβουλεύσεων), θεατροσκοπός κτλ.¹⁰². Στὴν «κτιριολογικὴ» διάσταση τοῦ ὅρου, —εἶναι καὶ ὁ μόνος ποὺ οὐσιαστικὰ ἀπαντᾷ στὸν Ψῆλλο—, οἱ ἐννοίες ποὺ παρουσιάζονται στὰ πατερικὰ γράμματα εἶναι οἱ ἐξῆς: χῶρος ὅπου παρουσιάζεται κάποιο θέαμα, θεατρικὸ οἰκοδόμημα, ἀμφιθέατρο, στάδιο, ἵπποδρόμος—, μόνον ὁ τελευταῖος φαίνεται

99. Τὸ «χρυσοῦν ἵπποδρόμιον» τῇ δευτέρῃ ἐβδομάδᾳ μετὰ τὸ Πάσχα, τὸ «λαχανικὸν ἵπποδρόμιον» στὶς 11 Μαΐου, καὶ τὸ «μακελλαρικὸν ἵπποδρόμιον» κατὰ τὶς ἀποκριὰς (Man-go, δ.π., σ. 346).

100. Walden, δ.π., σσ. 25 ἐξ. Στὶς ἐννέα ἀναφορές τοῦ ὑπάρχουν καὶ πρὸ δυσεξηγήτα παραδείγματα. Γιὰ τὸ «θέατρον» ὡς ἀκροατήριον βλ. Magdalino, δ.π.

101. Βιβλάκης, δ.π., σσ. 107-138 μετ' ἀφθονες ἐγγραφές.

102. Βιβλάκης, δ.π., σσ. 95 ἐξ., 138 ἐξ., βλ. καὶ τὴν σύνοψη σσ. 140 ἐξ.

πὼς ἐπιβιώνει ὡς σημασία τῆς λέξης. Αὐτὸ ρίχνει ἓνα χαρακτηριστικὸ φῶς στὸ ζήτημα τῆς ὑπαρξῆς τοῦ βυζαντινοῦ μιμοθεάτρου¹⁰³.

π ρ ο σ ω π ε ῖ ο ν: ΙΙΙ 3, 11-13. "Ὅταν ὁ Ψελλὸς ἀναφέρεται στὴ φιλοσοφία τῆς ἐποχῆς τοῦ Ρωμανοῦ Γ' (1028-34), τὴν ὁποία εἰρωνεύεται, παρατηρεῖ: «καὶ ἦν ὄρᾱν τὸ βασίλειον σχῆμα μὲν φιλόσοφον περικείμενον, ἦν δὲ προσωπεῖον τὸ πᾶν καὶ προσποιήσις, ἀλλ' οὐκ ἀληθείας βάσανος καὶ ἐξέτασις». Ἡ ἀντιδιαστολὴ ψεύδους/ἀληθείας μὲ τὴν ἀναφορὰ στοιχείων τοῦ θεάτρου (μάσκα, προσποίηση) προέρχεται ἀπὸ τὴν πατερικὴ γραμματολογία. Στίς ἀνάλογες σημασίες ποὺ ἀπαριθμεῖ ὁ Βιβλάκης συναντῶνται οἱ ἔννοιες: ἐπίπλαστη μορφή, εἰκονικότητα, εἰκονικὴ δραστηριότητα, προσποιητὴ συμπεριφορὰ, μεταμφίεση, προσωπίδα (μαζί μὲ διάφορους πιὸ λεπτομερειακοὺς προσδιορισμούς)¹⁰⁴, ἐνῶ ὑπάρχει καὶ ἡ ἀντίθετη περίπτωσις, ὅπου ταυτίζεται μὲ τὴν ἀνθρώπινη ὄντοτητα, τὸ πρόσωπο: μορφή, ἀνθρώπινος βίος, βιολογικὸ σῶμα, ἄνθρωπος¹⁰⁵. Στὸ ἀναφερόμενο χωρίο, μὲ τὸν παραλληλισμὸ τῆς «προσποίη-

103. Βεβαίως παραμένει ἀμφιλεγόμενο, κατὰ πόσο τὸ μιμοθέατρο τῶν πρώιμων βυζαντινῶν χρόνων διέθετε εἰδικὰ κτίρια (βλ. καὶ Ε. Φεσσά-Ἐμμανουήλ, *Ἡ ἀρχιτεκτονικὴ τοῦ Νεοελληνικοῦ Θεάτρου 1720-1940*, τόμ. Α', Ἀθήνα 1994, σ. 25). Ὁ Βιβλάκης σημειώνει: «Δυστυχῶς οἱ παραπάνω σημασίες δὲν διευκρινίζονται σὲ τέτοιο βαθμὸ ὥστε νὰ ἔχουμε μιὰ σαφέστερη εἰκόνα τοῦ θεατρικοῦ τόπου, ἰδίως τοῦ βυζαντινοῦ μιμοθεάτρου» (δ.π., σ. 140).

104. Βιβλάκης, δ.π., σσ. 526 ἐξ.

105. Βιβλάκης, δ.π., σσ. 226 ἐξ. Βλ. καὶ τὸ συμπέρασμά του: «Ἡ ἔρευνα τοῦ ὅρου "προσωπεῖον" ἀποκαλύπτει τὴν εὐρεία χρῆση του ἀπ' τοὺς ἐκκλησιαστικοὺς Πατέρες μὲ κυριολεκτικὴ ἢ μεταφορικὴ σημασία. / Ἡ λέξη διατηρεῖ τὴν ἀρχαιοελληνικὴ ἔννοια τῆς μορφῆς καὶ τοῦ προσώπου, μάλιστα σὲ τολμηροὺς συσχετισμοὺς μὲ τὴν ἐνανθρώπιση τοῦ Ἰησοῦ. Πάντως ἡ μεγαλύτερη κατηγορία τῶν σημασιῶν συνδέονται μὲ τὴν ἔννοια τοῦ ἐπίπλαστου καὶ τῆς εἰκονικότητος. Σ' αὐτὴν τὴν ἐπιλογὴ βασικὸ ρόλο ἔπαιξε ἡ λειτουργία τοῦ θεατρικοῦ προσωπεύου ὡς ἔνθετου στοιχείου, ποὺ τελικὰ κρύβει τὸ ἀληθινὸ ποῶσωπο τοῦ θεατρικοῦ ὑποκριτῆ. Ἐτσι ἡ λέξη δηλώνει τὴν παραχαραγμένη γυναικεία μορφή καὶ παραπέμπει σὲ εἰκονικὴ δραστηριότητα σχετικὰ μὲ τὸ ἐπάγγελμα. Στὸ ἐπίπεδο τῆς κοινωνικῆς συμπεριφορᾶς μὲ τὸ «προσωπεῖον» δηλώνεται ἡ προσποιητὴ φιλία ἢ ἡ ὑποκριτικὴ συμπεριφορὰ τοῦ πιστοῦ ἀλλὰ καὶ ὁ μετασχηματισμὸς τοῦ Ἀποστόλου Παύλου πρὸς ὠφέλειαν τοῦ κοινοῦ στὸ ὅποιο κήρυττε./ Ἡ σημασία τῆς προσωπίδας χρησιμοποιεῖται στὴν πολεμικὴ τῶν αἵρετικῶν ἀπόψεων ἐνῶ ἡ σημασία τῆς προσωπίδας χρησιμοποιεῖται σὲ θεατρικὲς ἀναφορές... καὶ γιὰ νὰ καταδειχθεῖ ἡ ὑποκριτικὴ καθημερινὴ συμπεριφορὰ ἢ τὸ ἐφήμερο τοῦ πλούτου. Ὁ ὅρος ἀποδεικνύεται ἐξαιρετικὰ λειτουργικὸς στὴν ἐρμηνεία γιὰ τὸν ἱστορικὸ ἄνθρωπο, ποὺ αὐτοεξορίσθηκε ἀπ' τὸν παράδεισο καὶ πολιορκεῖται ἀπ' τὰ πάθη, ποὺ προσλαμβάνουν διάφορες μορφές. Ἐτσι ὁ ὅρος συναρτᾶται μὲ τοὺς ρόλους τοῦ κοσμοθεάτρου καὶ μὲ τὴν θεολογία τῆς κατ' εἰκόνας Θεοῦ δημιουργίας. Ἡ ἀμυρωμένη εἰκόνα τοῦ μεταπτωτικοῦ ἀνθρώπου δὲν εἶναι ἡ ἀληθινὴ διότι φέρει «προσωπεῖον» ἅρα ὁ ἄνθρωπος ζῇ μακριὰ ἀπ' τὴ θεία χάρι καὶ παραμένει αἰτούμενο ἀπ' τοὺς Πατέρες ἢ ἐπιστροφὴ στὴ θέα τῆς θεϊκῆς εἰκόνας» (Βιβλάκης, δ.π., σσ. 244 ἐξ.).

σης», ἡ ἔννοια εἶναι σαφής· καὶ στὸν 52ο κανόνα τῆς Πενθέκτης ἡ λέξη παραπέμπει στὶς προσωπίδες ποὺ χρησιμοποιοῦνται στὰ ἐπιβιώματα εἰδωλολατρικῶν γιορτῶν (Καλένδες, Βοτά, Βρουμάλια)¹⁰⁶. Ἡ ἔννοια ἐμφανίζεται καὶ τρεῖς φορές στὰ «Αἰθιοπικά» τοῦ Ἡλιδωρου¹⁰⁷.

