ΒΑΛΤΕΡ ΠΟΥΧΝΕΡ

ΟΙ ΤΥΧΕΣ ΤΗΣ ΘΕΑΤΡΙΚΗΣ ΟΡΟΛΟΓΙΑΣ ΤΗΣ ΑΡΧΑΙΟΤΗΤΑΣ ΣΤΗΝ ΕΛΛΗΝΙΚΗ ΠΑΡΑΔΟΣΗ

Ο κόσμος σκηνή, ο βίος πάροδος·
ήλθες, είδες, απήλθες.
(Ψευδο)Δημόκριτος

Η παρούσα μελέτη θέλει να συμβάλει στην απάντηση σε μια διπλή ερώτηση που αφορά δύο αξιοσημείωτα φαινόμενα της επιβίωσης της αρχαίας ελληνικής ορολογίας μετά την αρχαιότητα: από τη μια μεριά το γεγονός πως η ορολογία του θεάτρου και των δραματικών ειδών παραδίδεται, εν μέρει στα σωστά μάλιστα συμφραζόμενα, έως τους μέσους βυζαντινούς χρόνους, σε μια εποχή δηλαδή, όπου τα θέατρα βρίσκονται σε αφάνεια προ πολλού, ακόμα και οι θεατρικές μορφές της όψιμης αρχαιότητας και της πρώιμης βυζαντινής εποχής κι όπου το δράμα ήταν γνωστό απλώς ως στοιχείο της κλασικής μόρφωσης και, από την άλλη, το γεγονός ότι οι όροι σχετικά με το θέατρο και το δράμα υπάρχουν ήδη νωρίς σε μεταφορικά εννοιολογικά συγκείμενα, όπου στο φως της χριστιανικής θεολογίας σημειώνονται σημαντικές σημασιολογικές μεταβολές και μετασχηματισμοί, που συνοδεύουν τη σταδιακή εξαφάνιση του αρχαίου θεάτρου και μαρτυρούν γι' αυτή. Μόλις στη μεταβυζαντινή περίοδο σημειώνεται (όπως άλλωστε και στη δυτική Ευρώπη μετά τον Μεσαίωνα) μια σταδιακή επανάκτηση των εννοιών του αρχαίου θεάτρου, όπου ωστόσο στην ελληνική παράδοση φανερώνουν οι σχετικοί με τη σκηνή και τα δραματικά είδη όροι, συχνά, κάποια επίδραση από την ιταλική ορολογία της Αναγέννησης. Στα πλαίσια αυτών των εννοιολογικών και σημασιολογικών εξελίξεων είναι ενδιαφέρον να παρακολουθήσει κανείς την τύχη της αρχαίας μεταφοράς του κοσμοθεάτρου (*theatrum mundi*): οι σχετικές διατυπώσεις του Επίκτητου και του Πλωτίνου παραδίδονται μέσα στο χρόνο τόσο στη Δύση όσο και στην Ανατολή· στην ελληνική παράδοση χρησιμοποιούνται από ονομαστούς βυζαντινούς θεολόγους και ιστορικούς, για να ενισχυθούν στη μεταβυζαντινή εποχή από το δυτικό Μπαρόκ, όπου το είδωλο του κοσμοθεάτρου γίνεται το σήμα κατατεθέν μιας ολόκληρης εποχής. Και με το παράδειγμα αυτό, της θεατρικής ορολογίας, αποδεικνύεται και πάλι, πως στις παραδόσεις μακράς διάρκειας («la longue durée») λέξεις/όροι και πράγματα/θέματα μπορεί να πορεύονται σε διαφορετικούς κι ανεξάρτητους δρόμους[1] και πως η Ελλάδα, για άλλη μια φορά, βρίσκεται στο σταυροδρόμι εξελίξεων μεταξύ Δύσης και Ανατολής και έχει μερίδιο και ενεργό συμμετοχή και στις δύο σφαίρες της παράδοσης του ευρωπαϊκού πολιτισμού.

Το πρώτο μέρος της μελέτης παρακολουθεί τις τύχες της αρχαίας ελληνικής ορολογίας της θεατρικής ζωής και των δραματικών ειδών έως τους μέσους βυζαντινούς χρόνους, μέσω

[1] Ένα πολύ διδακτικό παράδειγμα για την αποσυσχέτιση του σημαίνοντος και σημαινομένου αποτελεί η ρωμαϊκή γιορτή του Ροσαλίων των αυτοκρατορικών χρόνων: σ' ένα ολόκληρο πλέγμα παραδόσεων εμφανίζεται στη Βαλκανική ως έννοια και ως περιεχόμενο σε πολλές και διαφορετικές εκδηλώσεις, ένα θέμα που είχε ήδη προκαλέσει τον γνωστό Σουηδό μελετητή της αρχαίας θρησκείας, Martin Nilsson, χωρίς και να μπορέσει να δώσει μιαν ικανοποιητική απάντηση (βλ. W. Puchner: «Zum Nachleben des Rosalienfestes auf der Balkanhalbinsel», *Südost-Forschungen*, τόμ. 46, 1987, σσ. 197-278, και διευρυμένο στον τόμο *Βυζαντινά θέματα της ελληνικής λαογραφίας*, Αθήνα 1994, *Λαογραφία*, παράρτημα 11, σσ. 11-95).

του ελληνιστικού μυθιστορήματος και της γραμματείας των πατέρων έως το βυζαντινό μυθιστόρημα και την ιστοριογραφία· το δεύτερο μέρος αφιερώνεται στην επιβίωση της αρχαίας ρήσης *totus mundus agit histrionem*, από τις αρχές της μεταφοράς του κοσμοθεάτρου έως τις χτυπητές διατυπώσεις στους Κυνικούς και Στωικούς φιλοσόφους της ύστατης αρχαιότητας, από τους οποίους περνά τόσο στη δυτική όσο και στην ανατολική φιλοσοφική παράδοση και φτάνει από τους βυζαντινούς ιστορικούς και θεολόγους έως το ελληνικό μυθιστόρημα του Μπαρόκ στο 17ον αιώνα, όπου η ανατολική και δυτική παράδοση πάλι ενώνονται· το τρίτο μέρος, τέλος, ασχολείται με τη θεατρική ορολογία στη μεταβυζαντινή ελληνική δραματολογία, όπου συνυπάρχουν τα αρχαία εννοιολογικά συμφραζόμενα δίπλα στις εφαρμογές και τις ορολογίες της ιταλικής Αναγέννησης.

Α′

Για το θέμα της περαιτέρω τύχης των αρχαίων θεατρολογικών όρων και εννοιών δεν υπάρχουν και ιδιαίτερα πολλά μελετήματα: μετά την πρώιμη μελέτη του Walden το 1894 για τη θεατρική ορολογία στο ελληνιστικό μυθιστόρημα[2] ακολούθησε μακρά και ηχηρή σιωπή, έως ότου πρόσφατα ο Γιώργης Γιατρομανωλάκης αναψηλάφησε το θέμα,[3] ο Ιωσήφ Βιβιλάκης εμπλούτισε την παλαιότερη βιβλιογραφία για τη θεατρική ορολογία στον Ιωάννη Χρυσόστομο[4] με μια συστηματική εξέταση και αξιοποίηση των υπόλοιπων κειμένων της ελληνικής πατρολογίας,[5] ενώ ο Mango και ο Magdalino παρακολούθησαν τον όρο «θέατρον» ιδίως στην πρώιμη και μέση βυζαντινή περίοδο.[6] Ο υποφαινόμενος προσέφερε μια μελέτη για τη θεατρική ορολογία της *Χρονογραφίας* του Μιχαήλ Ψελλού,[7] που συμπληρώθηκε από μιαν άλλη, του Απόστολου Καρπόζηλου, για τα υπόλοιπα γραπτά του Βυζαντινού ιστορικού, πολιτικού και λογίου.[8] Μπορεί να δειχθεί πως η επιβίωση και παράδοση της θεατρικής ορολογίας δεν εξελίσσεται ανεξάρτητα από τη μεταφορά του κοσμοθεάτρου· η εφαρμογή της σχετικής ορολογίας και της ιδέας πως η ζωή απλώς είναι θέατρο, μπορεί να τεκμηριωθεί τόσο στα φανταστικά και επινοημένα γεγονότα της υπόθεσης ενός μυθιστορήματος όσο και στα πραγματικά γεγονότα της ιστοριογραφίας. Οι βάσεις για τη διπλή αυτή χρήση βρίσκεται ήδη

[2] J. W. H. Walden: «Stage-terms in Heliodorus's *Aethiopica*», *Harvard Studies in Classical Philology*, τόμ. 5 (1894), σσ. 1-43.

[3] Αχιλλέως Αλεξανδρέως Τατίου: *Λευκίππη και Κλειτοφών*. Εισαγωγή, Μετάφραση, Σχόλια Γιώργης Γιατρομανωλάκης, Ίδρυμα Γουλανδρή-Χορν, Αθήνα 1990, ιδίως σσ. 719-734.

[4] G. Theocharidis: *Beiträge zur Geschichte des byzantinischen Profantheaters im IV. und V. Jahrhundert, hauptsächlich auf Grund der Predigten des Johannes Chrysostomos, Patriarchen von Konstantinopel*, Θεσσαλονίκη 1940 (*Λαογραφία*, παράρτημα 3). Και ειδικά S. D. B. Ott. Pasquato: *Gli spettacoli in S. Giovanni Crisostomo. Paganesimo e Cristianesimo ad Antiochia nel IV secolo*, Roma 1976 (*Orientalia Analecta*, 201).

[5] I. Βιβιλάκης: *Η θεατρική ορολογία στους πατέρες της Εκκλησίας. Συμβολή στη μελέτη της σχέσεως Εκκλησίας και Θεάτρου*, διδ. διατρ. Αθήνα 1996 (βλ. τη βιβλιοκρισία μου στην *Byzantinische Zeitschrift*, τόμ. 92, 1999, σσ. 104-105).

[6] C. Mango: «Daily life in Byzantium», XVI. Internationaler Byzantinistenkongress, Akten I/1, *Jahrbuch der Österr. Byzantinistik*, τόμ. 31/3 (1981), σσ. 337-354; P. Magdalino: *The Empire of Manuel A. Komnenos 1143-1180*, Cambridge U. P. 1993, σσ. 335-356.

[7] Β. Πούχνερ: «Θεατρολογικές παρατηρήσεις σε βυζαντινούς ιστοριογράφους. Η περίπτωση του Μιχαήλ Ψελλού», *Επιστημονική Επετηρίδα της Φιλοσοφικής Σχολής του Πανεπιστημίου Αθηνών*, τόμ. ΛΑ′ (1996-97), σσ. 283-329 (καθώς και στον τόμο *Φαινόμενα και Νοούμενα. Δέκα θεατρολογικά μελετήματα*, Αθήνα 1999, σσ. 31-90).

[8] A. Karpozelos: «The Narrative Function of Theatrical Imaginary in Michael Psellos», *Ενθύμησις Νικολάου Μ. Παναγιωτάκη*, Ηράκλειο 2000, σσ. 303-310.

στις χρήσεις και εφαρμογές του όρου «δράμα» στους γραμματικούς και ρήτορες των όψιμων ελληνιστικών χρόνων.

Αλλά ήδη προς το τέλος του 5ου αι. π.Χ. οι όροι «τραγωδία», «κωμωδία» κτλ. χρησιμοποιούνται ακόμα και για μη δραματικά κείμενα, π.χ. πεζές αφηγήσεις στη βουκολική ποίηση.[9] Στα ελληνιστικά χρόνια ο όρος «δράμα» ονομάζει τώρα κάθε «δραματική« αφήγηση με δραστική και περιπετειώδη πλοκή. Στον Αχιλλέα Τάτιο μπορούμε να διακρίνουμε διάφορα σημασιολογικά πεδία: καθημερινές πράξεις και την αφήγησή τους (δραματοποίηση), ένα δραματικό έργο (τραγωδία), καθώς και ένα δραματικό ρόλο που υποδύεται κάποιος.[10] Αυτό ισχύει ώς ένα βαθμό για τους ελληνιστικούς και βυζαντινούς μυθιστοριογράφους σε μια γενικότερη κλίμακα. Στο 12ο αι. μάλιστα φαίνεται πως ο όρος χρησιμοποιείται για το λογοτεχνικό είδος του μυθιστορήματος γενικά, όταν ο Ευστάθιος Μακρεμβολίτης μιλάει για *Το καθ' Υσμίνην δράμα,*[11] αλλά ίσως δεν πρέπει να γενικεύουμε. Το περιεχόμενο του όρου πάντως συνδέεται με τη δραματικότητα των γεγονότων, με τις περιπετειώδεις μεταπτώσεις της πλοκής, με την τραγικότητα της αδυσώπητης μοίρας.[12] Αυτή η σημασιολογικά διευρυμένη χρήση οδηγεί π.χ. στην περίπτωση του Φώτιου στο να χαρακτηρίζεται ως «δράμα» το ελληνιστικό μυθιστόρημα εν γένει,[13] πράγμα που οδήγησε τον C. W. Müller στη θεωρία πως το ελληνιστικό μυθιστόρημα δεν είναι τίποτε άλλο από το μη σωζόμενο ελληνιστικό δράμα σε αφηγηματική μορφή.[14] Όμως στη βυζαντινή χρήση «δράμα» και «δραμάτιον» καλούνται επίσης απλώς φανταστικά και επινοημένα γεγονότα, σε αντίθεση με την πραγματικότητα, οπότε ως «δραματικός» εννοείται ο «πεπλασμένος» και βρίσκεται σε αντίθεση με «βιοτικός». Στους ελληνιστικούς μυθιστοριογράφους, όπως τον Ηλιόδωρο, τον Τάτιο και τον Χαρίτωνα, αλλά και στον Μακρεμβολίτη των μέσων βυζαντινών χρόνων, «δράμα» είναι επίσης η περιπετειώδης ιστορία ενός μυθιστορηματικού ήρωα μέσα στις ατελείωτες περιπλοκές και περιπέτειές του.[15]

[9] Γιατρομανωλάκης, ό.π., σσ. 725 εξ. (με τις πηγές). Βλ. επίσης B. E. Perry: *The Ancient Romances. A Literary-Historical Account of their Origins*, Berkeley/Los Angeles 1967, σσ. 74 εξ. («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 of some other sort of writing, as well as what we call in a narrower and more formal sense tragedy, comedy, or drama», σσ. 74 εξ.).

[10] Walden, ό.π., σσ. 8 εξ.· J. N. O' Sullivan: *A Lexicon to Achilles Tatius*, New York 1980.

[11] H. Hunger: *Antiker und byantinischer Roman*, Heidelberg 1980, σ. 10· V. Rotolo: «Ο Κοραής και το αρχαίο δράμα», *Κοραής και Χίος*, τόμ. Α', Αθήνα 1984, σσ. 55-66.

[12] Για «Tragische Schicksale» μιλάει ήδη ο A. Nikolai: *Über Entstehung und Wesen des griechischen Romans*, Berlin 1867, σ. 82, σημ. 3.

[13] Αδ. Κοραής: *Συλλογή των εις την ελληνικήν βιβλιοθήκην και τα πάρεργα Προλεγομένων, καί τινών συγγραμματίων*, τόμ. Α', εν Παρισίοις 1833 (Αθήνα 1986), σσ. 2-5· Perry, ό.π., σσ. 74 εξ.

[14] C. W. Müller: «Chariton von Aphrodisias und die Theorie des Romans in der Antike», *Antike und Abendland*, τόμ. 22 (1976), σσ. 115-136 (επιφυλάξεις στον Γιατρομανωλάκη, ό.π., σσ. 726 εξ.). Βλ. επίσης Nic. Marini: «Drama: possibile denominazione per il romanzo greco d' amore», *Studi italiani di filologia classica*, τόμ. 84, n. s. III/9 (1991).

[15] R. Beaton: «Epic and Romance in the Twelfth Century», A. R. Littlewood (ed.): *Originality in Byzantine Literature, Art and Music*, Oxbow Books Ltd 1995, σσ. 81-91. «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*» (σ. 87). Βλ. επίσης Walden, ό.π., σσ. 1-22 και την κατακλείδα του: »...descriptive of action. The *δράμα* 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» (σ. 22).

Αυτά τα κάπως αόριστα εννοιολογικά συμφραζόμενα και συγκείμενα ανάγονται ουσιαστικά στους ελληνιστικούς γραμματικούς των πρώτων αιώνων μ.Χ., όπως στον Νικόλαο από τα Μύρα της Λυκίας (5ος αι. μ.Χ.), κατά τον οποίο η κωμωδία και άλλα «δράματα» ανήκουν στα «πλασματικά» διηγήματα;[16] και στον Ερμογένη (2ος αι. μ.Χ.) και στον Αφθόνιο (4ος αι. μ.Χ.) το «δραματικόν» δεν αντιδιαστέλλει τραγικά προς κωμικά στοιχεία ούτε αληθοφανή προς «μυθικά»: πρόκειται απλώς για μια πλαστή ιστορία, που μπορεί να πραγματεύεται ψευδή ή αληθινά (ιστορικά) δεδομένα.[17] Με αυτή τη σημασία χρησιμοποιείται ο όρος και από τους βυζαντινούς ιστοριογράφους: «δραματικός» μπορεί να δηλώνει τόσο τον τρόπο της αφήγησης της ιστορίας όσο και την ιστορία καθ' εαυτήν· η δεύτερη περίπτωση παραπέμπει ήδη στη μεταφορά του κοσμοθεάτρου. Παρά ταύτα, η έννοια εμφανίζεται σχεδόν πάντα μαζί με άλλους θεατρικούς όρους όπως «υπόκρισις», πράγμα που δείχνει πως τα αρχικά σημασιολογικά συμφραζόμενα και οι σχετικές συνυποδηλώσεις δεν έχουν ξεθωριάσει ακόμα τελείως, αν και αυτό συμβαίνει σε μιαν εποχή όπου «δράμα» και «θέατρον» είναι φαινόμενα άγνωστα και ανύπαρκτα στην πραγματικότητα.

Ο διάλογος μόνος του δεν αποτελεί ακόμα δραματικό στοιχείο·[18] ολόκληρη η γραμματολογία της υπερχιλιετούς βυζαντινής περιόδου δεν παρήγαγε ούτε ένα πραγματικό δράμα, όπως τόνιζε ήδη ο Karl Krumbacher[19] - ο *Χριστός πάσχων*, ανεξάρτητα από το πρόβλημα της χρονολόγησης, δεν είναι ούτε χριστιανική «τραγωδία» ούτε θεατρικά Πάθη του Χριστού, αλλά ένας διαλογικός κέντρων.[20] Μια παρόμοια σημασιολογική μεταβολή γνώρισε ο όρος «θέατρον» σε μια εποχή όπου δεν υπήρχαν πια θέατρα με την έννοια της αρχαιότητας, αλλά μόνο οι χοντροκομμένες φάρσες του Μίμου, οι λάγνοι ερωτικοί χοροί του Παντομίμου, διάφορες εκδηλώσεις μεταξύ μουσικής και ρητορικής, όπως οι αοιδοί, ραψωδοί, κιθαρωδοί κτλ., όπως και περιφερόμενοι και μετακινούμενοι *joculatores* και *histriones*. Μετά την Πενθέκτη Σύνοδο εν Τρούλλω (691/692 μ.Χ.) ακόμα και αυτών η παρουσία σπάνια μπορεί να τεκμηριωθεί.[21] Παρά ταύτα, ο όρος «θέατρον» εξακολουθεί να υπάρχει, μόνο που έχει αποκτήσει και άλλες σημασίες: ιππόδρομος, κάθε είδος δημόσιου γεγονότος (ακόμα και μεταφορικά), ή το ακροατήριο και το κοινό.[22] Αυτή η σημασιολογική διεύρυνση, κατά την οποία κάθε

[16] *Προγυμνάσματα* 13, 2-4 Felten.

[17] Ερμογένης, *Προγυμνάσματα* 4. 17 εξ., Rabe, Αφθόνιος, *Προγυμνάσματα* 2. 20 εξ., Rabe. Βλ. Γιατρομανωλάκης, ό.π., σ. 730.

[18] H. Hunger: «Dialog, III. Byzanz», *Lexikon des Mittelalters* III, München / Zürich 1986, σσ. 948-951. Βλ. επίσης B. R. Voss: *Der Dialog in der frühchristlichen Literatur*, München 1970 (Studia et Testimonia antiqua, IX)1· M. Hoffmann: *Der Dialog bei den christlichen Schriftstellern der ersten vier Jahrhunderte*, Berlin 1966 (Texte und Untersuchungen, 96) κτλ.

[19] K. Krumbacher: *Geschichte der Byzantinischen Litteratur*, München 1897, σσ. 644 εξ.

[20] Για τη θεατρολογική επιχειρηματολογία βλ. W. Puchner: «Theaterwissenschaftliche Anmerkungen zum *Christus patiens*», *Anzeiger der philosophisch-historischen Klasse der Österreichischen Akademie der Wissenschaften* 129 (1992), σσ. 93-143.

[21] Έναν πιστό καθρέφτη της εξαφάνισης των επαγγελμάτων του θεάτρου και της show business με την ευρύτερη έννοια δίνουν τα επιγραφικά τεκμήρια σχετικά με τους Διονυσιακούς Τεχνίτες (Ι. Ε. Στεφανής: *Διονυσιακοί Τεχνίται. Συμβολές στην Προσωπογραφία του Θεάτρου και της Μουσικής των αρχαίων Ελλήνων*, Ηράκλειο 1988), ενώ το επιγραφικό υλικό για την αρχαιότητα ανέρχεται σε περισσότερα από 3000 ονόματα, για τον 3ο αι. μ.Χ. αναφέρονται μόλις 200, και για τον 4ο έως 6ο αι. μ.Χ. μόνο 23!

[22] «The question has often been posed whether (or to what extent) theatre survived in the Byzantine Middle Ages. Alas, the discussions of this topic have been marred by the wildest fantasies [...]. Much of the confusion has been caused by the word *théatron* itself, which in Byzantine text has a wide range of meanings. It can denote the hippodrome, any kind of spectacle (often figuratively) or an audience, but it hardly ever and possibly never (except in the Early period) means a theatre» (Mango, ό.π., σ. 341).

