

L'ÉCRITURE DE LA MÉMOIRE. LA LITTÉRARITÉ DE L'HISTORIOGRAPHIE

**Actes du III^e colloque international philologique
Nicosie, 6-7-8 mai 2004**



**Centre d'études byzantines,
néo-helléniques et sud-est européennes,
École des Hautes Études en Sciences Sociales**

DOSSIERS BYZANTINS – 6

L'ÉCRITURE DE LA MÉMOIRE.
LA LITTÉRARITÉ DE L'HISTORIOGRAPHIE

ACTES

du III^e colloque international philologique « EPMHNEIA »

Nicosie, 6-7-8 mai 2004

organisé par l'E.H.E.S.S. et l'Université de Chypre

sous la direction de

Paolo Odorico - Panagiotis A. Agapitos - Martin Hinterberger

Centre d'études byzantines, néo-helléniques et sud-est européennes,
École des Hautes Études en Sciences Sociales

Paris 2006

ΤΟ ΔΡΑΜΑΤΙΚΟ ΣΤΟΙΧΕΙΟ ΣΤΑ ΙΣΤΟΡΙΟΓΡΑΦΙΚΑ ΕΡΓΑ
ΤΟΥ 11ου ΚΑΙ 12ου ΑΙΩΝΑ (Μιχαήλ Ἀτταλειάτης, Μιχαήλ
Ψελλός, Εὐστάθιος Θεσσαλονίκης, Νικήτας Χωνιάτης)

Ἡ ἔννοια τοῦ δράματος¹ (καί τοῦ δραματικοῦ στοιχείου²) δέν μπορεῖ καί δέν πρέπει νά περιορίζεται μόνο στά κείμενα πού εἰδολογικά συνδέονται περισσότερο μέ τή σκηνή³. Ἡ ἀνάδειξη τῶν μορφῶν στή λογοτεχνία δέν

1. Ἀπό τήν πλούσια βιβλιογραφία ξεχωρίζει τὸ κλασσικὸ ἔργο τοῦ E. Bentley, *The Life of the Drama*, Λονδίνο 1965, γιά τή θεωρία τοῦ δράματος. Βλ. ἐπίσης γιά τὸ ἴδιο θέμα M. Dietrich, *Das moderne Drama*, Stuttgart³ 1974. Γιά τήν πρόσληψη τῆς θεωρίας τοῦ ἀρχαίου δράματος (βλ. *Drama. Beiträge zur antiken Drama und seiner Rezeption*, I, *Antike Dramentheorie und ihre Rezeption* 1, 1992) σὺν Βυζάντιο, βλ. κυρίως J. Irmscher, «Antikes Drama in Byzanz», *Die gesellschaftliche Bedeutung des antiken Dramas für seine und unsere Zeit* [Schriften zur Geschichte und Kultur der Antike 6], Βερολίνο 1973, σ. 227-237· R. Dostálová, «Die byzantinische Theorie des Dramas», σὺν: XVI. Internationaler Byzantinistenkongress, Akten II/3 [Jahrbuch der Österreichischen Byzantinistik 32/3], Βιέννη 1982, σ. 73-82.

2. Βλ. ἐνδεικτικὰ γιά τήν ἐρμηνεία τῶν ὄρων S. W. Dawson, *Δράμα καὶ δραματικὸ στοιχείο*, μτφρ. Ἰουλ. Ράλλη - Κ. Χατζηδήμου [Ἡ γλώσσα τῆς κριτικῆς 14], Ἀθήνα² 1974.

3. Ἡ μελέτη τῆς ἐξέλιξης τῆς θεατρικῆς ὁρολογίας ἀπὸ τὸν 1ο ἕως τὸν 5ο μ. Χ. αἰ., πού ἀποτελεσε τὸ θέμα τῆς διδακτορικῆς διατριβῆς τοῦ Ἰωσήφ Βιδυλάκη (*Ἡ θεατρικὴ ὁρολογία στοὺς πατέρες τῆς Ἐκκλησίας. Συμβολὴ στή μελέτη τῆς σχέσεως Ἐκκλησίας καὶ Θεάτρου*, Ἀθήνα 1996) ἔδειξε ὅτι αὐτὴ χρησιμοποιεῖται καὶ μὲ μεταφορικὴ σημασία. Ἡ ἔννοια τῶν ὄρων *δράμα* καὶ *δραματικόν*, σὲ σχέση μέ τὸ ἀρχαῖο ἑλληνικὸ μυθιστόρημα, τὸ ὁποῖο θεωρήθηκε, ὡς εἶδος, δράμα ἀφηγηματικοῦ τύπου, εἶχε ἀπασχολήσει παλαιότερους ἐρευνητὲς (ὅπως ὁ E. Rohde, *Der griechische Roman und seine Vorläufer*, Λειψία 1876 =³ 1914 = φωτ. ἀνατ. 1960, σ. 350, σημ. 3, καὶ ὁ J. W. H. Walden, «Stage-terms in Heliodorus' *Aethiopica*», *Harvard Studies in Classical Philology* 5 (1894), σ. 1-43, ἰδίως σ. 8 κ.ε.) ἀλλὰ καὶ μεταγενέστερους (ὅπως ὁ B. E. Perry, *The Ancient Romances. A Literary-Historical Account of Their Origins*, Μπέρκλεϋ - Λὸς Ἀντζελες 1967, σ. 72-76 ἢ ὁ C. W. Müller, «Chariton von Aphrodisias und die Theorie des Romans in der Antike», *Antike und Abendland* 22 (1976), σ. 115-136). Ὁ Γ. Γιατρομανωλάκης ἐπανήλθε σὺν ζήτημα καί, ἐξετάζοντας τὴ σχέση *δράματος* καὶ *μυθιστορήματος* μὲ βάση τίς διαπιστώσεις Perry καί

περιορίζεται στὰ στενά περιθώρια τῆς θεατρικῆς πράξης. Ἀναμφίδολα ὑπάρχουν λογοτεχνικά εἶδη, ὅπως π. χ. τὸ μυθιστόρημα⁴, ποὺ ἐμπεριέχουν ἔντονο τὸ στοιχεῖο τοῦ δράματος μὲ ὅ,τι αὐτὸ συνεπάγεται στὴν ἀνέλιξη τῆς μορφῆς. Τὸ πόσο φανερά ἢ κρυφά ἐπηρεάζεται ἓνα λογοτεχνικὸ ἔργο ἀπὸ τὰ κλασσικὰ πρότυπα τοῦ δράματος ἢ πόσο πειθαρχεῖ στὴ θεωρία τοῦ δραματικοῦ εἶναι ἐνδιαφέρονσα « ὑπόθεση ἐργασίας » γιὰ κάθε δημιουργὸ ἀνώτερης λογοτεχνίας, ἰδιαίτερα γιὰ τὸν δημιουργὸ ποὺ νοιάζεται περισσότερο νὰ περάσει στὸ ἀφηγηματικὸ, μὴ ποιητικὸ, ἔργο του στοιχεῖα δραματικά, εἴτε γιὰ νὰ διανθίσει τὴ διήγησή του μὲ αὐτοῦ τοῦ εἴδους τὴν προέκταση, εἴτε γιὰ νὰ δείξει ὅτι ἐνδιαφέρεται γι' αὐτὸ ποὺ συνδέεται μὲ τὴν τραγικὴ μοῖρα τοῦ ἀνθρώπου.

Ποτὲ ἓνα ἔργο λογοτεχνικὸ δὲν μπορεῖ νὰ χαρακτηριστεῖ ἀμιγῶς δραματικὸ, γιατί αὐτὴ ἡ ἀποκλειστικότητα περιέχεται στὸ κατεξοχὴν εἶδος ποὺ τὴν ἐκφράζει, ἀλλὰ τὰ ὅρια τῶν ἀφηγηματικῶν εἰδῶν ἀπλώνονται σὲ πολυποικίλους χώρους καὶ ἐνσωματώνουν στοιχεῖα ποὺ δὲν διακρίνονται γιὰ τὴν τέλεια προσαρμογὴ στοὺς κανόνες ἐνὸς συγκεκριμένου εἴδους.

Αὐτὸ συμβαίνει καὶ μὲ τὴν *ιστοριογραφία*⁵. Ἡ *ιστοριογραφία*, ποὺ

Walden καὶ τοὺς ὁρισμοὺς τῶν γραμματικῶν Ἑρμογένη (2ος αἰ. μ. Χ. : *Προγυμνάσματα* 4.17 κ.ἐ. Rabe) καὶ Νικολάου ἀπὸ τὰ Μύρα (5ος αἰ. μ. Χ. : *Προγυμνάσματα* 13,2-4 Felten), καθὼς καὶ τὴν ὀρολογία στὴ *Βιβλιοθήκη* τοῦ Πατριάρχου Φωτίου (9ος αἰ. μ. Χ. : κῶδ. 73, 87, 94 καὶ 166 Henry), συμπεραίνει ὅτι ἡ ἔννοια τῶν λέξεων *δράμα*, *δραματικόν* δὲν εἶναι μόνον τεχνικοὶ ὅροι (*Ἀχιλλεύς Ἀλεξανδρέως Τατίου*, Λευκίππη καὶ Κλειτοφών. *Εἰσαγωγή, Μετάφραση, Σχόλια Γιώργης Γιατρομανωλάκης*, Ἀθήνα 1990, σ. 725-731). « Ἡ λέξη, χωρὶς ἀμφιβολία, χαρακτηρίζε μὲ τὴν ἱστορικὴ τῆς σημασία καὶ τὸ εἶδος », καταλήγει ὁ Γιατρομανωλάκης, « καὶ δὲν ὑπάρχει καμία ἐνδειξη ὅτι ἡ λέξη ἔχει ἀπολέσει τὴ “δραματικὴ” σημασία της. Τοῦτο ὑποστηρίζεται ἐπίσης ἀπὸ τὸ γεγονός ὅτι ὁ ὅρος συνοδεύεται καὶ ἀπὸ διάφορους θεατρικοὺς ὅρους... [ποὺ] ἀποτελοῦν ἐνδείξεις ὅτι ἡ λέξη *δραματικόν* ἐξακολουθοῦσε νὰ προκαλεῖ θεατρικοὺς συνειρμούς. Αὐτὴ ἐξάλλου ἡ σημασία οὐδέποτε χάθηκε ἐντελῶς καὶ ἀπὸ τὴν ἀντίστοιχη νεοελληνικὴ λέξη “δραματικὸ” καὶ τὰ συναφῆ της » (ὁ.π., σ. 731). Γιὰ τὴν ἔννοια τοῦ « δράματος » μὲ τὴ ρητορικὴ σημασία τοῦ ὅρου στὸ Βυζάντιο, βλ. P. Agapitos, « Narrative, Rhetoric and “Drama” Rediscovered : Scholars and Poets in Byzantium Interpret Heliodoros », στὸ : R. Hunter (ἐκδ.), *Studies in Heliodoros* [Cambridge Philological Society, Supplementary vol. 21], Καίμπριτζ 1998, σ. 125-126.

4. Βλ. S. W. Dawson, *Δράμα καὶ δραματικὸ στοιχεῖο...*, ὁ.π., σ. 121-130.

5. Μὲ ἀφορμὴ τὴν ἐκδοση τῆς *Χρονογραφίας* τοῦ Ψελλοῦ (*Μιχαὴλ Ψελλός, Χρονογραφία. Μετάφραση, Εἰσαγωγή, Σχόλια Βρασίδας Καραλῆς*, τόμ. Α'-Β', Ἀθήνα 1992, 1993), τὰ γραφόμενα τοῦ ἐκδότη στὴν Εἰσαγωγή (τόμ. Α', σ. 11-35) καὶ τὰ Ἐπιλεγόμενα (τόμ. Β', σ. 469-507), ἀλλὰ καὶ ἀπὸ τὴ διβλιοπαρουσίαση τοῦ ἔργου ἀπὸ τὸν Μ. Μερακλή (« Ἡ ἱστορία ὡς πρωτογενὲς καὶ ἀρχετυπικὸ δράμα », *Αἰολικά Γράμματα* 25, τεύχ. 15-16 [149-150], Νοέμ.-Δεκ. 1995, σ. 409-413), καὶ μὲ τὴν ἐμπειρία τοῦ εἰδικοῦ μελετητῆ τοῦ βυζαντινοῦ θεάτρου (βλ. Ἰω. Βιδιλάκη, *Θεατρικὴ ἀναπαράσταση στὸ Βυζάντιο καὶ στὴ*

ἀνοίγεται διαρκῶς στὸν χῶρο καὶ τὸν χρόνο, δὲν εἶναι εὐκόλο νὰ περιοριστεῖ στὸ πλαίσιο καὶ τὰ ὅρια μιᾶς καὶ μόνο δραματικῆς πράξης. Οἱ πράξεις ἐπανέρχονται καὶ ἀλληλοεξαρτῶνται, μετατοπίζοντας πάντα τὴ θεατρικὴ σκηνή τους μὲ κινηματογραφικὴ εὐχέρεια καὶ ταχύτητα. Συνεπῶς ὁ ἱστορικὸς ὡς πεζογράφος, δηλαδή ὡς λογοτέχνης τῆς ἀφήγησης τῶν γεγονότων, μοιάζει μὲ τὸν ἐλεύθερο σκηνοθέτη ποὺ ἔχει τὸ πλεονέκτημα νὰ κινεῖται μπρὸς-πίσω, νὰ διεισδύει στὸν ἐσωτερικὸ κόσμο τῶν ἡρώων του (ποὺ εἶναι πραγματικὰ πρόσωπα) καὶ νὰ περιγράφει, τόσο τὸ ἐξωτερικὸ τους, μὲ τὴν ἄνωση ποὺ τοῦ ἐπιτρέπει νὰ ἐκφράζεται μὲ θεατρικοὺς τρόπους, ὅσο καὶ μὲ διείσδυση στὸ ἐσωτερικὸ ποὺ τὴ διαβάζει στὴ χαρακτηρισολογία τῶν προσώπων, τίς ἐκφράσεις, τίς κινήσεις, τὸ παρουσιαστικὸ τους· γιὰ τὸ πραγματικὸς κόσμος ποὺ περιγράφει σὲ λίγο δὲν θὰ ὑπάρχει, θὰ ἀνήκει στὸ παρελθὸν καὶ ὁ ἴδιος ὁ συγγραφέας θὰ πρέπει νὰ μεγιστοποιήσει τίς δυνατότητές του, γιὰ νὰ μεταφέρει στὸν ἀναγνώστη ὅσο περισσότερα στοιχεῖα καὶ νὰ μεταχειριστεῖ λογοτεχνικοὺς τρόπους ποὺ θὰ ζωντανέψουν τίς δραματικὲς στιγμὲς ποὺ ὁ ἴδιος ἔζησε ἢ ἐπεξεργάστηκε. Ἀπὸ τὴν ἄλλη πλευρά, ὁ ἀναγνώστης θὰ πρέπει πρωτίστως σὲ κάθε τέτοιο ἔργο νὰ ἀναγνωρίσει τὴ δραματικὴ μορφή ἢ τὴν δραματικὴ δύναμη τοῦ λόγου καὶ προπαντὸς νὰ διακρίνει τὴν ἀφηγηματικὴ τέχνη ἀπὸ τὴν ἐνσυνείδητη προσφυγὴ στὴν δραματικὴ γραφή. Τότε θὰ εἶναι σὲ θέση νὰ διακρίνει καὶ τὸν τρόπο μὲ τὸν ὁποῖο λειτουργεῖ ὁ ἱστορικὸς συγγραφέας καὶ νὰ τὸν συγκρίνει μὲ τοὺς τρόπους ποὺ ἐφαρμόζει ὁ ποιητὴς τοῦ δράματος.