Ἡ «προσποίσεις» ἐμφανίζεται καὶ τῇ στιγμῇ, ποὺ ὁ Ψελλὸς περιγράφει τὴ θρησκευτικὴ συμπεριφορὰ τοῦ Ρωμανοῦ (III 13, 2-3): «καὶ ἦν μὲν ὡς ἀληθῶς περὶ τὰ θεῖα σπουδάζων, ἀλλ' ἢ γε προσποίσεις αὐτῷ πλείων τῆς ἀληθείας οὕσα ἐτύγγανε». ἡ ἴδια «προσποίσεις» ἀναφέρεται καὶ γιὰ τὸ Μιχαήλ Δ' (IV 28, 12 καὶ 23· 29, 4). Μὲ τὴν ἔννοια τοῦ «προσποιοῦμαι» χρησιμοποιεῖται καὶ τὸ ρῆμα «σκήπτομαι», ὅταν ὁ Ψελλὸς κάνει τὸν ἄρρωστο καὶ τὸν τρελό, γιὰ νὰ πετύχει τὴν ἀπόκασή του: «ἥπατός τε πόνον εὐθὺς σκήπτομαι καὶ καρδιαλγίαν δεινὴν, τό τε φρονοῦν μεταπλάττω» (VI 197, 2-3).

ὁ π ό κ ρ ι σ ι ς: IV 14, 10. Ὅταν περιγράφει ὁ Ψελλὸς τὴν περίεργη συμπεριφορὰ τοῦ Μιχαήλ Δ', ὅταν εἶχε ἐνδυσθεῖ τὸ ράσο ἀλλὰ γλεντοκοποῦσε ἀδιάκοπα, χρησιμοποιεῖ τὸ ρῆμα «ὕπεκρινε[το]», γιὰ νὰ δηλώσει τὸν προσποιητὸ τρόπο, μὲ τὸν ὁποῖο ἐκτελοῦσε τὰ θρησκευτικὰ του καθήκοντα. Περιγράφοντας τὸ Ρωμανὸ Βοῖλα ὡς γελωτοποιὸ (ἀνέρχεται στὰ ἀξιώματα τοῦ παλατιοῦ τὸ 1049) δηλώνει τίς ὑποκριτικές του ἱκανότητες μὲ τὸ «τὴν τέχνην ὑποκρινόμενος» (VI 140, 8), ἐνῶ ὁ αὐτοκράτωρ ἀπολάμβανε τίς ψευτιές του: «καὶ ὁ μὲν [ὁ] αὐτοκράτωρ ἐβούλετο, ὁ ὑποκριτὴς ἐπραττεν, ὁ δὲ οὗτος ἐπραττεν, ἐκεῖνος ἐβούλετο. Τὰ γοῦν πολλὰ καὶ συνιεῖς ὁ αὐτοκράτωρ τῆς ὑποκρίσεως, ὅμως ἡγάπα παρ' ἐκείνου παιζόμενος· ἐνθα τοι καὶ κατετρώφα τῆς τοῦ κρατοῦντος ἀβελτηρίας ὁ σκηνοῦργός καὶ ἄλλο τι ἐπ' ἄλλω ἐπλάττετο πρὸς τὸ εὖθες ἐκείνῳ οἰκείως συναρμολόζόμενος» (VI 141, 7-11). Ὁ «ὕποκριτης» ἐδῶ εἶναι ὁ γελωτοποιός, ποὺ σκαρώνει ἀστεῖα καὶ λέει ψευτιές (βλ. καὶ «σκηνοῦργός») ¹⁰⁸. Καὶ στὴ συνέχεια τὸν ἀποκαλεῖ «ἄνδρα τῆς ὑποκρίσεως» (VI 143 4 ἐξ.), «ὕποκριτήν» (11) καὶ «ὅτι πάντες μὲν ἤδειμεν τὴν ὑπόκρισιν» (10), τὴ διπλοπροσωπία του, «τῷ ὑποκριτῇ» (144, 11)· «ὁ ὑποκριτὴς» (145, 9) ὅμως δὲν ἦταν σὲ θέση νὰ κρύψει τὸν ἔρωτά του πρὸς νεαρὴ παλλακίδα τοῦ αὐτοκράτορα («ὁ δὲ οὐκ εἶχεν ὅπως τοῦτο μόνον ὑποκριθεῖν», 145, 12 ἐξ.)· μετὰ τὴν καταδίκη του γιὰ ἀπόπειρα δολοφονίας καὶ ἀφοῦ πῆρε χάρη ἀπὸ τὸ βασιλιά, «θαυμασίως τὸ δρᾶμα ὑποκρινόμενος τοῦ σοφίσματος» (VI 148, 5 ἐξ.) τοῦ φιλεῖ τὸ χέρι καὶ τοῦ ζητεῖ νὰ τὸν καθήσει στὸ θρόνο («ὕποκριτης» καὶ VI 155, 1). Καὶ ἡ Ζωὴ πέφτει θῦμα ἀνθρώπων ποὺ ὑποκρίνονται («Εἰ γοῦν τις

106. Πάλλης/Ποτλῆς, ὁ.π., τόμ. Β', σ. 448.

107. 259, 13· 64, 23· 286, 7. «The idea in the last two passages is that of the god working through the agency and under the disguise of a person» (Walden, ὁ.π., σ. 41).

108. Μ' αὐτὸ θὰ παίξει καὶ ὁ αὐτοκράτορας «σφαῖραν», δηλαδὴ «πόλο» (VI 142).

αὐτὴν ἀθρόον ἰδὼν ὑπεκρίθη τὸ πεσεῖν ἐξ ἀστραπῆς ὥσπερ πληγεῖς», VI 157 16 ἐξ.). τοὺς Ναζιραίους (τάγμα φανατικῶν μοναχῶν) στὴν αὐλὴ τῆς Θεοδώρας ὁ Ψελλὸς τοὺς περιγράφει σατιρικά: «Οἱ δὲ οὕτω φιλοτιμώτατοι καὶ ταῖς μεγαλοδωρεαῖς πᾶσαν γνώμην ἐλευθέριον ὑπερβάλλοντες, οὐκ ἄγγελοί τινες τὰ παρὰ τοῦ κρείττονος ἐκείνῃ διαπορθεύοντες, ἀλλ' οἱ ἐκείνους τῷ μὲν σχήματι μιμούμενοι, ταῖς δὲ γνώμαις ὑποκρινόμενοι» (VI A 18, 1-5). VII 37, 9-10 ὑπάρχει μαντατοφόρος (ὑποκρινόμενος), ἐνῶ καὶ ὁ πατριάρχης Κωνσταντῖνος (ὑποκρίνεται) (VII 66, 16).

Στὴν πατερικὴ γραμματολογία ὑποκριτὴς εἶναι ἀκόμα ὁ ἐπαγγελματίας ἡθοποιός¹⁰⁹, «ὑπόκρισις» ἢ ἡθοποιία (στὸν Κλήμεντα τὸν Ἀλεξανδρέα συνδέεται μὲ τὸ ἐπιδεικτικὸ βάδισμα τῶν γυναικῶν στὸ μιμοθέατρο)¹¹⁰, ἀκόμα καὶ ἡ προσποιητὴ συμπεριφορὰ¹¹¹. «ὑποκρίνομαι» δηλώνει τὴν προσποιητὴ συμπεριφορὰ, ἀλλὰ ἀκόμα καὶ τὸ «παριστάνω ἐπὶ σκηνῆς»¹¹². Τὸ ἡθολογικὸ περιεχόμενο τῆς ἀρνητικῆς ἀντιδιαστολῆς μὲ τὴ (θεϊκὴ) ἀλήθεια προέρχεται ἀπὸ τὴν ἐποχὴ τῆς Καινῆς Διαθήκης· ὁ ὅρος ἀναφέρεται ρητὰ στοὺς συνοπτικούς¹¹³. Σ' αὐτὰ τὰ ἐννοιολογικὰ πλαίσια βρίσκουμε τὴ χρῆση τοῦ ὅρου στὸν Ψελλό.

σ κ η ν ῆ: IV 27, 1 ἐξ. Περιγράφοντας τὴν ταπεινὴ καταγωγὴ τοῦ Μιχαήλ, ὁ Ψελλὸς ἀναφέρει πῶς δὲν μπόρεσε νὰ ἀνταποκριθεῖ στὸ βασιλικὸ ρόλο του στὴν αὐτοκρατορικὴ σκηνή: «Εἶδον τοῦτον κάγῳ ἤδη μεταπεπλασμένον καὶ τῆς τύχης γινόμενον παίγνιον, καὶ ἦν αὐτῷ οὐδέν τι τῶν ἐπὶ τῆς σκηνῆς προσαρμόζον ἢ σύγκολλον, οὐχ ὁ ἵππος, οὐχ ἡ ἐσθὴς, οὐχ ἄλλο τι τῶν τῆς μεταποιήσεως». Ἡ ἐννοία εἶναι ἐδῶ τοῦ κακοῦ ἡθοποιοῦ στὸ ρόλο του¹¹⁴. Ἡ ἐπανάσταση τῶν Βουλγάρων ἐναντίον τοῦ ἤδη ἄρρωστοι Μιχαήλ Δ' περιγράφεται

109. Στεφανῆς, *Διονυσιακοὶ τεχνίται*, ὁ.π., λήμμα «ὑποκριτής». Γιὰ τὴν ἐξέλιξη τοῦ ὅρου στὸ θέατρο βλ. A. Pickard-Cambridge, *The Dramatic Festivals of Athens*. Oxford 1953, σσ. 126 ἐξ.

110. *Παιδαγωγός*, Βιβλ. 3, 11, 68, 1, 3 (Βιβιλάκης, ὁ.π., σ. 304). Γιὰ τὸ «δέλεαρ ἡδονῆς» τῶν μιμᾶδων στὰ μιμοθέατρα, τὰ θέματα τῆς μοιχείας καὶ πορνείας βλ. καὶ τὸ σχετικὸ χωρίο στὴν «*Apologia mimosum*» τοῦ Χορείου τῆς Γάζας ('Ι. Ε. Στεφανῆς, *Χορείου Σοφιστοῦ Γάζης, Συνηγορία Μίμων*. Εἰσαγωγή - Κείμενο - Μετάφραση - Σχόλια. Θεσσαλονίκη 1986, σ. 156).

111. Καὶ σὲ σχέση μὲ τὴν πίστη στὸ θεὸ (βλ. U. Wilckens, «ὑποκρίνομαι, συνυποκρίνομαι, ὑπόκρισις, ὑποκριτής», *Theological Dictionary of the New Testament*, ed. G. Kittel, τόμ. 8, σσ. 559-570, «Ὑπόκρισις is apostasy from God and from orthodoxy», σ. 569).