δημόσιος χώρος, στον οποίο κάτι συμβαίνει, μπορεί να ονομαστεί «θέατρον», οδηγεί στη χρήση του όρου στα νεότερα χρόνια, όταν π.χ. μιλούν για το «théâtre de la guerre», «θέατρον του πολέμου» κτλ. Εντούτοις στα βυζαντινά χρόνια υπάρχει και μια πιο εξειδικευμένη εφαρμογή του όρου, μια χρήση που δηλώνει ακόμα τον συσχετισμό με την επικοινωνία που υπάρχει σε μια θεατρική παράσταση μεταξύ σκηνής και κοινού. «Θέατρον» ως λογοτεχνική εκδήλωση με ακροατήριο υπό την αιγίδα υψηλών προσωπικοτήτων, όπου ο λογοτέχνης απαγγέλλει εγκώμια προς τον αυτοκράτορα, νεκρολογίες ή πανηγυρικούς, εκφωνεί χαιρετισμούς, κάνει εναρκτήρια μαθήματα ή απευθύνει ομιλίες κτλ.[23] Αυτές οι μεσοβυζαντινές λογοτεχνικές εκδηλώσεις έχουν συγκριθεί με τις ιταλικές Ακαδημίες της εποχής της Αναγέννησης,[24] ωστόσο δεν περιορίζονται μόνο στην εποχή των Κομνηνών.[25]

Τα νεότερα δεδομένα της σχετικής έρευνας επιτρέπουν να γίνει αναφορά σε τρεις κατηγορίες κειμένων της γραμματολογίας της ύστερης αρχαιότητας και μετά να συσχετισθούν με την επιβίωση της θεατρικής ορολογίας: το ελληνιστικό και βυζαντινό μυθιστόρημα, η πατερική γραμματολογία της πρώτης χιλιετίας και η μεσοβυζαντινή ιστοριογραφία, όπως την αντιπροσωπεύει ο Μιχαήλ Ψελλός με τη *Χρονογραφία* του. Με τη θεατρική ορολογία στο ελληνικό μυθιστόρημα έχουμε ήδη ασχοληθεί. Ακολουθεί τώρα ο ύμνος και η ομιλητική. Στη θρησκευτική γραμματολογία της πρώτης χιλιετίας ο όρος «δράμα» έχει ακόμα μια μεγαλύτερη σημασιολογική εμβέλεια απ' όση στο μυθιστόρημα· μπορεί να σημαίνει πράξη, έργο, μαρτύριο, ιστορία, σχέδιο, τέχνασμα, μηχανορραφία, μύθος, πλασματική διήγηση, επίγειο έργο του Ιησού, δραματικό έργο, τραγωδία, κωμωδία, λυρικό ποίημα, δρώμενο μυστηρίου, επίγειος βίος, τραγικό συμβάν, συμφορά, πάθος.[26] Από τα παράγωγα του ουσιαστικού υπάρχουν μεταξύ άλλων τα εξής: *γίνομαι δράμα* (δυστυχώ), *δραματικώς, δραματοποιία* (δολοπλοκία), *δραματουργέω, δραματούργημα* (σκευωρία, κατασκεύασμα), *δραματουργία* (υποκριτική τέχνη, δοκιμασία, πράξη, μυθολόγημα, πλάνη, επινόηση), *δραματουργός*.[27] Ο όρος χρησιμοποιείται συνήθως σε θεολογικά συμφραζόμενα, εν τούτοις εκμπέμπει ακόμα κάτι από

[23] Ο Magdalino, στη μονογραφία του για τον Εμμανουήλ Κομνηνό το 12ο αι., αφιερώνει ένα ολόκληρο κεφάλαιο σ' αυτή την καλλιέργεια της δημόσιας απαγγελίας λογοτεχνικών κειμένων. «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» (ό.π., σ. 336· M. Mulett: «Aristocracy and patronage in the literary circles of Comnenian Constantinople», *The Byzantine Aristocracy, IX-XIII century*, M. Angold (ed.), Oxford 1984, σσ. 173-201). «Such "theatre" was basically an encounter between a rhetorical performer – either established master of the art of 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 a ritual by which the man of learning paraded his credentials and aspirations in a celebration to 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» (σ. 339).

[24] R. Beaton: «The Byzantine Revival of the Ancient Novel», *The Novel in the Ancient World*, Leiden, G. Schmeling (ed.), New York, Köln 1996, σσ. 713-733, ιδίως σ. 714.

[25] H. Hunger: *Die hochsprachige profane Literatur der Byzantiner*, Wien 1978, pass., του ίδιου: «Klassizistische Tendenzen in der byzantinischen Literatur des 14. Jahrhunderts», *Actes de XIVe Congrès Internationale des Études Byzantines*, τόμ. Α', Bucharest 1974, σσ. 134-151.

[26] Βιβιλάκης, ό.π., σσ. 51-67 (με τις πηγές).

[27] Βιβιλάκης, ό.π., σσ. 67-77 (με τις πηγές).

την ενέργεια της πράξης και τον κίνδυνο της περιπέτειας.

Ένα παρομοίως μεγάλο περιθώριο συνυποδηλώσεων, μεγαλύτερων παρ' όσο στο ελληνιστικό μυθιστόρημα,[28] παρουσιάζει ο όρος «θέατρον» στους Πατέρες· μπορεί να σημαίνει το θεατρικό κτίσμα, αμφιθέατρο, στάδιο, ιπποδρόμιο· ιπποδρομίες, θεατρική τέχνη, επάγγελμα, θεατρική παράσταση, σκηνή, δημόσια επίδειξη, προθήκη, θέαμα· θεατές, συγκέντρωση, σύναξη, εκκλησιαστικό σώμα, κερκίδα αγίων, ψυχές· παραβολή του κόσμου, παραβολή του επίγειου βίου, ορατός κόσμος· κατοικητήριο δαιμόνων κτλ.[29] Από τα παράγωγα του ουσιαστικού αναφέρω: *θεατρίζω* (παρουσιάζω στο θέατρο, παριστάνω σκηνικά, χλευάζω, υποκρίνομαι, επιδεικνύω), *θεατρίζομαι* (ντροπιάζομαι), *θεατρικόν, θεάτρισμα, θεατρισμός, θεατρομανία, θεατρομανής, θεατρονόμιον* (τόπος διαβουλεύσεων), *θεατροσκόπος* κτλ.[30] – η αρνητική σημασία των ρημάτων υπάρχει ακόμα και σήμερα (*έγινα θέατρο* κτλ.). Στη χωροταξική και αρχιτεκτονική διάσταση ο όρος «θέατρον» δηλώνει στην πατερική γραμματολογία ήδη τον χώρο γενικά, εκείνο τον χώρο που κάτι εκδηλώνεται ή επιδεικνύεται. Αυτό ρίχνει και ένα χαρακτηριστικό φως στο ζήτημα του τρόπου ύπαρξης του βυζαντινού μιμοθεάτρου.[31]

Ο αρχαίος όρος για τη μάσκα, «προσωπείον», τεκμηριώνεται στα *Αιθιοπικά* τρεις φορές,[32] στους Πατέρες ωστόσο κατέχει μια κεντρική θέση στην αντιδιαστολή αλήθειας/ψεύδους και καταδηλώνει τότε όχι μόνο το αντικείμενο, στο οποίο υλοποιείται η αλλαγή της ταυτότητας, αλλά και την πράξη της αλλαγής αυτής, δηλαδή την προσποίηση· μπορεί να σημαίνει επίπλαστη μορφή, εικονικότητα, εικονική δραστηριότητα, προσποιητή συμπεριφορά, μεταμφίεση, προσωπίδα (με διάφορους πιο λεπτομερειακούς προσδιορισμούς)·[33] σε μερικές περιπτώσεις όμως ταυτίζεται το «προσωπείον» και με το «πρόσωπον»: τότε σημαίνει μορφή, ανθρώπινος βίος, βιολογικό σώμα, άνθρωπος. Το γεγονός πως η προσωπίδα μπορεί να γίνει το πρόσωπο, βασίζεται στην παραβολή του κοσμοθεάτρου, όπου το Φαίνεσθαι και το Είναι συγχέονται. Προσωπίδες και μεταμφιέσεις απαγορεύονται ρητά από την Πενθέκτη Σύνοδο εν Τρούλλω (691/92).[34] Η αλλαγμένη και προσποιητή έκφραση του προσώπου (το πρόσωπο ως καθρέφτης της ψυχής, που δημιουργείται από τη μάσκα), θεωρείται βέβηλη επέμβαση στη θεία δημιουργία και ως εκ τούτου ιεροσυλία. Δεν είναι χωρίς ενδιαφέρον, πως στην ελληνική θρησκευτική δραματουργία του 17ου αι. υπάρχουν ακόμα απηχήσεις των θεολογικών αυτών αντιλήψεων γύρω από το εννοιολογικό δίδυμο «πρόσωπον/προσωπείον»: *προσωποδουλεύω* π.χ. ως ρήμα αντί προσποιούμαι, προκαλώ με την προσποιητή έκφραση του προσώπου μου λανθασμένη εντύπωση, τεκμηριώνεται σε θρησκευτικό χριστουγεννιάτικο δράμα για τον Ηρώδη από το χώρο των Κυκλάδων.[35] Στα ίδια

[28] Walden, ό.π., σσ. 25 εξ. με ορισμένα δυσερμήνευτα χωρία.

[29] Βιβιλάκης, ό.π., σσ. 107-138 (με πολλές πηγές).

[30] Βιβιλάκης, ό.π., σσ. 95 εξ., 138 εξ., 140 εξ.

[31] Παραμένει αμφιλεγόμενο κατά πόσο το μιμοθέατρο των πρώιμων βυζαντινών χρόνων διέθετε ειδικά κτίρια (βλ. και Ε. Φεσσά-Εμμανουήλ: *Η αρχιτεκτονική του Νεοελληνικού Θεάτρου 1720-1944,* τόμ. Α', Αθήνα 1994, σ. 25). Υπάρχουν ωστόσο ορισμένα τεκμήρια, πως οι μίμοι έστηναν πρόχειρη ξύλινη πλατφόρμα στην ορχήστρα των θεάτρων της ελληνιστικής και ρωμαϊκής εποχής (βλ. π.χ. για τον Γρηγόριο Ναζιανζηνό, Βιβιλάκης, ό.π., σ. 252 και L. Rydén: *Bemerkungen zum Leben des heiligen Narren Symeon von Leontion von Neapolis*, Uppsala 1970, Acta Niv. Upsalensis, Studia Graeca Upsalensia 6).

[32] «The idea in the last two passages is that of the god working through the agency and under the disguise of a person» (Walden, ό.π., σ. 41).

[33] Βιβιλάκης, ό.π., σσ. 226 εξ.

[34] Γ. Ράλλης / Μ. Ποτλής: *Σύνταγμα των Θείων και Ιερών Κανόνων της Ορθοδόξου Ανατολικής Εκκλησίας*, 6 τόμ., εν Αθήναις 1852-56, τόμ. Β', σ. 448.

[35] *Ηρώδης ή Η σφαγή των νηπίων. Χριστουγεννιάτικο θρησκευτικό δράμα αγνώστου ποιητή σε πεζό λόγο από τον χώρο των Κυκλάδων την εποχή της Αντιμεταρρύθμισης. Κριτική έκδοση με εισαγωγή, σημειώσεις και λεξιλόγιο Βάλτερ Πούχνερ*, Αθήνα 1998, σ. 212.

νοηματικά συγκείμενα της θεολογίας ανήκουν και οι όροι «υπόκρισις» και «υποκριτής».[36] Ο όρος ακόμα εκλαμβάνεται με τη σημασία του επαγγελματία ηθοποιού[37] και «υπόκρισις» της ηθοποιίας –στον Κλήμεντα τον Αλεξανδρέα συνδέεται με το επιδεικτικό βάδισμα των γυναικών στο μιμοθέατρο–[38], αλλά δίπλα στη σημασία «παριστάνω επί σκηνής» για το «υποκρίνομαι» υπάρχει ήδη η σημασιολογική διάσταση της βέβηλης προσποίησης στη συμπεριφορά.[39] Το ηθολογικό περιεχόμενο της αρνητικής αντιδιαστολής προς τη (θεϊκή) αλήθεια προέρχεται από την Καινή Διαθήκη· ο όρος αναφέρεται ρητά στους Συνοπτικούς.[40]

Η όλη προβληματική της διακλάδωσης και του μετασχηματισμού των σημασιών της αρχαίας θεατρικής ορολογίας μετά την αρχαιότητα μπορεί να γίνει φανερή και στον όρο «σκηνή»: στο ελληνικό μυθιστόρημα η «σκηνή» χρησιμοποιείται με μάλλον συντηρητικό τρόπο ως σκηνικός χώρος ή θέαμα,[41] ενώ στην πατερική γραμματολογία εμφανίζεται μια ευρεία κλίμακα από σημασίες: α) κυριολεκτική οικοδομική σημασία: προσκήνιο, θέατρο, ξύλινο πατάρι, σκηνή ορχηστών· β) οι πράξεις επί σκηνής: δραματική τέχνη, σκηνική υπόκριση, παράσταση, θεατρικό έργο· γ) μεταφορική χρήση: σκηνή της επίγειας ζωής, υποκριτική συμπεριφορά, εξωτερική εμφάνιση· δ) θεολογική χρήση: αιρετική διδασκαλία.[42] Από τα παράγωγα της λέξης ας σημειωθούν: *σκηνικός* (τραγικός ποιητής, θεατρικός, ηθοποιός), *σκηνοβατέω* (παίζω θέατρο, κινούμαι επί σκηνής), *σκηνοβάτης* (ηθοποιός), *σκηνοποιέω* (κατασκευάζω για τη θεατρική σκηνή) κτλ.[43] Στον Γρηγόριο Ναζιανζηνό υπάρχει ένα ενδιαφέρον χωρίο, όπου αυτός μέμφεται τις «ξανθές πλοκαμίδες» και τις «βοστρύχων έλικες» των μιμάδων και κατηγορεί τα «σοφίσματα σκηνοποιούντων» που ατιμάζουν «την τιμίαν κεφαλήν».[44] Ο Ψελλός έχει μια ιδιαίτερη αδυναμία για τον όρο αυτό και τα παράγωγά του, πράγμα που πρέπει να δούμε σε συνδυασμό με την παραβολή του κοσμοθεάτρου (βλ. και στη συνέχεια).

Όσον αφορά στα δραματικά είδη, κυρίως τα ρηματικά παράγωγα αποκτούν νέες σημασίες: π.χ. «επιτραγωδέω» σημαίνει στην ελληνιστική χρήση «απαγγέλλω πομπωδώς με τραγικό τρόπο».[45] «Τραγωδία» και «τραγωδός» διατηρούν στο ελληνιστικό μυθιστόρημα ακόμα τη συνηθισμένη σημασία τους, «τραγωδέω» όμως μπορεί να σημαίνει απλά «παριστάνω».[46] Στους Πατέρες ο όρος «τραγωδία» έχει πολλές και διαφορετικές σημασίες: δραματικό έργο, θεατρική παράσταση, ιστορία, διήγηση ιστορίας, δολοπλοκία, μηχανορραφία, σκευωρία, σχέδιο, αιρετική διδασκαλία, βασανιστήριο, συμφορά, οδύνη, μεγαλοπρέπεια, ενώ τα παράγωγα της λέξης είναι επίσης πολλά: *τραγωδέω* (παρουσιάζω κάτι, διηγούμαι, ωθώ σε όλε-

[36] U. Wilckens: «υποκρίνομαι, συνυποκρίνομαι, υπόκρισις, υποκριτής», *Theological Dictionary of the New Testament*, ed. G. Kittel, vol. 8, σσ. 559-570 («Υπόκρισις is apostasy from God and from orthodoxy», σ. 569).

[37] Βλ. Στεφανής, ό.π.· A. Pickard-Cambridge: *The Dramatic Festivals of Athens*, Oxford 1953, σσ. 126 εξ.

[38] *Παιδαγωγός*, βιβλ. 3, 11, 68. 1, 3 (Βιβλάκης, ό.π., σ. 304). Για το «δέλεαρ ηδονής» των μιμάδων στο μιμοθέατρο, τα θέματα της μοιχείας και πορνείας, βλ. και το σχετικό χωρίο στην *Apologia mimorum* του Χορίκιου της Γάζης (I. E. Στεφανής: *Χορικίου Σοφιστού Γάζης, Συνηγορία Μίμων. Εισαγωγή - Κείμενο – Μετάφραση – Σχόλια*, Θεσσαλονίκη 1986, σ. 150).

[39] Βιβλάκης, ό.π., σσ. 302 εξ.

[40] Για συζήτηση των σχετικών χωρίων Βιβλάκης, ό.π., σσ. 36-41.

[41] Walden, ό.π., σσ. 29 εξ. Εκτός από τα δέκα παραδείγματα υπάρχουν και τα παράγωγα *σκηνογραφέω* (σσ. 41 εξ.), *σκηνογραφική* (σ. 42) και *σκηνοποιία* ως »theatrical display» σε συνδυασμό με την Τύχη, που κυβερνάει τις ζωές των ανθρώπων (σ. 42).

[42] Βιβλάκης, ό.π., σσ. 246-257.

[43] Βιβλάκης, ό.π., σσ. 257 εξ.

[44] «Εις την αδελφήν εαυτού Γοργονίαν» (Λόγ. 8), *Patr. gr.* 35: 800, 30.

[45] «... is used, as elsewhere in late Greek, meaning *to utter in a tragic manner, to rant*», ενώ η πρόθεση «επι-» ενισχύει ακόμα τη σημασία αυτή (Walden, ό.π., 40).

[46] Walden, ό.π., σσ. 40 εξ.

θρο, περιγράφω, σκώπτω, μέμφομαι, προφητεύω), *εκτραγωδέω* (παρουσιάζω με δραματικό τρόπο, διηγούμαι με τραγικό τρόπο, θρηνολογώ με δάκρυα, τραγουδώ, τραγικοποιώ, διογκώνω ένα άσχημο γεγονός), *επιτραγωδέω* (παριστάνω υπερβολικά), *προεκτραγωδέω* (υπερβάλλω ως τραγικός ηθοποιός), *προστραγωδέω* (καταλογίζω επί πλέον), *τραγικολογία* (στόμφος), *τραγικός, τραγώδημα* (τραγούδι, τραγικό γεγονός, αιρετική θέση), *τραγωδιογράφος, τραγωδοποιός, τραγωδός* (τραγικός ποιητής ή υποκριτής) κτλ., πάντα με σαφείς εννοιολογικές αναφορές στη θεατρική παρουσία της τραγωδίας στα ελληνιστικά χρόνια.[47] Η τραγωδία ως τραγούδι (κοσμικό άσμα) μαρτυρείται ήδη στην πρωτοβυζαντινή εποχή (Μαλάλας 288. 10, 6os αι.).[48]

Ανάλογη χρήση παρουσιάζουν οι όροι «κωμωδία» και «κωμικός» ήδη στο ελληνιστικό μυθιστόρημα,[49] αλλά πολύ πιο συχνά στην πατερική γραμματολογία, όπου η «κωμωδία» καταδηλώνει τόσο το δραματικό έργο όσο και την παράσταση, τόσο τη σάτιρα και διακωμώδηση όσο και ένα χαρμόσυνο γεγονός· υπάρχουν πολλά παράγωγα της λέξης: π.χ. *κωμωδέω* (παίζω κωμωδία, χλευάζω, γελοιοποιώ, αστειεύομαι, βλασφημώ, ψεύδομαι, μέμφομαι, ελέγχω, επικρίνω, περιγράφω, θαυματουργώ), *διακωμωδέω* (σατιρίζω, λοιδορώ), κωμικός (ποιητής και υποκριτής κωμωδίας, γελοίος), *κωμωδοποιός, κωμωδός*.[50]

Σε σύγκριση με την πατερική γραμματολογία, στη *Χρονογραφία* του Μιχαήλ Ψελλού – είτε είναι ο συγγραφέας του ανώνυμου δοκιμίου *Περί τραγωδίας* (11os/12os αι.) είτε όχι,[51] ένας από τους λίγους λογίους της μεσοβυζαντινής εποχής που είχε μια σαφή ιδέα για το αρχαίο

[47] Βιβιλάκης, ό.π., σσ. 264-300.

[48] «Wie sich der Begriff von τραγωδία erweiterte, zeigen die "Tragödien" der Kyniker Diogenes, Krates und Oenomaos [G. Rohde: *Der griechische Roman und seine Vorläufer*, Leipzig 1914, σ. 352]. Daneben erscheinen aber die Wörter τραγωδία, τραγωδώ und τραγωδός schon bei Diodor, Dionysios Thrax, in Theokritscholien und bei Kirchenvätern geradezu in der Bedeutung: Gesang, ich singe, Sänger. Ebenso bedeutet im Neugriechischen τραγουδώ einfach: ich singe, und το τραγούδι ist der technische Ausdruck für das Volkslied. Bemerkenswert ist, dass τραγουδώ (τραγούδι) nur vom weltlichen Gesange gebraucht wird...» (Krumbacher, ό.π., σ. 647). Στη σημασία του «τραγουδιού» η τραγωδία εμφανίζεται και σε αραβικές μεταφράσεις από τα ελληνικά (H. Daiber: *Die Arabischen Übersetzungen der Placita Philosophorum*, Diss. Saarbrücken 1968, σσ. 46 εξ.· E. Schmitt: *Lexikalische Untersuchungen zur arabischen Übersetzung von Artemidors Traumbuch*, Wiesbaden 1970, σσ. 197, 202· J. Niehoff-Panagiotidis: «Graeco-Arabica 2: ein griechischer Vulgarismus in arabischer Übersetzung», *Die Welt des Orients* 27, 1996, σσ. 45-50).

[49] Walden, ό.π., σ. 41.

[50] Βιβιλάκης, ό.π., σσ. 147-173· Pickard-Cambridge, ό.π., σσ. 128 εξ.