Ὁ βασικὸς κανόνας τὸν ὁποῖο ἀκολουθεῖ ὁ δραματικὸς ποιητὴς εἶναι ἡ ἐπιτακτικὴ ἀνάγκη νὰ κρατῇ διαρκῶς ἄγρυπνο τὸ ἀκροατήριό του ἐν ὥρᾳ δράσης, ἐνῶ ὁ ἱστορικὸς ἔχει τὴν ἀπόλυτη ἐλευθερία νὰ ἐγκαταλείψει τὴ συνέχεια τῆς ἀφήγησής του, νὰ ἐπανέλθει σ' αὐτὴν ὅταν τὸ κρίνει ἀναγκαῖο καὶ νὰ ἀνταποκριθεῖ στὸ κοινὸ του, μέσα στὸ πλαίσιο τῆς κοινωνίας

Δύση, Ἀθήνα 2003, σ. 10 σημ. 2, σ. 12 σημ. 4, σ. 25 σημ. 23, σ. 31 σημ. 30, σ. 54 σημ. 51, σ. 60 σημ. 56, σ. 61 σημ. 58, σ. 94 σημ. 89), ὁ Βάλτερ Πούχγκερ (στὶς «Θεατρολογικὲς παρατηρήσεις σὲ δυζαντινοὺς ἱστοριογράφους. Ἡ περίπτωση τοῦ Μιχαὴλ Ψελλοῦ», ποὺ ἀποτελοῦν τὸ δεῦτερο κεφάλαιο τοῦ διβλίου του *Φαινόμενα καὶ νοοῦμενα. Δέκα θεατρολογικὰ μελετήματα*, Ἀθήνα 1999, σ. 31-82) ἐξετάζει τὴ σχέση τῆς ἱστορικῆς ἀφήγησης τοῦ Ψελλοῦ στὸ πλαίσιο τῆς ιδέας τοῦ δυζαντινοῦ «κοσμοθεάτρου», ὅπως τὸ ἀντιλαμβάνεται ἡ φιλοσοφικὴ θεώρηση τῆς ἱστορίας (δ.π., σ. 35-38 καὶ σημ. 9-10· πρὸβλ. σ. 57 κ.ε.) ἀπὸ τοὺς δυζαντινοὺς λογίους μὲ ἀναγωγὴ στὸν ἴδιο τὸν Μιχαὴλ Ψελλό. Ἡ ἐργασία τοῦ Πούχγκερ ἀποτελεῖ, ὅπως καὶ στὸ συνολικὸ του ἔργο γιὰ τὸ δυζαντινὸ θέατρο (δ.π., σ. 31 σημ. 1 καὶ σ. 393-395), σημαντικὴ συμβολὴ στὴν κατανόηση τῆς δραματικῆς θεώρησης τῆς δυζαντινῆς ἱστοριογραφίας καὶ γιὰ τὴ γνώση τῆς ἀρχαίας δραματοποιίας ἀπὸ τὸν Μιχαὴλ Ψελλό.

της εποχής του, πού ζεί και αποζητάει την τέρψη της γραφής του. Είναι θεμιτό, επομένως, για τόν ιστορικό συγγραφέα νά εισέλθει στὸν χώρο, στὴν περιοχή τοῦ *δραματικοῦ* καὶ νά δρέψει ὅτι θεωρεῖ χρήσιμο καὶ γιὰ τὴ δική του λογοτεχνική δράση, ἐφαρμόζοντας πολλές φορὲς συνειδητὰ τὶς ἐπιλογὲς αὐτὲς στὸ εἶδος πού ὁ ἴδιος καλλιιεργεῖ.

Ἀνακαλύπτοντας τὸ *δράμα* ἢ τὸ *δραματικό στοιχεῖο* στὴν ἀφηγηματική πλοκή τῆς ιστοριογραφίας (αὐτὸ πού χαρακτηρίζεται ὡς δυναμικὸ παρελθόν), ἡ ὁποία ἐπιχειρεῖ νά δώσει τὴν ἀμεσότητα στὰ γεγονότα, δὲν πρέπει νά ἔχει κανεὶς τὴν αἴσθηση ὅτι τὸ δράμα ἢ τὸ δραματικό στοιχεῖο ἀπλώνεται καὶ ἀγκαλιάζει τὴν ὅλη ἔκφραση τοῦ λογοτεχνικοῦ εἶδους, ἀλλὰ ὅτι χρησιμοποιεῖται ὡς λογοτεχνικὸς τρόπος⁶ ἀπὸ τὴν ιστοριογραφία καὶ ὅτι ὀρίζει τὴ σχέση ιστοριογράφου καὶ ἀναγνώστη στὴν ἀμεσότητα τῆς ἀναγνωστικῆς ἐμπειρίας. Ὁ ρυθμός⁷, ὁ διάλογος⁸, ἡ εἰρωνεία⁹, στοιχεῖα πού χαρακτηρίζουν τὸν δραματικὸ λόγο καὶ προσφέρουν στὴ θεατρικὴ πράξη τὴ ζωντάνια καὶ τὴν ἐκρηκτικὴ ποιητικὴ ποιότητα τῆς δράσης, εἶναι ἓνα σημεῖο συνάντησης ἀνάμεσα στὸ δράμα καὶ τὴν ιστορικὴ ἀφήγηση. Μένει ὥστόσο νά ἐλέγχει κανεὶς τὴ δραματικὴ ὕψη τοῦ λόγου καὶ τὸ πῶς

6. Ὁ Γ. Γιατρομανωλάκης παρατηρεῖ ὅτι « ἡ “δραματικότητα” πού ἐμπεριέχει ἡ νεοελληνικὴ λέξη *δραματικόν* ποικίλλει βέβαια σὲ ἔνταση (ἢ καὶ σὲ ἔκταση), καὶ ἡ πραγματικὴ της σημασία ἐξαρτᾶται σημαντικὰ ἀπὸ τὸ περιβάλλον μέσα στὸ ὁποῖο εὐρίσκεται κάθε φορὰ, ὅμως εἶναι δύσκολο νά ὑποστηρίξουμε ὅτι ἔχει ἀποκοπῇ ἀπὸ τὴ θεατρικὴ της ἔννοια ἢ ὅτι δὲν δηλώνει μιὰ μορφὴ συγκινήσεως » (ὁ.π., σ. 731).

7. Δὲν εἶναι τυχαῖο τὸ γεγονὸς ὅτι τὸ « μέτρον », ὁ « ρυθμός » καὶ τὸ « μέλος » ἀποτελοῦν βασικὰ μέρηματα τοῦ συντάκτη ἀνώνυμης πραγματείας *Περὶ τραγωδίας* πού ἀποδίδεται στὸν Μιχαὴλ Ψελλό (βλ. Β. Ποῦχνερ, *Φαινόμενα καὶ νοούμενα...*, ὁ.π., σ. 47-50 καὶ σημ. 34-37, ὅπου καὶ σχετικὴ βιβλιογραφία). Ἀλλὰ καὶ στὴν πεζογραφία τῆς ἐποχῆς τῶν Κομνηνῶν ἡ ἐπιδίωξη τοῦ ρυθμοῦ ἀποτελεῖ σημαντικὸ στοιχεῖο λογοτεχνικῆς ἐπιδεξιότητος τῶν συγγραφέων (βλ. W. Hörandner, *Der Prosarhythmus in der rhetorischen Literatur der Byzantiner* [Wiener Byzantinistische Studien 16], Βιέννη 1981).

8. Ὁ δραματικὸς διάλογος πού, ὅπως παρατηρεῖ ὁ Ποῦχνερ, « ἦταν πάντα ἀγαπητός, ἀκόμη καὶ στοὺς χριστιανούς καὶ θυζαντινοὺς συγγραφείς » (ὁ.π., σ. 58 καὶ σημ. 64, ὅπου καὶ σχετικὴ βιβλιογραφία), ἀποτελεῖ βασικὸ στοιχεῖο δραματικῆς ἐκτέλεσης καὶ τῶν Κοντακίων τοῦ Ρωμανοῦ τοῦ Μελωδοῦ, παρὰ τὶς ἀντιθετικὲς ἀπόψεις τῶν ἐρευνητῶν (ὁ.π., σ. 39 σημ. 14). Βλ. καὶ Κ. Μητσάκη, *Βυζαντινὴ Ὑμνογραφία. Ἀπὸ τὴν ἐποχὴ τῆς Καινῆς Διαθήκης ἕως τὴν Εἰκονομαχίαν*, Ἀθήνα² 1986, σ. 330 κ.έ.

9. Γιὰ μιὰ χρήσιμη ἀνάλυση τοῦ ὅρου καὶ τῆς ἐννοιολογικῆς διάστασης, βλ. Κ. Κωστίου, *Ἡ ποιητικὴ τῆς ἀνατροπῆς. Σάτιρα, εἰρωνεία, παρωδία, χιοῦμορ*, Ἀθήνα 2002, σ. 111-133, ὅπου καὶ ἡ σχετικὴ βιβλιογραφία. Στὸ ἴδιο ἔργο ἐξετάζονται οἱ « μορφὲς καὶ τεχνικὲς » τῆς εἰρωνείας (σ. 133-157) καθὼς καὶ ἄλλα ζητήματα σχετικά μὲ τὸ θέμα πού τεκμηριώνονται μὲ παραδείγματα ἀπὸ τὴ νεοελληνικὴ λογοτεχνία.

αὐτὸς αὐξάνει τὴν ἐντύπωση τῆς δραματικῆς ἔντασης, ὅταν ἀνακαλύπτεται στὴν περιγραφικὴ γραφὴ τοῦ ἱστορικοῦ.

Ἡ ἀνάγνωση τοῦ ἱστορικοῦ κειμένου μᾶς μεταφέρει σὲ γεγονότα ποὺ παίχτηκαν στὸ « χθὲς » καὶ ποὺ ἴσως ξανασυμβοῦν καὶ « αὔριο » σὲ μιὰ συνοχὴ τοῦ παρελθόντος μὲ τὸ παρὸν καὶ τὸ μέλλον. Μὲ δεδομένο τὴν κοινὴ παραδοχὴ ὅτι ἡ βυζαντινὴ ἱστοριογραφία εἶναι ἀνώτερη καὶ ἡ πιὸ προσεγμένη λογοτεχνικὴ γραπτὴ ἔκφραση¹⁰, ὁ ἔλεγχος τοῦ δραματικοῦ στοιχείου στὴν ἐκτεταμένη λογοτεχνικὴ παραγωγή της ἀποτελεῖ *desideratum* ἐρευνητικῆς ἐνασχόλησης, ὅταν λάβει κανεὶς ὑπόψη ὅτι ἡ σύγχρονη ἔρευνα δὲν ἀμελεῖ τὴν προσπάθεια διείσδυσης καὶ στοὺς χώρους τοῦ παρελθόντος μὲ ὅλα τὰ μέσα προσέγγισης τῶν λογοτεχνικῶν μορφῶν, ἀφοῦ μὲ δειγματοληπτικὲς ἀνιχνεύσεις διαπιστώνονται οἱ ἱκανότητες καὶ τῶν βυζαντινῶν ἱστορικῶν νὰ χειρίζονται διάφορους λογοτεχνικοὺς τρόπους στὰ ἀφηγηματικὰ κείμενά τους¹¹.

Τὸ πρόβλημα τῶν σχέσεων τῆς ἱστοριογραφικῆς ἀφήγησης μὲ τὴ λογοτεχνία¹², ποὺ ἀπασχόλησε θεωρητικὰ καὶ τὸν Laurence Stone¹³, δὲν εἶναι μόνο ἓνας σύγχρονος προβληματισμὸς γιὰ τὴν πρόσληψη τοῦ κειμένου ἱστορικῶν μυθιστορημάτων, ποὺ ἀποτυπώνουν τίς διάφορες ἱστορικὲς περιπέτειες καὶ τίς πληγὲς ποὺ αὐτὲς ἀφήνουν, ἀλλὰ καὶ ἓνα ζήτημα διαχρονικό, μὲ τὴν ἐννοία ὅτι οἱ καταγραφὰς τῆς ἱστορίας ἀναδεικνύουν τὰ γεγονότα - δρᾶματα τοῦ παρελθόντος. Τὰ ἱστορικὰ κείμενα παραμένουν πάντα « ἐν δυνάμει » ζωντανὰ ἀφηγηματικὰ λογοτεχνικὰ ἔργα ποὺ ἐμπίπτουν στὸ

10. Βλ. K. Krumbacher, *Ἱστορία τῆς βυζαντινῆς λογοτεχνίας*, μτφρ. Γ. Σωτηριάδου, τόμ. Α', Ἀθήνα 1897 (φωτοτ. ἀνατ. Ἀθήνα 1964), σ. 440. Πρβλ. Ν. Β. Τωμαδάκη, « Οἱ βυζαντινοὶ ἱστορικοὶ ἐν σχέσει πρὸς τὴν ἀρχαίαν ἱστοριογραφικὴν παράδοσιν καὶ ἡ σημασία αὐτῶν », *Ἐπιστημονικὴ Ἐπετηρὶς τῆς Φιλοσοφικῆς Σχολῆς τοῦ Πανεπιστημίου Ἀθηνῶν* 5 (1954-1955), σ. 96 (= *Σύλλαβος βυζαντινῶν μελετῶν καὶ κειμένων*, Ἀθήνα 1961, σ. 150).

11. Βλ. ἐνδεικτικὰ V. Grecu, « La valeur littéraire des œuvres historiques byzantines », *Byzantinoslavica* 13 (1952-53), σ. 252-270· H. Hunger, « Stilstufen in der byzantinischen Geschichtsschreibung des 12. Jahrhunderts : Anna Komnene and Michael Glykas », *Byzantine Studies* 5 (1978), σ. 139-170· R. Dostálová, « Vizantijskaja istoriographija. Charakter i formy », *Vizantijskij Vremennik* 43 (1982), σ. 22-34.

12. Βλ. J. N. Ljubarskij, « Quellenforschung and/or Literary Criticism: Narrative Structures in Byzantine Historical Writings », *Symbolae Osloenses* 73 (1998), σ. 5-73· τοῦ ἰδίου, « Literaturno-estetičeskie vzgljady Michaila Psella », *Antičnosť i Vizantija*, Μόσχα 1975, σ. 114-140· τοῦ ἰδίου, *Ἡ προσωπικότητα καὶ τὸ ἔργο τοῦ Μιχαὴλ Ψελλοῦ*, ἔκδοση δευτέρη, διορθωμένη καὶ συμπληρωμένη, μτφρ. Ἀργυρῶ Τζέλεσι, Ἀθήνα 2004, σ. 327-328.

13. L. Stone, « The Revival of Narrative : Reflections on a New Old History », *Past and Present* 85 (1979), σ. 3-24.

συνολικό ενδιαφέρον για τη λογοτεχνικότητα¹⁴ και τούς τρόπους με τούς οποίους αυτή επιτυγχάνεται στη γραφή.