112. Βιβιλάκης, ὁ.π., σσ. 302 ἐξ.

113. Βιβιλάκης, ὁ.π., σσ. 36-41 («Βιβλικὲς προϋποθέσεις τῆς ὑποκρίσεως»).

114. Βλ. καὶ τὴ συνέχεια: «ἀλλ' ὥσπερ ἂν εἰ τις πυγμαῖος ὡς Ἡρακλῆς εἶναι βούλοιτο, κἂν πρὸς ἐκεῖνον ἑαυτὸν ἐθέλῃσει μετασχηματίσασθαι, ἐλέγχεται μᾶλλον τῷ σχήματι, περιτρεπόμενος μὲν τῇ λεοντῇ τῷ δὲ ροπάλῳ καταπονούμενος» (IV 274-9).

ὡς «σκηνοθετημένη»: «ὥσπερ ἐπὶ σκηνῆς βραχύν τινα χρόνον σχηματίσασθαι τὰ τῆς τυραννίδος καὶ ἀπολαύσαι τῆς ὁμοιώσεως» (IV 41, 12 ἐξ.), πρῶγμα πού ἔδωκε πάλι ζωὴ στὸν ἄρρωστο αὐτοκράτορα.

Περιγράφοντας τὸ Μιχαήλ Ε' (1041/42) ὁ Ψελλὸς χρησιμοποιεῖ τὴν ἔκφραση «τὰ τῆς σκηνῆς» καὶ «ὑποβολιμαῖον εἶδος» μὲ τὴν ἔννοια τῆς προσποίησης: «δουλοπρεπὲς δέ εἰ καὶ τις ἄλλος περὶ τὰς τῶν καιρῶν ἐναντιότητας ὦν τε καὶ λέγων, ἀνελευθερά τε ψυχῇ χρώμενος, ἐπειδὴν βραχεῖα τούτω μεταβολὴ πραγμάτων προσμειδιάσειεν, ὁ δὲ εὐθὺς τὰ τῆς σκηνῆς σκεδαννὺς καὶ τὸ ὑποβολιμαῖον εἶδος ἀποδύμενος, θυμοῦ τε εὐθὺς ἐνεπίμπλατο» (V 9, 22-27). Στὴν περιγραφή τῆς ἐξορίας καὶ κουρᾶς τῆς Ζωῆς καὶ τῆ δημόσια καταγγελία της ἀπὸ τὸ Μιχαήλ (19.4.1042) μὲ σκηνοθετημένη κατηγορία του πρὸς τὴ Σύγκλητο, ὁ Ψελλὸς χρησιμοποιεῖ τὴν ἔκφραση «προσωποποιεῖται δὲ τὴν πρῶξιν καὶ εἰσάγει σκηνήν, καὶ τῇ συγκλήτῳ βουλῇ ἀνακαλύπτει δῆθεν τὰ παρ' ἐκείνης κατ' αὐτοῦ μελετώμενα» (V 23, 9-11), — ἡ διπλὴ αὕτῃ ἔκφραση μὲ τὴν ἔννοια τῆς σκηνοθετημένης κατηγορίας¹¹⁵. Ὅταν στὴ συνέχεια δηλώνει ὁ Ψελλὸς τὴν ἀδυναμία, πὼς ἓνας ποιητὴς καὶ ἓνας ρήτορας θὰ μπορούσαν νὰ περιγράψουν αὐτὰ πού ἀκολούθησαν, χρησιμοποιεῖ ἑκφράσεις πού ἔννοοῦν σαφῶς τὸν τραγικὸ ποιητὴ: «ὁ μὲν [ὁ ποιητῆς] οἷον σκηνοβατῶν τὴν ἀφήγησιν καὶ ποικίλως μεταμορφούμενος» (V 24, 10-11). Ἡ ἔκφραση πρέπει νὰ ἔχει σχέση μὲ τὴ δραματοποίηση, προσαρμογὴ τῆς ἀφήγησης γιὰ τὴ σκηνή, καὶ ρίχνει ἓνα χαρακτηριστικὸ φῶς στὴ «δραματοургική» ἀντίληψη τῆς ἱστορίας ἀπὸ τὸν Ψελλό. Τὸ σπάνιο ρῆμα «σκηνοβατέω» συναντιέται σὲ ψευδοϋοιστίνειο κείμενο (᾿Επιστολὴ πρὸς Ζηνὰν καὶ Σεργῆνον) μὲ τὴν ἔννοια τοῦ παίζω «θέατρον»¹¹⁶, στὸν Κλήμεντα τὸν Ἀλεξανδρέα μὲ τὴν ἔννοια «κινεῖσθαι ἐπὶ σκηνῆς ὀρχηστῶν»¹¹⁷, ἐνῶ «σκηνοβάτης» στὸ Γρηγόριο Ναζιανζηνὸ εἶναι ὁ ἡθοποιός, αὐτὸς πού περπατᾷ ἐπὶ σκηνῆς¹¹⁸. Τὰ συμφοράζόμενα τοῦ χοντρο-

115. Ὁ Καραλῆς (δ.π., σ. 275) μεταφράζει «ὀλόκληρη δραματικὴ σκηνοθεσία». Στὴ συνέχεια ἀπὸ τὴ χαρὰ του «πρὸς ἱλαρὰς παιδιὰς ἑαυτὸν ἐπαφῆκε, μόνον οὐκ ἐπορχούμενος οὐδὲ τοῦ ἐδάφους ὑπεραλλόμενος».

116. Βιβλάκης, δ.π. σ. 258. Τὸ χωρίο στὸ κείμενο τοῦ ἄγνωστου συγγραφέα συνδέεται μάλιστα μὲ σκηνὴ Μίμου, ὅπου περιγράφεται καὶ ἡ σχευὴ τοῦ ἡθοποιοῦ: «Ὁ Ὁρέστης στέκεται σὲ ξυλοπόδαρα, φέρει σωμάτιον, ἔχει μιὰ παράξενον ἐνδυμασίαν καθὼς καὶ μιὰ φοβερὴ μορφή» (δ.π., σ. 258 μὲ τίς πηγές).

117. *Παιδαγωγός*, Βιβλ. 3, 11, 68, 1, 5. Τὰ συμφοράζόμενα εἶναι τὰ ἑξῆς: ὁ λόγος ἀπευθύνεται στὶς γυναῖκες καὶ ἀποδοκιμάζει «αὐτοῖς τοῖς κινήμασιν τοῖς ἄβροῖς καὶ τοῖς ὑγροῖς βαδίσμασιν καὶ φωναῖς ταῖς πεπλασμέναις» (Βιβλάκης, δ.π., σ. 259).

118. *Περὶ ἑαυτοῦ*, 1228, 5 (Βιβλάκης, δ.π., σ. 259). Ἡ λέξη ἀθησάκριστη στὸν Liddle-Scott. «Μὲ παράδειγμα μιὰ εἰκόνα μίμων ὁ Γρηγόριος δηλώνει τοὺς ὑποκριτὲς ἐπισκόπους καὶ βεβαίως μὲ τὰ ξυλοπόδαρα ὑπονοεῖ τὴν λεπτὴ ἰσορροπία, πού διατηροῦν μὲ τὴ ψεύτικη συμπεριφορὰ τους» (δ.π.).

κομμένου μιμοθεάτρου (τὰ ξυλοπόδαρα) δίνουν στὴν ἔκφραση τοῦ Ψελλοῦ καὶ μιὰ περιφρονητικὴ διάσταση. Κατὰ τὸ «δραματουργὸν» ὡς δραματικὸ ποιητὴ¹¹⁹ ὑπάρχει καὶ «σκηνουργός» ὡς «σκηνικός», ἡθοποιός, ψεύτης (VI 141, 9 στὴν περιγραφὴ τοῦ Ρωμανοῦ Βοῖλο)¹²⁰.

Ἄλλη ἔννοια ἔχει ἡ «σκηνή» στὸ ἐπεισόδιο τῆς σύλληψης τοῦ Μιχαὴλ Ε', ὅπου δηλώνει τὸ μέρος τοῦ «δράματος», τὸ ἐπεισόδιον, ἡ συμπύκνωση τῆς ἀφήγησης σὲ τέτοιο βαθμό, ποὺ δὲν ὑπάρχει πιά ἀπόσταση τοῦ ἀναγνώστη ἀπὸ τὰ γεγονότα (γίνεται θεατὴς) καὶ ὁ διαμεσολαβητὴς ἀφηγητὴς ἔχει ἐξαφανιστεῖ: ἐδῶ ἔγινε ἡθοποιός. «Ἐγὼ μὲν οὖν ᾤμην ἄχρι τούτου τὰ ταραχώδη προβῆσθαι, καὶ τὴν γε σκηνὴν ἀπεθαύμαζον, καὶ τὴν τῶν μαθημάτων χορεῖαν ἐξεπληττόμην· τὸ δὲ ἄρα βραχὺ τι προσοίμοι χειρόνων τραγωδιῶν» (V 43 10-12)¹²¹. Ἡ πλούσια σκηνικὴ ἐνδυμασία τῶν ὑποκριτῶν ἐννοεῖται, ὅταν ὁ Ψελλὸς ἀναφέρει ὅτι κατὰ τὴ συμβασιλεία τῆς Ζωῆς καὶ τῆς Θεοδώρας ἡ οἰκονομικὴ κατάσταση τῶν αὐλικῶν βελτιώθηκε σὲ τέτοιο βαθμό, ποὺ «τῶν πλείονων ἀθρόως ὥσπερ ἐν σκηνικοῖς σχήμασι μεταμορφουμένων πρὸς τὸ λαμπρότερον» (VI 17, 4-6).