[51] *Baroccianus graecus* 131, Oxford φύλ. 415· 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. Η πιο πρόσφατη έκδοση: Anonimo (Michele Psello?): *La tragedia greca*. Edizione critica, traduzione e commento di Franco Perusino, Urbino 1993 (βλ. επίσης του ίδιου: «La tragedia greca come spettacolo in un anonimo trattato bizantino», στον τόμο: *Drama. Beiträge zum antiken Drama und seiner Rezeption. I. Antike Dramentheorie und ihre Rezeption*, 1992, σσ. 131-139). Αποσπάσματα επίσης στον Pickard-Cambrdige, ό.π., 2nd ed. Oxford 1968, σσ. 322 εξ. και Πούχνερ: «Θεατρολογικές παρατηρήσεις», ό.π., σσ. 48 εξ. Αγγλική μετάφραση του D. D. Feaver: «More on Medieval Poetics», *Classical World*, τόμ. 62 (1969), σσ. 14 εξ. Για διάφορα σημεία του κειμένου βλ. J. Glucker: «Notes on the Byzantine treatise on tragedy», *Byzantion*, τόμ. 38 (1968), σσ. 267-272, R. Kassel: «Kritische und exegetische Kleinigkeiten», *Rheinisches Museum für Philologie*, τόμ. 116 (1973), σ. 104· B. Gentili: «Il coro tragico nella teoria degli antichi», *Dioniso*, τόμ. 55 (1984-85), σσ. 17-35· του ίδιου: «Teatro e pubblico nell' antichità», *Atti del Convegno Nazionale (Trento 25/27 aprile 1986)*, σσ. 27-44· G. Comotti: «La musica nella tragedia greca», *Scena e spettacolo nell' antichità. Atti del Convegno Internazionale (Trento 28-30 marzo 1988)*, Firenze 1989, σσ. 43-61, κτλ.

θέατρο[52] –παρατηρείται κάποιος περιορισμός της ευρύτητας των σημασιών της θεατρικής ορολογίας· αν και ο λόγιος πολιτικός και ιστορικός συμμετείχε και γνώριζε σε βάθος και τις δύο παραδόσεις, την εκκλησιαστική και την κοσμική, ωστόσο τις χρησιμοποιεί με έναν τρόπο κάπως «δημιουργικό». Αυτό φαίνεται και στην αντίληψή του για το ρόλο του ιστοριογράφου, ο οποίος είναι κατ' αυτόν ένα είδος σκηνοθέτη των γεγονότων που διαδραματίζονται στη σκηνή του κόσμου (βλ. και στη συνέχεια). Στη *Χρονογραφία* του (ιστορία των βυζαντινών αυτοκρατόρων στο διάστημα 976-1077)[53] κυριαρχούν οι όροι «δράμα», «θέατρον» και «σκηνή». «Δράμα» είναι η κρυφή ερωτική σχέση της Ζωής με τον Μιχαήλ (ΙΙΙ 21, 15 εξ.), «δράμα» είναι και η παράλογη απαίτηση του γελωτοποιού του Κωνσταντίνου Θ′ να τον καθίσει στο θρόνο, πράγμα που του το επιτρέπει τελικά ο αυτοκράτορας (VI 148, 5), ενώ οι δικαστές, βλέποντας την κωμική σκηνή, «απήλθον του δράματος» (VI 149, 11)· ο ίδιος γελωτοποιός συμπαρακάθεται και στο συμπόσιο (VI 149, 16 εξ.), «ούτος ο δραματουργός» – δηλαδή αυτός που σκαρώνει τις ιστορίες και τα αστεία (ο ίδιος αποκαλείται στη συνέχεια και «υποκριτής»).[54]

«Θέατρον» είναι εν γένει ο Ιππόδρομος (π.χ. ΙΙ 8, 1-10), αλλά και η θριαμβευτική είσοδος του Ρωμανού στην Αντιόχεια αποκαλείται «θεατρική παρασκευή» (ΙΙΙ 8, 4-5)· «επί μέσου θεάτρου» πρέπει να παρελαύνουν οι αιχμάλωτοι κατά τη θριαμβευτική επιστροφή του Μιχαήλ Δ′ από την εκστρατεία εναντίον των Βουλγάρων (IV 50, 8-10), και «ημέραι θεάτρου» θεωρούνται εκείνες οι ημέρες, όπου τελούνται οι τακτικές ιπποδρομίες, τρεις φορές το χρόνο·[55] όταν φέρνουν τη Θεοδώρα πίσω από την εξορία της, τη δείχνουν σε εξώστη «του μεγάλου θεάτρου» (V 32, 12), για να κατευνάσουν τα πλήθη, και η είσοδος της Σκλήραινας γίνεται με πομπή. «Επί θέατρον» στον Ιππόδρομο (VI 61, 6) δείχνουν και το κομμένο κεφάλι του στασιαστή Μανιάκη, που έχει καρφωθεί σε εξέδρα του «μεγάλου θεάτρου» (VI 86, 10)· ο Κωνσταντίνος Ζ′ πραγματοποιεί «από του θεάτρου εις τα ανάκτορα την πομπήν» (VI 136, 14) κι εκεί δείχνει στο λαό και τη νέα παλλακίδα (VI 154, 6 εξ.).[56] Αλλά και διάφορα παράγωγα της λέξης ή του ίδιου θέματος μπορούν να εντοπισθούν: «θεαταί» με την κανονική έννοια (VI 84,

[52] Όπως άλλωστε και ο Τζέτζης στο δοκίμιο *Περί τραγικής ποιήσεως* ή ο Ευστάθιος Θεσσαλονίκης στην πραγματεία *Περί υποκρίσεως* (ανάλυση και σύγκριση όλων των κειμένων αυτών από την R. Dostalova: «Die byzantinische Theorie des Dramas und die Tragödie *Christos Paschon*», XVI. Internationaler Byzantinistenkonress, Akten II/3. *Jahrbuch der Österr. Byzantinistik*, τόμ. 32/3 (1982), σσ. 73-82. Ο άγνωστος συμπληρής του κέντρωνος *Χριστός πάσχων* γνώριζε τα κείμενα της αρχαίας τραγωδίας, αλλά δεν ήταν εξοικειωμένος με τις σκηνικές συνέπειες των δραματουργικών συμβάσεων που μιμείται (Puchner: «Theaterwissenschaftliche Anmerkungen», ό.π., και του ίδιου, «*Χριστός Πάσχων* και αρχαία τραγωδία», στον τόμο: *Ανιχνεύοντας τη θεατρική παράδοση*, Αθήνα 1995, σσ. 51-113).

[53] Βλ. σε επιλογή: E. Kriaras: «Michael Psellos», *RE* Suppl., τόμ. XI (1968), σσ. 1124-82· A. Gadolin: *A Theory of History and Society with Special Reference to the Chronographie of Michael Psellos: 11th Century Byzantium*, Stockholm 1970· St. Linner: «Literary Echoes in Psellus' *Chronographia*», *Byzantion*, τόμ. LI (1981), σσ. 225-231· B. P. McCarthy: «Literary Reminiscences in Psellus' *Chronograpphia*», *Byzantion*, τόμ. 15 (1940-41), σσ. 296-299· E. Renauld: *Étude de la langue et du style de Michel Psellos*, Paris 1920, του ίδιου: *Lexique choisi de Psellos*, Paris 1920, Dem. K. Karathanasis: *Sprichwörter und sprichwörtliche Redensarten des Altertums in den rhetorischen Schriften des Michael Psellos, des Eustathios und des Michael Choniates sowie in anderen rhetorischen Quellen des XI. Jahrhunderts*, Diss, München, Speyer 1936 κτλ.

[54] Πούχνερ: «Θεατρολογικές παρατηρήσεις», ό.π., σσ. 69 εξ.

[55] Το «χρυσούν ιπποδρόμιον» τη δεύτερη εβδομάδα μετά το Πάσχα, το «λαχανικόν ιπποδρόμιον» στις 11 Μαΐου, και το «μακελλαρικόν ιπποδρόμιον» κατά τις αποκριές (Mango, ό.π., σ. 346).

[56] Βλ. επίσης VI 56, 4 καθώς και άλλα χωρία (Πούχνερ, ό.π., σσ. 71 εξ.).

2), «θέαμα ελεεινόν» αποκαλείται ο θάνατος του Μανιάκη (VI 84, 23-24), καθώς και οι αιχμάλωτοι του Τορνίκη, που ικετεύουν τον αυτοκράτορα για τη ζωή τους (VI 117, 17), «επί καινώ και ατόπω θεάματι» κλαίει ο αυτοκράτωρ, δηλαδή για την καταδίκη του γελωτοποιού του (VI 147, 7 εξ.), «δεινόν και ελεεινόν θέαμα» (VII Β 41, 10).

Στενά με την «προσποίηση» συνδέονται οι όροι «προσωπείον» και «υπόκρισις». Όταν ο Ψελλός αναφέρεται στη φιλοσοφία της εποχής του Ρωμανού Γ′ (1028-34), την οποία ειρωνεύεται, παρατηρεί, πως όλα ήταν μόνο «προσωπείον και προσποίησις» ΙΙΙ 3, 11-13)· η αντιδιαστολή ψεύδους/αληθείας με την αναφορά στοιχείων του θεάτρου (μάσκα, προσποίηση) προέρχεται από την πατερική γραμματολογία. Η «προσποίησις» εμφανίζεται και τη στιγμή όπου ο Ψελλός περιγράφει τη θρησκευτική συμπεριφορά του Ρωμανού (ΙΙΙ 13, 2-3), αλλά και του Μιχαήλ Δ′ (IV 28, 12 και 23· 29, 4). Στην περίπτωση του τελευταίου χρησιμοποιείται και ο όρος «υπόκρισις», γιατί παρά το ράσο του γλεντοκοπούσε (IV 14, 10). Περιγράφοντας τον Ρωμανό Βοΐλα, τον αυτοκρατορικό γελωτοποιό, χρησιμοποιεί για τις υποκριτικές του ικανότητες την έκφραση «την τέχνην υποκρινόμενος» (VI 140, 8). Ο αυτοκράτορας απολάμβανε τις ψευτιές του «υποκριτή» του (VI 141, 7-11). Τον αποκαλεί ακόμα και «σκηνουργό», γιατί σκαρώνει αστεία και στήνει ψεύτικες σκηνές (βλ. και στη συνέχεια). Και τα επόμενα χωρία της παραγράφου αυτής βρίθουν από εκφράσεις για τον ηθοποιό: «άνδρα της υποκρίσεως» (VI 143, 4 εξ.), «υποκριτήν» (11), «ότι πάντες μεν ήδειμεν την υπόκρισιν» (10), «τω υποκριτή» (144, 11) κτλ. Ο «υποκριτής» όμως δεν ήταν σε θέση να κρύψει τον έρωτά του προς νεαρή παλλακίδα του αυτοκράτορα (145, 12 εξ.) κι όταν καταδικάστηκε για την απόπειρα δολοφονίας του, αλλά έλαβε χάρη από το βασιλιά, «θαυμασίως το δράμα υποκρινόμενος του σοφίσματος» (VI 148, 5 εξ.) του φιλεί το χέρι και του ζητεί να τον καθίσει στο θρόνο (βλ. και VI 155, 1). Και η Ζωή πέφτει θύμα ανθρώπων που υποκρίνονται τους τραυματισμένους από αστραπή (VI 157, 16 εξ.), και οι Ναζιραίοι (τάγμα φανατικών μοναχών) περιγράφονται ειρωνικά ως υποκριτές (VI A 18, 1-5). Και σε άλλα χωρία χρησιμοποιείται ο όρος: π.χ. για ένα μαντατοφόρο (VII 37, 9-10) ή για τον πατριάρχη Κωνσταντίνο (VII 66, 16).[57]

Μεγάλη σημασιολογική εμβέλεια έχει και ο όρος «σκηνή». Στην περιγραφή της ταπεινής καταγωγής του Μιχαήλ, ο Ψελλός αναφέρει πως δεν μπόρεσε να ανταποκριθεί στο βασιλικό ρόλο του στην αυτοκρατορική σκηνή (IV 27, 1 εξ.). Ήταν κακός ηθοποιός στον ρόλο του αυτοκράτορα (βλ. επίσης IV 27, 4-9). Η επανάσταση των Βουλγάρων εναντίον του ήδη άρρωστου Μιχαήλ Δ′ περιγράφεται ως «σκηνοθετημένη» («ώσπερ επί σκηνής» IV 41, 12 εξ.), γιατί έδωσε πάλι ζωή στον άρρωστο αυτοκράτορα. Περιγράφοντας τον Μιχαήλ Ε′ (1041/42) ο Ψελλός χρησιμοποιεί τις εκφράσεις για την προσποίηση: «τα της σκηνής» και «υποβολιμαίον είδος» (V 9, 22-27), και στην περιγραφή της εξορίας και κουράς της Ζωής και της δημόσιας καταγγελίας της από τον Μιχαήλ (19 Απριλίου 1042), με σκηνοθετημένη κατηγορία του προς τη Σύγκλητο, ο Ψελλός χρησιμοποιεί την έκφραση: «προσποιείται την πράξιν και εισάγει την σκηνήν» (V 23, 9-11). Με αυτή τη διπλή έκφραση της θεατρικότητας για τις κίβδηλες κατηγορίες ο Ψελλός κάνει την εισαγωγή σ' ένα κεφάλαιο, στο οποίο γίνεται επίκληση της θεατρικής ορολογίας πολύ συχνά. Αναρωτιέται, πώς ένας ποιητής και ένας ρήτορας θα μπορούσαν να περιγράψουν αυτά που ακολούθησαν, χρησιμοποιεί εκφράσεις που εννοούν σαφώς τον τραγικό ποιητή, ο οποίος, «σκηνοβατών την αφήγησιν και ποικίλως μεταμορφούμενος» (V 24, 10-11), έχει να δραματοποιήσει την αφήγηση και τη μεταμόρφωση για τη σκηνική παρουσίαση.[58] Κατά το «δραματουργός» για τον δραματικό ποιητή, ο Ψελλός

[57] Πούχνερ, ό.π., σσ. 75 εξ.

[58] Για το ρήμα «σκηνοβατέω» στην πατερική γραμματολογία βλ. παραπάνω. Υπάρχει και σ' ένα ψευδοϊουστινιάνειο κείμενο *(Επιστολή πρός Ζηνάν καί Σεραπίωνα)*,

δημιουργεί και τον νεολογισμό «σκηνουργός», με τον οποίο αποκαλεί τον γελωτοποιό Βοΐλα «σκηνικό» ηθοποιό και ψεύτη (VI 141, 9), όρο μοναδικό σ' όλη την αρχαία ελληνική γραμματολογία·[59] αυτό το «άπαξ λεγόμενον» φανερώνει τη δημιουργική χρήση και ανάπλαση της παραδομένης θεατρικής ορολογίας εκ μέρους του Ψελλού.

Αλλά με αυτά τα παραδείγματα το σημασιολογικό περιεχόμενο του όρου «σκηνή» ακόμα δεν εξαντλήθηκε: στα δραματικά επεισόδια γύρω από τον Μιχαήλ Ε', η «σκηνή» αποκτά και την έννοια του μέρους του «δράματος», όπου η αφήγηση συμπυκνώνεται σε τέτοιο βαθμό, ώστε δεν υπάρχει πια απόσταση του αναγνώστη από τα γεγονότα (γίνεται θεατής) και ο διαμεσολαβητής αφηγητής έχει εξαφανιστεί: εδώ έγινε ηθοποιός. «Εγώ μεν ουν ώμην άχρι τούτου τα ταραχώδη προβήσεσθαι, και τήν γε σκηνήν απεθαύμαζον, και την των παθημάτων χορείαν εξεπληττόμην· το δε άρα βραχύ τι προοίμιον χειρόνων τραγωδιών» (V 43, 10-12). Κατά τη βασιλεία της Ζωής και της Θεοδώρας η οικονομική κατάσταση των αυλικών βελτιώθηκε σε τέτοιο βαθμό, ώστε μπορούσαν να φορούν πολυτελή ενδύματα σαν θεατρικά κοστούμια (VI 7, 4-6). «Σκηνή» βέβαια μπορεί να δηλώνει και απλώς την τέντα (VI 19, 4· VII 35, 2· VII 37, 1 και 21 κτλ.), ενώ η έκφραση «πλάττων ώσπερ επί σκηνής πράγματα» (VI 22, 17) δηλώνει τον δραματογράφο και μυθιστοριογράφο, που παραμορφώνει τα πράγματα κατά τη θέλησή του· «σκηνή» είναι και η τελετή, το σημένο τελετουργικό: όταν ο Κωνσταντίνος Θ' δέχεται στο παλάτι την παλλακίδα του Σκλήραινα, «συγγραφάς φιλίας ποιείται και σκηνήν επί τούτω βασιλικήν διατίθεται» (VI 58, 7-8)· το συμβόλαιο «φιλίας» υπογράφεται ενώπιον των συγκλητικών. Ως «σκηνή» φέρονται και θριαμβευτικές πομπές και διαπομπεύσεις στον Ιππόδρομο (VI 87, 3-7). Μερικές φορές εννοείται όμως η πραγματική θεατρική σκηνή: π.χ. στο χωρίο που περιγράφει τον στασιαστή Τορνίκη, ο οποίος, μόλις ενδυθεί τη βασιλική πορφύρα, νομίζει πως είναι αυτοκράτορας και όχι απλώς ο ηθοποιός του αυτοκράτορα επάνω στη σκηνή («και ουχ ως επί σκηνής οίον δραματουργών ή πλαττόμενος» VI 104, 5-8). Εδώ υπάρχει ο ενεργητικός τρόπος, «δραματουργών» (πλάθοντας «δράματα», δηλαδή φανταστικά πράγματα), και ο παθητικός τρόπος, «πλαττόμενος» (δηλαδή τον πλάθει ο ρόλος που έχει αναλάβει)· το διαζευκτικό «ή» δίνει στο χωρίο μια λεπτή ειρωνεία: ο Τορνίκης «παίζει» τον αυτοκράτορα, ή καλύτερα ο επιθυμητός ρόλος του αυτοκράτορα στην ουσία «παίζει» με τον ίδιο.

«Σκηνή» μπορεί να έχει και την έννοια της σκηνοθεσίας, της σημένης σκηνής: έτσι ο αυτοκράτορας σκηνοθετεί ένα δικαστήριο για τον αγαπητό γελωτοποιό του, που ήθελε να τον δολοφονήσει γιατί ερωτεύτηκε την παλλακίδα του (VI 147, 4-5). «Σκηνή» όμως είναι και η ψευδαίσθηση, το ψεύδος, η ψεύτικη εντύπωση· με αυτή την ορολογία περιγράφει τη Θεοδώρα ως αυτοκρατόρισσα (VI A 16, 5-12). «Σκηνή» μπορεί να σημαίνει όμως και απλώς τα γεγονότα, την κατάσταση, τα τεκταινόμενα, χωρίς καμιά δόση του «φαίνεσθαι» (αίρεται δηλαδή η αντιδιαστολή «σκηνή» [=ψεύδος] – αλήθεια): ο μαντατοφόρος αφηγείται στον Ισαάκ Κομνηνό την παραίτηση του Μιχαήλ ΣΤ' και «εκτραγωδεί την σκηνήν» (VII 37, 19). Στην ίδια παράγραφο η ίδια λέξη σημαίνει δύο φορές απλώς τη βασιλική τέντα (1, 21). Στη συνέχεια, σε μιαν αξιοπρόσεκτη συνοπτική αναδιήγηση όλων των συμβάντων, υπό το πρίσμα του

όπου σημαίνει απλώς «παίζω θέατρο». Το χωρίο συνδέεται με το μιμοθέατρο, όπου περιγράφεται και η σκευή του ηθοποιού: «Ο Ορέστης στέκεται σε ξυλοπόδαρα, φέρει σωμάτιον, έχει μια παράξενη ενδυμασία, καθώς και μια φοβερή μορφή» (Βιβλιάκης, ό.π., σ. 258 με τις πηγές). Στον Κλήμεντα τον Αλεξανδρέα το ρήμα υπάρχει με την έννοια «κινούμαι επί σκηνής ορχηστών» (*Παιδαγωγός*, βιβλ. 3. 11, 68. 1, 5, Βιβλιάκης, ό.π., σ. 259). «Σκηνοβάτης» στον Γρηγόριο Ναζιανζηνό είναι ο ηθοποιός, αυτός που περπατάει πάνω στη σκηνή (*Περί εαυτού* 1228, ό.π., σ. 259). Η λέξη είναι αθησαύριστη στους Liddell-Scott.

[59] Liddell-Scott, λήμμα «σκηνή».

τρόπου που ο κάθε αυτοκράτορας περιποιήθηκε ή έβλαψε το «σώμα-κράτος» της αυτοκρατορίας (VII 52 εξ.), επεκτείνοντας ή περιορίζοντας τον κρατικό μηχανισμό και τα έξοδά του, βρίσκουμε, μετά την κρίση για τη Θεοδώρα, που προσέδωσε στο τέρας ακόμα μερικά χέρια και πόδια, τη μεταβατική φράση (πριν ασχοληθεί με τον πρεσβύτη Μιχαήλ): «Καταλυθείσης δε και της περί ταύτην σκηνής» (VII 55, 19), όπου εννοείται το επεισόδιο, το απόσπασμα της αφήγησης.[60] Εδώ η σκηνή είναι πλέον το μέρος της πράξης, ενότητα της υποδιαίρεσής της, όπως θα τη βρούμε αργότερα στις ιταλικές ποιητικές της Αναγέννησης και στην κλασικίζουσα δραματουργία και τις εκδόσεις της.