Στην ιστοριογραφία του 11ου και 12ου αϊ. ή έμμονή στη χρήση του « δραματικού στοιχείου » ως λογοτεχνικού τρόπου, που χρησιμοποιείται από τούς ιστοριογράφους με φανερή σκοπιμότητα τη συγκρότηση της λογοτεχνικής παρουσίας των έργων τους, είναι έκδηλη¹⁵. Είναι, ωστόσο, φυσικά αδύνατο ή έρευνα αυτή να καλύψει τὸ σύνολο της ιστοριογραφικής παραγωγής της συγκεκριμένης περιόδου, ιδιαίτερα μάλιστα αν υπολογίσει κανείς τούς παράγοντες που αποτρέπουν σ' αυτό τὸ πλαίσιο ένα τόσο μεγαλύτερο έγχειρμα, ὅπως είναι π. χ. ή διαφορετική αίσθηση τῶν συγγραφέων για τη δραματική τέχνη και τὸ πέρασμα τῶν κανόνων της στη λογοτεχνική γραφή τους. Για τούς λόγους αυτούς θα προσπαθήσουμε να δοῦμε τὴν κλίμακα μόνο πάνω στην ὁποία κινούνται οἱ ιστορικοί του 11ου και 12ου αἰώνα και ὡς ποῖο σημείο χρησιμοποιῶν αὐτὴν τὴν κλίμακα για να ζωντανέψουν τὰ έργα τους, με γνώμονα τὴν ἐπιλογή δύο αντιπροσωπευτικῶν συγγραφέων για κάθε αἰώνα, συγγραφέων με διαφορετικά αίσθητήρια και διαφορετικά κριτήρια στὴ λογοτεχνική τους γραφή· ἐξυπακούεται ὅτι ὅλοι αὐτοὶ οἱ ιστορικοί ἐπιδίδονται στὴ λογοτεχνική γραφή, τὴν ὁποία ή σύγχρονη έρευνα προσεγγίζει τὰ τελευταῖα χρόνια με ιδιαίτερο

14. Βλ. P. Odorico, « L'auteur byzantin. Taxinomie et systématique : un essai de définition », στο : P. Odorico et P. A. Agapitos (eds.), *Pour une « nouvelle » histoire de la littérature byzantine. Problèmes, méthodes, approches, propositions. Actes du colloque international philologique, Nicosie - Chypre 25-28 Mai 2000, [Dossiers byzantins 1]*, Παρίσι 2002, σ. 61-80. Βλ. ακόμη Στρ. Ν. Παπαϊωάννου, « Ἀπὸ τὴ ρητορική στὴ λογοτεχνία : Ἡ έννοια τῆς μεταβολῆς στὸν Μιχαήλ Ψελλὸ και ή ἀναδίωξη τῆς μυθοπλασίας », στο : *Ἡ αὐτοκρατορία σὲ κρίση (;). Τὸ Βυζάντιο τὸν 11ο αἰώνα (1025-1081)*, ΕΙΕ/ΙΒΕ [Διεθνή Συμπόσια 11], Ἀθήνα 2003, σ. 473-475.

15. Βλ. ένδεικτικά Η. Hunger, *Βυζαντινὴ λογοτεχνία. Ἡ λόγια κοσμική γραμματεία τῶν Βυζαντινῶν*, τόμ. Β', *Τοτοριογραφία, Φιλολογία, Ποίηση*, μτφρ. Τ. Κόλιας - Κ. Συνέλλη - Γ. Χ. Μακρῆς - Ἰ. Βάσσης, Ἀθήνα ²1977, σ. 196 (Ψελλός : « Ἡ εὐφημία και δυσφημία ὅμως είναι στολῖδια τοῦ ρητορικοῦ λόγου, 250 (= Χρον. II 50 κ.έ. ἀρ. 141-142· II 58, ἀρ. 176-177· I 119, ἀρ. 5) και ὁδηγοῦν μερικὲς φορές σὲ ἀνεπίτρεπτη δραματοποίηση, 252 (= Χρον. I 127 κ.έ., ἀρ. 22) ». Πρβλ. Εὐδ. Θ. Τσολάκη, *Βυζαντινοὶ ιστορικοὶ και χρονογράφοι 11ου και 12ου αἰώνα*, Θεσσαλονίκη 1984, σ. 18 : ὁ Ψελλός « μᾶς παρουσιάζει, ὅπως στὴν ιστορική σκηνή, τὸ περίπλοκο παιγνίδι τῶν ἀνθρωπίνων παθῶν ». Βλ. ἐπίσης Η. Hunger, *Βυζαντινὴ λογοτεχνία...*, ὁ.π., σ. 204 (Ἀτταλειάτης : « Ὁ συγγραφέας δικαιολογεῖται για τὸ ρητορικό του πάθος, προβάλλοντας ὡς αἰτία τὴ συγκίνησή του, 280 (= 177, 17 κ.έ.) », σ. 264 (Εὐστάθιος : « Συνεχῶς συναντοῦμε χωρία ἀπὸ τὸν Ὅμηρο, τοὺς Τραγικοὺς και τὴν κωμωδία », και σ. 273 (Νικήτας Χωνιάτης : « στὴν προσπάθεια ποὺ καταβάλλει ὁ Νικήτας να κρίνει ὅσο τὸ δυνατόν πιὸ ἀντικειμενικά τοὺς ἥρωες τοῦ ιστορικοῦ δράματος »).

ζήλο. Πρόκειται για τὰ ιστορικά ἔργα τοῦ Μιχαήλ Ἀτταλειάτη¹⁶ καὶ τοῦ Μιχαήλ Ψελλοῦ¹⁷ ἀπὸ τὸν 11ο αἰώνα, καθὼς καὶ γιὰ τὰ ιστορικά ἔργα τοῦ Εὐσταθίου Θεσσαλονίκης¹⁸ καὶ τοῦ Νικίτα Χωνιάτη¹⁹ ἀπὸ τὸν 12ο αἰ.

Ἀπὸ τὴν πραγματεύση αὐτὴ ἀπουσιάζει τὸ ἔργο τῆς Ἀννας Κομνηνῆς²⁰, γιὰτὶ διαπιστώθηκε ὅτι αὐτὴ ἔχει ἕναν ἰδιότυπο τρόπο λογοτεχνικῆς γραφῆς, ὅπου σχεδὸν τὰ πάντα ἀνάγονται στὸ «ἐπικὸ στοιχεῖο»²¹ καὶ λειτουργοῦν μὲ σκοπὸ νὰ ἀναδείξουν τὸ στοιχεῖο αὐτό· ἔτσι καὶ οἱ τρόποι ἔκφρασης τοῦ *δραματικοῦ στοιχείου* ὑποτάσσονται στὶς ἐπιλεγμένες λογοτεχνικὲς προτεραιότητες πού θέτει ἡ ἴδια γιὰ τὴν ὁλοκλήρωση τοῦ λογοτεχνικοῦ «ἔπους» τὸ ὁποῖο ἐπιχείρησε νὰ οἰκοδομήσει. Ἡ διαπίστωση αὐτὴ δέδαια δὲν σημαίνει ὅτι στὸ ἔργο τῆς Ἀννας Κομνηνῆς ἰσοπεδώνεται

16. Γιὰ τὸ ἱστορικὸ ἔργο τοῦ Μιχαήλ Ἀτταλειάτη, βλ. H. Hunger, *Βυζαντινὴ λογοτεχνία...*, ὁ.π., σ. 201-210, ὅπου καὶ βιβλιογραφία. Πρὸβλ. ἐπίσης Εὐδ. Θ. Τσολάκη, *Βυζαντινοὶ ἱστορικοὶ...*, ὁ.π., σ. 28-37. Βλ. ἀκόμη M. Hinterberger, «*Φόδω κατασειδεῖς*: Τὰ πάθη τοῦ ἀνθρώπου καὶ τῆς αὐτοκρατορίας στὸν Μιχαήλ Ἀτταλειάτη. Τὸ αἰτιολογικὸ σύστημα ἑνὸς ἱστοριογράφου τοῦ 11ου αἰώνα (1025-1081)», σὲ: *Ἡ αὐτοκρατορία σὲ κρίση* (:), *Τὸ Βυζάντιο τὸν 11ο αἰώνα (1025-1081)*, ΕΙΕΛΒΕ [Διεθνή Συμπόσια 11], Ἀθήνα 2003, σ. 155, σημ. 1.

17. Γιὰ τὸ ἱστορικὸ ἔργο τοῦ Μιχαήλ Ψελλοῦ, βλ. H. Hunger, *Βυζαντινὴ λογοτεχνία...*, ὁ.π., σ. 187-201, ὅπου καὶ σχετικὴ βιβλιογραφία. Πρὸβλ. ἐπίσης Εὐδ. Θ. Τσολάκη, *Βυζαντινοὶ ἱστορικοὶ...*, ὁ.π., σ. 7-27. Βλ. ἀκόμη J. N. Ljubarskij, *Ἡ προσωπικότητα καὶ τὸ ἔργο τοῦ Μιχαήλ Ψελλοῦ...*, ὁ.π., σ. 255-328, 388-407, ὅπου καὶ πλούσια βιβλιογραφία.

18. Γιὰ τὸ ἱστορικὸ ἔργο τοῦ Εὐσταθίου Θεσσαλονίκης, βλ. H. Hunger, *Βυζαντινὴ λογοτεχνία...*, ὁ.π., σ. 261-265, ὅπου καὶ σχετικὴ βιβλιογραφία. Πρὸβλ. ἐπίσης Εὐδ. Θ. Τσολάκη, *Βυζαντινοὶ ἱστορικοὶ...*, ὁ.π., σ. 69-84. Βλ. ἀκόμη P. Wirth (rec.), *Eustathii Tessalonicensis Opera minora magnam partem inedita* [Corpus Fontium Historiae Byzantinae XXXII], Βερολίνο - Νέα Ὑόρκη 2000, σ. 7-8.

19. Γιὰ τὸ ἱστορικὸ ἔργο τοῦ Νικίτα Χωνιάτη, βλ. H. Hunger, *Βυζαντινὴ λογοτεχνία...*, ὁ.π., σ. 265-281, ὅπου καὶ σχετικὴ βιβλιογραφία. Βλ. ἀκόμη J. C. Davis, *Ἡ μετάφραση τῆς Χρονικῆς Δηγήσεως τοῦ Νικίτα Χωνιάτη*, διδ. διατριβή, τόμ. Α'-Β', Ἰωάννινα 2004.

20. Γιὰ τὸ ἱστορικὸ ἔργο τῆς Ἀννας Κομνηνῆς, βλ. H. Hunger, *Βυζαντινὴ λογοτεχνία...*, ὁ.π., σ. 225-237, ὅπου καὶ βιβλιογραφία. Πρὸβλ. ἐπίσης Εὐδ. Θ. Τσολάκη, *Βυζαντινοὶ ἱστορικοὶ...*, ὁ.π., σ. 47-61. Βλ. ἀκόμη, Anna Komnene. Alexias. Übersetzt, eingeleitet und mit Anmerkungen versehen von D. R. Reinsch, Κολωνία 1996, σ. 8-24, καὶ D. R. Reinsch - Ath. Kambylis (rec.), *Annae Komnenae Alexias, pars prior: Prolegomena et textus* [Corpus Fontium Historiae Byzantinae XL/2], Βερολίνο - Νέα Ὑόρκη 2001, σ. 1-58.

21. Βλ. G. Buckler, *Anna Komnene*, Ὁξφόρδη 1929 (φωτοτ. ἀνατ. 1968), σ. 197-200. Πρὸβλ. R. Katičić, «*Ἀννα ἡ Κομνηνὴ καὶ ὁ Ὁμηρος*», *Ἐπετηρὶς Ἑταιρείας Βυζαντινῶν Σπουδῶν* 27 (1957), σ. 213-233.

τὸ δραματικό στοιχείο²², ἀλλὰ ὅτι ἀπαιτεῖται διεξοδική μελέτη, ἡ ὁποία θὰ θέσει ὡς στόχο τὸ νὰ ξεκαθαρίσει τὸ σύστημα τῶν ιδεῶν τῆς γιὰ τοὺς λογοτεχνικοὺς τρόπους ποὺ χρησιμοποιεῖ²³, ἀλλὰ καὶ νὰ διακρίνει τὰ ὅρια ἀνάμεσα στοὺς λογοτεχνικοὺς αὐτοὺς τρόπους, γεγονὸς ἰδιαίτερα δύσκολο στὸ συγκεκριμένο ἔργο.

Τὸ πλαίσιο ποὺ διαμορφώνεται μὲ βάση τὸ ὑλικὸ τῶν προαναφερθέντων ἱστοριογράφων δὲν περιλαμβάνει μόνον τὰ σημεῖα ποὺ στοιχειοθετοῦν τὸ δραματικό, ἀλλὰ κι ἓνα πλήθος ἐρωτήματα πάνω στὴν εἰκονικὴ πραγματικότητα τῶν κειμένων καὶ τῇ δράσῃ ποὺ συντελεῖται σ' αὐτά, πάνω στὴ δύναμη καὶ τὴν ἀμεσότητα τῆς δραματικῆς τους γλώσσας, πάνω στὰ ὅρια δράσης καὶ ἔντασης, πάνω στὸ ἐπίπεδο τῆς δραματικῆς εἰρωνείας καί, τέλος, στὸν δραματικὸ ρόλο τῶν προσώπων. Ὅλα αὐτὰ τὰ θέματα συναρτῶνται μὲ τὸν συγκεκριμένο συγγραφέα στὸν τρόπο ποὺ ἀντιλαμβάνεται —ἂν ἀντιλαμβάνεται— τὸν ρόλο του καὶ ὡς «δραματικοῦ» συγγραφέα στὸ πλαίσιο δέδαια τῆς ἱστοριογραφικῆς γραφῆς του.

Τὸ ἱστορικὸ ἔργο τοῦ Μιχαὴλ Ἀτταλειάτη χαρακτηρίζεται ὡς παραδοσιακὸ μὲ τὴν ἔννοια τῆς προσήλωσής του στὴν καθαρὴ ἱστορικὴ γραφὴ ὑψηλοῦ κύρους, ὅπως ἦταν τὸ κύρος τῆς πλευρᾶς τῆς στρατιωτικῆς ἀριστοκρατίας ποὺ φαίνεται νὰ ὑπερασπίζεται. Αὐτὴ ἡ καθαρότητα δὲν μένει ἀπόρθητη στὸ πλαίσιο τοῦ γραμματειακοῦ εἵδους τῆς ἱστορικῆς συγγραφῆς, ἀλλὰ παραχωρεῖ ἔδαφος σὲ στοιχεῖα ποὺ ἀνήκουν σὲ πιὸ προσιτὲς γραφῆς ἐπικοινωνίας μὲ τὸ κοινό, ὅπως εἶναι οἱ «παράξενες ἱστορίες²⁴» (δηλ. δραμάτια²⁵) ποὺ ὁ Ἀτταλειάτης προσπαθεῖ νὰ τὶς ἐρμηνεύσει μὲ τὴ «συμβολικὴ» θεωρίαν.

22. Βλ. σχετικὰ D. R. Reinsch, *Anna Komnene. Alexias...*, ὁ.π., σ. 14. Πρὸβλ. Β. Ποῦχνερ, *Φαινόμενα καὶ νοούμενα...*, ὁ.π., σ. 39 σημ. 15.

23. Βλ. H. Hunger, «*Stilstufen in der byzantinischen Geschichtsschreibung...*», ὁ.π., σ. 144 κ.ε.

24. Οἱ περιγραφῆς θεοσημεῶν (βλ. H. Hunger, *Βυζαντινὴ λογοτεχνία...*, ὁ.π., τόμ. Β', σ. 207-208. Πρὸβλ. Εὐδ. Θ. Τσολάκη, *Βυζαντινοὶ ἱστορικοὶ...*, ὁ.π., σ. 34 καὶ Μιχαὴλ Ἀτταλειάτης *Ἱστορία. Μετάφραση - Εἰσαγωγή - Σχόλια I. Δ. Πολέμης*, Ἀθήνα 1997, σ. 10), ἐνταγμένες στὴν ἀφήγησι, ἐξυπηρετοῦν διπλὸ στόχο: ἀφενὸς λειτουργοῦν ὡς ἐνδιάμεσα κείμενα ποὺ κρατοῦν σὲ ἐργήγορση τὸ ἐνδιαφέρον τοῦ ἀναγνώστη καὶ ἀφετέρου ὑπηρετοῦν τὴν κοσμοαντίληψιν τοῦ συγγραφέα γιὰ τὸν ρόλο τῶν υπερφυσικῶν δυνάμεων στὴν πορεία τῆς ἱστορίας.

25. Γιὰ τὴν ἔννοια τοῦ ὅρου βλ. Β. Ποῦχνερ, *Φαινόμενα καὶ νοούμενα...*, ὁ.π., σ. 55.