«Σκηνή» μπορεῖ νὰ σημαίνει βέβαια καὶ τὴν τέντα (ὅπως π.χ. στὸ χωρίο VI 19, 4, ἢ τὸ VII 35, 2, τὸ VII 37, 1 καὶ 21 κτλ.), «πλάττων ὥσπερ ἐπὶ σκηνῆς πράγματα» (VI 22, 17) δηλώνει τὸ δραματογράφον καὶ μυθιστοριογράφον, ποὺ παραμορφώνει τὰ πράγματα κατὰ τὴ θέλησή του· «σκηνή» εἶναι καὶ ἡ τελετὴ, τὸ στημένο τελετουργικόν: ὅταν ὁ Κωνσταντῖνος Θ' δέχεται στὸ παλάτι τὴν παλλακίδα του Σκλήραινα, «συγγραφὰς φιλίας ποιεῖται καὶ σκηνὴν ἐπὶ τούτῳ βασιλικὴν διατίθεται» (VI 58 7-8): τὸ συμβόλαιον «φιλίας» ὑπογράφεται μπροστὰ σὲ ὅλους τοὺς συγκλητικούς. Μὲ «σκηνή» ἐννοεῖ καὶ τὴ διάπρυψη καὶ ἡ θριαμβευτικὴ πομπὴ ποὺ ἔγινε στὸ Ἱπποδρόμιον μετὰ τὴ στάση τοῦ Μανιάκη («ὁ αὐτοκράτωρ θρίαμβον δεῖν ἔγνω ἀπὸ τοῖς τροπαίοις καταγαγεῖν· καὶ οἱ αὖ ἐκεῖνος σκηνὰς πλάττειν εἰδὼς καὶ μεγαληγορεῖν ἐν τοῖς πράγμασιν, οὕτως διατίθεται τὴν πομπήν» VI 87, 3-7). Μερικὲς φορὲς ἐννοεῖται ἡ πραγματικὴ θεατρικὴ σκηνή: π.χ. στὸ χωρίο ποὺ περιγράφει τὸ στασιαστὴ Τορνίκη, ὁ ὁποῖος, μόλις ἐνδύθῃ τὴ βασιλικὴ πορφύρα, νομίζει πὼς εἶναι ἤδη αὐτοκράτορας: «ὁ δὲ ἄπαξ ἐν τῷ σχήματι καταστάς, ὡς ἤδη τοῦ πράγματος αὐτοῦ τετυχηκώς, καὶ οὐχ ὡς ἐπὶ σκηνῆς οἷον δραματουργῶν ἢ πλαττόμενος, ἀρχικώς καὶ τῷ ὄντι βασιλικῶν τῶν βασιλευσάντων κατάρχει» (VI 104, 5-8).

119. Σὲ κείμενον τοῦ Ψευδο-Ἰουστινιανοῦ (*Λόγος παραινετικὸς πρὸς Ἑλληνας*, 39D 4), μάλιστα μὲ ἀρνητικὴ κριτικὴ πρὸς τὴ μυθολογικὴ ἑλληνικὴ παράδοση, γιὰ τὸ ἀκολουθεῖν ἢ ἐξιστόρηση τῆς ὑπόθεσης τοῦ Οἰδίποδα (Βιβλάρχης, δ.π., σ. 77).

120. Ἡ ἀναφορὰ εἶναι μοναδικὴ στὴν ἑλληνικὴ γραμματολογία (βλ. Liddle-Scott, λήμμα «σκηνουργός»).

121. Βλ. καὶ παραπάνω.

Ἐνδιαφέρον ἔχουν στὸ χωρίο οἱ δύο διαφορετικοὶ προσδιορισμοὶ τοῦ ἡθοιοῦ: ὁ ἐνεργητικὸς τρόπος, «δραματοργῶν» (πλάθοντας «δράματα», δηλαδή φανταστικά πράγματα) καὶ ὁ παθητικὸς τρόπος, «πλαττόμενος» (δηλαδή τὸν πλάθει ὁ ρόλος τοῦ ποῦ ἔχει ἀναλάβει): τὸ διαζευκτικὸ («ἢ») δίνει στὸ χωρίο μιὰ λεπτὴ εἰρωνεία: ὁ Τορνίκης «παίζει» τὸν αὐτοκράτορα, ἢ καλύτερα ὁ ἐπιθυμητὸς ρόλος τοῦ αὐτοκράτορα «τὸν παίζει» τὸν ἴδιο.

«Σκηνή» μετὰ τὴν ἔννοια τῆς σκηνοθεσίας, τῆς στημένης σκηνῆς βρίσκουμε στὸ VI 147, 4-5: «καθιστᾷ μὲν ἐς τὴν ἐπιούσαν δικαστηρίου σκηνήν», ὅπου σκηνοθετεῖ ὁ αὐτοκράτορας δικαστήριον γιὰ τὸν ἀγαπητὸ γελωτοποιό του, ποῦ ἤθελε νὰ τὸν δολοφονήσει γιατί ἐρωτεύτηκε τὴν παλλακίδα του. «Σκηνή» εἶναι ὅμως καὶ ἡ ψευδαίσθηση, τὸ ψεῦδος, ἡ ψεύτικη ἐντύπωση· περιγράφοντας τὴν ἀλλαγὴ στὸ χαρακτήρα τῆς Θεοδώρας, ὅταν ἔγινε βασίλισσα, ὁ Ψελλὸς διαλογίζεται: «ἐθαύμαζον, δὲ εἰδὼς ἐκείνην εὐλαβεστάτην περὶ τὰ θεῖα τυγχάνουσιν, ἀλλ' ὁ τῆς αὐτοκρατορίας ἀρχῆς ἔρωσ ἀνέπειθε καὶ παρανομεῖν τοῦτο γοῦν καὶ τῆς περὶ τὰ κρείττω εὐλαβείας ἡλλοίωσε, καὶ ἔτι οὐ πάνυ τὸ συμπαθὲς τῆς ψυχῆς διεφύλαξεν, οὐκ οἶδα εἴτε πρὸς τὴν ἔμφυτον ἔξιν ἐπανελθοῦσα, ἢνα φθάσιν τοῦ βίου δείξῃ σκηνήν, εἴτ' ἐπιτηδεύουσα τοῦτο, ἢνα μὴ ἄλωτὸς τοῖς πολλοῖς εἴῃ, μηδὲ τις αὐτὴν κατενέγκαι δακρύων εὐθὺς» (VI A 16, 5-12). «Σκηνή» μπορεῖ νὰ σημαίνει ὅμως καὶ ἀπλῶς τὰ γεγονότα, τὴν κατάστασιν, τὰ τεκταινόμενα, χωρὶς καμιά δόσιν τοῦ «φαίνεσθαι» (αἰρεται δηλαδή ἡ ἀντιδιαστολὴ σκηνῇ [ψεῦδος] - ἀλήθεια): ὁ μαντατοφόρος ἀφηγεῖται στὸν Ἰσαὰκ Κομνηνὸ τὴν παραίτησιν τοῦ Μιχαήλ ΣΤ' («ἐκτραγῶδεϊ τὴν σκηνήν», VII 27, 19). Εἶναι ἐνδιαφέρον, πὼς στὴν ἴδια παράγραφον «σκηνή» σημαίνει δύο φορές τὴ βασιλικὴ τέντα (1 καὶ 21), Σὲ μιὰ ἀξιοπρόσεκτη συνοπτικὴ ἐπαναδιήγησιν ὅλων τῶν συμβάντων, ὑπὸ τὸ πρίσμα τοῦ τρόπου ποῦ ὁ κάθε αὐτοκράτορας περιποιήθηκε ἢ ἐβλάψε τὸ «σῶμα-κράτους» τῆς αὐτοκρατορίας (VII 52 ἐξ.), ἐπεκτείνοντας ἢ περιορίζοντας τὸν κρατικὸ μηχανισμό καὶ τὰ ἔξοδά του, βρίσκουμε μετὰ τὴν κρίσιν γιὰ τὴ Θεοδώρα, ποῦ προσέδωσε στὸ τέρας ἀκόμα μερικὰ χέρια καὶ πόδια, τὴ μεταβατικὴ φράσιν (πρὶν ἀσχοληθεῖ μετὰ τὸν πρεσβύτερον Μιχαήλ): «Καταληθείσης δὲ καὶ τῆς περὶ ταύτην σκηνῆς» (VII 55, 19), ἐννοώντας τὸ ἐπεισόδιον, τὸ ἀπόσπασμα τῆς ἀφήγησιν.

Σὲ ἀντιδιαστολὴ πρὸς τίς πολλὰς χρήσεις τῆς λέξεως στὸν Ψελλόν, τὸ ἐλληνικὸ μυθιστόρημα δὲν φανερώνει ἀξιόλογη ἐννοιολογικὴ ποικιλία: σκηνὴ σημαίνει stage ἢ θέαμα¹²². Στὴν πατερικὴ γραμματολογία ἡ χρῆσις εἶναι

122. Walden, δ.π., σσ. 29 ἐξ., ἀκολουθώντας τὴν ἀρχαία χρῆσιν (συνολικὰ 10 ἀναφορές). Ὑπάρχει καὶ «σκηνογραφέω» (Walden, δ.π., σσ. 41 ἐξ.), «σκηνογραφικὴ» (δ.π., σ. 42) καὶ «σκηνοποιᾶν» ὡς «theatrical display» σὲ συνδυασμὸ μετὰ τὴν Τύχην, ποῦ κυβερνᾷ τίς ζωὴς τῶν ἀνθρώπων (Walden, δ.π., σ. 42).