Ο Ψελλός λοιπόν βρίσκεται σ' ένα σταυροδρόμι όπου η παραδοσιακή θεατρική ορολογία τέμνεται με τις εκκλησιαστικές σημασιολογικές διευρύνσεις, αλλά ήδη διαφαίνονται και μελλοντικές εννοιολογικές αποχρώσεις. Αυτό γίνεται φανερό και στην περίπτωση άλλων όρων, όπως «μεταμφίεσις» (στο χωρίο όπου εξιστορείται η δραπέτευση του Αλουσιανού στους Βουλγάρους στα χρόνια του Μιχαήλ Δ΄ κι όπου ο τολμηρός αποστάτης και φίλος του κυκλοφορούσε μεταμφιεσμένος στην Κωνσταντινούπολη, IV 46, 14-19), ή «μηχανή», με την έννοια της προσποίησης. Το χωρίο «εκ μηχανής, έφησε ούτος, έσται θεός» (VI 171, 9-10) αποτελεί βέβαια αναφορά στην αττική τραγωδία με την εμφάνιση του «από μηχανής θεού», όπως και το «εκ μηχανής» του ελληνιστικού μυθιστορήματος.[61] Αυτός ο «μηχανισμός της απάτης» υπάρχει ακόμα στο ρήμα «μηχανεύομαι», ραδιουργώ, και σε παράγωγα όπως «μηχανορραφία», σκευωρία, αλλά και στην αντιθετική έννοια «αμηχανία», όπου η «μηχανή» προς εύρεση λύσεως στο πρόβλημα δεν λειτουργεί. Ίδιες σημασίες μπορούν να τεκμηριωθούν και στη βυζαντινή και μεταβυζαντινή δημώδη γραμματολογία.[62] Στο χιώτικο θρησκευτικό δράμα για τον Ελεάζαρο και τους επτά παίδες Μακκαβαίους από τον Μιχαήλ Βεστάρχη (πριν από το 1662) η «μηχανή» χρησιμοποιείται ακριβώς με αυτή την έννοια του δόλου, της ίντριγκας, του τεχνάσματος.[63]

Ανάμεσα στους όρους για τα δραματικά είδη η «τραγωδία» έχει ξεχωριστή σημασία, γιατί η *Χρονογραφία* περιγράφει κυρίως τραγικά γεγονότα. Εντούτοις βρίσκει κανείς και απρόσμενες αποχρώσεις: μετά την πτώση και την τύφλωση του μισητού Μιχαήλ Ε΄ και την ανακήρυξη της Θεοδώρας ως αυτοκράτειρας, όταν υποχώρησε ο φόβος και ο τρόμος κάθε ψυχής, όπως γράφει ο Ψελλός, και οι μεν τη λάτρευαν σαν θεά, οι δε την επαινούσαν ως αυτοκρατόρισσα, «το δ' όσον δημώδες και αγοραίον χορούς τε συνίστασαν και επετραγώδουν τοις γεγονόσιν, αυτόθεν τα μέλη ποιούμενοι» (V 38, 6-11). Εδώ το ρήμα «επιτραγωδέω» χρησιμοποιείται ήδη με την έννοια του τραγουδίσματος,[64] και αναφέρονται αυτοσχέδια τραγούδια, που αφηγούνται ιστορικά γεγονότα, στην Κωνσταντινούπολη του 11ου αι., όπως στα ιστορικά τραγούδια της νεότερης Ελλάδας, τις «ρίμες» των ποιητάρηδων.[65] «Τραγωδία» χρησιμοποιείται και σύμφωνα με

[60] Πούχνερ, ό.π., σσ. 77-80.

[61] Walden, ό.π., σ. 43, Πούχνερ, ό.π., σσ. 82 εξ.

[62] Βλ. τους όρους *μηχάνευμα, μηχανεύομαι, μηχανή, μηχάνημα, μηχανία, μηχανικός, μηχανός, μηχανουργός* κτλ. (Ι. Ν. Καζάζης / Τ. Α. Καραναστάσης: *Επιτομή του Λεξικού της Μεσαιωνικής Ελληνικής Δημώδους Γραμματείας 1100-1669 του Εμμανουήλ Κριαρά*, τόμ. Β΄, Θεσσαλονίκη 2003, σσ. 155 εξ.).

[63] Μ. Ι. Μανούσακας / Β. Πούχνερ: *Ανέκδοτα στιχουργήματα του θρησκευτικού θεάτρου του ΙΖ΄ αιώνα, έργα των ορθοδόξων Χίων κληρικών Μιχ. Βεστάρχη, Γρηγ. Κονταράτου, Γαβρ. Προσοψά. Έκδοση κριτική με εισαγωγή, σχόλια και ευρετήρια*, Αθήνα, Ακαδημία Αθηνών 2000, σ. 394.

[64] Βλ. παραπάνω και K. Krumbacher: «Zur Bedeutungsgeschichte des Wortes τραγωδώ», *Byzantinische Zeitschrift*, τόμ. 11 (1902), σ. 523.

[65] Για σύγχρονα ιστορικά γεγονότα στο δημοτικό τραγούδι W. Puchner: «Zeitgeschichte im griechischen Volkslied», στον τόμο *Studien zum griechischen Volkslied*, Wien 1996, σσ. 65-72 με τη σχετική βιβλιογραφία.

το αρχικό περιεχόμενό της, ως «συμφορά»: στη σκηνή της σύλληψης του Μιχαήλ Ε' γίνεται λόγος για ένα «προοίμιον χειρόνων τραγωδιών» (V 43, 14), και μια «τραγωδία», όπως τη λέμε στον καθημερινό λόγο, είναι και η τύφλωση του Μιχαήλ (V 48, 18). Οι αιχμάλωτοι του Τορνίκη «επετραγώδουν δεινά» στα τείχη της Κωνσταντινούπολης, τις πράξεις του αυτοκράτορα δηλαδή τις διεκτραγωδούσαν, τις αφηγούνταν κατά τραγικό τρόπο, υπερβάλλοντας προς το τραγικότερο (VI 118, 19). Και με τον ίδιο υπερβολικό τρόπο ο Κωνσταντίνος Θ' εκδηλώνει τις συμπάθειες και αντιπάθειές του (VI 182, 5-9), όπου το «επετραγώδει βαρυθυμότερον» αναφέρεται ασφαλώς στις αντιπάθειες αυτές. Με την ίδια σημασία χρησιμοποιείται και το «εκτραγωδέω», όταν η Θεοδώρα, βασίλισσα τώρα, διηγείται στον Ψελλό, τι τράβηξε από τον γαμπρό της (VI A 13, 4-5). Και το ίδιο ρήμα χρησιμοποιεί ένας μαντατοφόρος που αφηγείται στον Ισαάκ Κομνηνό τα τεκταινόμενα στην Πόλη (VII 37, 18-19).[66]

Η χρήση του όρου «κωμωδία» είναι πιο σπάνια, αλλά εμφανίζεται σ' ένα αξιοσημείωτο χωρίο, όπου οι Μακεδόνες στασιαστές κατά την πολιορκία της Πόλης έκαναν σατιρικές για τον αυτοκράτορα αυτοσχέδιες «κωμωδίες»: «οι δε πλείους των Μακεδόνων, δήμος όντες αυθαδεία χαίρων τε και θρασύτητι, και ου στρατιωτικής αφελείας, αλλά πολιτικής βωμολοχίας όντες εθάδες, των ίππων τε οι πλείους απέβαινον, και χορείας εις τουμφανές συνιστώντες, αυτοσχεδίους επιοιούντο κωμωδίας τω αυτοκράτορι, την γην τω ποδί συν ρυθμώ και μέλει επικροτούντες και κατορχούμενοι» (VI 110, 9-15). Το χωρίο έχει οπωσδήποτε και λαογραφικό ενδιαφέρον.[67] Με «κωμωδίες» εννοεί μάλλον αισχρές χειρονομίες, ατιμωτικά δρώμενα ή και μικρούς διαλόγους και σκετς ή και τραγούδια (ρυθμός που χτυπιέται με τα πόδια, μέλος).[68] Και εδώ η σημασία της λέξης πιθανώς παραπέμπει στο μέλλον: στα Τρικάλα πριν από το 1738 καθαιρείται ένας ιερέας με πατριαρχική καταδίκη, γιατί ήταν «κωμωδοποιός», πράγμα ασυμβίβαστο προς το λειτούργημα του ιερέα κατά τις απαγορεύσεις των Συνόδων της πρώτης χιλιετίας.[69] Τι έκανε ο κατηγορούμενος πραγματικά, μένει αινιγματικό και δύσκολα ανακαλύπτεται μέσα στη λογοτυπική γλώσσα των εκκλησιαστικών κατηγοριών·[70] πιθανώς πρόκειται για τη συγγραφή και απαγγελία αποκριάτικων σατιρικών στίχων.[71]

Το παράδειγμα του Ψελλού πείθει για τη μετεξέλιξη της θεατρικής ορολογίας της αρχαιότητας στους μεσοβυζαντινούς χρόνους. Αυτό θα μπορούσε να τεκμηριωθεί ακόμα συ-

[66] Πούχνερ, ό.π., σσ. 83 εξ.

[67] Για τη λαογραφία του Βυζαντίου βλ. τώρα τελευταία P. Schreiner: *Stadt und Gesetz – Dorf und Brauch. Versuch einer historischen Volkskunde von Byzanz. Methoden, Quellen, Gegenstände, Beispiele*, Göttingen 2001.

[68] Πούχνερ, ό.π., σ. 85.

[69] Για τη θεατρολογική αξιοποίηση των πηγών αυτών και την αξιοπαρατήρητη σταθερότητα των σχετικών με το θέατρο απαγορεύσεων ανά τους αιώνες βλ. W. Puchner: «Byzantinischer Mimos, Pantomimos und Mummenschanz im Spiegel griechischer Patristik und ekklesiastischer Synodalverordnungen. Quellenkritische Anmerkungen aus theaterwissenschaftlicher Sicht», *Maske und Kothurn*, τόμ. 29 (1983), σσ. 311-317.

[70] Ο κακοπαπάς Δημήτριος, «το κάθαρμα», σπίλωσε την τιμή των κληρικών με «βωμολοχίαν αισχράν και ατοπωτάτην», συκοφάντησε όλον τον κόσμο, «προαγαγών τα της ύβρεως» και «σκώμμασί τε και τωθασμοίς». «Ονειδίζων και κατά μίμησιν των εν ταις κωμωδίαις και σκηναίς γελωτοποιών και εφυβρίστων ανδραρίων και μίμων», έκανε πράγματα «αλλότρια και ξένα και ανοίκεια» όχι μόνο για κάθε κληρικό, αλλά και για κάθε Χριστιανό (το κείμενο στην Ε.-Ν. Αγγελομάτη-Τσουγαράκη: *Νικόλαος Κριτίας. Βιογραφικά και εργογραφικά*, Αθήναι 1984-86 , ανάτυπο από το περιοδικό *Μεσαιωνικά και Νέα Ελληνικά* του Κέντρου Ερεύνης του Μεσαιωνικού και Νέου Ελληνισμού της Ακαδημίας Αθηνών, σσ. 238-240).

[71] Πραγματικές θεατρικές παραστάσεις στην τουρκοκρατούμενη Θεσσαλία είναι κάπως δύσκολο να έχουν γίνει (Β. Πούχνερ: «Θεατρικές παραστάσεις στη Θεσσαλία του 18ου αιώνα», *Το θέατρο στην Ελλάδα. Μορφολογικές επισημάνσεις*, Αθήνα 1992, σσ. 169-179).

στηματικότερα, α) στους βυζαντινούς ιστορικούς και χρονογράφους της εποχής των Κομνηνών και των Παλαιολόγων, και β) στη βυζαντινή γραμματολογία από το millennium έως την Άλωση, σε κείμενα εκκλησιαστικά και κοσμικά, για να τεκμηριωθεί μια γενικότερη και λεπτομερέστερη εικόνα. Από τη μια πλευρά υπάρχει μια σταδιακή «αποθεατρικοποίηση» της θεατρικής ορολογίας, η οποία εκδηλώνεται ήδη στην πατερική γραμματολογία των πρώτων μεταχριστιανικών αιώνων,[72] από την άλλη σημαντικοί λόγιοι της εποχής τους, όπως ο Ψελλός, είναι ακόμα σε θέση να χρησιμοποιούν τους σχετικούς όρους στα σωστά τους συμφραζόμενα. Η εκκλησιαστική γραμματολογία της μεταβυζαντινής ορθοδοξίας επαναλαμβάνει σχεδόν κατά λέξη τις απαγορεύσεις των συνόδων και τις καταδίκες των Πατέρων, διατηρώντας και την ασαφή ορολογία (όπως οι διάφορες μορφές του θεάτρου συμφύρονται με ελληνικές εορτές και έθιμα), μια πρακτική που παρατηρείται έως το 19ο αι. ακόμα, χωρίς να λαμβάνονται υπόψη οι αλλαγμένες συνθήκες της θεατρικής ζωής (τέλος του αρχαίου θεάτρου στην πρωτοβυζαντινή εποχή, επαναφορά της θεατρικής έκφρασης στα τέλη του 16ου αι.): σε ελληνικό νομοκάνονα του 1765 από το Βουκουρέστι απαγορεύονται ακόμα οι φυλλομορφικές μεταμφιέσεις των κοριτσιών στον αγερμό της «περπερούνας» ή «dodola» για την πρόκληση βροχής σε εποχές ανομβρίας και το πράγμα τεκμηριώνεται με την απόφαση του 62ου κανόνα της Πενθέκτης Συνόδου εν Τρούλλω (691/92) ενάντια στους δημόσιους χορούς των γυναικών,[73] ενώ ο Νικόδημος Αγιορείτης ερμηνεύει στο *Πηδάλιον* του 1800 τα «θυμελικά παίγνια», που απαγορεύονται στον 24ο κανόνα της ίδιας Συνόδου, ως «θηλυπρεπή παίγνια».[74] Ως πιο διαφωτιστική θα φανεί η θεατρική ορολογία στο νεοελληνικό θέατρο και δράμα καθαυτό, όπου επανέρχονται οι έννοιες πάλι στις αρχαίες σημασίες τους, ή τουλάχιστον μεταφέρουν τις ερμηνείες και εννοιολογικές κατασκευές των ιταλικών ποιητικών της Αναγέννησης στα ελληνικά. Η αρνητική χρήση της θεατρικής ορολογίας («μίμος» ως ψεύτης και «υποκριτής» ως απατεώνας, «θέατρον» ως δημόσια γελοιοποίηση και «δράμα» ως εξαιρετικό γεγονός), όπως διαμορφώνεται στην ελληνική πατερική γραμματεία, έχει μεταφερθεί και στη σημερινή χρήση στην καθημερινή γλώσσα: «γίνομαι θέατρο» σημαίνει «γελοιοποιούμαι», και όταν αποκαλεί κάποιος κάτι μονολεκτικά ως «δράμα», αυτό σημαίνει, όπως και στο ελληνιστικό μυθιστόρημα, ένα εξαιρετικό «δραματικό» γεγονός.

Β′

Αλλά πριν πάμε εκεί, μένει να εξετάσουμε τη μεταφορά και παραβολή του κοσμοθεάτρου, η οποία δεν μπορεί να διαχωριστεί από τις χρήσεις και εφαρμογές της αρχαίας ορολογίας

[72] Παρόμοια εικόνα δίνουν και τα κείμενα της λατινικής πατρολογίας (βλ. H. Jürgens: *Pompa Diaboli. Die Bekanntschaft 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).

[73] Π. Ι. Ζέπος (επιμ.): *Μιχαήλ Φωτεινοπούλου Νομικόν Πρόχειρον (Βουκουρέστιον 1765),* Αθήναι 1959, σ. 43· για το παμβαλκανικό αυτό έθιμο βλ. W. Puchner: «Zur Typologie des balkanischen Regenmädchens», *Schweizer. Archiv für Volkskunde,* τόμ. 78/1-2 (1982), σσ. 98-125 και «Regenlitanei und Bittprozession im griechischen Umzugsbrauch und ihre balkanischen Querverbindungen», στον τόμο: *Studien zum griechischen Volkslied*, Wien 1996, σσ. 89-124. Με παρόμοιο τρόπο επαναλαμβάνονται ακόμα οι απαγορεύσεις της εκκλησιαστικής δικαιοδοσίας της πρώτης χιλιετίας έως τον 20ο αι. στην περίπτωση της αδελφοποιίας («adoptio in fratrem»), η οποία απαγορεύεται ήδη στον Ιουστινιάνειο Κώδικα (W. Puchner: «Griechisches zur "adopio in fratrem"», *Südost-Forschungen,* τόμ. 54, 1994, σσ. 187-224).

[74] Αγαπίου Ιερομονάχου, Νικοδήμου Μοναχού: *Πηδάλιον...*, Λειψία 1800 (Αθήνα 1993), σ. 239.

γύρω από το θέατρο κι έχει παίξει έναν εξαιρετικό ρόλο στη στοχαστική παράδοση της Ευρώπης,[75] ιδίως ως σήμα κατατεθέν μιας ολόκληρης εποχής και κοσμοθεωρίας: του ευρωπαϊκού Μπαρόκ.[76] Δεν είναι πολύ γνωστό ότι η ιδέα του κόσμου ως σκηνής και του ανθρώπου ως ηθοποιού του βίου του είχε στο Βυζάντιο μιαν εξίσου αξιοσημείωτη πρόσληψη κι εξέλιξη όπως στη Δύση. Αυτό συσχετίζεται με τις νεοπλατωνικές αντιλήψεις που βρήκαν απήχηση στην ελληνική πατερική γραμματολογία.

Αν εξαιρέσει κανείς συγγενικές σκέψεις στον Ηράκλειτο,[77] ο Πλάτων είναι ο πρώτος που επισημαίνει παρεμπιπτόντως την «τραγική σκευή» της εξωτερικής πολυτελείας (*Πολ.* 577b), μιλάει για την «τραγωδία και κωμωδία του βίου» (*Φιλ.* 50b) ή για την παρουσίαση του ομορφότερου και καλύτερου βίου μέσω μιας ευνομούμενης πολιτείας ως «αληθεστάτης τραγωδίας» (*Νόμ.* 817b).[78] Στην ίδια πραγματεία ο άνθρωπος συγκρίνεται μεταφορικά με παιχνίδια των θεών (*Νόμ.* 644d-645c), σ' ένα άλλο χωρίο με μαριονέτα των θεών (*Νόμ.* 803c-804b), δύο χωρία που άφησαν απτά ίχνη στο Νεοπλατωνισμό και στην πατρολογία.[79] Η χτυπητή διατύπωση της ιδέας στο ρητό («γνώμη») του (Ψευδο) Δημόκριτου: «Ο κόσμος σκηνή, ο βίος πάροδος· ήλθες, είδες, απήλθες», που επιλέχθηκε και ως motto αυτής της μελέτης και βρίσκεται ακόμα και σε λεξικά των αρχαίων ελληνικών,[80] μάλλον ανήκει σε μεταγενέστερη εποχή, γιατί προϋποθέτει την τελική αποκρυστάλλωση της μεταφοράς του κοσμοθεάτρου.[81] Αυτό παραπέμπει στην εποχή των Κυνικών, όπου ο «τόπος» της ιδέας του κοσμοθεάτρου εδραιώνεται και βρίσκεται σταθερά σε ολόκληρες σειρές δημοφιλών φιλοσοφικών πραγματειών από ρήτορες και ηθικολόγους.[82] Την πιο χτυπητή και λεπτομερή διατύπωση βρήκε η παραβολή του κοσμοθεάτρου στην ύψιμη πραγματεία του Πλωτίνου *Περί προνοίας* (γραμμένη ανάμεσα στο 267 και το 268 μ.Χ., στο κεφάλαιο για τον Αινεία (*Enn.* III 2 [47]).[83]

[75] E. R. Curtius: *Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter*, Bern/München 1973, 8η έκδ., σσ. 148-154· W. König: *Idee und Geschichte des Welttheaters in Europa. Seine dramaturgische und szenische Gestaltung von Aischylos bis Paul Claudel. Mit besonderer Berücksichtigung der mittelalterlichen und barocken Bühne*, Diss. Wien 1951.

[76] Βλ. σε επιλογή: W. Barner: «"Theatrum mundi". Der Mensch als Schauspieler», *Barockrhetorik. Untersuchungen zu ihren geschichtlichen Grundlagen*, Tübingen 1970, σσ. 86-131· J. Rousset: *La littérature de l'âge baroque en France*, Paris 1970, 7η έκδ., σσ. 28 εξ., 66 εξ.· A. Hauser: *Der Ursprung der modernen Kunst und Literatur*, München 1973, σσ. 324 εξ.· H. D. Pearce: «A Phenomenological Approach to the "Theatrum mundi" Metapher», *Publications of the Modern Language Association of America*, τόμ. 95 (1980), σσ. 42-57· J.- P. Cavaillé: *Theatrum mundi: notes sur le théatralité de monde baroque*, Fiesole 1987· Th. Kirchner: «Der Theaterbegriff des Barock», *Maske und Kothurn*, τόμ. 31 (1985), σσ. 131-147· R. Stamm: *Kunstformen des Barockzeitalters*, München 1956· R. Alewyn: «Das weltliche Fest des Barock», *FS Karl Arnoldt*, Opladen 1955· R. Alewyn / K. Sälzle: *Das große Welttheater. Die Epoche der höfischen Theater in Dokument und Deutung*, Hamburg 1959 κτλ.

[77] Ιδίως στο fragmentum 52 και 53 για το παιδί που παίζει, όπως το έκαμε ο J. Sofer: «Bemerkungen zur Geschichte des Begriffes "Welttheater"», *Maske und Kothurn*, τόμ. 2 (1956), σσ. 256-268, ιδίως σ. 259.

[78] Βλ. ειδικά Ang. Kargas: *The truest tragedy. A Study of Plato's Law*, London 1998, σσ. 33-47 («The Laws as a new kind of drama»).

[79] Βλ. εκτενώς στον H. Rahner: «Der spielende Mensch», *Eranos-Jahrbuch*, τόμ. 16 (1948), σσ. 11-87.

[80] Π.χ. στο λεξικό του Σταματάκου: *Λεξικόν της Αρχαίας Ελληνικής Γλώσσης*, Αθήνα, Φοίνιξ 1972, σ. 1256 (σε ανθολογία αρχαίων ελληνικών ρητών).

[81] H. Diehls / W. Krantz: *Die Fragmente der Vorsokratiker, Griechisch und Deutsch* 2ης, 3ης τόμ, Zürich 1966/67, σ. 165 αρ. 84. Παρομοίως αρ. 85 «ο κόσμος αλλοίωσις, ο βίος υπόληψις» (Marc Aur. 4,3 extr.).