‘Ορίζοντας τὸν ρόλο τῆς ἱστορίας (καὶ παρὰλληλα τοῦ ἱστορικοῦ) στὸ *Προοίμιον* ὁ Ἀτταλειάτης ἀποφαίνεται ὅτι ὁ ἱστορικός «παρουσιάζει τὴ ζωὴ τῶν καλῶν καὶ τῶν φαύλων ἀνθρώπων καὶ περιγράφει ἄλλοτε πράξεις ἐνδοξες ποὺ ὀφείλονται στὴν ὀρθὴ σκέψη καὶ στὸν ζῆλο ὀρισμένων καὶ ἄλλοτε πράξεις ἐπονείδιστες ἐξαιτίας τῆς κακόβουλης σκέψης ἢ τῆς ἀδιαφορίας τῶν ὑπευθύνων²⁶». Ἐν ὁ ὀρισμὸς τοῦ Ἀριστοτέλη γιὰ τὸν δραματικὸ λόγον τῆς τραγωδίας εἶναι «ἡ μίμησις τῆς πράξεως²⁷», γιὰ τὸν βυζαντινὸ ἱστορικό οἱ πράξεις αὐτὲς εἶναι *ἐνεργὸς δράση* καὶ κατευθύνονται εἴτε ἀπὸ δυσνόητες αἰτίες πέρα ἀπὸ τὴ φύσιν τοῦ ἀνθρώπου, εἴτε ἀπὸ ἡμιλογικές, ἐλεγχόμενες ἀπὸ τὸν ἀνθρώπο, αἰτίες, εἴτε ἀπὸ δυνάμεις ποὺ ἐνυπάρχουν στὴ φύσιν τοῦ ἀνθρώπου, ὅπως τὰ πάθη²⁸, τὰ ὁποῖα καὶ ἀποτελοῦν ἓνα ἀπὸ τὰ βασικὰ συστατικὰ γνωρίσματα τῆς τραγωδίας²⁹, ἀφοῦ πάντως αὐτὰ στηρίζεται τὸ γενικότερο ἠθικὸ οἰκοδόμημα τῆς κοινωνίας τῶν ἀνθρώπων. Ὡστόσο ὁ ἀναγνώστης τοῦ ἔργου τοῦ Ἀτταλειάτη ἀσφαλῶς καὶ περιορίζεται στὶς δικές του δυνατότητες νὰ συλλάβει τὴν *ύφή τῆς δραματικῆς ψευδαίσθησης* ποὺ τοῦ προσφέρει ὁ ἴδιος ὁ συγγραφέας γιὰ νὰ τὸν κρατῇ σὲ ἐγρήγορση.

Αὐτὸ τὸ βασικὸ χαρακτηριστικὸ τοῦ δράματος, δηλαδὴ ἡ ἀπαίτηση τῆς ἀπόλυτης καὶ ἀκατάπαυστης προσοχῆς μας, χρησιμοποιεῖται ἀπὸ τὸν Ἀτταλειάτη πέρα ἀπὸ τὸ συμβατικόν. Τὸ *ξαφνικόν* στὴ συνέχεια τῆς διήγησης ἐρμηνεύει ἴσως καὶ τὸν τρόπο τῆς *δραματικῆς δράσης* στὴ γραφὴ τοῦ

26. Μιχαὴλ Ἀτταλειάτης, *Ἱστορία*. Μετάφραση - Εἰσαγωγή - Σχόλια Ι. Δ. Πολέμης, Ἀθήνα 1997, σ. 23 (24). Στὸ ἐξῆς οἱ παραπομπές θὰ ἀναφέρονται στὴν ἔκδοσιν αὐτή, οἱ ἐκτὸς παρενθέσεως στὸ πρωτότυπο κείμενο (ἀνατύπωση κατὰ τὴν ἔκδοσιν τῶν W. Brunet de Presle καὶ I. Bekker [*Corpus Scriptorum Historiae Byzantinae*], Βόνη 1853) καὶ οἱ ἐντὸς στὴ μετάφραση τοῦ Πολέμη. Στὸ μεταξὺ ἔχει κυκλοφορήσει καὶ νέα ἔκδοσις: Μιχαὴλ Ἀτταλειάτης, *Ἱστορία*, ἔκδ. Immaculada Pérez Martín. Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Μαδρίτη 2002.

27. Βλ. ἐνδεικτικὰ Η. D. Goldstein, «Mimesis and Catharsis Reexamined», *Journal of Aesthetics and Art Criticism* 24 (1966), σ. 567-577.

28. Τὴ σημασία τῶν ἀνθρωπίνων παθῶν στὴν τροπὴ τῶν γεγονότων καὶ στὴν ἐξέλιξιν τῆς ἱστορίας ἐπισημαίνει ὁ Μ. Hinterberger, «*Φόβῳ κατασεισθεῖς*: Τὰ πάθη τοῦ ἀνθρώπου καὶ τῆς αὐτοκρατορίας...», ὅ.π., σ. 167. Γιὰ τὴν ἐκφρασὴν τοῦ πάθους στὴ βυζαντινὴ τέχνη, βλ. Θ. Παπαζώτου, *Τὰ πάθη τῆς ψυχῆς καὶ ἡ βυζαντινὴ ζωγραφικὴ τῆς Μακεδονίας* [*Ἱδρυμα Γουλανδρή-Χόρν, Ὑλικό, φυσικὸ καὶ πνευματικὸ περιβάλλον στὸν βυζαντινὸ καὶ μεταβυζαντινὸ κόσμον* 4], Ἀθήνα 1994.

29. Ἡ τραγωδία «τὰ δὲ πάθη μᾶλλον μιμνῆται ἢ τὰς πράξεις: τὸ γὰρ πρωταγωνιστοῦν ἐν πᾶσι τῆς τραγικῆς δράμασι τὸ πάθος ἐστὶ» (βλ. Ἀνώνιμο (Michelle Psello?), *La tragedia greca. Edizione, critica, traduzione e commento di Franco Perusino*, Urbino 1993, σ. 27).

Ἄτταλειάτη καὶ κατ' ἀκολουθίαν τὸν τρόπο μὲ τὸν ὁποῖο εἰσάγει τὰ παράξενα στοιχεῖα στὸ ἔργο γιὰ νὰ κρατήσῃ ἀμείωτο τὸ ἐνδιαφέρον τοῦ κατ' ἰδίαν ἀναγνώστη του. Τέτοιας μορφῆς εἶναι π. χ. τὰ παραδείγματα τῆς « αἰφνίδιας μεταβολῆς » ποὺ προμηνύει δεινὰ ἐπακόλουθα : « περὶ δέ τινος λόφου Λοδιτζοῦ λεγομένου τὴν παρεμβολὴν θέμενος, πρῶγμά τι τῆς τοῦ τόπου ἐπωνυμίας ἀπηύρα· ῥαгдаῖος γάρ ὄμβρος τῆς στρατιᾶς εὐθέως ἐπικαταρῥαγείς καὶ νιφετὸς ἔξωρος, Σεπτεμβρίου μηνὸς ἔτι τὸν δρόμον ἐλαύνοντος, πολλῆς κακώσεως...³⁰ ». Ἡ αἰφνίδια ἐπίσκεψη τοῦ κακοῦ, ποὺ ἐπαληθεύει τὸ ἀνεξήγητο κακὸ ὄνομα τοῦ λόφου³¹, ὁδηγεῖ στὴ συνέχεια ἐνὸς δράματος ποὺ συσσωρεύει διαρκῶς εἰκόνες δραματικῆς ὕψης καὶ ποὺ ἀνάγονται στὸ πρῶτο κακὸ ποὺ ἐνέσκηψε : θάνατοι - ἀποτέλεσμα τῆς ἀπρόσμενης βροχῆς, δέντρο ποὺ λίγο ἔλειψε νὰ χτυπήσῃ τὸν ἴδιο τὸν αὐτοκράτορα κ.ο.κ.³²

Ἡ περιγραφή τοῦ « μεγάλου σεισμοῦ³³ » ποὺ συντελεῖται ξαφνικά, ἀλλὰ καὶ « ὅσα τέρατα κατεφάνησαν εἰς τὴν Βύζαντος » (ἓνα κοτόπουλο μὲ τρία πόδια, ἓνα μωρὸ μονόματο μὲ πόδια τράγου, χτυπήματα ἀπὸ κεραυνό, κομήτεις, θανατικά³⁴) δὲν εἶναι μόνο ἐξωτερικὰ στοιχεῖα ποὺ χρησιμοποιεῖ ἡ *χρονογραφία* γιὰ νὰ προκαλεῖ τὸ ἐνδιαφέρον τῶν ἀναγνωστῶν³⁵, ἀλλὰ εὐρηματικά προοίμια δραματικῶν γεγονότων. Τὰ γεγονότα αὐτά, ποὺ ἀναγκαστικά τραβοῦν τὴν προσοχὴ τοῦ ἀναγνώστη, ἐδράζονται σὲ καταστάσεις ποὺ ξεπηδοῦν ἀπρόσμενα καὶ ἡ μιὰ διαδέχεται τὴν ἄλλη, γιὰ νὰ προκαλοῦν ἀδιαλείπτως τὶς προσδοκίες μας ὥς τὸ τέλος τῆς δράσης.

Ἡ χρῆση τῆς « δραματικῆς γλώσσας » στὸ ἔργο τοῦ Ἄτταλειάτη πιστοποιεῖται τόσο μὲ τὴ χρησιμοποίησιν ἐνεργητικῶν ρημάτων, ποὺ κάποτε δένονται τόσο πολὺ μὲ τὴ διασύνῃ ἢ τὴ διαιότητα : « τότε τοῖνυν πατὴρ μὲν καὶ υἱός, τῆς φύσεως ὥσπερ ἐπιλαθόμενοι, πρὸς σφαγὴν ὀργᾶν ἀλλήλων οὐκ εὐλαβοῦντο, καὶ δεξιὰν παῖς πατρικῷ χραίνει φόνῳ καὶ ἀδελφὸς ἀδελφῷ καιρίαν ἐλαύνει...³⁶ ». Ἀπὸ τῆς *δραματικῆς* γλώσσα δὲν λείπει βέβαια ὁ διάλογος, τὸ φύτρο τοῦ δράματος. Χαρακτηριστικὸ παράδειγμα

30. Μιχαὴλ Ἀτταλειάτης, *Ἱστορία...*, ὅ.π., σ. 132 (133).

31. Ὁ.π., σ. 133 σημ. 124.

32. Ὁ.π., σ. 132 (133) - 134 (135).

33. Ὁ.π., σ. 166 (167 καὶ σημ. 151).

34. Ὁ.π., σ. 366 (367).

35. Ὁ.π., σ. 367 σ. ημ. 309.

36. Ὁ.π., σ. 110 (111).

δραματικού διαλόγου αποτελεί ή στιχομυθία του ήττημένου αυτοκράτορα Ρωμανού Δ' Διογένη με τον νικητή τουρκο σουλτάνο : « καί γάρ ἐν τινι συλλόγῳ διερωτήσαντος τοῦ σουλτάνου τὸν βασιλέα “τί ἂν ἔδρασας εἰ οὕτως ἔσχες αὐτὸς ἐμὲ ὑποχείριον ;” ἀνυποκρίτως καὶ ἀθωπεύτως ἐκεῖνος ἀπήγγειλεν ὅτι “πολλαῖς ταῖς πληγαῖς κατεδαπάνησά σου τὸ σῶμα γίνωσκε”. ὁ δὲ “ἀλλ’ ἐγὼ” φησὶν “οὐ μμήσομαί σου τὸ αὐστηρὸν καὶ ἀπότομον”³⁷ ».

Ἄν ὁ διάλογος εἶναι τὸ φύτρο τοῦ δράματος, ἡ ἐπιφωνηματική ἢ ἐρωτηματική γλώσσα εἶναι κατεξοχήν μέσο ἔκφρασης τῆς δραματικῆς γραφῆς : « Τὸ δ’ ἀπὸ τοῦδε τίς λόγος ἔκφράσει καὶ διηγήσεται ; τὸ ἐν ἀξιώμασι καὶ τιμαῖς περιδλέπτους καὶ μεγαλοπρεπέσι διηνεκές καὶ ἀνένδοτον καὶ τὸ ἐν δώροις καὶ χαρίσμασι ὑπερφέρων καὶ ὑπερεκχυνόμενον ;³⁸ ». Πρέπει, ὥστόσο, νὰ τονιστεῖ ἐδῶ ὅτι αὐτὰ τὰ φαινόμενα εἶναι λιγοστὰ στὸ ἔργο τοῦ Ἀτταλειάτη, ὁ ὁποῖος προτιμᾷ τὴν αὐστηρὴ εὐθύγραμμη διήγηση, κρύβοντας τὴ δραματικὴ ἔκφραση σὲ ἄλλες ἀτελεῖς ἢ ὀλοκληρωμένες παραστάσεις. Ἐκεῖ πού δικαιώνεται ὁ μελετητῆς τοῦ ἔργου του γιὰ τὴν « δυνάμει » δραματικὴ μορφή τῶν ὀλοκληρωμένων σκηνῶν εἶναι ἡ προβολὴ τῆς δράσης σὲ εὐρὺ δημόσιο χῶρο. Ὅπως ὅλοι οἱ ἱστορικοὶ ἀρέσκονται στὶς δραματικὲς περιγραφὰς τῶν ὑποδοχῶν τῶν αυτοκρατόρων καὶ κυρίως τῶν « στάσεων », πού δημιουργοῦν δραματικὲς ἐντάσεις ἢ διαγράφουν ἄλλυτες καὶ ἐναγώνιες ἐκκρεμότητες ἕως τὴν τελικὴ τους ἀποκατάσταση, ἔτσι καὶ ὁ Ἀτταλειάτης χειρίζεται τὴ δράση καὶ τὴν ἔνταση, ὥσπου νὰ ὀλοκληρωθεῖ τὸ δράμα, τὸ δράμα φυσικὰ τῆς συγκεκριμένης διάρκειας. Τέτοιου εἶδους περιγραφὰς πού ἀποδίδουν στὴν κλιμάκωση τοῦ λόγου καὶ δραματοποιοῦν τὴν ἀφήγηση, ὅπως π. χ. ἡ ὑποδοχὴ τοῦ Βρυννίου στὴν Ἀνδριανούπολη³⁹, ἡ ἐπανάσταση κατὰ τοῦ Μιχαήλ Δ’⁴⁰ καὶ κυρίως ἡ ἐπανάσταση τοῦ Λέοντα Τορνικίου⁴¹, ἀνοίγουν τὸν εὐρυγώνιο φακό, θὰ λέγαμε μὲ τρόπο ἀναχρονιστικό, τοῦ ἱστορικοῦ σκηνοθέτη ἀπὸ τὸ μεγάλο δράμα τοῦ κόσμου στὸ μικρὸ κοινωνικὸ δείγμα του σὲ συγκεκριμένο χωροχρόνο. Χαρακτηριστικὸ παράδειγμα ἀποτελεῖ ἡ μεγάλη παρέμβαση μὲ τὴν ὁποία ὁ Ἀτταλειάτης ἐπιχειρεῖ ν’ ἀποτυπώσει στὸ ἔργο του τὴν « τραγωδία

37. Ὁ.π., σ. 290 (291) - 292 (293).

38. Ὁ.π., σ. 468 (469).

39. Ὁ.π., σ. 426 (427) - 428 (429).

40. Ὁ.π., σ. 40 (41).

41. Ὁ.π., σ. 56 (57) - 58 (59).