κάπως πιὸ διαφοροποιημένη· οἱ βασικὲς ἔννοιες εἶναι: κυριολεκτικὴ οἰκοδομική: προσκηνίον, θέατρο, ξύλινο πατάρι, σκηνὴ ὀρχηστῶν τῶν πράξεων ἐπὶ σκηνῆς: δραματικὴ τέχνη, σκηνικὴ ὑπόκριση, παράσταση, θεατρικὸ ἔργο· μεταφορικὴ χρῆση: σκηνὴ τῆς ἐπίγειας ζωῆς, ὑποκριτικὴ συμπεριφορὰ, ἐξωτερικὴ ἐμφάνιση· θεολογικὴ χρῆση: αἰρετικὴ διδασκαλία¹²³. Ἀπὸ τὰ παράγωγα τῆς λέξης σημειώνονται: σκηνικός (τραγικός ποιητής, θεατρικός, ἡθοποιός), σκηνοβατέω (παίζω θέατρο, κινουῖμαι ἐπὶ σκηνῆς), σκηνοβάτης (ἡθοποιός), σκηνοποιέω (κατασκευάζω γιὰ τὴ θεατρικὴ σκηνή)¹²⁴. Οἱ χρήσεις λαιπὸν τοῦ ὅρου ἀπὸ τὸν Ψελλὸ δείχνουν ἐννοιολογικὸ ἐμπλουτισμὸ σὲ σύγκριση μὲ τὰ πρωτοβυζαντινὰ χρόνια, οἱ ἐφαρμογὲς ποικίλλουν περισσότερο, ἡ ἀντιδιαστολὴ ψεύδους καὶ ἀλήθειας σὲ μερικὲς περιπτώσεις ἀμβλύνεται, ὅπως καὶ στὴν παραβολὴ τοῦ κοσμοθεάτρου¹²⁵. Αὐτὴ ἡ εὐρύτερη χρῆση, ποὺ ἀφήνει νὰ ἀτονήσῃ ἡ

123. Βιβιλάκης, ὁ.π., σσ. 246-257.

124. Βιβιλάκης, ὁ.π., σσ. 257 ἐξ.

125. Βλ. παραπάνω. Συνοψίζει ὁ Βιβιλάκης: «Ὁ ὅρος «σκηνή» μὲ τὴ σημασίαν τοῦ σκηνικοῦ χώρου δράσεως τῶν ἡθοποιῶν ἐντάσσεται στὸ παραστασιακὸ γεγονός καὶ χρησιμοποιεῖται συχνὰ (χωρὶς ἰδιαίτερες λεπτομέρειες) γιὰ τὸ ἀρχαῖο θέατρο καὶ ἐπίσης ὡς παράδειγμα γιὰ τὶς ἀντιεκκλησιαστικὰς συμπεριφορὰς τῆς ἐξουσίας καὶ τῶν αἰρετικῶν· ἀκόμη ἡ λέξη ἀξιοποιεῖται γιὰ νὰ ἐξηγηθοῦν οἱ δαιμονικὲς μεταμορφώσεις ἢ ἡ προσποιητὴ συμπεριφορὰ τῶν αἰρετικῶν. Οἱ θεατρικοὶ ὑποκριτὲς ὀρίζονται ὡς «οἱ ἐπὶ σκηνῆς» καὶ χαρακτηρίζονται ἀρνητικὰ διότι μὲ τὰ γελοῖα θεάματα κολακεύουν τὸ κοινὸ τους. Ἐπίσης ἀποδοκιμάζεται ἡ πρακτικὴ τῆς τεχνητῆς ὁμορφιάς τῶν μιμῶδων ἀφοῦ ἀντιτίθεται στὴ θεϊκὴ καταγωγή. Ἡ μοναδικὴ περίπτωση εἰσόδου τῶν ἡθοποιῶν στὴν ἐκκλησιαστικὴ κοινότητα εἶναι ἡ ἀποκήρυξις τοῦ ἐπαγγέλματος. Ἐπίσης ἡ «σκηνή» παραπέμπει στὸ ξύλινο πατάρι τοῦ αὐτοσχέδιου θεάτρου (ποὺμποροῦσε νὰ μεταφερθεῖ εὐκόλως γιὰ παραστάσεις σὲ ἀνοικτὸ χωρὸ) ἀλλὰ καὶ στὴ σκηνὴ τῶν ὀρχηστῶν. Ἄλλες σημασίες τῆς λέξεως σὲ σχέση μὲ τὸ θεατρικὸν γεγονός εἶναι τῆς θεατρικῆς τέχνης καὶ τοῦ θεατρικοῦ ἔργου» (Βιβιλάκης, ὁ.π., σσ. 260 ἐξ.). Ἰδιαιτέρως ἐνδιαφέρων παρουσιάζει ἓνα χωρίο τοῦ Γρηγορίου τοῦ Ναζιανζηνοῦ (Εἰς τὴν ἀδελφὴν ἑαυτοῦ Γοργονίαν (Λόγ. 8), τόμ. 35, 800, 30): «οὐ ξανθοὶ πλοκαμίδες διαφανόμεναι τε καὶ ὑποφαινόμεναι, καὶ βοστρύχων ἑλικες, καὶ σοφίσματα σκηνοποιούντων τὴν τιμίαν κεφαλὴν ἀτιμώτατα», ὅπου ἀναφέρονται μιὰ σειρὰ ἀπὸ στοιχεῖα τῆς ἐμφάνισης τῶν ἡθοποιῶν στὸ μιμοθέατρο: κόμμωση, χρυσὸς δουλεμένος μὲ τέχνη, ξανθοὶ πλεξοῦδες, μπούκλες, φόρεμα διαφανὲς καὶ πολυτελές, λαμπεροὶ λίθοι καὶ μακιγιάζ. Γιὰ τὴ θεολογικὴ ἐρμηνεία τοῦ ἀποδοκιμασίας τῆς σκηνικῆς συμπεριφορᾶς σημειώνει ὁ Βιβιλάκης: «Ἡ μεταμόρφωσις τοῦ ἡθοποιοῦ ἀντιστρατεύεται τὴν δημιουργίαν τοῦ Θεοῦ. Εἶδωλο πορνικὸ ἐκτεθειμένον σὲ πεινασμένα μάτια ὑποκαθιστᾷ τὸ κατὰ φύσιν πρόσωπον. Ἐπομένως στὴν περίπτωσιν αὕτη οὐσιαστικὰ παραβιάζεται ἡ κατ' εἰκόνα τοῦ Θεοῦ δημιουργία. Αὐτὸς ὁ εἰκονισμὸς ἀφορᾷ τὸ πρόσωπον τοῦ Χριστοῦ. Ὁ ἄνθρωπος εἶναι πλασμένος κατ' εἰκόνα Χριστοῦ καὶ κάθε παραποίηση τοῦ ἀνθρωπίνου προσώπου εἶναι προσβολὴ τοῦ ἴδιου τοῦ Θεοῦ. Μάλιστα σύμφωνα μὲ τὸ Γρηγόριο ἡ σοβαρότητα μιᾶς τέτοιας πράξεως συνδέεται καὶ μὲ μιὰ ἔσχατολογικὴ προοπτικὴ: ἡ ἀνθρώπινη μορφή δὲν εἶναι πλασμένη μόνο γιὰ τὸ παρὸν ἀλλὰ ἐμπεριέχει τὴν προοπτικὴν τοῦ μέλλοντος αἰῶνος... Κατ' αὐτὸν τὸν τρόπο ὁ Γρηγόριος προβάλλει

κυριολεκτική σημασία, δὲν πρέπει νὰ εἶναι ἄσχετη μὲ τὴν ἐξαφάνιση τῆς πραγματικῆς θεατρικῆς σκηνῆς στὰ μετεικονοκλαστικά χρόνια. Χαρακτηριστικὸς αὐτῆς τῆς κατάστασης εἶναι ὁ νεολογισμὸς τοῦ Ψελλοῦ, «σκηνοργός», ποὺ εἶναι καὶ *unicum* στὴν ἑλληνικὴ γραμματολογία.

μ ε τ α μ φ ί ε σ η: Στὸ χωρίο ποὺ ἀφηγεῖται τὴ δραπέτευση τοῦ Ἀλουσιανοῦ στοὺς Βουλγάρους (στὰ χρόνια τοῦ Μιχαήλ Δ') ὁ Ψελλὸς περιγράφει τὸν τολμηρὸ ἀποστάτη καὶ φίλο του μεταμφιεσμένο στὴν Κωνσταντινούπολη: «ἵνα μὴδὲν γνωσθεῖν, μὴδὲ τοῖς ἐν τῇ πόλει κατὰδηλος γένοιτο, μεταμφιένουσι παντάπασιν ἑαυτόν, οὐ τὰ μὲν ἀφελῶν, τὰ δ' ἀφείς τῷ σώματι τῆς ἀρχαίας περιβολῆς, ἀλλὰ σχηματισάμενος κατὰ τὸν μισθοφόρων τρόπον, τοὺς πάντων διέλαβεν ὀφθαλμοὺς» (IV 46, 14-19).

μ η χ α ν ή: V 6, 12 «ἐκεῖνος ἐπεδίδου ταῖς μηχαναῖς», μὲ τὴν ἔννοια τῆς προσποίησης¹²⁶. VI 171, 9-10. «Ἐκ μηχανῆς ἔφησε οὗτος, ἔσται θεὸς» ἀποτελεῖ ἀναφορά στὴν ἀττική τραγωδία μὲ τὴν ἐμφάνιση τοῦ «ἐκ μηχανῆς Θεοῦ». Στὸ μυθιστόρημα ὁ «ἐκ μηχανῆς» σημαδεύει ἕνα ἀπρόοπτο ξαφνικὸ γεγονός¹²⁷. Βλέπουμε ὅτι ἡ χρῆση τοῦ ὅρου στὸν Ψελλὸ συμπεριλαμβάνει καὶ τὴν ἔννοια τοῦ «μηχανεύομαι», «μηχανορραφία» κτλ.