[82] R. Helm: *Lucian und Menipp*, Leipzig / Bern 1906, σσ. 44-53.

[83] Η πραγματεία απαρτίζεται από δύο δοκίμια (*Enn.* III 2 [47] und III 3 [48]). Έκδοση από τους P. Henry / H. - R. Schwytzer: *Plotini Opera*, T. 1-3, Oxford 1962-84. Για τις πηγές βλ. M. Wundt: *Plotin. Studien zur Geschichte des Neuplatonismus*, Leipzig 1919, σσ. 28-35 και V. Cilento: «Mito e poesia nelle Enneadi di Plotino», *Les*

Στην κοσμική γραμματολογία της κυνικής φιλοσοφικής παράδοσης των πρώτων αιώνων μ. Χ. αποκρυσταλλώνεται μια ορισμένη τυπολογία της σύγκρισης του βίου με τη σκηνή και το δράμα, η οποία τελειώνει πάντα με ηθικολογικές παραινέσεις: 1) «Η σκηνή να σε διδάξει, πως οι μεγάλες συμφορές βρίσκουν τους πλούσιους και δυνατούς»,[84] 2) «Πάρε παράδειγμα τον καλό ηθοποιό και παίξε, όπως εκείνος, όλους τους ρόλους, που σου δίνει η Τύχη, με τον ίδιο καλό τρόπο»,[85] 2α) «Ο καλός ηθοποιός να σε διδάξει, να σταματήσεις εγκαίρως»,[86] 3) «Ο ηθοποιός να σε διδάξει, πως οι ρόλοι στη ζωή αλλάζουν»,[87] 4) «Ο ηθοποιός να σου είναι δίδαγμα, πως η εξωτερική πολυτέλεια είναι μόνο ένα κενό φαίνεσθαι».[88] Στην πιο επεξεργασμένη μορφή αυτή η ιδέα βρίσκεται στον Πλωτίνο, «Περί προνοίας» στο κεφάλαιο για τον Αινεία (*Enn.* III 2 [47])[89]: 1) ο Λόγος δεν ευθύνεται για το κακό στον κόσμο, γιατί τότε θα έπρεπε και να κατηγορούμε και το δράμα, γιατί δεν είναι όλα τα σκηνικά πρόσωπα ήρωες, αλλά υπάρχουν και χαζοί και σκλάβοι (11, 13-16)· 2) ο θάνατος είναι απλώς η αλλαγή του σώματος όπως ο ηθοποιός αλλάζει το θεατρικό κοστούμι (15, 21-27)· 3) πόλεμος και θάνατος πρέπει να ιδωθούν «ώσπερ ... επί των θεάτρων ταις σκηναίς», είναι μόνο «μεταθέσεις πάντα και μετασχηματίσεις και θρήνων και οιμωγών υποκρίσεις» των εξωτερικών σκιών των ανθρώπων που συμπεριφέρονται έτσι, όταν στη σκηνή του κόσμου παίζουν τα παιχνίδια τους («εν σκηνή τη όλη γή πολλαχού σκηνάς ποιησαμένων») (15, 43-53)· 4) αν όμως η συμφορά είναι μόνο φαίνεσθαι, πως μπορεί να υπάρξει τότε ιεροσυλία εναντίον του θεού, αυτό θα ήταν σαν να έβαζε ο ποιητής στα δράματά του έναν ηθοποιό, ο οποίος τον βρίζει και τον χλευάζει (16, 8-10)· 5) ο Λόγος είναι ενιαίος, αλλά στα τμήματά του αντιθετικός, όπως και το δράμα, που ενώνει τα αντικρουόμενα στοιχεία σ' ένα ενιαίο σύνολο, αφήνοντας τις αντίπαλες δυνάμεις να εξελίσσονται με τρόπο αρμονικό («το μεν ουν δράμα τα μεμαχημένα οίον εις μίαν αρμονίαν άγει σύμφωνον οίον διήγησιν την πάσαν των μαχομένων ποιούμενος») (16, 34-39)· 6) η ύπαρξη κακών ανθρώπων δεν συνεπάγεται την ατιμωρησία τους, όπως και στο δράμα, όπου ο ποιητής δεν εφευρίσκει τους πρωταγωνιστές του, αλλά τους δίνει απλώς τους λόγους τους – οι ίδιοι υπάρχουν ως τέτοιοι ήδη πριν από το έργο του και απλώς εισάγονται, όπως είναι, σ' αυτό («ήσαν

Sources de Plotin, Genève 1960 (Entretiens sur l' Antiquité classique, 5), σσ. 243-310. Για το περιεχόμενο A. Drews: *Plotin und der Untergang der antiken Weltanschauung*, Jena 1907, σσ. 189-192· V. Schubert: *Pronoia und Logos. Die Rechtfertigung der Weltordnung bei Plotin*, München / Salzburg 1968 (Epimeleia, 11), σσ. 94-97· Chr. Parma: *Pronoia und Providentia. Der Vorsehungsbegriff Plotins und Augustins*, Leiden 1971 (Studien zur Problemgeschichte der antiken und mittelalterlichen Philosophie, 6), σσ. 118-122· L. P. Gerson: *Plotinus*, London / New York 1994, σσ. 148 εξ. κτλ. Βλ. κυρίως B. Reis: «Plotins großes Welttheater. Reflexionen zum Schauspielvergleich in *Enneade* III 2 [47]»· S. Gödde / Th. Heinze (eds.): *Beiträge zum antiken Theater und seiner Rezeption. Festschrift zum 65. Geburtstag von Horst-Dieter Blume*, Darmstadt 2000, σσ. 291-311.

[84] Dion. Chrys. 13, 20; Epikt. 1, 24, 15-18; Ail. Var. 2, 11.

[85] Αρίστων της Χίου στον Diog. Laert. 7, 160· Bion fr. 16 Kindstrand = Teles II S. 5, 2 – 6, 1 Hense· Cic. *Cato* 64; Diod. 16, 87, 2; Max. Tyr. 1 1a.

[86] Cic. *Cato* 70· Epikt. 4, 1, 165· M. Aur. 3, 8. 12, 36.

[87] Hor. sat. 1, 1, 15-22· Sen. *epist.* 76, 31· Lukian. nav. 46, nec. 16, Nigr. 20· Max. Tyr. 15, 1d.

[88] Petron. 80, 9· Sen. *epist.* 80, 7 f.; Lukian. *gall.* 26. Αυτή η συγκέντρωση χωρίων και η τυπολογία κατά τον R. Helm: *Lucian und Menipp*, Leipzig / Berlin 1906, σσ. 44-53, ο οποίος δανείζεται τους δύο πρώτους τύπους από τον F. Dümmler: «Antisthenes' Archelaos und die olympischen Festreden», *Akademika. Beiträge zur Literaturgeschichte der Sokratischen Schulen*, Gießen 1889, σσ. 1-18 (βλ. Reis, ό.π., σ. 293).

[89] Βλ. και R. Harder (ed.): *Plotins Schriften. Neubearbeitung mit griechischem Lesetext und Anmerkungen fortgeführt von R. Beutler und W. Theiler*, Band V. *Die Schriften 46-54 in der chronologischen Reihenfolge, a) Text und Übersetzung, b) Anmerkungen*, Hamburg 1960. Η παράφραση των χωρίων κατά Reise, ό.π., σσ. 294-298.

γαρ και προ του δράματος οι τοιούτοι υποκριταί διδόντες εαυτούς τω δράματι») (17, 16-22, 27-28)·[90] 7) απαγορεύεται στους ηθοποιούς να λένε οτιδήποτε άλλο εκτός από τον ρόλο τους, γιατί τότε θα ήταν ποιητές και θα παρουσίαζαν το δράμα (τη δημιουργία) ως μη τελειωμένο (18, 7-13)[91]. Το «δράμα» υποκαθιστά σ' αυτές τις παραβολικές συγκρίσεις τον Λόγο, την παγκόσμια τάξη, το πρωταρχικό σχέδιο, είναι «κοσμόδραμα».

Νεότερη έρευνα έχει υπογραμμίσει την ξεχωριστή υπόσταση της μεταφοράς του κοσμοθεάτρου στον Πλωτίνο,[92] που διατυπώνεται σε μιαν εποχή, όπου η τραγωδία είναι απλώς μια λογοτεχνική ανάμνηση,[93] αν και σε άλλα χωρία της ίδιας πραγματείας αναφέρονται και οι χορευτές του Παντομίμου (17, 8-11).[94] Ο Πλωτίνος ουσιαστικά υπερβαίνει την απαγόρευση του θεάτρου, όπως την έχει διατυπώσει ο Πλάτων,[95] και το έργο του μπορεί να εξεταστεί και σε αντιδιαστολή προς την *Ποιητική* του Αριστοτέλη (απουσία της κάθαρσης λόγω έλλειψης αισθημάτων), αλλά δεν είναι εδώ ο κατάλληλος χώρος γι' αυτό.[96] Ας αναφερθεί απλώς ότι, αν αφαιρέσουμε από το ιστορικό auto sacramental του Calderon *El gran teatro del mundo* τη χριστιανική εσχατολογία, το αντιπροσωπευτικό έργο του Μπαρόκ βρίσκεται πιο κοντά στην ιδέα του κοσμοθεάτρου του Πλωτίνου παρά στις ποιητικές κατατάξεις του Αριστοτέλη. Μολοντούτο, η σύγκριση του κόσμου με ένα δράμα και μια παράσταση, όπως τη διατυπώνει ο Πλωτίνος, έχει και ορισμένους περιορισμούς, γιατί ο Λόγος δεν έχει τέλος, ενώ το δράμα έχει, και η ανθρώπινη ζωή ως μόνο σταθερό στοιχείο έχει το τέλος της· αυτό το μοιραίο τέλος οι στωικοί φιλόσοφοι των αυτοκρατορικών χρόνων προσπάθησαν να μετατρέψουν σε μια αυτόβουλη και ελεύθερη πράξη, παριστάνοντας την αυτοχειρία τους ως δημόσιο θέαμα με κοινό σε μια ημιθεατρική σκηνοθεσία.[97] Η έντονη θεατρικότητα της δημόσιας ζωής σ' όλη την ελληνιστική εποχή και την όψιμη αρχαιότητα έχει υπογραμμιστεί στην έρευνα ιδίως τον τε-

[90] Αυτή τη σκέψη επεξεργάζεται στη συνέχεια ακόμα πιο λεπτομερειακά: στα ανθρώπινα δράματα ο ποιητής παρέχει στους υποκριτές τα λόγια, ενώ αυτοί συνεισφέρουν την ωραία ή κακή εκτέλεση, στα αληθινά όμως ποιήματα (δημιουργία) η ψυχή είναι η ηθοποιός, που παίρνει τη μοίρα της από το Λόγο και υποτάσσεται αρμονικά σ' αυτήν (17, 28-41). Στην περίπτωση που ο υποκριτής αποδεικνύεται ακατάλληλος, ο ποιητής (δημιουργός) τον αφήνει και του δίνει χειρότερους ρόλους, σε άλλον ηθοποιό δίνει τους πιο αξιότιμους· κατ' αυτόν τον τρόπο και η ψυχή εισέρχεται «εις τόδε το παν ποίημα» (τη δημιουργία) και εντάσσεται με το ρόλο της στην παρουσίαση του δράματος («του δράματος εις υπόκρισιν») (17, 41-56).

[91] Και αυτή τη σκέψη επεξεργάζεται στη συνέχεια: οι ψυχές δεν ευθύνονται ούτε για το κακό ούτε για το καλό, όπως οι ηθοποιοί, γιατί είναι τμήματα του Λόγου (του δράματος), από τον οποίο όλα απορρέουν (18, 22-26).

[92] Κυρίως Reis, ό.π., σσ. 298-311.

[93] Για τις παραστάσεις ή μη των τραγωδιών του Σενέκα στα αυτοκρατορικά χρόνια βλ. W. Stroh: «Bühne frei! Die Welt des Theaters», E. Köhne / C. Ewigleben, *Caesaren und Gladiatoren. Die Macht der Unterhaltung im antiken Rom*, Mainz 2000, σσ. 109-130, ιδίως σσ. 126-130 και D. F. Sutton: *Seneca on stage*, Leiden 1986 (ο συγγραφέας δεν πιστεύει πως οι τραγωδίες του Σενέκα προοριζονταν μόνο για ανάγνωση, αλλά πως έχουν παρασταθεί στην εποχή τους)· βλ. επίσης G. A. Seeck: «Senecas Tragödien», E. Lefèvre (ed.): *Das römische Drama*, Darmstadt 1978, σσ. 378-426 κτλ.

[94] Harder, ό.π., *Anmerkungen*, σσ. 355 εξ.· Reis, ό.π., σσ. 306 εξ.

[95] Όπως διατυπώθηκε στο 2ο, 3ο και 10ο βιβλίο της *Πολιτείας* και στον λόγο προς τους τραγικούς στους *Νόμους*: επειδή το ευνομούμενο πολίτευμα είναι ήδη η καλύτερη μίμηση της ζωής, δεν χρειάζονται άλλες ατελέστερες μιμήσεις, όπως είναι η τραγωδία (*Leg.* 817b, Kargas, ό.π.).

[96] Βλ. Reis, ό.π., σσ. 307-311.

[97] C. Edwards: «Acting and self-actualisation in imperial Rome: some death scenes», P. Easterling / E. Hall, *Greek and Roman Actors. Aspects of an Ancient Profession*, Cambridge 2002, σσ. 377-394· M. Griffin: «Philosophy, Cato and roman suicide», *Greece and Rome*, τόμ. 33 (1986) σσ. 64-77, 192-202.

λευταίο καιρό.[98] Με φόντο από αυτό το ιστορικό και πολιτισμικό βάθος πρέπει να δούμε και την παραβολή του κοσμοθεάτρου στην κυνική και στωική φιλοσοφία.

Αλλά όχι μόνο σ' αυτή. Και η πατερική γραμματολογία παρουσιάζεται εντυπωσιασμένη από την εκφραστική αυτή μεταφορά. Μπορεί οι πατέρες της Εκκλησίας να κρατούσαν εχθρική στάση απέναντι στη θεατρική ζωή, όχι μόνο λόγω του αισθησιακού χαρακτήρα των θεαμάτων της όψιμης αρχαιότητας, του Μίμου και του Παντομίμου,[99] αλλά και από λεπτότερες θεολογικές αιτίες, αφού κάθε μεταμόρφωση αποτελεί μια ιεροσυλία της καθ' ομοίωσιν θεού ύπαρξης του ανθρώπου, που αποτελεί μια ανίερη επέμβαση στην ίδια τη δημιουργία.[100] Γι' αυτούς τους δογματικούς λόγους δεν ήταν μόνο οι πιστοί, όσοι άφηναν τη φάτνη κι έτρεχαν να δουν τις γυμνές μιμάδες στον υδρομίμο,[101] ή εγκατέλειπαν την εκκλησία για να δουν τις ιπποδρομίες στον Ιππόδρομο και τις παραστάσεις στα μιμοθέατρα,[102] που συγκέντρωναν την οργή των Πατέρων της Εκκλησίας, αλλά επίσης το γεγονός, πως τα θέατρα ήταν από τα τελευταία οχυρά της ειδωλολατρίας, που αντιστάθηκαν σε όλες τις προσπάθειες της μαχόμενης Εκκλησίας να τους δώσει ένα χριστιανικό περιεχόμενο.[103] Άσχετα όμως προς αυτό, οι Πατέρες της Εκκλησίας ήταν έξοχοι και βαθείς γνώστες των κειμένων της αρχαίας ελληνικής τραγωδίας και κωμωδίας, όπως αποδεικνύουν τα πολυάριθμα παραθέματα στα γραπτά τους, ακόμα και από έργα που δεν έχουν σωθεί.[104] Έτσι, παρά τις όποιες δυσκολίες, γίνεται και η προσπάθεια, ορισμένα χωρία των αρχαίων συγγραφέων να ερμηνευθούν ως προδρομικές μορφές των αντιλήψεων της χριστιανικής ηθικής.[105]

Η γέφυρα ανάμεσα στη στωική και τη χριστιανική ηθική φιλοσοφία είναι κυρίως η ιδέα της ματαιότητας. Στον Ιππόλυτο (2ο αι. μ.Χ.) η ζωή είναι τόσο σύντομη όσο μια θεατρική παράσταση· στο τέλος «ελύθη λοιπόν η πανήγυρις, επαύθη του βίου το θέατρον, παρήλθεν η

[98] Βλ. ενδεικτικά A. Chaniotis: «Theatricality beyond the theater. Staging public life in the hellenistic world», *Pallas*, τόμ. 47 (1997), σσ. 219-259 και F. Dupont: *L'acteur roi ou le théâtre dans la Rome antique*, Paris 1985 (και ελληνική μετάφραση, Αθήνα, MIET 2004).

[99] Συγκέντρωση των σχετικών χωρίων στο Β. Πούχνερ: «Το Βυζαντινό Θέατρο. Θεατρολογικές παρατηρήσεις στον ερευνητικό προβληματισμό της ύπαρξης θεάτρου στο Βυζάντιο», *Επετηρίς Κέντρου Επιστημονικών Ερευνών*, τόμ. 11 (Λευκωσία 1981/82), σσ. 169-274 (και διευρυμένο στον τόμο *Ευρωπαϊκή Θεατρολογία*, Αθήνα 1984, σσ. 13-92, 397-416, 477-494) και του ίδιου: «Zum "Theater" in Byzanz. Eine Zwischenbilanz», G. Prinzing / D. Simon (eds.): *Fest und Alltag in Byzanz*, München 1990, σσ. 11-16, 169-179.

[100] Όπως παραπάνω και Ι. Βιβιλάκης: *Θεατρική αναπαράσταση στο Βυζάντιο και στη Δύση*, Αθήνα 2003, ιδίως σσ. 65-107.

[101] Αναφέρεται στην ομιλία «Υπόμνημα εις τον άγιον Ματθαίον» (*Patr. Gr.* 57, 79)· για τον υδρομίμο βλ. G. Traversari: *Gli Spettacoli in acqua del teatro tardo-antico*, Roma 1960 και Gennaro d'Ippolito: «Draconzio, Nonno i gli "Idromimi"», *Atene e Roma* n.s., τόμ.7 (1962), σσ. 1-14.

[102] Βλ. την ομιλία του Χρυσοστόμου με τον χαρακτηριστικό τίτλο: «Προς τους καταλείψαντας την εκκλησίαν και αυτομολήσαντας προς τας ιπποδρομίας και τα θέατρα» (*Patr. Gr.* 56, 263-270).

[103] Για τις στρατηγικές της πρώιμης εκκλησίας να εντάξει το ελληνιστικο εορτολόγιο σ' ένα χριστιανικό και να του δώσει χριστιανικό περιεχόμενο βλ. W. Puchner: *Akkommodationsfragen. Einzelbeispiele zum paganen Hintergrund von Elementen der frühkirchlichen und mittelalterlichen Sakraltreadition und Volksfrömmigkeit*, München 1997 (Kulturgeschichtliche Forschungen, 23).

[104] Βλ. Βιβιλάκης, *Θεατρική ορολογία*, ό.π.

[105] Σύμφωνα με τέτοιες ερμηνείες ο σοφός Μένανδρος είχε ήδη σηλιτεύσει το αθεϊσμό (Κλήμης Αλεξανδρεύς, *Προτρεπτικός* 7, 75, 4, 34 Mondésert), ο κωμωδιογράφος Φιλήμων είχε γελοιοποιήσει την οιωνομαντεία (Θεοδώρητος Κύρου, *Θεραπευτική*, βιβλ. 6, 16 Canivet), η Μήδεια ήταν προδρομική μορφή της Αγίας Ευφημίας (Αστέριος Αμασείας, *Homil.* 11, 3, 3 Datema) κτλ. (κατά Ι. Βιβιλάκη: «Η σκηνή του βίου. Η παραβολή του κοσμοθεάτρου στους εκκλησιαστικούς Πατέρες», *Για το ιερό και το δράμα. Θεατρολογικές προσεγγίσεις*, Αθήνα 2004, σσ. 125-146, ιδίως σ. 126).