του Ρωμανού Δ' Διογένη⁴²». Ἡ θεατρικὴ ὑφή τῆς παρέμβαςης τοῦ συγγραφέα, μὰ καὶ δὲν χάνεται ἐντελῶς καὶ αὐτὴ ἡ ιδιότητα τοῦ δραματικοῦ στὴν ἀφηγηματικὴ λειτουργία τῆς ἱστοριογραφικῆς γραφῆς του, ἐκκινᾷ μὲ τὴν προειδοποίηση: «Τὸ δ' ἀπὸ τοῦδε δυσάντητος ἡμῖν ὁ λόγος διὰ τὸ ἐργῶδες τῶν ἀτυχημάτων καὶ λίαν ἀπόφημον, καὶ τὴν εἰς τοὺς Ῥωμαίους ἐπισυμβᾶσαν χαλεπωτάτην δυσκληρίαν⁴³». Ὁ Ἀτταλειάτης ἀντιλαμβάνεται ὅτι ἡ πολεμικὴ σκηνὴ τοῦ Ματζικέρτ, ποὺ ὁδήγησε στὴ «φοβερὴ συμφορὰ» τοὺς Βυζαντινοὺς, θὰ πρέπει νὰ στηθεῖ μὲ τέτοιον τρόπο, ὥστε νὰ προσελκύσει καὶ τὸν πῶ ἀδιάφορο νοερὸ θεατὴ στὴ δραματικὴ διαδοχὴ τῶν ἐπεισοδίων. Ἡ ἐναρκτήρια σκηνὴ τοῦ «ἀνοιχτοῦ πεδίου⁴⁴» τῆς μάχης, ὅπου τὸ δραματικὸ στοιχεῖο τῆς *ἐντασης* εἶναι δεδομένο, ἡ ἀδέβαιη ἰσορροπηση, ἡ ἐναγώνια ἐκκρεμότητα καὶ ἡ ἀπότομη μεταβολὴ τῶν πραγμάτων⁴⁵ συνιστοῦν τὸ πλέγμα τῆς συνειδητῆς ἢ κρυφῆς ἐπαφῆς τοῦ Ἀτταλειάτη μὲ τὴν ὑφή τοῦ δραματικοῦ ἔργου. Ἡ αἴσθησις τῆς ἐπερχόμενης δράσης, ποὺ χαρακτηρίζεται ὡς ὑπέρτατη τέχνη τοῦ δραματούργου, φαίνεται ὅτι ἐνυπάρχει στὴ λογοτεχνικὴ ἱκανότητα τοῦ Ἀτταλειάτη, ποὺ ὁδηγεῖ συνειδητὰ τὶς προσδοκίαις τοῦ ἀναγνώστη στὶς ἀνάλογες καταστάσεις, θὰ λέγαμε τὶς «εἰδικὲς στιγμὲς» τοῦ δράματος, πρὸς τὸ τέλος.

Τὸ τέλος τῆς τραγωδίας γιὰ τὸν Ρωμανὸ Δ' Διογένη βρίσκεται καθ' ὁδόν⁴⁶. Ἐχει παρατηρηθεῖ ἀπὸ τὸν Ι. Δ. Πολέμη ὅτι ἡ παρέκκλιση ποὺ σηματοδοτεῖ τὸ τέλος τῆς τραγωδίας «ἔχει μορφὴ ἡθοποιίας⁴⁷». Ὁ Ἀτταλειάτης ἐφαρμόζει «τοὺς κανόνες γιὰ τὴ σύνταξη μιᾶς ἡθοποιίας» ξεκινᾷ ἀπὸ τὸ παρόν (διαταγὴ γιὰ τὴν τύφλωση), φτάνει στὸ παρελθόν (ἀγῶνες τοῦ Διογένη) καὶ καταλήγει στὸ μέλλον (τιμωρία τοῦ Μιχαήλ Ζ'). Δὲν γνωρίζουμε ὅμως ποιὸς ἀκριβῶς μιᾷ. Ἴσως αὐτὸ γίνεται σκόπιμα⁴⁸.

Οἱ παρατηρήσεις αὐτὲς ἐρμηνεύουν τὴ θεατρικὴ ὑπόσταση τοῦ λόγου τοῦ Ἀτταλειάτη, λόγου δραματικοῦ, ποὺ φαίνεται νὰ συγκινεῖ ἰδιαίτερα, ἀκόμη καὶ σήμερα, τὸν μέτοχο ἀναγνώστη ἢ νοητὸ θεατὴ. Ἡ δραματικὴ δομὴ τοῦ λόγου συσχετίζει τὶς καταστάσεις καὶ τὶς τοποθετεῖ τὴ μιὰ μετὰ

42. Ὁ.π., σ. 310 (311) - 314 (315).

43. Ὁ.π., σ. 284 (285).

44. Ὁ.π., σ. 270 (271).

45. Ὁ.π., σ. 284 (285) - 288 (289).

46. Ὁ.π., σ. 286 (287) - 290 (291): inc. εὐθύς οὖν. des. καὶ τῶν κατ' ὄψιν ἀναγρῶν κύμασι.

47. Ὁ.π., σ. 311 σημ. 268.

48. Αὐτόθι.

τὴν ἄλλην: ἀπὸ τὴν ἔνταση τοῦ πεδίου τῆς μάχης⁴⁹ στὴ σύλληψη τοῦ Ρωμανοῦ⁵⁰ καὶ τὴν παρακολούθησι τῆς μοίρας τοῦ ποῦ κρέμεται ἀπὸ τὴν ἀπόφασιν τοῦ σουλτάνου. Ἡ ἔκπληξι τῆς ἀνατροπῆς μὲ τὴν ἀπότομὴ ἀλλαγὴν σὲ μιὰ ὑπάρχουσα κατάστασιν ποῦ δὲν ἦταν ἀναμενόμενη, ὅπως ἡ καλὴ συμπεριφορὰ τοῦ σουλτάνου γιὰ τὴν καλὴ «μοίρα» τοῦ ἡττημένου δὲν ἀνατρέπει τὴν προκαθορισμένη «μοίρα» τοῦ ὅλου δράματος. Γιὰ ποῖαν τοῦ ἡττημένου ἢ γιὰ ποῖα μοίρα νοιάζεται ὁ Ἀτταλειάτης;

Ἐπενδύοντας στὸ δραματικὸ πρόσωπο τοῦ Ρωμανοῦ ὁ Μιχαὴλ Ἀτταλειάτης ἔχει ἤδη συνειδητὰ τοποθετήσει τὴ μοίρα τοῦ Μιχαὴλ Ζ', ὁ ὅποιος, ἀντίθετα μὲ τὸν ἐχθρὸ τοῦρκου σουλτάνου, ἀνατρέπει τὸ σκηνικὸ τῆς καλῆς μοίρας τοῦ Διογένη σὲ μιὰ ἀντίθετη κατάστασιν⁵¹. Ἡ δράσι ἐπομένως δὲν εἶναι μιὰ πράξι μεμονωμένη· εἶναι ὁλόκληρο τὸ ἔργο τοῦ δράματος μὲ αὐτὸ ποῦ λέγεται *ὀρθότητα* τοῦ κάθε μέρους, σὲ μιὰ πλοκὴ ποῦ χαρακτηρίζεται ὡς ἡ *ψυχὴ τοῦ δράματος*. Αὐτὴ ἡ δομικὴ λειτουργία ποῦ συνδέει τὰ μέρη τὸ ἓνα μὲ τὸ ἄλλο καὶ ταυτόχρονα μὲ τὸ σύνολο δὲν μᾶς ἀπομακρύνει ἀπὸ τὰ συνειδητὰ κέντρα ποῦ πρέπει νὰ προσέξουμε. Στὴ δραματοποιᾶ τῶν προσώπων⁵² ἐκεῖνο ποῦ ἔχει σημασία εἶναι ἡ κατανόησι τῆς ἐξωτερικῆς καὶ τῆς ἐσωτερικῆς τους ὁψews. Ὁ Ἀτταλειάτης γνωρίζει νὰ ἐμβαθύνει στὸ πρόσωπο τοῦ δράματος ποῦ περιγράφει: ἀπὸ τὸ ἥρεμο πρόσωπο τῆς περιγραφῆς τοῦ πορτραίτου τοῦ Ρωμανοῦ Δ' Διογένη διεισδύει στὸ μεταλασσόμενο πρόσωπο - προσωπεῖο τῆς τραγωδίας του⁵³. Ὁ Ἀτταλειάτης ἔχει συναισθήσι τῆς δραματικῆς πτυχῆς στὸ ἱστορικὸ του ἔργο. Κι ἂν ἀκόμη κάποιος ἤθελε νὰ ἀμφισβητήσει τὴν ὑπόστασιν τῆς σὲ ὀρισμένα σημεία τὸν ἐμποδίζει ὁ ἴδιος ὁ συγγραφέας μὲ τὰ λόγια του: «Ἀλλὰ ταῦτα μὲν ὡς ἐν τῷ τραγωδίας τρύφει διὰ τὸ πάθος παρεκβατικώτερον εἴρηται⁵⁴».

Αὐτοῦ τοῦ εἶδους οἱ παρεκβάσεις - παραχωρήσεις στὸν εὐθύγραμμα

49. Ὁ.π., σ. 284 (285) - 290 (291): inc. Ὁ δὲ βασιλεὺς κατόπιν αὐτῶν πανστρατῖα ἐπέδωκε. des. ἐκ ποδὸς μαχόμενος ἵστατο.

50. Ὁ.π., σ. 290 (291): πρὸς ἐσπέραν ἀλώσιμος καὶ ὑπόσπονδος, φεῦ τοῦ πάθους, ἐγένετο.

51. Ὁ.π., σ. 310 (311).

52. Βλ. π. χ. ὁ.π., σ. 374 (375): inc. ἦν μὲν γὰρ φοβερώτατος. des. καὶ θεαθῆναι μὲν τοιοῦτος ἦν.

53. Ὁ.π., σ. 186 (187): inc. ἀλλὰ καὶ θεαθῆναι παντάπασις ἥδιος... εὐόφθαλμός τε εἶπερ τις ἄλλος. des. τὴν γλυκύτητα περιθέουσιν ἔχων· πρβλ. ὁ.π., σ. 310 (311): καὶ δμῶς δακρύων ἐκτετηκότες τοὺς ὀφθαλμούς καὶ τὸ πρόσωπον.

54. Ὁ.π., σ. 312 (313).

λόγο του Ἀτταλειάτη ἀποτελοῦν ἀπλές ἐκδηλώσεις τῆς παρουσίας τοῦ δραματικοῦ στοιχείου στὸ ἱστορικό του ἔργο. Ἀλλὰ ἡ συνολικὴ ἀποτίμηση τῆς δραματικῆς ὕφης τῆς ἱστορίας του ἐντάσσεται στὸ γενικότερο ζήτημα τῆς κοσμοθεωρίας του ὅπου, ὅπως ἔχει ἤδη παρατηρηθεῖ⁵⁵, τὰ πάθη τοῦ ἀνθρώπου συνδέονται μὲ τὰ πάθη τῆς αὐτοκρατορίας στὸ δράμα ἐνὸς κοσμοθεάτρου⁵⁶ ποὺ φιλοξενεῖ τὴ μοῖρα τῶν ἀνθρωπίνων παθῶν καὶ πραγμάτων στὴ συνολικὴ ἀντίληψη τοῦ συγγραφέα γιὰ τὴν ἱστορία.

Ὁ Μιχαὴλ Ψελλὸς ἀξιοποιεῖ τὸν λόγο τοῦ δράματος ὡς ἓνας ἄριστος γνώστης τῆς ἀρχαίας δραματουργίας⁵⁷ καὶ πάνω ἀπ' ὅλα ὡς ἓνας ἀπὸ τοὺς πρὸ μεγάλους λογοτέχνες τοῦ κόσμου⁵⁸. Γιὰ τὴν περίπτωση τοῦ Ψελλοῦ βρισκόμαστε σὲ πλεονεκτικὴ θέση, ἐπειδὴ ἡ ἔρευνα ἀφιέρωσε ἓνα μεγάλο μέρος ἀπὸ τὸ ἐνδιαφέρον της γιὰ τοὺς βυζαντινοὺς πολυῖστορες λογίους, κι ἀκόμη ἐπειδὴ ἔχει ἀσκηθεῖ σὲ ἔκταση καὶ δάθος σπουδαία κριτικὴ στὸ ἔργο του⁵⁹. Ἡδὴ ὁ Ch. Diehl ἐξήρε τὴν περιγραφικὴ δύναμη τοῦ Ψελλοῦ, γράφοντας ὅτι οἱ « διηγήσεις του μᾶς παρέχουν τὴν πρὸ δυνατὴ ἐντύπωση τῆς ζωῆς καὶ τῆς πραγματικότητος⁶⁰ » καὶ ὁ É. Renauld σημειώνει ὅτι ὁ Ψελλὸς « γνώρισε τὴν ψυχὴ καὶ τὸν χαρακτήρα τῶν πρωταγωνιστῶν του⁶¹ » καὶ ὅτι ἡ *Χρονογραφία* του « γεμάτη ἀπὸ σκηνές ποὺ ἔχουν διπλὴ, καλλιτεχνικὴ καὶ ἠθικὴ, σημασία, καὶ στίς ὁποῖες ὁ βυζαντινὸς ἱστορικὸς μᾶς παρουσιάζει, ὅπως στὴν ἱστορικὴ σκηνή, τὸ περίπλοκο παιχνίδι τῶν ἀνθρωπίνων παθῶν⁶² ». Ἀλλὰ καὶ οἱ σύγχρονοι ἐρευνητὲς ποὺ ἐπιδόθηκαν στὴν ἀνίχνευση τῶν τρόπων τῆς δημιουργικῆς λογοτεχνίας τοῦ Ψελλοῦ βοήθουν στὴν καλύτερη πρόσληψη τοῦ ἔργου του⁶³. Ὁ H. Hunger

55. Βλ. M. Hinterberger, « *Φόβος κατασειθείς*: Τὰ πάθη τοῦ ἀνθρώπου καὶ τῆς αὐτοκρατορίας... », ὁ.π., σ. 155 κ.έ.

56. Βλ. Β. Ποῦνχερ, *Φαινόμενα καὶ νοούμενα...*, ὁ.π., σ. 35-38 καὶ σημ. 8-10.

57. Ὁ.π., σ. 45 κ.έ.

58. J. N. Ljubarskij, *Ἡ προσωπικότητα καὶ τὸ ἔργο τοῦ Μιχαὴλ Ψελλοῦ...*, ὁ.π., σ. 12.

59. Ὁ.π., σ. 12-40.

60. Βλ. Εὔδ. Θ. Τσολάκη, *Βυζαντινοὶ ἱστορικοὶ...*, ὁ.π., σ. 18.

61. Αὐτόθι.

62. Αὐτόθι.

63. Βλ. A. Kaldellis, *The Argument of Psellus' Chronographia*, Leiden - Βοστώνη - Κολωνία 1999, *passim*, καὶ Στρ. Ν. Παπαϊωάννου, « Ἀπὸ τῆ ρητορικῆς στὴ λογοτεχνία... », ὁ.π., σ. 473-482.