Τ ρ α γ ω δ ί α: Μετὰ τὴ φυγὴ τοῦ μισητοῦ Μιχαήλ Ε' καὶ τὴν ἀνακρήρυξη τῆς Θεοδώρας ὡς αὐτοκράτειρας, «εὐθύς αἴρεται πᾶσα ψυχὴ μέχρι τοῦτου πεφοβημένη καὶ φρίττουσα· καὶ οἱ μὲν σῶστρα θεῶ ἀνετίθουν, οἱ δὲ ἀνευφήμουν τὴν βασιλίδαν, τὸ δ' ὅσον δημῶδες καὶ ἀγοραῖον χορούς τε συνίστασαν καὶ ἐπετραγῶδουν τοῖς γεγονόσιν, αὐτόθεν τὰ μέλη ποιούμενοι» (V 38, 6-11). Τὸ χωρίο εἶναι σημαντικόν, 1) γιατί ἡ λέξη χρησιμοποιεῖται ἐδῶ πλέον μὲ τὴν σημασίαν τοῦ τραγουδιοῦ¹²⁸, καὶ 2) γιατί ἀποδεικνύει τὴν ὑπάρξη αὐτοσχέδιων τραγουδιῶν καὶ τραγουδιστῶν στὴν Κωνσταντινούπολη τοῦ 11ου αἵωνα, ποὺ ἐπλαθάν «ρίμες». «Τραγωδία»: χρησιμοποιεῖται καὶ σχετικὰ μὲ τὸ περιεχόμενό της, ὡς «συμφορὰ» (π.χ. στὴ σκηνὴ τῆς σύλληψης τοῦ Μιχαήλ Ε', V 43, 14 «προοίμιον χειρόνων τραγωδιῶν») ἢ ὡς τραγικὸ γεγονός (ὅπως λέμε «τραγωδία» στὴν καθομιλουμένη, π.χ. γιὰ τὴν τύφλωση τοῦ Μιχαήλ Ε', V 48, 18). Οἱ αἰχμάλωτοι τοῦ Τορνίκη «ἐπετραγῶδουν δεινὰ» στὰ τείχη τῆς

τὴν ἀδελφὴν τοῦ Γοργονία ὡς ἕνα γυναικεῖο πρότυπο, ὅπου βασικὸ χαρακτηριστικὸν τοῦ εἶναι ἡ ἄρνηση τῆς παραχαράξεως τῆς ἀνθρώπινης μορφῆς, ἡ προτεραιότητα ἐν τέλει τοῦ ἐσωτερικοῦ στολισμοῦ ἐναντὶ τοῦ ἐξωτερικοῦ, πράγμα ποὺ δὲν σημαίνει σὲ καμμιά περίπτωση ἄρνηση τοῦ σώματος» (Βιβλιάκης, ὁ.π., σ. 260).

126. Ὁ Καραλῆς μεταφράζει ἀποκριτικὰ τεχνάσματα» (ὁ.π., σ. 249) διατηρώντας τὰ θεατρικὰ συμφορᾶζόμενα τῆς ἔκφρασης.

127. Walden. ὁ.π., σ. 43.

128. Βλ. K. Krumbacher, Zur Bedeutungsgeschichte des Wortes τραγωδῶ. *Byzantinische Zeitschrift* XI (1902), σ. 523.

Κωνσταντινούπολης, τὶς πράξεις τοῦ αὐτοκράτορα, δηλαδή τὶς διεκτραγωδοῦσαν, τὶς ἀφηγοῦνταν κατὰ τραγικὸ τρόπο, ὑπερβάλλοντας ἴσως ἐπὶ τὸ τραγικότερον (VI 117, 19). Μὲ τὸν ἴδιο τρόπο ὁ Κωνσταντῖνος Θ' ὑπερβάλλει στὶς συμπάθειες καὶ ἀντιπάθειές του: «εἰ τε γοῦν ἐρήφῃ τινός, οὐκ εἶχεν αὐτῷ μέτρον ὁ ἔρως, εἰ τε μνηϊφῇ τινί, τὰ μὲν αὐτῷ τῶν προσόντων κακῶν ἐπετραγῶδει βαρυθυμότερον, τὰ δ' ἀνέπλαττεν· εἰ δὲ καὶ ἀγαπῶν, οὐκ εἶχε τις τῆς τοιαύτης ὑποθέσεως νοῆσαι ὑπερβολήν» (VI 182, 5-9)· τὰ συμπραζόμενα ἐδῶ τονίζουν σαφῶς τὴν ὑπερβολήν, τὸ νὰ πλάθει κανεὶς μιὰ τραγωδίαν, τὸ στοιχεῖο τῆς μυθοπλασίας τοῦ φανταστικοῦ (σὲ ἀντιδιαστολὴ μὲ τὰ πραγματικὰ γεγονότα). Μὲ περίπου τὴν ἴδιαν ἔννοια (ἀλλὰ λιγότερη δόση ὑπερβολῆς) χρησιμοποιεῖται καὶ τὸ «ἐκτραγῶδῶ», ὅταν ἡ Θεοδώρα, βασίλισσα τώρα, διηγεῖται στὸν Ψελλό, τὶ τράβηξε ἀπὸ τὸ γαμπρό της: «εὐθύς μὲ μετακαλεσαμένη ἐκτραγῶδεῖ μὲν καὶ ἂ παρὰ τοῦ γαμβροῦ πεπόνθει» (VI A 13, 4-5). Τὸ ἴδιο ῥῆμα χρησιμοποιεῖ, ὅταν μαντατοφόρος ἀφηγεῖται στὸν Ἰσαάκ Κομνηνὸ τὰ τεκταινόμενα στὴν Πόλιν (παραίτηση τοῦ Μιχαὴλ ΣΤ'): «εἰτά τις τῶν συνεωτέρων καὶ λογιωτέρων παραγενόμενος πᾶσαν ἡμῖν ἐκτραγῶδεῖ τὴν σκηνήν» (VII 37, 18-19)· μάλιστα ἐδῶ δὲν ὑπάρχει καμιὰ ὑπερβολήν, γιατί πρῶτύτερα, σὲ ἄλλο μαντατοφόρο, ποὺ διηγίεται τὰ ἴδια, τοῦ φαίνονται πῶς «ὑποκρίνεται», ὅχι ὅμως αὐτὸς (9-10).

Στὸ ἐλληνιστικὸ μυθιστόρημα τὸ «ἐπιτραγῶδέω» (is used, as elsewhere in late Greek, meaning to utter in a tragic manner, to rant), ἀλλὰ σὲ ἄλλες περιπτώσεις τὸ «ἐπὶ-» has a force of *in addition*¹²⁹. Ὑπάρχει καὶ τὸ «τραγῶδέω» μὲ τὴν ἔννοια τοῦ «παριστάνω», τὸ «τραγικὸς» καὶ «τραγῶδης» μὲ τὴ συνηθισμένη σημασίαν¹³⁰. Στὴν πατερικὴ γραμματολογία ἡ χρῆσις τοῦ ὅρου εἶναι εὐρύτατη: «τραγῶδία» δηλώνει πολλὰ πράγματα: δραματικὸ ἔργο, θεσπρικὴ παράσταση, ἱστορία, διήγησις ἱστορίας, δολοπλοκία, μηχανορραφία, σκευωρία, σχέδιο, αἰρετικὴ διδασκαλία, βασανιστήριον, συμφορὰ, ὀδύνη, μεγαλοπρέπεια, ἐνῶ τὰ παράγωγα εἶναι ἐπίσης πολλὰ: τραγῶδέω (παρουσιάζω κάτι, διηγοῦμαι, ὡθῶ σὲ ὄλεθρον, περιγράφω, σκόπτω, μέμφομαι, προφητεύω), ἐκτραγῶδέω (παρουσιάζω μὲ δραματικὸν τρόπον, διηγοῦμαι μὲ τραγικὸν τρόπον, θρηνολογῶ μὲ δάκρυα, τραγουδῶ, τραγικοποιῶ, διογκῶναι ἓνα ἄσχημον γεγονός), ἐπιτραγῶδέω (παριστάνω ὑπερβολικὰ), προεκτραγῶδέω (ὑπερβάλλω ὡς τραγικὸς ἡθοποιός), προστραγῶδέω (καταλογίζω ἐπὶ πλέον), τραγικολογία (στόμφος), τραγικός, τραγῶδημα (τραγοῦδι, τραγικὸ γεγονός,

129. Walden, ὁ.π., σ. 40.

130. Walden, ὁ.π., σσ. 40 ἐξ.

αίρετική θέση), τραγωδιογράφος, τραγωδοποιός, τραγωδός (τραγικός ποιητής ή υποκριτής)¹²¹, με σαφείς έννοιολογικές αναφορές στη θεατρική παρουσία της τραγωδίας στα ελληνιστικά χρόνια. Οι χρήσεις του όρου στον Ψελλό δὲν διαφέρουν ἀπὸ αὐτὸ τὸ πνεῦμα· ἡ «τραγωδία» ὡς τραγοῦδι μαρτυρεῖται ἤδη πολὺ νωρίτερα¹³².

κ ω μ φ δ ί α: Οἱ Μακεδόνες στασιαστὲς κατὰ τὴν πολιορκία τῆς Πόλης ἔκαμαν καὶ σατιρικές γιὰ τὸν αὐτοκράτορα αὐτοσχέδιες «κωμωδίες»: «οἱ δὲ πλείους τῶν Μακεδόνων, δῆμος ὄντες αὐθαδεῖα χαίρων τε καὶ θρασύτητι, καὶ οὐ στρατιωτικῆς ἀφελείας, ἀλλὰ πολιτικῆς βωμολοχίας ὄντες ἐθάδες, τῶν ἵππων τε οἱ πλείους ἀπέβαινον, καὶ χορείας εἰς τοῦμφανὲς συνιστῶντες, αὐτοσχεδίους ἐποιοῦντο κωμωδίας τῷ αὐτοκράτορι, τὴν γῆν τῷ ποδὶ σὺν ρυθμῷ καὶ μέλει ἐπικροτοῦντες καὶ κατορχούμενοι» (VI 110, 9-15). Τὸ χωρίο ἔχει ὅπωςδήποτε καὶ λαογραφικὸ ἐνδιαφέρον· μετ' «κωμωδίας» ἐννοεῖ μᾶλλον αἰσχρὲς χειρονομίες, ἀτιμωτικά δρώμενα ἢ μικροὺς διαλόγους καὶ sketch ἢ καὶ τραγοῦδια (ρυθμός, μέλος).