πλάνη αυτού και η φαντασία».[106] Πλάνη και φαντασία είναι τα χαρακτηριστικά τόσο της επίγειας ζωής όσο και του θεάτρου. Στο «θέατρον του βίου» αναφέρεται και ο Άγιος Ιωάννης Χρυσόστομος στην ομιλία «Εις τον Λάζαρον» (*κατά Λουκ.* 16, 19-31), όπου πλούτος και φτώχεια, καθώς και όλα τα δημόσια λειτουργήματα είναι απλώς μεταμφιέσεις θεατρικών ρόλων, μάσκες που βγάζουν οι ηθοποιοί μετά την παράσταση: «Ὥσπερ γαρ επί των θεάτρων της εσπέρας καταλαβούσης, και των συγκαθημένων αναχωρησάντων, εξελθόντες έξω, και το σχήμα της υποκρίσεως αποθέμενοι, οι βασιλείς και στρατηγοί πάσιν είναι δοκούντες φαίνονται λοιπόν όπως εισίν· ούτω δη και νυν του θανάτου παραγενομένου και του θεάτρου λυθέντος, τα του πλούτου προσωπεία και τα της πενίας αποθέμενοι πάντες, απήλθον εκεί...».[107] Αυτοί οι κοινωνικοί ρόλοι και οι μάσκες έχουν ισχύ μόνο κατά τη διάρκεια της παράστασης· η αλήθεια της ύπαρξης φανερώνεται μόλις στο τέλος της επίγειας διαδρομής, όταν το «θέατρο» έχει τελειώσει και οι μάσκες έχουν πεταχτεί, τότε ο καθένας κρίνεται κατά τα έργα του.[108] Ο Κλήμης Αλεξανδρεύς χρησιμοποιεί για το θέατρο του κόσμου ακόμα και το εκκύκλημα: έργο του συγγραφέα είναι «επί σκηνής του βίου τοις της αληθείας εγκυκλήσω θεαταίς».[109] Η μεταφορά της σκηνής και της παράστασης είναι οικεία και στον Ωριγένη: οι Εβραίοι στις συναγωγές παρουσιάζουν την πίστη τους με τέτοιον τρόπο, «ώσπερ δε οι εν τοις θεάτροις δραμάτων τινών υποκριταί», που θέλουν να επιδεικνύονται στους ρόλους τους.[110] Στο ζήτημα της ειλικρίνειας και της προσποίησης, του Είναι και του Φαίνεσθαι, ο Βασίλειος ο Μέγας διατυπώνει την παραβολή του θεάτρου σ' ένα σύντομο λογότυπο: «Υποκριτής εστιν ο εν θεάτρω αλλότριον πρόσωπον υπελθών».[111] Έτσι στην ορχήστρα του βίου παίζουν μερικοί σκλάβοι και ταπεινοί άνθρωποι τους άρχοντες και βασιλείς.[112] Ο πρώτος μεταμφιεσμένος της ιστορίας της σωτηρίας του ανθρώπου ήταν ο σατανάς. Ο Απόστολος Παύλος (2 *Κορ.* 11, 14) βεβαιώνει, πως το κακό έχει τη δυνατότητα της προσποίησης και της μεταμφίεσης, πράγμα που οδηγεί τον Δίδυμο Αλεξανδρέα να χρησιμοποιεί για την εμφάνιση του Σατανά ως άγγελου τη σύγκριση με τον ηθοποιό.[113] Και ο Γρηγόριος Ναζιανζηνός αποφαίνεται, πως το θέατρο της επίγειας ζωής είναι υποφερτό μόνο με την αίσθηση του ηθοποιού, κάτω από το προσωπείο των πολλών, ενώ η αλήθεια είναι η θεία.[114] Ακριβώς αυτή η έννοια της κοινωνικής μάσκας, του δημόσιου προσωπείου θα χρησιμοποιηθεί από την κοινωνιολογική θεωρία των κοινωνικών ρόλων στον 20ό αι.[115]

Εκτός από το θέμα της ματαιότητας, είναι, κυρίως, και η διαφορά ανάμεσα στον άνθρωπο ως κοινωνικό ηθοποιό στο θέατρο του βίου και τον άνθρωπο ως καθ' ομοίωσιν θεού στην ύπαρξή του στο επέκεινα (στους κυνικούς σε μια σειρά από μετεμψυχώσεις), που συνδέει τη φιλοσοφία της ύψιμης αρχαιότητας με τους Πατέρες της Εκκλησίας.[116] Με παρόμοιο τρόπο

[106] *Περί της συντελείας του κόσμου* 47, 1-3 Achelis.

[107] *Εις τον Λάζαρον*, *Patr. gr.* 48: 986, 48-57.

[108] *Patr. gr.* 48: 1035, 23-31, βλ. Βιβιλάκης: «Η σκηνή του βίου», ό.π., σσ. 131 εξ.

[109] *Προτρεπτικός*, Β, 12, 1, 5-6. Πρόκειται για την αντίκρουση των μυστηριακών λατρειών (Βιβιλάκης, ό.π., σσ. 133 εξ.).

[110] *Περί ευχής* 20, 2, 3-6 P. Koetschau.

[111] Στον πρώτο Λόγο για τη νηστεία (*Patr. gr.* 31:165, 18-19).

[112] «Ούτω και εν τω βίω τούτω, ώσπερ επί ορχήστρας της εαυτών ζωής οι πολλοί θεατρίζουσιν, άλλα μεν εν τη καρδία φέροντες, άλλα δε εν τη επιφανεία τοις ανθρώποις δεικνύντες» (*Patr. gr.* 31: 165, 20-24, Βιβιλάκης, ό.π., σσ. 134 εξ.· εκεί και άλλα ακόμα παραδείγματα).

[113] *Εις τον Ιώβ* 401, 28-35 U. Hagedorn, D. Koenen.

[114] *Εις Καισάριον τον εαυτόν αδελφόν*, Λόγ. 7 (Boulenger) 9, 7, 1-9.

[115] Αντιπροσωπευτικά R. Dahrendorf: *Homo sociologicus. Ein Versuch zur Geschichte, Bedeutung und Kritik der Kategorien der sozialen Rolle*, Köln/Opladen 1970 (9η έκδ.).

[116] Βιβιλάκης: *Θεατρική ορολογία*, ό.π., σσ. 34 εξ.

διαφοροποιεί και ο Ψελλός, χωρίς τη μεταφυσική διάσταση, την ιστοριογραφία από τη δραματουργία («πλάττων ώσπερ επί σκηνής πράγματα», *Χρον.* VI 22, 17). Παρά τα πραγματικά γεγονότα της ιστορίας και τα πλασματικά δεδομένα της δραματουργίας, κάθε ιστορικός χρησιμοποιεί τεχνικές της αφήγησης που μοιάζουν με τις τεχνικές της δραματουργίας: η αφήγηση της ιστορίας μερικές φορές πλησιάζει τη δραματική σκηνή. Στη *Χρονογραφία* υπάρχουν μερικές τέτοιες δραματικές σκηνές: Ι 27-28 – η συνάντηση του Βασιλείου με τον Σκληρό στη βασιλική τέντα στο Διδυμότειχο, ΙΙΙ 19-20 – η ερωτική συνεύρεση της ηλικιωμένης Ζωής με το νεαρό Μιχαήλ, IV 2-3 – η στέψη του Μιχαήλ Δ′, IV 20-21 – οι κρυφές συναντήσεις του Μιχαήλ Δ′ με τον ευνούχο αδελφό του Ιωάννη, όπου υπάρχει και άμεσος λόγος και διάλογος, ενώ ιδιαίτερη δραματικότητα έχουν οι σκηνές της καταδίκης της Ζωής σε εξορία (V 22). Αποκορύφωμα βέβαια του «ιστορικού δράματος» είναι η σκηνή της σύλληψης και τύφλωσης του μισητού Μιχαήλ Ε′ (V 40-51), καθώς και οι σκηνές γύρω από τον αυτοκρατορικό γελωτοποιό του Κωνσταντίνου Θ′ (VI 139-149).

Αλλά η δραματουργική δομή και η αίσθηση της αφήγησης για δραματικά εφέ πηγαίνουν ακόμα βαθύτερα, όπως έχει διαπιστωθεί άλλωστε και για την *Αλεξιάδα* της Άννας Κομνηνής.[117] Ο Ψελλός δεν ενδιαφέρεται τόσο για την ορθότητα και σημασία των γεγονότων όσο για την δραματική τους αξιοποίηση· εκλαμβάνει το δικό του ρόλο ως ιστορικού περισσότερο ως αυτόν ενός δραματουργού ή σκηνοθέτη,[118] και υπογραμμίζει τη διδακτικότητα αυτής της ιστορίας των αυτοκρατόρων γύρω από την εξουσία και τη ματαιότητα, καθώς μπαίνουν σαν ηθοποιοί στο θέατρο της ιστορίας και βγαίνουν όταν έχουν παίξει το ρόλο τους. Παρουσιάζει με ζωντανά χρώματα τους πρωταγωνιστές του στους αναγνώστες (ή ακροατές της ανάγνωσης) και υπολογίζει τις αντιδράσεις των ακροατών, οι οποίες στηρίζονται στην ταύτιση και μέθεξη με τις καταστάσεις που αφηγείται και παρουσιάζει ο ιστορικός με τρόπο όσο γίνεται περισσότερο συναρπαστικό.[119]

[117] Την παρατήρηση αυτή έκανε ο εκδότης και μεταφραστής της *Αλεξιάδος* Diether Reinsch: «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). Επίσης η Άννα Κομνηνή χρησιμοποιεί και παραθέματα από την *Εκάβη*, τις *Νεφέλες* και τις *Φοίνισσες* (ό.π., 24, 45, 124). Η εσωτερική συσχέτιση της ιστορίας της με τη *Χρονογραφία* του Ψελλού συχνά έχει διαπιστωθεί· ο Ψελλός χρησιμοποιεί και κατά λέξη παραθέματά της (ό.π., σ. 191· St. Linner: «Psellus' *Chronographia* and the *Alexias*. Some textual parallels», *Byzantinische Zeitschrift* 76, 1993, σσ. 1-9). Στο 12ο βιβλίο, κεφ. 6 παρ. 5 υπάρχει επίσης μια διαπόμπευση με κουρά και τύφλωση, ενώ οι «σκηνικοί» ντύνουν τους ατιμασμένους με τσουβάλια, τους κρεμούν έντερα στο κεφάλι και τους βάζουν να καβαλικεύουν μοσχάρια καθισμένοι στο πλάι σαν γυναίκες (ό.π., σσ. 418 εξ.). Το έθιμο επιβιώνει ακόμα στο ελληνικό καρναβάλι ως σατιρική πομπή, όταν οι μεταμφιεσμένοι κάθονται «αξανάστροφα» στον γάιδαρο και κρατούν την ουρά του στο χέρι (W. Puchner: *Brauchtumserscheinungen im griechischen Jahreslauf und ihre Beziehungen zum Volkstheater*, Wien 1977, pass.).

[118] Το στοιχείο αυτό υπογράμμισε ιδιαίτερα ο μεταφραστής του έργου στα νεοελληνικά, Βρασίδας Καραλής (*Μιχαήλ Ψελλός, Χρονογραφία*. Μετάφραση - Εισαγωγή - Σχόλια Βρασίδας Καραλής, 2 τόμ., Αθήνα 1992-93, εισαγωγή Α′, σσ. 11-35, Επιλεγόμενα Β′, σσ. 469-507), όπως επίσης ο Μιχάλης Μερακλής σε βιβλιοκρισία της έκδοσης αυτής («Η Ιστορία ως πρωτογενές και αρχετυπικό δράμα», *Αιολικά Γράμματα*, τόμ. 25, τχ. 15-16, Νοέμβρ.-Δεκ. 1995, σσ. 409-413).

[119] Οι σχετικές απόψεις του Μερακλή αποδίδονται συνοπτικά στον Πούχνερ: «Θεατρολογικές παρατηρήσεις», ό.π., σσ. 42-45.

Αυτή την ιδέα της ιστορίας ως κοσμοθεάτρου και τη δραματοποίηση των επεισοδίων εκ μέρους του ιστορικού πρέπει να δούμε σε συνδυασμό με τις μεσοβυζαντινές πραγματείες *Περί τραγωδίας* του (Ψευδο)Ψελλού, *Περί τραγικής ποιήσεως* του Τζέτζη και *Περί υποκρίσεως* του Ευστάθιου Θεσσαλονίκης, ή και με το *Βίων πράσις ποιητικών και πολιτικών* του Ιωάννη Πρόδρομου, κείμενα που ανάγονται όλα με τον ένα ή τον άλλο τρόπο στη χαμένη *Χρηστομάθεια* του Πρόκλου, για την οποία πληροφορούμαστε μόνο μέσω της *Επιτομής* του Φωτίου (κώδ. 239)[120] και η οποία ανάγεται με τη σειρά της σε μια χαμένη *Ποιητική* του Θεόφραστου,[121] που βασίζεται στην αριστοτελική *Ποιητική*.[122] Στην πιο επεξεργασμένη μορφή βρίσκεται η παραβολή του κοσμοθεάτρου στη βυζαντινή γραμματολογία, στα γραπτά του θεολόγου Θεοδώρου Μετοχίτη το 14ο αι., όπου εκφράσεις όπως «της των ανθωπίνων πραγμάτων αγωγής θέατρον», «παγκόσμιον θέατρον», «κοινόν θέατρον», «θέατρον της οικουμένης», «βιοτικόν θέατρον», «εν δράματι βιούντες», «το του βίου θέατρον» κτλ. συναντώνται συχνά.[123] Αυτή η θεατρική ορολογία προέρχεται, κατά την άποψη της ειδικής έρευνας για τον Μετοχίτη, από τη Δεύτερη Σοφιστική και ιδιαίτερα τον Επίκτητο,[124] και μάλιστα, στη συγκεκριμένη περίπτωση, στα έργα *Υπομνηματισμοί* και *Ηθικός*.[125] Ο Hans-Georg Beck έχει δείξει στην πρώιμη μονογραφία του για τον Μετοχίτη το 1952 με τρόπο ανάγλυφο, πόσο κοντά βρίσκονται οι γλωσσικές διατυπώσεις του Μετοχίτη ήδη στην παραβολή του κοσμοθεάτρου του Μπαρόκ, τρεις αιώνες νωρίτερα[126]: εδώ αναφέρεται το άστατο των πραγμάτων, η αβεβαιότητα, το «ανύπαρκτον», «μη επαληθεύον» και «πλασματώδες».[127] Ο Beck συνοψίζει με τον εξής τρόπο: «Verfasser des Stückes, das da über die Bretter geht, zugleich Dramaturg und Inspizient, ist bald eine ungenannte Größe, die unheimlich und unentrinnbar im Hintergrund steht, der man nicht entrinnen kann und welche die Züge der alten eιμαρμένη trägt, bald auch wieder die Zeit, der unbestechliche Chorführer und Dramaturg.[128] Manchmal ist es als spielten nur die weltgeschichtlichen Größen auf der Bühne».[129] Αυτές οι διατυπώσεις βρίσκονται χωρίς άλλο πολύ κοντά στο θέατρο της ιστορίας του Μιχαήλ Ψελλού. «So stehen Rom und Karthago in ihren wechselvollen Kämpfen wie in einem μέγας αγών auf der Bühne;[130] so auch Sparta im schwankenden Auf und Ab seines Glücks,[131] ebenso Byzanz,

[120] A. Severyns: *Recherches sur la Chrestomathie de Proclos I. 2. Les codes 239 de Photius*, Paris 1938.

[121] A. Dosi: «Sulle tracce della poetica de Teofrasto», *Instituto Lombardo dell' Accademia di Science e Lettere. Rendiconti, Classe di lettere e science moraliche e storiche*, τόμ. 94 (1960), σσ. 599-672· J. Kayser: «Theophrast und Eustathius *Peri hypokriseos*», *Philologus*, τόμ. 60 (1910), σσ. 327-358.

[122] Βλ. R. Dostalova: «Die byzantinische Theorie des Dramas und die Tragödie *Christos Paschon*», *XVI. Internationaler Byzantinistenkongress. Akten II/3, Jahrbuch der Österr. Byzantinistik*, τόμ. 32/3, Wien 1982, σσ. 73-82.

[123] *Theodori Metochite Miscellanea*, ed. Chr. G. Müller et Th. Kießling, Lipsiae 1821, σσ. 740, 241, 689, 493, 281 αντίστοιχα.

[124] W. Schmid: *Der Atticismus in seinen Hauptvertretern*. Vol. 1, Stuttgart 1887, σ. 40 σημ. 14· M. Κοκολάκης: «Το δράμα του βίου εις τον Επίκτητον», *Φιλολογικά Μελετήματα εις την Αρχαίαν Ελληνικήν Γραμματείαν*, Αθήναι 1976, σσ. 177-185.

[125] Βλ. H. Hunger: «Der *Ηθικός* des Theodoros Metochites», *Πεπραγμένα του Θ' Διεθνούς Βυζαντινολογικού Συνεδρίου*, τόμ. 3, Αθήναι 1958, σσ. 153 εξ., κριτική έκδοση και μετάφραση στα νεοελληνικά του Ι. Δ. Πολέμη: *Θεόδωρος Μετοχίτης Ηθικός ή περί παιδείας. Εισαγωγή – Κριτική έκδοση – Μετάφραση – Σημειώσεις*, Αθήνα 1995.

[126] Στο κεφάλαιο «Szenenfolge auf dem Welttheater» (H.-G. Beck: *Theodoros Metochites. Die Krise des byzantinischen Weltbildes im 14. Jahrhundert*, München 1952, σσ. 96 εξ.).

[127] Πολέμης, ό.π., σσ. 822 εξ.

[128] «Χρόνος χορηγός», «χρόνος επιστάτης» (ό.π., σ. 753), «χρόνος άτρεπτος νομεύς» (σ. 752).

[129] Beck, ό.π., σ. 106.

[130] «μέγας αγών εν μέσω τω θεάτρω της οικουμένης» (Πολέμης, ό.π., σ. 689).

[131] «έδει τήν γε τοιαύτην σκηνήν και τα δράματα του χρόνου... οραθήναι» (σ. 774).

solange es noch Anspruch auf Weltgeltung machen konnte».[132] Ήδη ο Ψελλός είχε κάνει τους αναγνώστες (ακροατές) του θεατές, όπως αυτό αναφέρεται στη συνέχεια για τον Μετοχίτη: «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 wird die Bühne selbst».[133] Από την παραβολή του κοσμοθεάτρου, όπως διατυπώθηκε από τον Σαίξπηρ και τον Calderon, λείπει μόνο η αντίληψη του θεατρικού ρόλου. Αν και αυτή υπάρχει επεξεργασμένη πλήρως, και μάλιστα με την έννοια όπως διατυπώνεται στη *Δίκη του Καθένα*: «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 Texbuch 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».[134] Εδώ προϊδεάζεται ήδη η όλη δραματουργική εξέλιξη από το μεσαιωνικό μακάβριο χορό έως το Μπαρόκ και το φεστιβάλ του Salzburg τον 20ο αιώνα με τη *Δίκη του Καθένα*.

Η σχετική βιβλιογραφία παραπέμπει στον συσχετισμό με τον Επίκτητο, αλλά θα μπορούσαμε να αναφέρουμε με το ίδιο δίκαιο, όπως αναλύσαμε παραπάνω, τον Πλωτίνο και άλλους φιλοσόφους και ρήτορες της ύψιμης αρχαιότητας. Σχετικά και συγκρίσιμα χωρία εντοπίστηκαν στο κεφ. 54 του *Ηθικού* («και τον χθές δε και πρώην και νυν υπερύψηλον όσον ουκ ήδη μελλήσειν κατατίθεσθαι το δράμα και την σκηνήν ταύτην»)· το χωρίο αυτό φαίνεται πως ανάγεται στο *Εγχειρίδιον* 17 του Επίκτητου, όπου η σκέψη διατυπώνεται ακόμα πιο καθαρά: «Μέμνησο ότι υποκριτής ει δράματος, οίου αν θέλη ο διδάσκαλος· αν βραχύ, βραχέος· αν μακρόν, μακρού· αν πτωχόν υποκρίνασθαί σε θέλη, ίνα και τούτον ευφυώς υποκρίνη· αν χωλόν, αν άρχοντα, αν ιδιώτην».[135] Το μοίρασμα των ρόλων στο θέατρο του βίου αποφασίζεται από την παντοδύναμη Τύχη;[136] το άστατο της τύχης στη ζωή και στην ιστορία εικονοποιείται δύο αιώνες αργότερα, κατά την Αναγέννηση με το έμβλημα του τροχού της τύχης. Η ιδέα αυτή είναι πλήρως επεξεργασμένη στη μετέπειτα ελληνική παράδοση, π.χ. στην τραγωδία *Ερωφίλη* του Γεωργίου Χορτάτση κατά το 1600, ή στο έμμετρο μυθιστόρημα *Ερωτόκριτος* του Βιτσέντσου Κορνάρου ήδη στον πρώτο στίχο που αρχίζει με «του κύκλου τα γυρίσματα».[137]

Αλλά αυτό γίνεται ήδη κάτω από τη δυνατή επίδραση της Δύσης. Έναν αιώνα μετά τον

[132] «ώσπερ εν κοινώ θεάτρω» (σ. 241), Beck, ό.π., σσ. 106 εξ.

[133] Beck, ό.π., σ. 107.

[134] «νυν μεν ούδε δή τινες απολαύσαντες του βιοτικού θεάτρου το δεδομένον καταπαύουσιν αυτίκα μηδέν αντιτείνοντες προς τον επιστάτην περί των δικαίων, νυν δε ούδε δή τινες άλλοι ώσπερ εκ προρρήσεως ανίστανται ... και πάντ' έοικε ωρίσθαι και λαμβάνειν αρχήν και πέρας λαμβάνειν απαραλόγιστον» (Beck, ό.π., σ. 107).

[135] Πολέμης, ό.π., σσ. 24 εξ., σσ. 230 εξ.

[136] 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).

[137] Βλ. D. Holton (ed.): *Literature and Society in Renaissance Crete*, Cambridge 1991, σσ. 129 εξ., σσ. 205 εξ. (με περισσότερη βιβλιογραφία).

Μετοχίτη το ρητό (η «γνώμη») του (Ψευδο)Δημόκριτου, που χρησιμοποιήθηκε εδώ ως motto («Mundus scena, vita transitus, venisti, vidisti, abisti», «Ο κόσμος σκηνή, ο βίος πάροδος· ήλθες, είδες, απήλθες»), εμφανίζεται σε μια συλλογή ελληνικών παροιμιών του Μιχαήλ Αποστόλη (γενν. 1422), που δημοσιεύτηκε στη Βασιλεία το 1538.[138] Πρόκειται για μια συλλογή περισσότερων από 3000 παροιμιών, ερανισμένων από το Διογενιανό και τη *Σούδα*, αλλά και από τον Αριστοφάνη.[139] Πολύ ενδιαφέρον είναι πως το ρητό αυτό δεν εμφανίζεται στην πρώτη έκδοση, αλλά στη δεύτερη, Lugduni 1653[140] (εκατοντάς ιδ′ 26),[141] χωρίς καμιά εξήγηση από ποιον και γιατί προστέθηκε η (ψευδο)δημοκρίτεια «γνώμη».[142] Προφανώς πρόκειται για μια διεύρυνση της συλλογής από παροιμιακό υλικό από αρχαίους ρήτορες και φιλοσόφους, το οποίο φέρεται στη συνέχεια υπό το όνομα του Μιχαήλ Αποστόλη.[143] Αλλά η προσθήκη αυτού του γνωμικού από ανώνυμο ουμανιστή 125 χρόνια μετά την πρώτη έκδοση στη δεύτερη δεν φαίνεται να είναι τυχαία, γιατί ανταποκρίνεται, μάλιστα σε πολύ συμπυκνωμένη κι εύληπτη διατύπωση, στην παραβολή του κοσμοθεάτρου του Μπαρόκ, όπως διαμορφώθηκε το 17ο αι. στη Δύση ως σύνθημα και σήμα κατατεθέν μιας ολόκληρης εποχής.