έπισημάνει ήδη ότι υπάρχουν « στολίδια του ρητορικού » του « λόγου, πού οδηγούν μερικές φορές σε ανεπίτρεπτη δραματοποίηση⁶⁴ ». Δεν μπορώ να κατανοήσω τόν χαρακτηρισμό « ανεπίτρεπτη », αφού ή δραματοποίηση έγγιζει μιὰ διάσταση γραφής πού παρουσιάζει μεγάλο ενδιαφέρον⁶⁵. 'Ο J. N. Ljubarskij έστρεψε τήν προσοχή του στους τρόπους περιγραφής του Ψελλού και είδε τις « αντιφάσεις τής ανθρώπινης φύσης » στο έργο του⁶⁶. Προχώρησε επίσης στη διάκριση όρισμένων « τύπων » αυτοκρατόρων στα ειδικά πορτραίτα του λογοτέχνη ιστοριογράφου⁶⁷. Στην άναζήτηση τών προτύπων στις περιγραφές του Ψελλού είχε στραφεί παλαιότερα και ό K. Svoboda, σὺν τοῖς άλλοις, στα έργα του Εὐριπίδη και του Μενάνδρου⁶⁸. 'Η έκδοση του συνόλου του έργου του Ψελλού, πού δίνει πρὸς τήν ολοκλήρωσή της⁶⁹, παρέχει τή δυνατότητα σε νέους έρευνητές να αναπτύξουν έναν σύγχρονο προβληματισμό και να άνοίξουν νέες προοπτικές στο έρμηνευτικό έπίπεδο. 'Η θεωρητική διείσδυση στο χώρο του « δραματικού » έχει ήδη δρομολογηθεί με τή μελέτη του Β. Ποϋχνερ⁷⁰, ό όποῖος προχώρησε στη συστηματική εξέταση τής θεατρικής όρολογίας πού άναφάινεται στη *Χρονογραφία*⁷¹. Εἶναι συνεπώς εύκολότερη ή προσπέλαση στο έργο του Ψελλού σήμερα. Στόν τρόπο τής λογοτεχνικής γραφής του άναγνωρίζεται

64. H. Hunger, *Βυζαντινή λογοτεχνία...*, ό.π., τόμ. Β', σ. 196.

65. 'Η δραματοποίηση παραπέμπει στην « άναδίωση τής μυθολογίας », όπως παρατηρεί όρθά ό Στρατής Παπαϊωάννου : « Θεατρικότητα και μυθολογικότητα είναι σχεδόν συνώνυμα στη βυζαντινή ρητορική (κατά τήν άποψή μου λογοτεχνική) θεωρία: όροι, όπως δράμα, ύπόκρισις, θέατρον χρησιμοποιούνται για να δηλώσουν τὸ μὴ πραγματικό, τὸ φανταστικό και εἶναι ταυτόσημοι όρων, όπως πλάσμα ή μύθος... 'Ο Ψελλός... αντιμετωπίζει συχνά τή θεατρικότητα με θετικό τρόπο » (Στρ. Ν. Παπαϊωάννου, « 'Από τή ρητορική στη λογοτεχνία... », ό.π., σ. 480). Βλ. επίσης Β. Ποϋχνερ, *Φαινόμενα και νοούμενα...*, ό.π., σ. 56-57.

66. Βλ. J. N. Ljubarskij, *Vizantijska Literatura*, Μόσχα 1974, σ. 245-262.

67. J. N. Ljubarskij, « Istoriceskij geroj v *Chronographii* Michaila Psella », *Vizantijskij Vremennik* 33 (1972), σ. 92-114, ιδίως σ. 100-109. Πρβλ. του ίδιου, *'Η προσωπικότητα και τὸ έργο του Μιχαήλ Ψελλού...*, ό.π., σ. 294-306.

68. K. Svoboda, « Quelques observations sur la méthode historique de Michel Psellos », *Sbornik v pamet'na prof. Petr Nikov, Bulletin de la Société historique bulgare* 16-18 (1940), σ. 384-389.

69. Βλ. κατάλογο τών εκδόσεων στο βιβλίο του J. N. Ljubarskij, *'Η προσωπικότητα και τὸ έργο του Μιχαήλ Ψελλού...*, ό.π., σ. 388-389 και 406.

70. Β. Ποϋχνερ, « Θεατρολογικές παρατηρήσεις σε βυζαντινούς ιστοριογράφους. 'Η περίπτωση του Μιχαήλ Ψελλού », στο : *Φαινόμενα και νοούμενα...*, ό.π., βλ. και παραπάνω σημ. 5.

71. 'Ο.π., σ. 69-86.

συχνά ή εικονική πραγματικότητα και ή δραματική παράστασή της με όλα εκείνα τὰ ύπονοούμενα και τις επίμονες επαναλήψεις που συνιστούν την ύφή τής δραματικής ψευδαίσθησης, παρὰ τὸ φαινομενικὸ γεγονός ὅτι ὁ Ψελλὸς ἐπιδιώκει δηθεν ὡς ἱστορικὸς τὸ ἀντίθετο· δηλαδή τὴν πραγματικότητα. Αὐτὴν τὴ διάσταση ἀνιχνεύουμε στὰ ἴδια τὰ λόγια τοῦ Ψελλοῦ : « Δίσταζα », λέει ὁ ἴδιος, « νὰ ἐπιδοθῶ στὴ συγγραφή... γιατί φοβόμουν πὼς θὰ παγιδευόμουν σ' ἓνα ἐπικίνδυνο δίλημμα : εἴτε, “γιὰ λόγους που θὰ ἀναφέρω ἀργότερα” [κι αὐτὸ τὸ « γιὰ λόγους που θὰ ἀναφέρω ἀργότερα » εἶναι ἓνα τερτίπι δραματικοῦ λόγου ποὺ χρησιμοποιεῖ κατὰ κόρον ὁ Ψελλὸς στὴ *Χρονογραφία* του, γιὰ νὰ κρατᾶ διαρκῶς τὴν προσοχή τοῦ ἀναγνώστη ἢ τοῦ νοητοῦ θεατῆ] θὰ ἀγνοοῦσα ἡθελημένα τις πράξεις ὀρισμένων προσώπων, εἴτε παρερμηνεύοντάς τις, θὰ βρισκόμουν κατηγορούμενος πὼς δὲν ἔγραψα ἱστορία, ἀλλὰ δραματικὸ ἔργο ! ⁷² ».

Γνωρίζουμε τώρα ἀρκετὰ καλὰ τὴ θεωρία τῆς ἱστοριογραφικῆς διήγησης τοῦ Ψελλοῦ, ὅπως και τις ἐπιτρεπτές παρεκβάσεις του ποὺ στοιχειοθετοῦν τὴ δραματοποίηση τοῦ λόγου του. Ἡ σκηνικὴ αἴσθησή του πλεονάζει καὶ ἀντιτίθεται στὴν *ἱστορία*· ἡ *σκηνὴ* (ποὺ ἐπανερχεται ξανά και ξανά στὴ *Χρονογραφία*) ⁷³ τοποθετεῖ τὰ ὄρια τῶν καταστάσεων καὶ παρεκκλίνει πρὸς τὴ δραματικὴ ὑπόσταση τοῦ ἔργου· προσδιορίζει ἐκεῖνο ποὺ μπορεῖ νὰ συμβεῖ στὴν ἐξέλιξή του καὶ καθορίζει τις διαστάσεις στὴ δύναμη τοῦ λόγου καὶ τῆς δράσης, τῆς δράσης τοῦ ἐξωτερικοῦ καὶ τοῦ ἐσωτερικοῦ κόσμου, κόσμοι ποὺ συνιστοῦν τὴ μεγάλη ἀντίφαση. Ὁ Ψελλὸς, ὡστόσο, ὡς δημιουργὸς ἔχει πλάσει τὴ δική του μορφὴ τοῦ κόσμου, γνωρίζοντας πολὺ καλὰ ὁ ἴδιος ὅτι ἡ μόνη τέχνη σ' αὐτὸν τὸν κόσμο εἶναι ἡ τέχνη τῆς ὑποκρισίας ⁷⁴ καὶ πὼς ἡ μόνη ἀλήθεια εἶναι ἡ ἀλήθεια τῆς ἀπάτης ⁷⁵. Γι'

72. Βλ. Μιχαήλ Ψελλὸς, *Χρονογραφία*. Μετάφραση, Εἰσαγωγή, Σχόλια Βρασίδης Καραλῆς, τόμ. Α'-Β', Ἀθήνα 1992, 1993, τόμ. Β', σ. 337 : « ἐγὼ δὲ οὐ πάνυ τι τὴν τοιαύτην πραγματείαν ὑπεδεχόμην, οὐ καθυφεῖς τὴν ὑπόθεσιν ὀαθυμία, ἀλλὰ δυοῖν θατέρῳ δεδιὼς διακινδυνεύσαι· ἡ γὰρ ὑπερβάς δι' ἃς αἰτίας ἐρῶ τὰ πεπραγμένα τισίν, ἢ μεταβάλλων ἐτέρως, οὐχ ἱστορίαν ποιῶν, ἀλλὰ πλάττων ὥσπερ ἐπὶ σκηνῆς πράγματα ὥμην ἀλώσεσθαι » (σ. 336). Στὸ ἐξῆς οἱ παραπομπές στὴν *Χρονογραφία* θὰ ἀναφέρονται στὴν παραπάνω ἐκδοση καὶ μετάφραση.

73. Βλ. Β. Ποῦχνερ, *Φαινόμενα καὶ νοούμενα...*, ὁ.π., σ. 68-69 καὶ 77-82.

74. Ἡ ὑπόκρισις γιὰ τὸν Ψελλὸ εἶναι « τὸ κάλλιστον τῶν ἐν τῇ τέχνῃ » (P. Gautier, « Michel Psellos et la rhétorique de Longin », *Prometheus* 3 [1977], σ. 199, 61-62). Πρὸς Ν. Παπαϊωάννου, « Ἀπὸ τῆς ρητορικῆς στὴ λογοτεχνία... », ὁ.π., σ. 481, σημ. 22-25.

75. Πιστεύω ὅτι ὁ νεολογισμὸς *σκηνογράφος*, λέξη « ἀπαξ » τοῦ Ψελλοῦ (βλ. Β. Ποῦχνερ, *Φαινόμενα καὶ νοούμενα...*, ὁ.π., σ. 89), δὲν σηματοδοτεῖ παρὰ τὸν λογοτέχνη ποὺ μπορεῖ

αὐτὸ ἢ ἔνταση ποὺ δημιουργεῖ τεχνηέντως στὸν λόγο του καὶ ὅλα τὰ σχήματα τῆς δυναμικῆς ἀμεσότητος ποὺ χρησιμοποιεῖ, συγκροτώντας μιὰ ἀνήσυχη δραματικὴ ἐκφραστικὴ γλώσσα, ἀποβλέπουν στὴν ἀπατηλὴ ἀπόλαυση τῆς πραγματικότητος ἢ καλύτερα στὴν ἀπατηλὴ πραγματικότητα τῆς ἀπόλαυσης τοῦ κεμένου. Πρὸς αὐτὴ τὴν ἀπόλαυση ἀποβλέπει ὅλο τὸ πλέγμα τῶν χρήσεων τῆς θεατρικῆς ὀρολογίας (δράμα⁷⁶, θέατρον⁷⁷, προσωπεῖον⁷⁸, ὑπόκρισις⁷⁹, σκηνή⁸⁰, μεταμφίεση⁸¹, μηχανή⁸², τραγωδία⁸³, κωμωδία⁸⁴). Ἡ γλώσσα τοῦ δράματος, μὲ τὶς ἀνήσυχες ἀπεγνωσμένες κινήσεις, χειρονομίες καὶ ἐκφράσεις ἀνιχνεύεται στὴν ἐπιφωνηματικὴ ἢ ἐρωτηματικὴ γλώσσα τοῦ διαλόγου. Ὁ Ψελλὸς χρησιμοποιεῖ εὐρύτητα τὸ βασικὸ αὐτὸ μέσο τοῦ δραματικοῦ λόγου μὲ ὑπέροχη μαεστρία. Ἄλλες φορὲς οἱ φωνὲς ἀκούγονται ἀτελπισμένες, σπασμωδικές, ὥστε ἡ ἐντύπωση νὰ εἶναι κομπή καὶ λεπτεπίλεπτη, κι ἄλλες εἶναι δυναμικές, ἐπαναστατημένες, δημιουργώντας ἐντάσεις ἀγωνίας, κάποτε καὶ φρίκης. Τὰ παραδείγματα ἀφθονοῦν γιὰ νὰ τεκμηριώσουν τὰ παραπάνω. Χαρακτηριστικὸς εἶναι ὁ διάλογος τοῦ Κωνσταντίνου Ι' Μονομάχου μὲ τὸν ὑπουργὸ συνωμότη ποὺ διείδευσσε στὸ παλάτι⁸⁵ ἢ ἐκεῖνος μὲ τὸν καταχρηστὴ τοῦ δημοσίου χρήματος⁸⁶. Ἄλλοῦ ὁ διάλογος ὑπονομεύει τὸν αὐτοκράτορα (Μιχαὴλ Ε'), ἀποκαλύπτοντας τὴν δραματικὴ ἀρρώστια του⁸⁷ καὶ μὲ αὐτὸν διεκπεραιώνεται ἡ πρεσβεία πρὸς τὸν Ἰσαάκιο μὲ τὴν συμμετοχὴ τοῦ ἴδιου τοῦ Ψελλοῦ⁸⁸. Ὁ διάλογος κυριαρχεῖ σχεδὸν στὴν ἐξιστόρηση τῆς

νὰ ἐπινοεῖ σκηνὲς καὶ νὰ διαμορφώνει μυθοπλασίαι, πλουτίζοντας τὸν « κεμενικό » τοῦ κόσμου.

76. Βλ. Β. Ποῦχγερ, *Φαινόμενα καὶ νοούμενα...*, ὁ.π., σ. 69-70.

77. Ὁ.π., σ. 71-73.

78. Ὁ.π., σ. 73-75.

79. Ὁ.π., σ. 75-76.

80. Ὁ.π., σ. 76-82.

81. Ὁ.π., σ. 82.

82. Ὁ.π., σ. 83.

83. Ὁ.π., σ. 83-85.

84. Ὁ.π., σ. 85-86.

85. Μιχαὴλ Ψελλὸς, *Χρονογραφία...*, ὁ.π., § 147 (Renauld II 44).

86. Ὁ.π., § 171 (Renauld II 55-56).

87. Ὁ.π., § 21 (Renauld I 66).

88. Ὁ.π., §§ 15-17 (Renauld II 91-93).

δράσης πολλῶν αὐτοκρατόρων⁸⁹, δημιουργεῖ καὶ προσδίδει δραματικὴ ἔνταση στὸ λόγο του.

Παράλληλα στὴ δραματικὴ δύναμη τοῦ διαλόγου στὸ ἔργο τοῦ Ψελλοῦ λειτουργοῦν ὅλες ἐκεῖνες οἱ γλωσσικὲς δομὲς ποὺ ὁ Ἐ. Renauld ἐξετάζει —στὶς χρήσεις τοῦ ρήματος— στὴ γλώσσα τοῦ ἔργου⁹⁰. Τὰ ἐνεργητικὰ δυναμικὰ ρήματα προσδίδουν γοργότητα στὴ δράση ἀπὸ τὴν ἀρχὴ ὡς τὸ τέλος τοῦ ἔργου. Ἡ δραματικὴ ἔνταση δὲν ἐγκαταλείπει τὴ δράση ποὺ κινεῖται συχνὰ μὲ ἀδέσβαιες ἰσορροπίες καὶ μᾶς ὑπενθυμίζει τὴ γνωστὴ μας ἄλυτη, ἐναγώνια ἐκκρεμότητα, ὡς τὴν τελικὴ ἀποκατάσταση. Αὐτὴ τὴν ἐκκρεμότητα ποὺ δημιουργεῖ διαδοχικὲς καταστάσεις στὸ θέμα « δράση καὶ ἔνταση », ὁ Ψελλὸς καταφέρει νὰ τὴ συγκρατῇ μὲ τεχνάσματα ποὺ ἀναγνωρίζονται συχνά :

— « Στὸ σημεῖο αὐτό, θέλω νὰ γυρίσω λίγο πίσω τὴν ἀφήγηση⁹¹ ».

— « Στὸ σημεῖο αὐτό, θὰ διακόψω τὴν ἀφήγησή μου⁹² ».

— « Αὐτὰ ὅμως θὰ τὰ πῶ ἀργότερα⁹³ ».

— « Ἐμελλε ὁ δύσμοιρος νὰ πεθάνει ξαφνικά, ὅπως θὰ ἀποκαλύψει μὲ σαφήνεια ἡ ἱστορία μου καθ' ὁδόν⁹⁴ ».

— « Στὴ συνέχεια συνέβη κατὰ τὸ ἀπροσδόκητο⁹⁵ » κτλ. κτλ.