Ἡ λέξη «κωμωδία» καὶ «κωμικός» βρίσκεται καὶ στὸ ἐλληνιστικὸ μυθιστόρημα¹³³, πολὺ πιὸ συχνὰ ὅμως στὴν πατερικὴ γραμματολογία, ὅπου «κωμωδία» δηλώνει τόσο τὸ δραματικὸ ἔργο ὅσο καὶ τὴν παράσταση, τόσο τὴ σάτιρα καὶ διακωμώδηση ὅσο καὶ ἓνα χαρμόσυνο γεγονός· ὑπάρχουν καὶ πολλὰ παράγωγα τῆς λέξεως: «κωμωδέω» (παίζω κωμωδία, χλευάζω, γελοιοποιῶ, ἀστειεύομαι, βλασφημῶ, ψεύδομαι, μέφομαι, ἐλέγχω, ἐπικρίνω, περιγράφω, θαυματουργῶ): διακωμωδέω (σατιρίζω, λοιδορῶ), κωμικός (ποιητὴς καὶ υποκριτὴς κωμωδίας, γελοῖος), κωμωδιοποιός, κωμωδός¹³⁴.

131. Βιβλάκης, ὅ.π., σσ. 264-300. Σύνοψη σσ. 299 ἐξ.

132. Βλ. Krumbacher: «Wie sich der Begriff von τραγωδία erweiterte, zeigen die «Tragödien» der Kyniker Diogenes, Krates und Oenomaos [Rohde, ὅ.π., σ. 352]. Daneben erscheinen aber die Wörter τραγωδία, τραγωνδῶ und τραγωνδός schon bei Diodor, Dionysios Thrax, in Theokritscholien und bei Kirchenvätern geradezu in der Bedeutung: Gesang, ich singe, Sänger. Ebenso bedeutet im Neugriechischen τραγουδῶ einfach: ich singe, und τὸ τραγοῦδι ist der technische Ausdruck für das Volkslied. Bemerkenswert ist, dass τραγουδῶ (τραγοῦδι) nur vom weltlichen Gesange gebraucht wird...» (K. Krumbacher, *Geschichte der byzantinischen Litteratur*. München 1897, τόμ. 2, σ. 647).

133. Walden, ὅ.π., σ. 41.

134. Βιβλάκης, ὅ.π., σ. 147-173. Ὁ ἴδιος συνοψίζει: «Τὸ ῥῆμα “κωμωδέω” στοὺς Πατέρες παραπέμπει σπάνια στὴ συγγραφὴ κωμωδίας ἀλλὰ φορτίζεται κυρίως ἀρνητικὰ (σκώπτω, χλευάζω, μελοιοποιῶ, βλασφημῶ, ἀστειεύομαι, ψεύδομαι) διατηρώντας βεβαίως συχνὰ τὴν ἀρχικὴ του συνάφεια μετ' τὴ θεατρικὴ πράξη. Ἡ κριτικὴ διάσταση τῆς κωμωδίας φαίνεται ὅτι εἶναι τὸ κριτήριον γιὰ νὰ χρησιμοποιηθεῖ ὁ ὅρος μετ' τὴν ἐννοια τῆς μωμψῆς ἀπὸ συγγραφεῖς, οἱ ὁποῖοι δὲν παραπέμπουν ἀναγκαστικὰ σὲ κάποια θεατρικὴ ἐκδήλωση.

Γιὰ τὴν ἐξαγωγή ἀσφαλῶν συμπερασμάτων σχετικά μὲ τὴ θέση καὶ ἀξία τῆς χρησιμοποίησης θεατρολογικῆς ὁρολογίας στὴ «Χρονογραφία» τοῦ Μιχαήλ Ψελλοῦ θὰ ἔπρεπε 1) νὰ ἐξετασθοῦν καὶ τὰ ἄλλα ἔργα τοῦ ὑπὸ τὸ πρίσμα αὐτό, 2) νὰ ἐξετασθοῦν καὶ ἄλλοι χρονογράφοι τῆς ἐποχῆς τῶν Κομνηνῶν ἀλλὰ καὶ τῶν Παλαιολογῶν, 3) νὰ ἐξετασθοῦν καὶ ἄλλοι κοσμικοὶ καὶ θρησκευτικοὶ συγγραφεῖς τῶν μέσων χρόνων τοῦ Βυζαντίου καὶ ἄλλα λογοτεχνικά εἶδη, ὥστε νὰ διαπιστωθεῖ πὺδ σφαιρικὰ αὐτό, ποὺ συμπεραίνεται ἀπὸ τὴ «Χρονογραφία» τοῦ Ψελλοῦ: ἡ διαπίστωση τῆς σταδιακῆς «ἀποθεατρικοποίησης» τῆς θεατρικῆς ὁρολογίας, τῆς ἀπομάκρυνσης ἀπὸ τὰ συμφραζόμενα τῆς σκηνικῆς τέχνης τῆς ἀρχαιότητος, χωρὶς ὅμως αὐτὴ νὰ χάσει τελείως τὴ σχέση της μὲ τὰ ἀρχικά της συγκείμενα, τὸ πρακτικὸ θέατρο. Αὐτὴ ἡ τάση διαφαίνεται, ὅπως ἀπέδειξαν οἱ μελέτες τοῦ Jürgens καὶ τοῦ Weismann γιὰ τὴ δυτικὴ πατερολογικὴ γραμματολογία¹³⁵ καὶ τοῦ Pasquato καὶ τοῦ Βιβιλάκη γιὰ τὰ ἑλληνικὰ πατερικά γράμματα¹³⁶, ἥδη στοὺς πρώτους αἰῶνες¹³⁷, ὅταν δημιουργεῖται μιὰ

Ἐντελῶς ἀποστασιοποιημένα ἀπὸ τὸ θεατρικὸ φαινόμενο χρησιμοποιεῖται ἡ λέξη μὲ τὴ σημασία περιγράφου καὶ θαυματοργῶ. Τὰ σύνθετα «κωμωφδέων» καὶ «παρὰκωμωφδέων» σημαίνουν σατιρῶν καὶ λουιδωρῶ. / Ὁ ὅρος «κωμικός» χαρακτηρίζει τὸν συγγραφέα κωμωδιῶν τῆς ἀρχαιοελληνικῆς παραδόσεως. Σὲ κάθε μάλιστα ἀναφορὰ τοῦ ὅρου παρατίθεται κάποιο ἀπόσπασμα τοῦ ποιητῆ, μὲ ἀποτέλεσμα νὰ ἔχει δημιουργηθεῖ ἓνα ὀγκῶδες σῶμα δραματικῶν κειμένων, ποὺ ἀποδεικνύουν τὴ βαθεῖα γνώση τῆς κωμικῆς ποιήσεως. Ἡ λέξη παραπέμπει ἐπίσης καὶ στὸ κωμικὸ ἥρωα. Ὡς ἐπίθετο συνδέεται σημασιολογικὰ μὲ τὴν κωμωδία ὡς ποιητικὸ εἶδος καθὼς καὶ μὲ τὴν ἔννοια τοῦ γελοίου. Στὸ ἐξβ' κανὼνα τῆς ΣΤ' οἰκουμενικῆς Συνόδου [Ράλλης/Ποτλῆς, ὁ.π., τόμ. ΝΒ', σ. 448] ἡ λέξη προσδιορίζει τὰ προσώπεα τῶν ἀμφιέσεων στὸ πλαίσιο εἰδωλολατρικῶν πανηγύρεων. / Τὸ ἐπίρρημα «κωμικῶς» σημαίνει τὸν τρόπο ποὺ ταιριάζει σ' ἓνα εὐθυμο γεγονός καὶ δὲν ἀποκλείεται ἡ ἐπιλογία τοῦ Γρηγορίου Ναζιανζηνοῦ, ποὺ χρησιμοποιεῖ τὴ λέξη, νὰ βασίσθηκε στὸ χαρούμενο τέλος τῆς ἀριστοφανικῆς κωμωδίας. / Στὸ κωμικὸ δραματικὸ εἶδος παραπέμπει ἡ χρῆση τῆς λέξεως «κωμωδία» ἀλλὰ καὶ στὴν παράσταση κωμικῶν ἔργων. Τὸ περιεχόμενο τῶν κωμωδιῶν προτρέπει ὥστε νὰ χρησιμοποιηθεῖ καὶ ἡ σημασία τῆς σάτιρας, τοῦ χαρμόσунου γεγονότος ἀλλὰ καὶ τῆς μομφῆς. / Ὁ «κωμωδός» [Pickard-Cambridge, ὁ.π., σσ. 128ἑξ.], καὶ τὰ σύνθετα «κωμωδιοποιός» καὶ «κωμωδοποιός» σημαίνουν τὸν ποιητὴ κωμωδίας. Σὲ μιὰ περίπτωση ὁ Ἐπιφάνιος Κύπρου χρησιμοποιεῖ τὸν ὅρο «κωμωδοποιός» ὑποτιμητικὰ γιὰ τὸν αἰρεσιάρχη Μάνητα. Ἡ λέξη «κωμωδιογράφος» ἀπλῶς χαρακτηρίζει τὸν ποιητὴ «Ὀμηρο» (Βιβιλάκης, ὁ.π., σσ. 172ἑξ.).

135. H. Jürgens, *Pompa Diaboli. Die Bekantschaft der lateinischen Kirchenväter mit dem antiken Theaterwesen*, Stuttgart 1972· W. Weismann, *Kirche und Schauspiele. Die Schauspiele im Urteil der lateinischen Kirchenväter unter besonderer Berücksichtigung von Augustinus*. Würzburg 1972.