Μετά το 1653, το χρόνο εκτύπωσης της δεύτερης έκδοσης της συλλογής παροιμιών του Μιχαήλ Αποστόλη, τυπώνεται στη Βενετία και το ελληνικό μπαρόκ μυθιστόρημα *Καλόανδρος πιστός* ενός ανώνυμου και άγνωστου Επτανήσιου συγγραφέα,[144] ελληνική διασκευή του ιταλικού μυθιστορήματος *Calloandro fidele* του Giov. Ambrosio Marini.[145] Σ' αυτό το πεζογράφημα αναπτύσσεται ολόκληρη η κοσμοθεωρία της εποχής του Μπαρόκ και ο όρος «θέατρον» εμφανίζεται πολύ συχνά και με μια αξιοσημείωτη πληθώρα σημασιών: ως «θέατρον του παλατιού», ως «αίθουσα τελετών στο παλάτι», «μεγαλοπρεπής αίθουσα του χορού», πίστα χορού, χορευτικό σχήμα, χορός εν γένει και συνδυάζεται με τα εννοιολογικά συμφραζόμενα μεγαλοπρεπές, λαμπρό, εντυπωσιακό κτλ.[146]

Από εδώ ώς το περιεχόμενο της έννοιας «θέατρο» ως χώρου, όπου κάτι διαδραματίζεται, κάτι συμβαίνει, κάτι επιδεικνύεται, υπολείπεται μόνο ένα βήμα: το «théâtre de la guerre», «teatro de la guerra» «θέατρον των επιχειρήσεων» κτλ. διαμορφώνεται και διαδίδεται ως έννοια και έκφραση κατά τη διάρκεια του 18ου αιώνα. Στον *Κλαθμό Πελοποννήσου* του Πέτρου Κατσαΐτη, εκτενές θρηνητικό στιχούργημα για την άλωση του Ναυπλίου και το πάρσιμο του Μοριά από τους Τούρκους το 1715,[147] που γράφτηκε κατά την αιχμαλωσία του στην Κρήτη (1715-1719),[148] υπάρχει και η έκφραση «θέατρον του θανάτου με εποίσαν»,[149] όπου το μπαρόκ «θέατρον της ζωής» μεταμορφώνεται σ' ένα αξιοσημείωτο «θέατρον θανάτου». Αλλά στο σημείο αυτό τερματίζεται και η αναζήτηση των σημασιολογικών διακλαδώσεων της θεατρικής ορολογίας στην ελληνική παράδοση από την αρχαιότητα ώς τα νεότερα χρόνια. Αυτό που μένει πλέον είναι να εξετάσουμε εν συντομία εκείνον τον κλάδο της παράδοσης της χρήσης θε-

[138] *Αποστολίου του Βυζαντίου συναγωγή παροιμιών*, Basiliae 1538.

[139] E. Geisler: *Beiträge zur Geschichte der griechisches Sprichwortes (im Anschluß an Planudes und Michael Apostoles)*, Breslau 1908.

[140] *Μιχαήλου Αποστολίου Παροιμίαι*, Lugduni 1653.

[141] Ό.π., σ. 172.

[142] Για τη γνώμη XIV 26 δεν υπάρχουν σχόλια.

[143] Βλ. π.χ. *Clavis Homerica*, London 1784, σσ. 287 εξ. (Michael Apostoles), σ. 325 η αναφερόμενη γνώμη.

[144] Βλ. Γ. Δανέζης: *Καλόανδρος πιστός. Ένα μυθιστόρημα του 17ου αιώνα και το πρότυπό του*, Θεσσαλονίκη 1989.

[145] A. N. Mancini: *Romanzi e romanzieri del Seicento*, Napoli 1981, σ. 118 σημ. 13.

[146] Δανέζης, ό.π., σσ. 51 εξ.

[147] Βλ. την έκδοση του Ε. Κριαρά το 1950.

[148] Για τις λεπτομέρειες της βιογραφίας βλ. τώρα Σπ. Α. Ευαγγελάτου: *Ιφιγένεια [εν Ληξουρίω]*, Αθήνα 1995, σσ. 8*-30*.

[149] Ι 549 (Κριαράς, ό.π., σ. 224).

ατρικής ορολογίας που ανάγεται στις ποιητικές της ιταλικής Αναγέννησης και στις ερμηνείες τους του αρχαίου θεάτρου, όπως μεταφέρονται στα ελληνικά και χρησιμοποιούνται στη δραματική παραγωγή της μεταβυζαντινής περιόδου έως την Ελληνική Επανάσταση.

Γ′

Το corpus των δραματικών κειμένων στο χρονικό διάστημα 1590-1800 έως πριν λίγα χρόνια ήταν αρκετά περιορισμένο, επεκτάθηκε όμως με την ανακάλυψη της χιώτικης και κυκλαδικής δραματουργίας την εποχή της Αντιμεταρρύθμισης.[150] Η έκδοση τουλάχιστον δέκα νέων δραματικών έργων του 17ου και 18ου αιώνα από τους Μ. Ι. Μανούσακα, Νικ. Μ. Παναγιωτάκη (+), Θ. Παπαδόπουλο, Δημ. Σπάθη, Ζ. Χ. Συνοδινό και Β. Πούχνερ[151] αυξάνει τον αριθμό των προσιτών δραματικών κειμένων σε συνολικά 22 (αποκλείοντας τα ιταλόφωνα κείμενα του Κρητικού θεάτρου και τις μεταφράσεις,[152] την ανολοκλήρωτη σάτιρα *Το σαγανάκι της τρέλλας* (1786), προσιτή μόνο σε μια πρόχειρη και προσωρινή έκδοση,[153] τις επτανησιακές μεταφράσεις/διασκευές της ιταλικής βουκολικής δραματουργίας,[154] καθώς και τις διαλογικές σάτιρες από τον περίγυρο του Οικουμενικού Πατριαρχείου[155]): οκτώ (ή επτά) από

[150] Με όλη τη σχετική βιβλιογραφία W. Puchner: *Griechisches Schuldrama und religiöses Barocktheater im ägäischen Raum zur Zeit der Türkenherrschaft (1580-1750)*, Wien 1999 (Österr. Akademie der Wissenschaften, phil.-hist. Klasse, Denkschriften 217).

[151] Μ. Ι. Μανούσακας / Β. Πούχνερ: *Πέντε στιχουργήματα του θρησκευτικού θεάτρου τριών Χίων κληρικών του ΙΖ′ αιώνα (Μιχαήλ Βεστάρχη, Γρηγορίου Κονταράτου, Γαβριήλ Προσοψά). Έκδοση κριτική με εισαγωγή, σημειώσεις και λεξιλόγιο*, Αθήνα, Ακαδημία Αθηνών 2000· Νικ. Μ. Παναγιωτάκης (+) / Β. Πούχνερ: *Τραγέδια του Αγίου Δημητρίου. Θρησκευτικό δράμα με κωμικά ντερμέδια άγνωστου ποιητή, που παραστάθηκε στις 29 Δεκεμβρίου 1723 στη Ναξία. Κριτική έκδοση με εισαγωγή, σημειώσεις και γλωσσάριο*, Ηράκλειο, Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης 1999· Β. Πούχνερ: *Ηρώδης ή Η σφαγή των νηπίων. Χριστουγεννιάτικο θρησκευτικό δράμα αγνώστου ποιητή σε πεζό λόγο από το χώρο των Κυκλάδων την εποχή της Αντιμεταρρύθμισης. Κριτική έκδοση με εισαγωγή, σημειώσεις και γλωσσάριο*, Αθήνα 1998 (*Παράβασις*, παράρτημα: κείμενα 1)· Β. Πούχνερ: «Προσχέδιο θρησκευτικού δράματος αγνώστου Χίου ποιητή για τον Άγιο Ισίδωρο την εποχή της Αντιμεταρρύθμισης. Κριτική έκδοση με Εισαγωγή, Σημειώσεις και Γλωσσάριο», *Θησαυρίσματα*, τόμ. 28 (1998), σσ. 357-431· Ζ. Χ. Συνοδινός: *Δημήτριος Γουζέλης, Χάσης (Το τζάκωμα και το φτιάσιμον)*, Κριτική Έκδοση, Αθήνα 1997· Δημ. Σπάθης: *Γεώργιος Ν. Σούτσος, Αλεξανδροβόδας ο ασυνείδητος. Κωμωδία συντεθείσα εν έτει "απψε": 1785.* Σχολιασμένη έκδοση και συνοδευτική μελέτη: «Φαναριωτική κοινωνία και σάτιρα», Αθήνα 1995· *Αγνώστου Χίου ποιητή, Δαβίδ.* Ανέκδοτο διαλογικό σιχούργημα. Ανεύρεση - κριτική έκδοση Θωμά Ι. Παπαδοπούλου, Αθήνα 1979.

[152] *Fedra* του Francesco Bozza (στη νέα κριτική έκδοση του Cristiano Luciani 1996) και το βουκολικό δράμα *L'amorosa fede* (στη νέα έκδοση των Alfred Vincent και Cr. Luciano 2002). Η μετάφραση είναι ο *Πιστικός βοσκός* (στην παλιά έκδοση του Περικλή Ιωάννου, Βερολίνο 1962), μετάφραση/διασκευή του *Pastor fido* του Giambattista Guarini.

[153] Lia Brad Chisacof, Βουκουρέστι 1998.

[154] Μια κριτική έκδοση του ποιμενικού δράματος *Πάστωρ Φίδος* του Guarini από τον Μιχαήλ Σουμμάκη (Βενετία 1658) ετοιμάζει ο Στέφανος Κακλαμάνης, μια κριτική έκδοση του *Αμύντα* (Βενετία 1745) του Τάσσο από τον Γεώργιο Μόρμορη ο Σπύρος Α. Ευαγγελάτος.

[155] *Το αχούρι* (ca. 1692, E. Legrand: *Bibliothèque grecque vulgaire*, 2.Bd., Paris 1881)· *Κωμωδία αληθών συμβάντων* (ca. 1750· Ε. Σκουβαράς: «Στηλιτευτικά κείμενα του ΙΗ′ αιώνος», *Byzantinisch-neugriechische Jahrbücher* 20, 1970, σσ. 181-194)· *Έργα και καμώματα του ψευδοασκητού Αυξεντίου ή Αυξεντιανός μετανοημένος* (έκδοση ετοιμάζει ο Ιωσήφ Βιβιλάκης). Επίσης δεν λήφθηκαν υπόψη οι μικρές διαλογικές σάτιρες από τις παραδουνάβιες ηγεμονίες, που έχει εκδώσει ο Γ. Βαλέτας στο περιοδικό *Αίμος*, τχ. 5-6 (1970), σσ. 27-64 (βλ. C. Papacostea-Danielopolu: «La satire sociale-politique dans la littérature dramatique en langue grecque des Principautes (1774-1830)», *Revue des Études Sud-Est Européennes*, τόμ. 15, 1977, σσ. 75-92).

την Κρήτη, έξι (ή επτά)[156] από τα Επτάνησα, επτά από τη Χίο, δύο από τις Κυκλάδες και ένα από το Φανάρι της Κωνσταντινούπολης. Αναλυτικά:

- Κρήτη (1590-1655): η τραγωδία *Ερωφίλη* (*Ερωφ.*), το ποιμενικό δράμα *Πανώρια* (*Παν.*) και η κωμωδία «Κατζούρμπος» (*Κατζ.*) του Γεωργίου Χορτάτση (πριν και μετά το 1600), η τραγωδία *Βασιλεύς ο Ροδολίνος* (*Ροδ.*) του Ιωάννη Ανδρέα Τρωίλου (έκδοση Βενετία 1647), η κωμωδία *Φορτουνάτος* (*Φορτ.*) του Μάρκου Αντωνίου Φώσκολου, η κωμωδία *Στάθης* (*Στά.*), η ιστορική τραγωδία *Ζήνων* (*Ζήν.*)[157] και το θρησκευτικό δράμα *Θυσία του Αβραάμ* (*Θυσ.*) από άγνωστους συγγραφείς.
- Επτάνησα (1646-1790): το θρησκευτικό δράμα *Ευγένα* (*Ευγ.*) του Θεόδωρου Μοντσελέζε (έκδοση Βενετία 1646), οι τραγωδίες *Ιφιγένεια* (*Ιφ.*) και *Θυέστης* (*Θυ.*) του Πέτρου Κατσαΐτη (1720/21), η σάτιρα *Κωμωδία των Ψευτογιατρών* (*Κωμ.*) και το *Ιντερμέντιο της Κυρα-Λιάς* (*Ιντ.*) του Σαβόγια Ρούσμελη (1745 και 1784), η κωμωδία *Χάσης* (*Χάσ.*) του Δημήτριου Γουζέλη (ca. 1790).
- Χίος (ca. 1640 – πρώτο μισό του 18ου αι.): το διαλογικό ποίημα για τα Εισόδια της Θεοτόκου (*Εισ.*), οι σκηνές του θείου πάθους στο δράμα για την Ανάσταση του Χριστού *Πάθη του Χριστού* (*Πάθ.*) και το θρησκευτικό δράμα *Επτά παίδες Μακκαβαίοι* του Μιχαήλ Βεστάρχη (*Μακκ.*)(1640-1662),[158] το θρησκευτικό δράμα *Οι τρεις παίδες εν καμίνω* (*Καμ.*) του Γρηγορίου Κονταράτου (δεύτερο μισό του 17ου αι.),[159] και το θρησκευτικό δράμα με δύο ιντερμέδια *Δράμα περί του γεννηθέντος τυφλού* (*Τυφ.*) του Γαβριήλ Προσοψά (δεύτερο μισό του 17ου αι.), καθώς και το δραματίδιο *Δαβίδ* (*Δαβ.*) (πρώτο μισό του 18ου αι.) και οι ανολοκλήρωτες σκηνές για το μαρτύριο του Αγίου Ισιδώρου, του προστάτη αγίου της Χίου, *Μαρτύριο του Αγίου Ισιδώρου* (*Ισιδ.*) από άγνωστους συγγραφείς (επίσης πρώτο μισό του 18ου αι.).
- Κυκλάδες: το χριστουγεννιάτικο δράμα *Ηρώδης ή Η σφαγή των νηπίων* (*Ηρ.*) (χωρίς χρονολόγηση) και το δράμα μαρτύρων *Τραγέδια του Αγίου Δημητρίου* (*Δημ.*) (που παραστάθηκε στις 29 Δεκεμβρίου 1723 στη Νάξο), και τα δύο από άγνωστους συγγραφείς.
- Κωνσταντινούπολη: η σάτιρα *Αλεξανδροβόδας ο ασυνείδητος* (*Αλεξ.*) του Γεωργίου Σούτσου (1785).[160]

Από τα θεατρικά αυτά έργα τέσσερα είναι τραγωδίες (*Ερωφ.*, *Ροδ.*, *Ιφ.*, *Θυ.*), από αυτές

[156] Ανάλογα με το πού θα ενταχθεί ο *Ζήνων*, τον οποίο οι τελευταίοι εκδότες Στ. Αλεξίου και Μ. Αποσκίτη αποκαλούν «κρητοεπτανησιακή» τραγωδία: στην κρητική ή επτανησιακή δραματουργία (γραμμένο από ανώνυμο Κρητικό στα Επτάνησα). Με την ανακάλυψη της ιησουιτικής δραματουργίας στην Ελλάδα βέβαια το θέμα μετατίθεται κάπως, γιατί εκεί ανήκει το έργο (βλ. Β. Πούχνερ: «Παραλειπόμενα στο *Ζήνωνα*», *Θησαυρίσματα*, τόμ. 32 , 2002, σσ. 167-217).

[157] Βλ. παραπάνω. Η ενδεικτική γλωσσική ανάλυση των Αλεξίου και Αποσκίτη πάντως οδήγησε στο συμπέρασμα, πως ο άγνωστος συγγραφέας της πρέπει να ήταν Κρητικός.

[158] Οι πραγματικοί τίτλοι είναι πολύ εκτενέστεροι: *Πρόλογος [sic] της Υπεραγίας Θεοτόκου*, *Στίχοι πολιτικοί εις διαλόγου μέρος εβγαλμένοι και ποιημένοι εις την Ανάστασιν του Κυρίου ημών Ιησού Χριστού*, *Στίχοι πολιτικοί εις διαλόγου μέρος εβγαλμένοι και ποιημένοι εις τον Ελεάζαρον και τους επτά παίδας τους Μακκαβαίους και της μητρός αυτών [sic] μετά της Θυσίας του Αβραάμ και ετέρων* (εννοεί τα ιντερμέδια). Βλ. Μ. Ι. Μανούσακας: «Πέντε άγνωστα στιχουργήματα του ορθόδοξου θρησκευτικού θεάτρου από τη Χίο (17ος αι.), ξαναφερμένα στο φως από αφανισμένο χειρόγραφο», *Πρακτικά της Ακαδημίας Αθηνών*, τόμ. 64 (1989), σσ. 316-334, ιδίως σ. 320.

[159] *Στίχοι πολιτικοί εις διαλόγου μέρος εβγαλμένοι και ποιημένοι εις τους τρεις παίδας παρά Ναβουχοδονόσορ βασιλέως βαλθείσιν εις την κάμινον εν χώρα Βαβυλώνα [sic]*. Βλ. Μανούσακας, ό.π., σ. 320.

[160] Βλ. επίσης W. Puchner: «Zur Gattungsterminologie der griechischen Dramatik vor 1800», *Ενθύμησις Νικολάου Μ. Παναγιωτάκη*, Ηράκλειο 2000, σσ. 631-639.

η μια με αίσιο τέλος (*Ιφ.*), δύο θρησκευτικά δράματα που αποκαλούνται τραγωδίες (*Ζήν., Δημ.*),[161] επτά θρησκευτικά δράματα χωρίς διευκρινιστικό ως προς το είδος τίτλο (*Θυσ., Ευγ., Εισ., Πάθ., Μακκ., Καμ., Ηρ.*), ένα θρησκευτικό έργο που φέρεται ως «δράμα» (*Τυφ.*), ένα ποιμενικό δράμα (*Παν.*), έξι κωμωδίες (*Κατζ., Στά., Φορτ., Κωμ., Χάσ., Αλεξ.*) και ένα ιντερμέδιο (*Ιντ.*). Από δραματουργική και υφολογική άποψη, ακόμα και θεματική, ο ειδολογικός προσδιορισμός δεν είναι ασφαλής δείκτης για τη μορφή και το περιεχόμενο του έργου. Μπορεί να αποδειχτεί πως η χρήση της ειδολογικής ορολογίας της δραματουργίας είναι αρκετά χαλαρή και κάπως ελευθεριάζουσα.

Αυτή η έως τώρα κάπως παραμελημένη άποψη της ειδολογικής δραματικής ορολογίας αποκτά καινούργιο ενδιαφέρον με τα νέα δραματικά κείμενα που έχουν εκδοθεί, γιατί τώρα τα έργα της μη κλασικίζουσας δραματουργίας, που ακολουθούν και δεν εντάσσονται στην αριστοτελική ειδολογική δραματουργική κατάταξη, στην οποία βασίζονται και οι ιταλικές ποιητικές της Αναγέννησης (τραγωδία, κωμωδία, βουκολικό δράμα), είναι σχεδόν περισσότερα από τα άλλα. Η εξέταση της ορολογίας αυτής σε τίτλους, αφιερώσεις, καταλόγους των *dramatis personae*, προλόγους, τίτλους πράξεων και σκηνών, φόρμουλες του τέλους, επιλόγους κτλ. επιτρέπει κάποια διαφώτιση της «θεωρητικής» αυτογνωσίας των εκάστοτε συγγραφέων και των συμβάσεων της εποχής, όπου παρατηρούνται εν μέρει σημαντικές αμφιταλαντεύσεις. Κατά τις σχετικές έρευνες της Τ. Μαρκομιχελάκη, ο Χορτάτσης πρέπει να διέθετε ένα βάσιμο *background* δραματουργικής θεωρίας της εποχής του·[162] στην αντίθετη πλευρά θα μπορούσε να τοποθετήσει κανείς τον Μοντσελέζε, ο οποίος εφαρμόζει ακόμα και την υποδιαίρεση σε πράξεις και σκηνές με λανθασμένο τρόπο.[163]

Μια συνοπτική παρουσίαση των σχετικών όρων μπορεί να δείξει αυτά με τρόπο ανάγλυφο:

- *τραγωδία* (τραγωδιά, τραγεδία, τραγέδια): *Ερωφ.*: πρόλ. 1676, αφιέρωση (τραγωδιά), τίτλος, *dram. pers.*, τέλος· *Ροδ.*: αφ. 49, 63, *dram. pers.*, τέλος· *Ευγ.*: τίτλος, αφέρ. *Ιφ.*: (τραγεδία), τίτλος, *dram. pers.*, επίλογος 6, 41, *postscriptum* 4, επίλογος 48 (τραγωδία)· *Θυ.*: τίτλος, επίλογος 33, τέλος· *Δημ.* (τραγέδια): τίτλος.
- *κωμωδία* (κωμεδιά, κωμεδία, κωμμέδια): *Ευγ.*: πρόλ. 151 (κωμεδιά);· *Κατζ.* (κωμεδία): τέλος· *Φορτ.*: *dram. pers.*, τέλος· *Κωμ.*: τίτλος, *dram.pers.*· *Χάσ.*: τίτλος, υπόθεσις, *dram. pers.*, τέλος· *Παν.* χφ. Δ (κωμμέδια παστοράλ): υπόθεσις, χφ. Ν (κωμωδία) τέλος, χφ. Α (κωμμέδια)· *Αλεξ.*: τίτλος.
- *εκλογή* (εγλογή): *Παν.* χφ. Δ τίτλος του προλόγου (κωμωδία), τέλος (της εγλογής και του άττου, ήγουν τση πράξης πέμπτης).
- *δράμα* (δράγμα): *Ευγ.*: *dram. pers.* (δράγματος), *Παν.*: *dram. pers.*, *υπόθεσις* (υπόθεση του δράματος), *Τυφ.*: τίτλος, *dram. pers.* (τα του δράματος πρόσωπα).
- *διάλογος*: *Δαβ.*: τίτλος· *Παθ.*: τίτλος (Στίχοι πολιτικοί εις διαλόγου μέρος εβγαλμένοι και ποιημένοι), *Μακκ.*: τίτλος (παρόμοιος), *Καμ.* τίτλος (παρόμοιος), *Τυφ.*: τέλος (τέλος του διαλόγου του τυφλού).[164]

[161] Για την ειδολογική προβληματική της θρησκευτικής τραγωδίας του Μπαρόκ, όπου το σωματικό μαρτύριο του αγίου εμφανίζεται ως πνευματικός θρίαμβος βλ. Β. Πούχνερ: *Ελληνική Θεατρολογία*, Αθήνα 1988, σσ. 219-224 (με τη σχετική βιβλιογραφία).