Ἡ ἀπτόμη ἀλλαγὴ τῆς εἰκόνας, ἡ παρεμβολὴ ἑνὸς νέου στοιχείου στὴν ὑπάρχουσα κατάσταση, στοιχεῖο ποὺ μπορεῖ ἀμέσως νὰ τὴ μετατρέψει, ἡ ξαφνικὴ ἀποκάλυψη κάποιου σημαντικοῦ περιστατικοῦ ποὺ ὡς ἐκείνη τὴ στιγμή τὸ ἀγνοοῦμε παντελῶς καὶ δημιουργεῖ τὴν ἐκπληξη εἶναι στοιχεῖα δραματικὰ ποὺ ἐπεκτείνουν τὶς ἐκφραστικὲς δυνατότητες τοῦ λόγου καὶ ὁ Ψελλὸς ἐκμεταλλεύεται ὅλες αὐτὲς τὶς δυνατότητες. Οἱ δομὲς τῶν ἐνοτήτων του παρουσιάζονται μὲ τελειότητα : ἔχουν ἀρχή, μέση καὶ τέλος· ἔτσι κεντρίζεται ἡ προσοχὴ καὶ ἐπικεντρώνεται στὰ πρόσωπα καὶ τὴ

89. Ὁ.π., Ἰσαάκιος : §§ 29-31 (Renauld II 99-102)· §§ 41-42 (Renauld II 109-110)· Κωνσταντῖνος Δούκας : § 83 (Renauld II 133-134)· § 29 (Renauld II 151-152)· §§ 6-8 (Renauld II 156) κ. ἄ.

90. Βλ. Ἐ. Renauld, *Étude de la langue et du style de Michel Psellos*, Παρίσι 1920, *passim*.

91. Μιχαήλ Ψελλός, *Χρονογραφία*..., ὁ.π., § 34 (Renauld I 106), μτφρ. τόμ. Α' σ. 289.

92. Ὁ.π., § 42 (Renauld II 11), μτφρ. τόμ. Β' σ. 299. § 9 (Renauld I 190), μτφρ. τόμ. Α' σ. 253.

93. Ὁ.π., § 29 (Renauld I 171), μτφρ. τόμ. Α' σ. 205.

94. Ὁ.π., § 1 (Renauld I 132), μτφρ. τόμ. Α' σ. 116.

95. Ὁ.π., § 11 (Renauld I 7), μτφρ. τόμ. Α' σ. 55.

δράση τους. Ὁ Μανιάκης π. χ. ἀπὸ τὴν ἐκρηκτικὴ σκηνὴ τῆς δυναμικῆς εἰσόδου τοῦ στὸ προσκηνίῳ τῆς ἱστορίας μετατοπίζεται θαθμιαῖα, ὥσπου νὰ φτάσει στὴν τέλεια ἀνημποριά· ἡ ἀρχὴ καὶ τὸ τέλος τῆς δράσης⁹⁶ ὁλοκληρώνουν τὴ δραματικὴ παρουσίᾳ τοῦ στὴν ἱστορικὴ σκηνή.

Ἐνα τρίτο μεγάλο κεφάλαιο στὴ δραματικὴ ὑπόθεση τοῦ ἔργου τοῦ Ψελλοῦ εἶναι ἡ χρῆση τῆς εἰρωνείας⁹⁷ ποὺ δημιουργεῖ ἀφ' ἑαυτῆς μιὰ δραματικὴ κατάστασις. Ἡ εἰρωνεία δημιουργεῖ ἐπίσης κι ἓνα εἶδος συνοχῆς (ἢ καὶ συνενοχῆς) ἀνάμεσα στὸν συγγραφέα καὶ στὸν ἀναγνώστη. Ὁ Ψελλὸς γνωρίζει ὅλη τὴν γκάμα τῆς δυναμικῆς παρουσίας τοῦ εἰρωνικοῦ στοιχείου⁹⁸. Ὅταν περιγράφει, στὸ σκηνικὸ τῆς ἐπανάστασης τοῦ Φωκᾶ, τὸν μικρὸ συμβασιλέα Κωνσταντῖνο, προπορευόμενο «ἐλαφρὰ ἀπὸ τὴ φάλαγγα κραδαίνοντας ἓνα μακρὸ δόρυ⁹⁹» δημιουργεῖ στὸν ἀναγνώστη - νοερὸ θεατὴ τὴν ἀντίθεση ἀνάμεσα στὸν ἴδιο καὶ τὴν πραγματικὴ κατάστασις.

Ἡ εἰρωνικὴ συνενοχὴ, ἡ συνωμοσίᾳ τῆς μυστικῆς συνεννόησης ἐμφανίζεται καὶ στὸ παράδειγμα τῆς φήμης ὅτι ὁ Ρωμανὸς Γ' εἶναι ἀκόμη ζωντανὸς καὶ ὀρισμένοι τοῦ πᾶνε τὴν εἰκόνα τῆς Θεοτόκου γιὰ νὰ τὸν σώσει¹⁰⁰. Τότε αὐτός, «ὁ τῶς φυγὰς ἐπετίμα τοῖς φεύγουσιν¹⁰¹». Σὲ ἄλλα σημεῖα τοῦ ἔργου τοῦ ὁ Ψελλός, ἐργάζεται ὡς δραματοουργὸς γιὰ νὰ μᾶς δάλει στὸ δικό του παιχνίδι, χρησιμοποιώντας τὴν κωμικὴ ἢ τὴν τραγικὴ εἰρωνεία ποὺ δημιουργεῖ προαισθήματα κακῶν μηνυμάτων. Ἡ κόρη τοῦ Κωνσταντίνου Η', τὴν ὁποία ὁ Ρωμανὸς νυμφεύεται γιὰ ν' ἀνέβει στὸν θρόνο, «εἶχε κιόλας γεράσει — ἦταν 50 χρονῶν — καὶ δὲν μποροῦσε νὰ συλλάβει... εἶχε πιά ἡ μήτρα της ἀποξηρανθεῖ¹⁰²». Στὸ χαρακτηριστικὸ

96. Ὁ.π., § 76 (Renauld II 1) - § 86 (Renauld II 7), μτφρ. τόμ. Β' σ. 11-25.

97. Πρὸς J. N. Ljubarskij, *Ἡ προσωπικότητα καὶ τὸ ἔργο τοῦ Μιχαὴλ Ψελλοῦ...*, ὁ.π., σ. 308.

98. Ἡ ἀπότομη μετάπτωσις ἀπὸ τὴν ἀκμὴ στὴν ἔσχατη παρακμὴ (βλ. *Χρονογραφία* § 21 [Renauld I 13])· πρὸς § 17 [Renauld I 11], ἡ ἰσοπέδωσις ἐλαφρῶν καὶ βαρέων ἀδικημάτων (ὁ.π., § 2 [Renauld I 26]), ἡ μεγαλοπρέπεια καὶ ἡ ἀπαυδυσία (ὁ.π., § 6 [Renauld I 29]), ἡ λαμαργία καὶ ἡ νηστεία (ὁ.π., § 9 [Renauld I 30]) εἶναι μερικοὶ ἀπὸ τοὺς ἄξονες τῶν ἀντιθέσεων πᾶνω στοὺς ὁποίους στηρίζεται ἡ εἰρωνικὴ δραματικὴ τοῦ γλώσσα. Ὑπάρχουν ὡστόσο καὶ ἄλλοι παράλληλοι τρόποι ποὺ ὑπονομεύουν τὸν λόγο ἢ τὴν δράσις καὶ ἐπιτυγχάνουν τὸν στόχο τοῦ λογοτέχνη - «σκηνουργοῦ».

99. Μιχαὴλ Ψελλός, *Χρονογραφία...*, ὁ.π., § 16 (Renauld I 10-11), μτφρ. τόμ. Α' σ. 63.

100. Ὁ.π., § 10 (Renauld I 39), μτφρ. τόμ. Α' σ. 131.

101. Ὁ.π., § 11 (Renauld I 39), μτφρ. τόμ., Α' σ. 131-133.

102. Ὁ.π., § 5 (Renauld I 34), μτφρ. τόμ. Α' σ. 121.

αυτό παράδειγμα ειρωνικής αντίθεσης προοιωνίζονται δράματα. Τέτοιου είδους δράματα που συνδέονται με συγκεκριμένα πρόσωπα προσφέρονται άφθονα στο έργο του Ψελλού. Τό πρόσωπο της αυτοκράτειρας Ζωής αναδεικνύεται ως ένα από τα πιο δραματικά πρόσωπα, με όλες τις ιδιομορφίες της ζωής της¹⁰³. Κι αυτές οι ιδιομορφίες σχετίζονται με τους έρωτες¹⁰⁴, συγκροτώντας ό,τι ο Ljubarskij επιχείρησε να διαγνώσει στους « τύπους » που είδαμε παραπάνω να εξετάζει. Στόν τύπο του έρωτευμένου νέου ο Μονομάχος ήταν πρώτος και καλύτερος : ο έρωτάς του με τη νεαρή Άλανη¹⁰⁵, ή θεατρική παρουσία της Σκλήραινας ως επίσημης έρωμένης στό πλάι του¹⁰⁶ είναι από τις πιο χαρακτηριστικές θεατρικές δομές του μέσα και του έξω του ανθρώπου. Οί δίδυμες Ζωή και Θεοδώρα¹⁰⁷ συγκροτούν επίσης δραματική εικονοποιία, της ζωής και του θανάτου, παίζοντας με τα αρχικά των ονομάτων τους¹⁰⁸. Η Θεοδώρα εμπίπτει στόν « τύπο » του « γεροτσιγκούνη¹⁰⁹ », αφού μετράει πάντα τα νομίσματα που θα ξοδεύσει. Ο μηχανορράφος ύπηρετης - γελωτοποιός του βασιλιά¹¹⁰, ο καυχησιάρης στρατιώτης¹¹¹, ο σχολαστικός υπάλληλος¹¹² δέν είναι πρόσωπα μόνο πραγματικά, αλλά « τύποι » με ευδιάκριτη θεατρική υπόσταση στό —κατά τα άλλα— ιστορικό έργο του Ψελλού¹¹³.

Ίδιαίτερη δραματική φροντίδα αποδίδει ο Μιχαήλ Ψελλός στό « άτομο », στήν ανθρώπινη υπόσταση του « προσώπου ». Πέρα από τους ζωγραφικούς πίνακες ενδιαφέρεται να εξωτερικεύσει τό έσωτερικό δράμα των προσώπων. Οί άρρώστειες των αυτοκρατόρων είναι συμπτώματα που

103. Ό.π., § 157 (Renauld II 49) - § 160 (Renauld II 50), μτφρ. τόμ. Β' σ. 119, 121, 123.

104. Ό.π., §§ 19-21 (Renauld I 46-48), μτφρ. τόμ. Α' σ. 149, 151.

105. Ό.π., § 145 (Renauld II 41-42), μτφρ. τόμ. Β' σ. 105. Πρβλ. §§ 151-152 (Renauld II 45-46), μτφρ. τόμ. Β' σ. 113, 115.

106. Ό.π., §§ 56, 61 (Renauld II 46, 47), μτφρ. τόμ. Β' σ. 375, 381.

107. Ό.π., § 3 (Renauld I 118), μτφρ. τόμ. Α' σ. 315.

108. Ό.π., § 4 (Renauld I 119), μτφρ. τόμ. Α' σ. 317 : « θάνατόν φημι και ζωήν = Θ. Ζ. ».

109. Ό.π., σ. 317 : « ή δέ ήρίθμει τους στατήρας διδοῦσα ».

110. Ό.π., § 139 (Renauld II 38), μτφρ. τόμ. Β' σ. 97.

111. Ό.π., § 33 (Renauld I 22), μτφρ. τόμ. Α' σ. 89.

112. Ό.π., § 170 (Renauld I 55), μτφρ. τόμ. Α' σ. 133, 35.

113. Ό.π., § 190 (Renauld II 55), μτφρ. τόμ. Β' σ. 133, 135. Για τις ιδιαιτερότητες του λογοτεχνικού είδους στό όποιο ανήκει ή Χρονογραφία, βλ. J. N. Ljubarskij, *Η προσωποκότητα και τό έργο του Μιχαήλ Ψελλού...*, ό.π., σ. 268-294.

παραπέμπουν στο τελικό δράμα. Οί περιγραφές τῶν ἀσθενούντων Κωνσταντίνου Γ' Δούκα¹¹⁴, τοῦ Ἰσαακίου Κομνηνοῦ¹¹⁵ καὶ τοῦ Κωνσταντίνου Θ' Μονομάχου¹¹⁶, οἱ ἐπιληψίες τοῦ Ρωμανοῦ Γ'¹¹⁷ καὶ τοῦ Μιχαήλ Ε'¹¹⁸ στοιχειοθετοῦν σκηνικὰ ἐπεισόδια καὶ οἱ περιγραφές τῶν θανάτων¹¹⁹ ὁλοκληρώνουν τὰ προσωπικὰ δράματα. Μπορεῖ νὰ ἰσχυριστεῖ κανεὶς ὅτι οἱ ἥρωες στοῦ ἔργο τοῦ Ψελλοῦ εἶναι τὰ πρόσωπα. Οἱ ἀνοιχτὲς σκηνὲς τοῦ ἔξω (θριαμβικὲς ὑποδοχὲς¹²⁰, ἀναγορεύσεις¹²¹, στάσεις¹²²) παίξουν ἓνα διακοσμητικὸ θεατρικὸ ρόλο, ἐκτὸς ἂν πρόκειται γιὰ «προσωπικὲς» δραματικὲς καταστάσεις. Στὸ παράδειγμα τῆς στάσης τοῦ Βάρδα Σκληροῦ, τὸ ἔξωτερικὸ θεατρικὸ σκηνικὸ ἐξαφανίζεται μπροστὰ στοῦ πρόσωπο τοῦ ἥρωα στρατιωτικοῦ, τοῦ ὁποῦ ὁλόκληρη ἡ ζωὴ συμπυκνώνεται σὲ μιὰ στιγμή, τὴ στιγμή τῆς ὑποταγῆς, καθὼς σκύβει καὶ διαδραματίζει στὴν αὐτοκρατορικὴ σκηνή, ἐνῶ ὁ ἥλιος δύει καὶ ὁ Σκληρὸς τελειώνει τὸ δικό του δράμα¹²³. Γιὰ τὸν Ψελλὸ τὸ πρόσωπο εἶναι ἡ «ζωή» τοῦ δράματος¹²⁴.

114. Μιχαὴλ Ψελλός, *Χρονογραφία...*, ὁ.π., §§ 26-27 (Renauld II 151), μτφρ. τόμ. Β' σ. 375.

115. *Ο.π.*, §§ 74-78 (Renauld II 129-131), μτφρ. τόμ. Β' σ. 321, 323, 325.

116. *Ο.π.*, §§ 127-130 (Renauld II 31-34), μτφρ. τόμ. Β' σ. 81, 83, 85. Ὁ Κωνσταντῖνος Θ' Μονομάχος εἶναι ἓνα θεατρικὸ πρόσωπο ὁ ἴδιος μέσα στοῦ ἔργο τοῦ Ψελλοῦ, ἓνας ὁλοκληρωμένος δραματικὸς χαρακτήρας ποὺ ἡ δράση του γεμίζει τὸν ἄξονα ζωῆ-θάνατος (βλ. *Χρονογραφία* §§ 47-60 [Renauld I 140-146], μτφρ. τόμ. Α' σ. 367, 369, 379).

117. *Ο.π.*, § 22 (Renauld I 48), μτφρ. τόμ. Α' σ. 153.

118. *Ο.π.*, § 18 (Renauld I 63-64), μτφρ. τόμ. Α' σ. 189.

119. Βλ. περιγραφὴ γιὰ τὸ θάνατο τοῦ Κωνσταντίνου Θ' Μονομάχου (ὁ.π., § 201 [Renauld II 70-71], μτφρ. τόμ. Β' σ. 171, 173). Θάνατος Θεοδώρας (ὁ.π., § 19-20 [Renauld II 81-82], μτφρ. τόμ. Β' σ. 201, 203).

120. *Ο.π.*, §§ 87-88 (Renauld II 6-7), μτφρ. τόμ. Β' σ. 25, 27. Βλ. ἀκόμη §§ 21-26 (Renauld II 95-98), μτφρ. τόμ. Β' σ. 237, 239, 241, 243, 245, καὶ § 19 (Renauld I 127), μτφρ. τόμ. Β' σ. 335.