136. Pasquato, ὁ.π., Βιβιλάκης, ὁ.π.

137. Ὁ Βιβιλάκης μιλάει γιὰ «θεατρικὸ ἀποχρωματισμὸ τῶν ὄρων» καὶ συνοψίζει τὰ πορίσματα τῆς ἔρευνάς του: «Οἱ θεατρικοὶ ὅροι μέσα ἀπ' τὴν προοπτικὴ τῆς βασιλείας

σταδιακή ένταξη τῆς ὁρολογίας αὐτῆς σὲ ἠθικολογικά καὶ θεολογικά συμφραζόμενα, καὶ νὰ ἐμφανίζεται, δίπλα στὴν κυριολεκτικὴ χρῆση τῆς, ἡ μεταφορικὴ. Ἡ σταδιακὴ ἐξαφάνιση τοῦ μιμοθεάτρου καὶ τοῦ παντομίμου ἀντισταθμίζεται ἀπὸ τὴ σχολικὴ καὶ λόγια παράδοση τῆς μελέτης καὶ ἀντιγραφῆς τῶν δραματικῶν κειμένων: ἡ γνώση τους στοὺς Πατέρες τῆς Ἐκκλησίας εἶναι ἐντυπωσιακὴ, καὶ ὁ θεωρητικὸς προβληματισμὸς ἀναπτυγμένος στοὺς μέσους βυζαντινοὺς χρόνους, ὅπου ὥστόσο ἡ πρακτικὴ πλευρὰ τῆς παράστασης δὲν συγχωρᾶται τὸ μεγαλύτερο ἐνδιαφέρον. Χαρακτηριστικὸ γιὰ τὴν κατάσταση αὐτὴ φαίνεται τὸ ποίημα τοῦ «Χριστοῦ πάσχοντος» ποὺ μαρτυρεῖ γνώση πολλῶν τραγικῶν κειμένων ἀλλὰ παρεξηγεῖ τίς σκηνικὲς συνέπειες τῶν δραματουργικῶν συμβάσεων τῆς ἀρχαίας τραγωδίας. Ἰδιαιτέρω ἐνδιαφέρον ἔχει ἡ δημιουργικὴ ἀντιμετώπιση τῆς θεατρικῆς ὁρολογίας ἀπὸ τοὺς Βυζαντινοὺς

τοῦ Θεοῦ μετασχηματίζονται σημασιολογικά γιὰ νὰ ἐνταχθοῦν στὴ χριστιανικὴ κοσμολογία καὶ ἀνθρωπολογία. Τὸ στοιχεῖο αὐτό, ποὺ παρουσιάζεται ἐξαντλητικὰ γιὰ πρώτη φορὰ, μπορεῖ νὰ ἀξιοποιηθεῖ ἀπ' τὴν ἔρευνα ποὺ ἀσχολεῖται μὲ τὴν ὑπαρξὴ θεάτρου σὺν Βυζάντιο. Γιὰ παράδειγμα ἡ οἰκονομία τῶν λέξεων ποὺ συνδέονται μὲ τὴν «ὑπόκριση» ἀναφέρονται σχεδὸν ἀποκλειστικὰ σὲ ἠθικὲς κατηγορίες κοινωνικῆς συμπεριφορᾶς. Ἐκτός ἀπ' τὴν περίπτωση αὐτὴ, καὶ στοὺς ὑπόλοιπους ὅρους παρατηρεῖται ἕνας σταδιακὸς θεατρικὸς ἀποχρωματισμὸς: τὸ «δράμα» δηλώνει τὸ δραματικὸ ἔργο ἀλλὰ καὶ τὸ τραγικὸ συμβάν, τὸ μαρτύριο καὶ τὴν πλασματικὴ διήγηση· ἡ «δραματουργία» παραπέμπει στὴν ὑποκριτικὴ τέχνη ἀλλὰ καὶ στὴν προφητεία. Τὸ ρῆμα «θεατρίζω» σημαίνει παρίστανω σκηνικά ἀλλὰ καὶ ἐμπαίζω· τὸ «θέατρον» προσδιορίζει τὸ κτήριον, τὸ θέαμα ἀλλὰ καὶ τὸ ἐκκλησιαστικὸ σῶμα. Τὸ ρῆμα «κωμωδέω» σημαίνει γελοιοποιῶ ἀλλὰ καὶ θαυματοουργῶ· ὁ «κωμωδοποιὸς» μπορεῖ νὰ δηλώνει τὸν ποιητὴ κωμωδίας ἀλλὰ καὶ τὸν αἰρεσιάρχη. Τὸ «προσωπεῖον» παραπέμπει στὴν θεατρικὴ προσωπίδα ἀλλὰ συνδέεται καὶ μὲ τὴν κατάσταση τοῦ μεταπτωτικοῦ ἀνθρώπου. Ἡ «σκηνή» προσδιορίζει τὸ προσκήνιο ἀλλὰ καὶ τὴν αἰρετικὴ διδασκαλία. Ἡ λέξις «τραγωδία» μπορεῖ νὰ σημαίνει τὸ δραματικὸ ἔργο ἀλλὰ καὶ τὴ δολοπλοκία ἢ τὸ θλιβερὸ γεγονός. / Τὸ φαινόμενο αὐτὸ τῆς ἀμβλύνσεως τῶν θεατρικῶν ὄρων ἐξηγεῖ ἐπαρκῶς καὶ τὴ σχετικὴ σύγχυση στὴ χρῆση τους στὶς συνοδικὲς ἀποφάσεις, ὅταν γίνεται ἀναφορὰ στὰ ὑπολείμματα μιμικῶν καὶ παραστατικῶν ἐκδηλώσεων, ποὺ συχνὰ ἐντάσσονται σὲ ἐθιμικὰ δρώμενα. Εἶναι χαρακτηριστικὴ ἡ ἐρμηνεία τοῦ ἁγίου Νικοδήμου τοῦ ἁγιορείτη στὸν κδ' κανόνα τῆς ΣΤ' οἰκουμένης Συνόδου, ὅπου τὰ «θυμειλικά παίγνια» ἐννοοῦνται ὡς «γυμνασικὴ πρεπὴ παίγνια» [Ἀγάπιος Ἱερομόναχος, Νικόδημος Μοναχός, *Πηδάλιον... Λειψία* 1800 (Ἀθήναι 1993), σ. 239]. Πάντως τὸ ἐμπόδιο ποὺ παρουσιάζεται στὴν ὁρθὴ ἐρμηνεία τῶν ὄρων, δηλαδὴ σὲ ποιά θεατρικὰ εἶδη ἀναφέρονται, ὀφείλεται στὴν ἀφαιρετικὴ χρῆση τους. Ὅταν οἱ Πατέρες μιλοῦν γιὰ «θέατρο» ἢ «προσωπεῖα» συχνὰ ἀναζητεῖται κάποια θεατρικὴ κατηγορία (μῦθος, τραγωδία) ἀλλὰ πολλὲς φορὲς δὲν ἐννοοῦν ἕνα συγκεκριμένο εἶδος ἀλλὰ τίς λειτουργίες τῶν συνιστωσῶν τῆς θεατρικῆς τέχνης (π.χ. ὑποκριτής, ρόλος, σκηνή)» (Βιβλάκης, ὁ.π., σσ. 319 ἐξ.).

λόγιους στὴν περίπτωσι τῆς παραβολῆς τοῦ κοσμοθεάτρου¹³⁸, καὶ ἡ ἐλεύθερη χρῆσις τῆς ὀρολογίας αὐτῆς, χωρὶς νὰ ἀποκόπτεται τελείως ἀπὸ τὰ ἀρχικὰ τῆς θεατρικῆς συμφραζόμενα, σὲ διάφορες μεταφορικὲς ἐφαρμογές, ἀλλὰ καὶ ἡ δημιουργία νεολογισμῶν, ὅπως τὸ «ἄπαξ» χρησιμοποιοῦμενο «σκηνοῦργος» στὴ «Χρονογραφία» τοῦ Μιχαὴλ Ψελλοῦ.

ZUSAMMENFASSUNG

WALTER PUCHNER, «Theaterwissenschaftliche Anmerkungen zu Byzantinischen Chronographen. Michael Psellos».

Die Studie geht auf das Weiterleben der antiken Theaterterminologie in Byzanz ein. Das Interesse konzentriert sich auf die semantischen Veränderungen der termini δράμα, θέατρον, ὑπόκρισις usw., die sich auch in der «Chronographia» von Psellos nachweisen lassen. Auf der anderen Seite sind auch Wortneubildungen anzutreffen, wie z. B. σκηνοῦργος. Es ist anzunehmen, daß Psellos die ursprüngliche Bedeutung der Theatertermini noch gekannt hat, obwohl die Existenz von Drama und Theater in Byzanz nicht nachzuweisen ist («Drama» als abenteuerliches Romangeschehen, «Theater» als Hippodrom und Lesungen literarischer Zirkel. Trotzdem spiegelt der Gebrauch der Termini auch die christlichen Umdeutungen wider, die schon auf die Kirchenväterzeit zurückgehen.

W. P.

138. Ἡ παραβολὴ αὐτή, τόσο ἔντονα ἀναπτυγμένη στὸ Θεόδωρο Μετοχίτη, βρίσκεται ἤδη στὸν Ἰωάννη Χρυσόστομο, ποὺ περιγράφει τὴ μετάβασι ἀπὸ τὸ κοσμικὸ θέατρο στὸ «πνευματικὸ θέατρο» τῶν μαρτύρων καὶ τῆς εὐσεβείας (Pasquato, ὁ.π., σσ. 325ἑξ.). «Οἱ Πατέρες χρησιμοποιοῦν τὴ λειτουργία τοῦ θεάτρου γιὰ νὰ παρουσιάσουν τὸν κόσμον καὶ τὴν ἐπίγειαν ζωὴ ὡς σκηνὴ μὲ περιορισμένη χρονικὴ διάρκεια, ὅπου οἱ ἄνθρωποι ὑποδύναντι συγκεκριμένους ρόλους, ποὺ ἐναλλάσσονται ὡς προσωπεῖα. Τὸ θεατρικὸ πρότυπο ταιριάζει ἀπόλυτα στὴν ἀντιπαραβολὴ αὐτοῦ τοῦ φθαρτοῦ καὶ ἀπατηλοῦ κόσμου μὲ τὸν αἰώνιον καὶ ἀληθινόν. Ἐπίσης ἡ ἀρένα τῶν ἀμφιθεάτρων ἔχει ἀντικατασταθεῖ ἀπ' τὴ σκηνὴ τοῦ κόσμου, ὅπου δίνεται ὁ καθημερινὸς ἀγὼνας τοῦ χριστιανοῦ ἢ ἀκόμα καὶ ἀπ' τὴν καρδιά, ὅπου δίνεται ἡ μάχη κατὰ τῶν πονηρῶν πνευμάτων» (Βιβλίκης, ὁ.π., σ. 317).