[162] A. Markomichelaki-Mintzas: *The three Cretan Renaissance comedies of the sixteenth and seventeenth centuries and their theoretical background*, Ph. D. diss. Cambridge 1991.

[163] W. Puchner: «Raum- und Zeitprobleme in der *Evgéva* von Montselese», *Folia Neohellenica* 6 (Amsterdam 1984), σσ. 102-120.

[164] Είναι ενδιαφέρον πως ο αντιγραφέας του χειρογράφου, Ιωάννης Μαυροκορδάτος, αναφέρει και τα πέντε δραματικά έργα (*Εισ., Παθ., Μακκ., Καμ. Τυφ.*) ως «διαλόγους» και απλοποιεί τους τίτλους μπαρόκ.

Σύμφωνα με τα δραματουργικά μοντέλα που ακολουθούνται και εφαρμόζονται, οι «τραγωδίες» μπορούν να χωριστούν σε δύο ομάδες: 1) την κλασικίζουσα δραματουργία, την οποία ακολουθούν οι Κρητικοί και Επτανησιακοί δραματουργοί (*Ερωφ., Ροδ.*) ή προσπαθούν να ακολουθήσουν (*Ιφ., Θυ.*), όπου στον 18ο αι. παρατηρούνται ενδιαφέροντες συμφυρμοί με την κωμωδία (*Ιφ.*), και 2) τη μη κλασικιστική θρησκευτική τραγωδία του Μπαρόκ, που μερικές φορές φέρει και τον τίτλο της «τραγωδίας» (π.χ. *Δημ.*), αλλά αποτελεί ουσιαστικά ένα μεικτό είδος (την μπαρόκ τραγωδία των μαρτύρων)[165] και αποφεύγει την αναφορά ειδολογικού προσδιορισμού στον τίτλο (*Θυ., Πάθ., Μακκ.* και *Καμ.* αποκαλούνται «στίχοι πολιτικοί εις διαλόγου μέρος εβγαλμένοι», *Δαβ.* «διάλογος»)· και σ' αυτή τη θρησκευτικοδιδακτική δραματουργία δεν είναι άγνωστο το κωμικό τέλος (*Μακκ.*). Ειδική περίπτωση αποτελεί η *Ευγ.*, όπου η σχετική ορολογία συγχέεται πλήρως: στον τίτλο και στην αφιέρωση αναφέρεται ως «τραγωδία», ο πρόλογος (στ. 151) μιλάει για «κομεδιά». Κατά την ισπανική ορολογία, «comedia» δεν σημαίνει μόνο την κωμωδία, αλλά το θεατρικό έργο εν γένει. Στον κατάλογο των «dramatis personae» φιγουράρει στην *Ευγ.* ο όρος «δράγμα», όμως δεν φαίνεται να πρόκειται για ειδολογικό προσδιορισμό αλλά απλώς για «τα του δράματος πρόσωπα». Μόνο στον τίτλο του *Θυ.* ο όρος χρησιμοποιείται με τη λειτουργικότητα του ειδολογικού προσδιορισμού.

Από μορφολογική άποψη μπορούν να τεκμηριωθούν διάφοροι συμφυρμοί ανάμεσα στο ελληνικό «τραγωδία» και το ιταλικό «tragedia», πράγμα που ισχύει επίσης για την «κωμωδία». «Κωμωδία» όμως ονομάζονται πολλά και διαφορετικά πράγματα, υφολογικά, δραματουργικά και θεματικά: από την *commedia erudita* ως δραματουργικό πρότυπο της Κρητικής κωμωδίας έως τις σκηνές της *commedia dell' arte* στην *Κωμ.* και τον *Χάσ.*, όπως και στη διαλογική σάτιρα *Αλεξ.*, η οποία όμως προέρχεται από τελείως διαφορετική παράδοση. Ενδιαφέρον προκαλεί η χρήση του όρου στην περίπτωση της *Παν.*, που διαφέρει και στις διάφορες αντιγραφές: *κομμέδια παστοράλ* (χφ. Δ), *κωμωδία* (χφ. Ν), *κομμέδια* (χφ. Α), αλλά και *εγλογή* στο τέλος του χφ. Δ. Με τον όρο «εκλογή» (*egloga* κτλ.) αποκαλούνται στις αναγεννησιακές ποιητικές και βουκολικά ποιήματα.[166] Παρά ταύτα, τα χφ. Ν και Α χρησιμοποιούν τον όρο «κωμωδία», πράγμα που δεν φαίνεται αδικαιολόγητο, αν σκεφτεί κανείς, σε ποια έκταση το ρεαλιστικό ζεύγος των γερόντων (Γιαννούλης και κυρά Φροσύνη) φέρνουν κωμικά και παρωδιακά στοιχεία μέσα στο έργο· ο Χορτάτσης χρησιμοποιεί λεπτά μέσα της ειρωνείας εναντίον της ιταλικής ποιμενικής μόδας.[167]

Ο όρος «διάλογος» εμφανίζεται στην ιησουιτική ή στην από αυτήν επηρεασμένη ορθόδοξη δραματουργία στη Χίο (*Πάθ., Μακκ., Καμ., Δαβ.*), αναφέρεται όμως με αυτό τον ειδολογικό προσδιορισμό και στη γαλλική, ιταλική και λατινική αλληλογραφία των καθολικών ταγμάτων στο Αρχιπέλαγος, όταν μιλούν για θεατρικά κείμενα· επίσης «représenter» και «action» μπορούν να τεκμηριωθούν.[168]

[165] Βλ. παραπάνω.

[166] Για τις διαφορές ανάμεσα στα χειρόγραφα της *Παν.* ως προς τους τίτλους και τις σκηνικές οδηγίες, βλ. Β. Πούχνερ: *Μελετήματα θεάτρου. Το Κρητικό θέατρο*, Αθήνα 1991, σσ. 384-394.

[167] Σε αντίθεση με τα ποιμενικά έργα της Αναγέννησης από τις Δαλματικές ακτές και τη Ραγούζα του 16ου αι., όπου η σάτιρα της ιταλικής ποιμενικής μόδας παίρνει ευτράπελες διαστάσεις. Βλ. Β. Πούχνερ: «Η ειρωνεία στον Χορτάτση», *Cretan Studies*, τόμ. 1 (Amsterdam 1988), σσ. 229-237.

[168] Βλ. Β. Πούχνερ: «Θεατρική παράσταση στην Κωνσταντινούπολη το 1623 με έργο για τον Άγιο Ιωάννη Χρυσόστομο», *Θησαυρίσματα*, τόμ. 24 (1994), σσ. 235-262 και διευρυμένο στον τόμο: *Ανιχνεύοντας τη θεατρική παράδοση*, Αθήνα 1995, σσ. 197-240, ιδίως σσ. 199, 202 εξ. και 229 («Relation d'un Dialogue et action publique qui a été représentée en notre Eglise en l' honneur de S. Jean Chrisostome»).

Ενδιαφέρουσα είναι επίσης η ανάλυση της ορολογίας των διάφορων τμημάτων ενός δραματικού έργου:

- *πρόλογος* (prologo): σε όλα τα δραματικά έργα, *Ηρ.* (prologo) μπροστά σε κάθε πράξη (όπως και *Δημ.*), στον *Δαβ.* και την *Εισ.* ήδη στον τίτλο.
- *επίλογος*: σε όλα τα έργα, στον *Δημ.* και «επίλογος υστερινός».
- *πράξη* (πράξις) / *atto:* π.χ. *Κατζ.* και *Ηρ. atto*, *Φορτ.* και τα δυο, *Παν.* χφφ. Ν+Δ πράξη, χφ. Α *atto*, κτλ.
- *σκηνή* / *σένα* (scena): π.χ. *Κατζ.* (σένα), *Ηρ.* (scena, scena ultima), *Παν.* χφ. Δ σκηνή, χφ. Α σένα, *Ισιδ.* (χαίνα), επίσης *Πάθ.*, *Μακκ.*, *Καμ.* (Μακκ. 1402/3 Και τελειώνει η σένα. Επίλογος).
- *μίλημα: Ευγ.*
- *ιντερμέδιο* (ιντερμέντιο, διλούδια): *Στα.* Α′ (ιντερμέδιο της μορέσκας), *Φορτ.*, *Ιντ.*, *Κωμ.*, *Μακκ.* (58, τίτλος για σένα IV 692/3, τίτλος 1450/1), *Δημ.* (Διλούδια).
- *στροφή*: *Θυ.* στο τέλος κάθε πράξης (π.χ.: τέλος της πρώτης πράξης, στροφή του δράματος πρώτη), *Τυφ.* στο τέλος της πράξης (στροφή του δράματος πρώτη).

Είναι φανερή εδώ η αμφιταλάντευση ανάμεσα σε ελληνική και ιταλική ορολογία. Με τους προλόγους πριν από κάθε πράξη στην κυκλαδική δραματουργία φανερώνεται και μια ενδιαφέρουσα εξέλιξη της σύμβασης των προλόγων· επίσης ο διπλός επίλογος στον *Ηρ.* είναι λειτουργικός ως προς την παράσταση, γιατί ο «επίλογος υστερινός» με τις ευχαριστίες στρέφεται απ' ευθείας στο κοινό (ωστόσο δεν μπορεί να συγκριθεί μ' αυτόν το *postscriptum* στην *Ιφ.* μετά τον επίλογο, γιατί απευθύνεται προς τον αναγνώστη). *Εισ.* αναφέρεται στον τίτλο ως «Πρόλογος της Υπεραγίας Θεοτόκου», που είτε αποτελεί αβλεψία (πρόλογος αντί διάλογος),[169] είτε το πρώτο και συντομότερο από τα τρία θεατρικά έργα του Μιχαήλ Βεστάρχη εκλαμβάνεται ως πρόλογος στα δύο άλλα. Ιταλο-ελληνικές διττογραφίες βρίσκονται και στους τίτλους πράξεων και σκηνών. Ειδική περίπτωση αποτελεί η έκφραση «μίλημα» για τη σκηνή στην *Ευγ.*, για την οποία ο Vitti πρόσφερε μια πιθανή εξήγηση (σχέση με το λαϊκό θέατρο των «ομιλιών» στα Επτάνησα).[170]

Με πιο στερεότυπο τρόπο ονομάζονται τα ιντερμέδια (ανεξάρτητα αν πρόκειται για κωμικά ή σοβαρά, όπως π.χ. στην Δ′ σκηνή των *Μακκ.*), μόνο στα ιντερμέδια ανάμεσα στις πράξεις του *Δημ.* εμφανίζεται ο όρος «διλούδια»: «diludium» στα λατινικά, διακοπή του παιχνιδιού (από το «dis-ludus» όπως τα «interludia» με την έννοια του intermedium, intermezzo), ένα *άπαξ λεγόμενον* της λατινικής γραμματολογίας (Horat. 1 *ep.* 19, 47).[171] Πώς φτάνει αυτή η έκφραση στις τουρκοκρατούμενες Κυκλάδες, είναι άγνωστο. Τα «διλούδια» αυτά άλλωστε αναφέρονται ως «πράξεις». Στα χειρόγραφα συνήθως τα ιντερμέδια ανάμεσα στις πράξεις καταγράφονται συγκεντρωμένα στο τέλος του έργου. Στον *Τυφ.* τα δύο ιντερμέδια αναφέρονται ως «στροφή», πράγμα που εξηγεί και την κάπως αινιγματική χρήση του όρου στον *Θυ.*: εκεί αναγγέλλονται ιντερμέδια ανάμεσα στις πράξεις, τα οποία όμως δεν έχουν καταχωρηθεί στο χειρόγραφο. Με τα καινούργια κείμενα διαφωτίζεται και μια ενδιαφέρουσα εξέλιξη των ιντερμεδίων στην ελληνική δραματουργία πριν από το 1800: φανερώνουν από τη μια την τάση να ενταχθούν στο κύριο κείμενο του δράματος (η τέταρτη σκηνή στους *Μακκ.* για τη θυσία του Αβραάμ), από την άλλη την τάση για ανεξαρτητοποίηση (όπως στο *Ιντ.*)· απαντά τόσο ως ιντερμέδιο ανάμεσα στις πράξεις (*Ερωφ.*, *Κατζ.*, *Στά.*, *Φορτ.*, *Δημ.*), όσο και με-

[169] Στον κατάλογο περιεχομένων του σύμμεικτου κώδικα ο αντιγραφέας αναφέρει το έργο με «διάλογο».

[170] Teodoro Montselese: *Ευγένα* a cura di Mario Vitti, Napoli 1965, σσ. 32 και 103.

[171] Στ. Α. Κουμανούδης: *Λεξικόν Λατινοελληνικόν*, Αθήναι χ.χ., σ. 227.

μονωμένο (*Μακκ.*) ή και όλα μαζεμένα (*Ιφ.*) στο τέλος του έργου· σημειώνεται απλώς είτε μέσα στο χειρόγραφο πως θα ακολουθήσει ή ότι θα γίνει επεξεργασία του κειμένου· έχει κωμικό περιεχόμενο (*Δημ.*) ή και σοβαρό (*Ερωφ.*)· μπορεί να λείπει και τελείως (*Ηρ.*) ή να αντικαθίσταται από απαγγελία που συνοδεύεται από μουσική.[172]

Αν θέλει να εξετάσει κανείς τη θεατρική και δραματική ορολογία από την άποψη του σκηνικού χώρου, παρατηρεί παρόμοιους συμφυρμούς της παράδοσης της αρχαίας ελληνικής θεατρικής ορολογίας και της σκηνικής ορολογίας της ιταλικής Αναγέννησης. Το «θέατρον» χρησιμοποιείται σπάνια και σημαίνει τον χώρο του θεάτρου, τόσο το σκηνικό όσο και τον χώρο των θεατών,[173] ενώ «σένα» σημαίνει πάντα το σκηνικό χώρο, όχι όμως με ακρίβεια: μερικές φορές εννοείται το προσκήνιο, όπου κινούνται οι ηθοποιοί, άλλες φορές το αόρατο βάθος της σκηνής πίσω από τις κουίντες. Για την πρώτη περίπτωση υπάρχει π.χ. η σκηνική οδηγία «τότες εβγαίνουν οι γυναίκες *όξω* στη σένα» (*Στά.* Γ′ 502/3), για τη δεύτερη περίπτωση «και παίρνουν το σακκί με τον Χαλκέα και πάνε *μέσα* στη σένα» (*Ιφ.* Ε′ 576). Στην τελευταία περίπτωση μπορεί να πρόκειται και για μια παρεξήγηση της ορολογίας, γιατί σε όλα τα έργα «σκηνή» (σένα) σημαίνει πάντα το προσκήνιο. Κατ' αυτή την έννοια, «σένα» είναι το «on stage» του ελισαβετιανού θεάτρου, ενώ το «μέσα» αντιστοιχεί στο «off stage». Τέτοιες σκηνές off-stage σε αόρατο εσωτερικό χώρο, όπου ο διάλογος μόνο ακούγεται χωρίς να φαίνονται οι ηθοποιοί, υπάρχει π.χ. στην κωμωδία *Φορτ.* Αυτό ανταποκρίνεται και στο γεγονός ότι για το Κρητικό θέατρο πρέπει να υποθέσουμε τη χρήση της τυποποιημένης σκηνογραφίας του Sebastiano Serlio, ή και πιο απλές λύσεις όπως παρουσιάζονται σε σενάρια της *Commedia dell'arte* και δείχνουν μια δημόσια πλατεία ή ένα δρόμο σε κεντροαξονική προοπτική.[174] Παρά ταύτα παραμένει κάποια σημασιολογική αοριστία, όταν π.χ. στα ιντερμέδια της *Ερωφ.* η σκηνική οδηγία απαιτεί «από μέσα από τη σένα» τρυφερό τραγούδι (Α′ 164/5, 178/9, Β′ 26/7, 74/5). Εδώ το «μέσα» εννοεί χωρίς αμφιβολία δράση off-stage.

Εν μέρει ρωμαϊκή θεατρική ορολογία σε ιταλική εκδοχή χρησιμοποιείται στο *Ζήν.*, όταν ανοίγει η «porta reale», για να δείξει εσωτερικό χώρο. Η «porta reale» ήταν το κεντρικό θύρωμα της ρωμαϊκής *scenae frons*, ανάμεσα στις δύο *portae hospitales.*[175] Στο ίδιο έργο ανοίγει και η «προσπετίβα της σένας» (Α′ 68/9), για να δείξει το φαουστικό στούντιο του μάγου Ευφημιανού· σε άλλα χωρία ανοίγουν οι ουρανοί και εμφανίζονται άγγελοι που τραγουδούν και αναγγέλλουν στον Πελάγιο το επικείμενο μαρτύριό του (Δ′ 62). Η «prospettiva» της αναγεννησιακής σκηνικής ζωγραφικής έδινε τη δυνατότητα να ανοίγει η κεντροαξονική προοπτική προς τα πίσω με αυλαίες. Αυτή η ανάδειξη εσωτερικών χώρων με αυτό τον τρόπο υπάρχει και σε άλλα έργα, όπως π.χ. στο δράμα μαρτύρων *Δημ.*, όπου ανοίγει η «σένα» και δείχνει τη φυλακή με τον δολοφονημένο Αγαπητό (Δ′ 74/5), πράγμα για το οποίο το αρχαίο θέατρο θα είχε χρησιμοποιήσει το εκκύκλημα. Στο *Ζήν.* απαιτείται και δύο φορές να «μαυρίζει η σένα» σε ένδειξη τραγικής έμφασης (Α′ 36, Ε′ 296). Αλλά ειδικά σ' αυτή την ιστορική τραγωδία μένει αμφίβολο αν οι σκηνικές αυτές οδηγίες, που χρησιμοποιούν και τους όρους της ιταλικής αναγεννησιακής σκηνής, δεν είναι απλώς μεταφράσεις και μεταφορές από το λατινικό πρότυπο της ιησουιτικής τραγωδίας *Zeno*, που απαιτεί μια περίπλοκη και σύνθετη σκηνογραφία, η οποία στη Ζάκυνθο του 1683 δεν ήταν δυνατό να υπάρχει.

[172] Βλ. Νικ. Μ. Παναγιωτάκης: «Θρήνος του Φαλλίδου του πτωχού», *Θησαυρίσματα*, τόμ. 23 (1993), σσ. 222-288.

[173] Βλ. π.χ. *Ζήν.* Α′ 34, *Κωμ.* προλ. 2-3.

[174] Για τις αποδείξεις βλ. W. Puchner: «Scenic space in Cretan theatre», *Mantatoφόρος*, τόμ. 21 (Amsterdam 1983), σσ. 43-57.

[175] Για την ανάλυση των σύνθετων σκηνικών προβλημάτων του *Ζήν.* βλ. Β. Πούχνερ: »Παραλειπόμενα στο *Ζήνωνα*», *Θησαυρίσματα*, τόμ. 32 (2002), σσ. 187-217, σσ. 196 εξ.

Μετά το 1800 σημειώνεται μια ρήξη, η οποία αναφέρεται σχεδόν σε όλη τη νεοελληνική δραματουργία, γιατί με την επικράτηση του κλασικισμού είναι τώρα η αρχαία τραγωδία και η γαλλική παράδοση της *haute tragédie* του 17ου αι. που δίνουν τα πρότυπα για τη δραματογραφία του 19ου αι. Και αυτό αφορά άμεσα και τη θεατρική, δραματική και σκηνική ορολογία, η οποία προσανατολίζεται πλέον πάλι στην αρχαία ορολογία και τη μεθερμηνεία της από την ιταλική Αναγέννηση (υποδιαίρεση σε πράξεις και σκηνές). Τότε όμως σβήνει και το ιδιαίτερο ενδιαφέρον, με το οποίο αντιμετωπίζουμε την επιβίωση της αρχαίας θεατρικής ορολογίας στην ελληνική παράδοση, γιατί «τραγωδία» και «κωμωδία» σημαίνουν τώρα συμβατικά και χωρίς ιδιαίτερες σημασιολογικές αποκλίσεις τα αρχαία δραματικά είδη, «θέατρον» είναι το θέατρο, «δράμα» το δράμα κτλ. Μόλις γύρω στα 1840 εισάγεται ο νεολογισμός του «ηθοποιού» σύμφωνα με την ηθικοδιδακτική αντίληψη του Διαφωτισμού για το θέατρο: λειτουργία και λειτούργημα του ηθοποιού είναι να «ποιεί ήθος» στους θεατές με το παράδειγμά του επί σκηνής. Με τη λειτουργία αυτή το θέατρο γίνεται αποδεκτό ως σχολή του ανθρωπισμού, σε μεγάλα διαστήματα του 19ου αι., με πρωταρχικό αισθητικό παράδειγμα το αρχαίο θέατρο, και οι επιφυλάξεις της μαχόμενης εκκλησίας και των απαγορεύσεων της πρώτη χιλιετίας αμβλύνονται κι εξαφανίζονται. Αυτό που μένει στον 20ό αιώνα είναι απλώς μια ιδιοτροπία στη χρήση των όρων «θέατρο» και «δράμα» (δραματολογία, δραματολόγιο, δραματουργία κτλ.): «θέατρο» στην καθημερινή χρήση συμπεριλαμβάνει και το δράμα ως κείμενο, ως παρτιτούρα της θεατρικής παράστασης και ως ανεξάρτητο λογοτέχνημα. Αλλά αυτό είναι θέμα ενός άλλου μελετήματος.