121. *Ο.π.*, § 89 (Renauld II 137), μτφρ. τόμ. Β' σ. 337, 339, § 3 (Renauld I 55), μτφρ. τόμ. Α' σ. 167, 169, καὶ § 37 (Renauld I 109), μτφρ. τόμ. Α' σ. 293, 295.

122. *Ο.π.*, §§ 25-27 (Renauld I 15-17), μτφρ. τόμ. Α' σ. 73, 75, 77, § 123 (Renauld II 29), μτφρ. τόμ. Β' σ. 75, 77, § 137 (Renauld II 37), μτφρ. τόμ. Β' σ. 93, 95 καὶ §§ 26-32 (Renauld I 103-106), μτφρ. τόμ. Α' σ. 279, 281, 283, 285, 287, 289.

123. *Ο.π.*, § 27 (Renauld I 17), μτφρ. τόμ. Α' σ. 77.

124. *Ο.π.*, § 183 (Renauld II 160-61), μτφρ. τόμ. Β' σ. 147, 149. Ὁ Κωνσταντῖνος Θ' Μονομάχος ὅταν ἔμαθε ὅτι ἀπὸ τὸν τάφο τῆς Ζωῆς ἀνέδλυξε μῦθο παραληρεῖ, παρὰ τὴν πίκρα ποὺ τῆς πρόσφερε ὅταν ἦταν ἐν ζωῇ. Βλ. καὶ Titos Papamastorakis, «The Empress Zoe's Tomb», στοῦ: *Ἡ αὐτοκρατορία σὲ κρίση* (...), ὁ.π., σ. 479-511.

Ἡ γνώση τοῦ ἀρχαίου δράματος ἀπὸ τὸν Μιχαὴλ Ψελλὸ ¹²⁵ μεταφέρειται στὴν σύγχρονή του πραγματικότητα μὲ λογοτεχνικοὺς ὅρους στὴ *Χρονογραφία*. Ἡ αὐτοκράτειρα ἐμφανίζεται στὸ ἔργο ὡς « κορυφαία τοῦ ἐπιθρήνιου χοροῦ, ἐνῶ ἡ θυγατέρα της ἀνταπαντοῦσε στοὺς θρήνους τῆς μητέρας μὲ ἀκόμη πιὸ πένθιμους ὀλοφυρμούς ¹²⁶ ». Γιὰ τὴ βασίλισσα τὸ « ἦθος θ' ἀρκοῦσε, ἀσύγκριτο πρὸς κάθε ἄλλη ψυχὴ, θ' ἀρκοῦσε ἡ ὁμορφιά της... » Ἄν μάλιστα, ὅπως λέει ὁ ἀρχαῖος τραγικὸς ποιητής, « γυναικὶ κόσμον ἡ σιγὴ φέρει »... τότε αὐτὴ ἄξιζε τιμὴ πᾶνω ἀπ' ὅλες τὶς γυναῖκες, ἀφοῦ ποτὲ δὲν μίλησε σὲ κανέναν ἄλλο πέρα ἀπ' τὸν ἄνδρα της ¹²⁷ ». Ὁ Ψελλὸς ξέρει τοὺς τρόπους νὰ ὀδηγεῖ τὸν ἀναγνώστη - νοερὸ θεατὴ στὴν οὐσία τοῦ δράματος· καὶ ἡ οὐσία τοῦ δράματος βρίσκεται γι' αὐτὸν ἀνάμεσα σὲ δύο πόλους : ἀφενὸς στὴν ἀπόλυτη συμπίσχυσα ταύτιση καὶ ἀφετέρου στὴν ἀπόλυτη ἀδιαφορία - ἀπάθεια. Σ' αὐτοὺς τοὺς δρόμους κινεῖται « ὡς δραματοουργὸς - σκηνοεργὸς » ὁ Μιχαὴλ Ψελλὸς μὲ ἀπόλυτη ἄνεση, μὲ τέλεια δηλαδὴ μαεστρία, ὅπως ἀκριβῶς κινεῖται ἓνας ὀλοκληρωμένος λογοτέχνης. Στὸ « κοσμοθέατρον » τοῦ Ψελλοῦ ἡ θεώρηση τῆς ἱστορίας διαφέρει ἀπὸ τὴν ἀντίληψη τοῦ Ἀτταλειάτη, σύμφωνα μὲ τὴν ὁποία ἓνα μεγάλο μέρος τῶν δυνάμεων ποὺ κινοῦν τὴν ἱστορία τοποθετοῦνται στὴ σφαίρα τῆς Θεῆας Πρόνοιας. Στὸ μοντέλο τῆς μεικτῆς ἐρμηνείας τῶν αἰτίων ποὺ δημιουργοῦν τὰ ἱστορικὰ γεγονότα ὁ Ψελλὸς μεταφέρει τὸ ἐπίκεντρο στὸν ἄνθρωπο καὶ στὶς πολυποίκιλες ἐκδηλώσεις του, γιὰ νὰ ἀντιμετωπίσει τὸ ἀτομικὸ ἢ τὸ συλλογικὸ τοῦ δράμα.

Στὸν 12ο αἰῶνα ἡ ὑπόθεση « δραματικὸ στοιχεῖο στὴν ἱστοριογραφία » στὴν γραφίδα ἐνὸς εἰδήμονος, τοῦ Εὐσταθίου Θεσσαλονίκης, βρίσκει τὸν καλύτερο χειριστὴ τῆς. Στὸ « ἱστορικὸ ἔργο τοῦ Εὐσταθίου γιὰ τὴν ἄλωση τῆς Θεσσαλονίκης ἀπὸ τοὺς Νορμανδοὺς ¹²⁸ » τὸ ὄραμα τοῦ Ψελλοῦ γιὰ

125. Βλ. πὺ πᾶνω σημ. 57.

126. Μιχαὴλ Ψελλός, *Χρονογραφία*..., ὁ.π., § 80 (Renauld II 132), μτφρ. τόμ. Β' σ. 329.

127. Ὁ.π., § 9 (Renauld II 177), μτφρ. τόμ. Β' σ. 449.

128. Βλ. Eustazio di Tessalonica, *La espugnazione di Tessalonica, testo critico, introduzione, annotazioni di Stilpon Kyriakidis, proemio di Bruno Lavagnini, versione italiana di Vincenzo Rotolo*, Παλέρμο 1961. Στὸ ἐξῆς οἱ παραπομπές στὸ « Εἰς τὴν ἄλωσιν τῆς Θεσσαλονίκης » θὰ ἀναφέρονται στὴν ἐκδοση αὐτῇ.

τὸν ρόλο τοῦ δραματικοῦ στοιχείου στὴν ἱστορική ἀφήγηση¹²⁹ προσλαμβάνει ἄλλη διάσταση. Τὰ γεγονότα εἶναι ἡ τραγική πραγματικότητα ποὺ πρέπει νὰ ἀναπαρασταθεῖ μὲ τὸν λόγο μὲ ὅλα τὰ μέσα ποὺ δημιουργοῦν καὶ κορυφώνουν τὴ δραματική ἔνταση. Τὰ πρόσωπα ἐδῶ κινοῦνται ἀνήμερορ νὰ ἀντιδράσουν, ἀδέβαια, ἔρμαια τῆς μοίρας τους. Μοιάζουν μὲ βουδὰ πρόσωπα σ' ἓνα καλοστημένο, ἀπὸ ἄποψη δομικῆς λειτουργίας, λογοτεχνικὸ ἔργο, ποὺ χρησιμοποιεῖ συνειδητὰ ὅρους καὶ τρόπους τῆς τραγωδίας.

Ἡ σχέση τοῦ Εὐσταθίου μὲ τὸ δράμα εἶναι ἡ πιὸ φανερὴ ἀπὸ ὅλες τὶς περιπτώσεις τῶν βυζαντινῶν ἱστορικῶν καὶ ὄχι μόνον τῶν ἱστορικῶν τῆς ἐποχῆς ποὺ ἐξετάζουμε· γιατί ὁ μέγας αὐτὸς φιλόλογος-συγγραφέας τοῦ Βυζαντίου διέθετε εὐρύτατη παιδεία¹³⁰ ποὺ τοῦ ἐπέτρεπε νὰ κατανοεῖ καὶ νὰ χειρίζεται ποικίλους λογοτεχνικοὺς τρόπους, ὥστε τὸ ὕφος του νὰ παρουσιάζεται περίπλοκο. Στὸ «ἱστορικὸ» ἔργο του ὁ Εὐστάθιος καταθέτει ὅλους αὐτοὺς τοὺς προσχηματισμένους τρόπους κατασκευῆς τῆς λογοτεχνικῆς γραφῆς του.

Τὸ ἔργο «Εἰς τὴν ἄλωσιν τῆς Θεσσαλονίκης» ἀντιμετωπίστηκε ἀπὸ τοὺς παλαιότερους ἐρευνητὲς ὡς καθαρὰ ἱστορικὸ¹³¹. Ὁ κριτικὸς ἐκδότης τοῦ Στίλπων Κυριακίδης διείδε τὴν ἐπίδραση τῆς ρητορικῆς¹³² στὴ γραφὴ τοῦ Εὐσταθίου καὶ μὲ δάση τὴν ἄποψή του ὅτι «πρόκειται γιὰ κάτι ἀνάμεσα σὲ ρητορικὸ λόγο καὶ ἱστορία¹³³» οὐσιαστικὰ ὥθησε καὶ τὸν Εὐδ. Θ. Τσολάκη νὰ ἀμφιβάλλει γιὰ τὴν καθαρότητά του ὡς ἱστορικοῦ ἔργου¹³⁴.

129. Ἡ τάξη ποὺ κυριαρχεῖ στὴ σκηνοθεσία ρυθμίζεται ἀπὸ τὸν ἀόρατο σκηνοεργό, τὸν λογοτέχνη συγγραφέα, ποὺ βλέπει ὅλα τὰ γεγονότα «σάν μιὰ θεατρικὴ παράσταση» (βλ. Μιχαὴλ Ψελλός, *Χρονογραφία*, β.π., τόμ. Α', σ. 21)· συνεπῶς τὰ γεγονότα μπορεῖ νὰ εἶναι καὶ πλασματικά (βλ. Β. Πούχβεργ, *Φαινόμενα καὶ νοούμενα...*, β.π., σ. 56-57).

130. A. Kazhdan (in collaboration with S. Franklin), *Studies on Byzantine Literature of Eleventh and Twelfth Centuries*, Καίμπριτζ 1984, σ. 115-195· N. G. Wilson, *Οἱ λόγιοι στὸ Βυζάντιο*, μτφρ. Ν. Χ. Κονομῆ, Ἀθήνα 1983, σ. 252-262· M. Angold, *Church and Society in Byzantium under the Comneni 1081-1261*, Καίμπριτζ 1995, σ. 179-196.

131. Γιὰ τὸ ἱστορικὸ περιβάλλον ποὺ δημιούργησε τὸ ἔργο βλ. Vincenzo Rotolo, «Οἱ Σικελοὶ στὴ Θεσσαλονίκη τὸ 1185» στὸ: *Ἡ Θεσσαλονίκη μεταξὺ ἀνατολῆς καὶ δύσεως, Πρακτικὰ Συμποσίου Τεσσακονταετηρίδος τῆς Ἑταιρείας Μακεδονικῶν Σπουδῶν* 30 Ὀκτ.-Νοε. (1980), Θεσσαλονίκη 1982, σ. 9-20. Τὴν ἄποψη τοῦ G. Leone («Conjectures sur la composition de *La prise de Thessalonique* d'Eustathe», *Byzantion* 34 [1964], σ. 267-269), σύμφωνα μὲ τὴν ὁποία τὸ ἔργο εἶχε γραφεῖ γιὰ νὰ ἐκφωνηθεῖ ὡς ὁμιλία, ἀντικρούει ὁ H. Hunger (*Ἱστορία τῆς βυζαντινῆς λογοτεχνίας...*, β.π., τόμ. Β', σ. 263-264).

132. Βλ. Eustazio di Tessalonica, *La espugnazione di Tessalonica...*, β.π., σ. xx.

133. Αὐτόθι.

134. Εὐδ. Θ. Τσολάκη, *Βυζαντινοὶ ἱστορικοί...*, β.π., σ. 79.

‘Οπωσδήποτε τὸ ἔργο « ἀμιγῶς » δὲν εἶναι τίποτε ἀπὸ ὅλα αὐτά, γιατί εἶναι ὅλα αὐτά μαζί· πράγματι δὲν λείπει ἡ ἱστορική διάσταση, οὔτε ἡ ρητορική, οὔτε ἡ διάσταση τῆς διδακτικῆς ὁμιλίας. Εἶναι προφανές ὅτι τὸ ἔργο δὲν ἔχει μιὰ πειθαρχημένη ἐνότητα. Δὲν παρατηροῦμε τὴν « κατὰ φύσιν ἀφήγησιν ¹³⁵ » μὲ τὴ χρονική σειρά τῶν γεγονότων καὶ διασπᾶται ἡ συνοχή τῆς μὲ τὴ χρήση ἀφηγηματικῶν τεχνικῶν ἀσυμφωνίας ἀνάμεσα στὴ λογοτεχνική ἀφήγηση καὶ τὴν ἱστορία, σύμφωνα μὲ τὸ φαινόμενο τῆς ἀναχρονίας ¹³⁶. Οἱ ἀφηγηματικοὶ ἐλιγμοὶ τῆς προαναγγελίας ¹³⁷ ἢ τῆς ὑστεροαναφορᾶς ¹³⁸, γιὰ νὰ προβλεφθοῦν ἢ νὰ ἀνακληθοῦν γεγονότα ποὺ ἐντάσσονται στὸν παρελθοντολογικὸ ἢ μελλοντικὸ ἄξονα τῆς ἀφήγησης, εἶναι χαρακτηριστικοὶ τρόποι, ὅπως εἶδαμε, ἐκφορᾶς τῆς δραματικῆς ὕψης τοῦ ἀφηγηματικοῦ λόγου. Ἀλλὰ καὶ οἱ « ἀνατροπές » (ἀπὸ τὸ αἰσιόδοξο π. χ. μῆνυμα στὴ συμφορὰ) ¹³⁹ λειτουργοῦν σὲ μιὰ μορφή ἀφηγηματικῆς ἁλυσίδας, γιὰ νὰ κρατοῦν ἀμείωτη τὴ δραματικὴ ἐνταση.

Ὁ H. Hunger εἶχε παρατηρήσει τὶς παρεκβάσεις καὶ τὶς παρεμβολές ὡς κυρίαρχο στοιχεῖο στὴ δομὴ τῆς ἀφήγησης ¹⁴⁰, ἀλλὰ αὐτὴ ἡ ἀνάκατη σύλληψη καὶ μόνον ὑποδηλώνει τὴ δραματικὴ ἀγωνία τοῦ ἴδιου τοῦ συγγραφέα γιὰ τὸ ἔργο. Μὲ ἀφορμὴ τὶς παραπάνω διαπιστώσεις στὸ « φιλολογικὸ ἐργαστήρι ¹⁴¹ » τῆς βυζαντινῆς λογοτεχνίας στὸ Πανεπιστήμιο Θεσσα-

135. Βλ. Ἀριστοτέλους, *Περὶ ποιητικῆς*, μτφρ. Σίμου Μενάρδου, *εἰσαγωγή, κείμενον καὶ ἐρμηνεία* I. Συκκουτῆ [Ἀκαδημία Ἀθηνῶν, Ἑλληνικὴ Βιβλιοθήκη 2], Ἀθήνα χ.χ.ε. 1459α.

136. Βλ. σχετικὰ G. Genette, *Narrative Discourse* (transl. J. Lewin), Ὁξφόρδη 1980, σ. 40.

137. Eustazio di Tessalonica, *La espugnazione di Tessalonica...*, ὁ.π., σ. 34, στίχ. 35 : « καὶ γέγονε καὶ ταῦτα ἡμῖν προκεντήματα ὧν ἐπάθομεν... ». Πρβλ. καὶ σ. 140, στίχ. 11 : « τὰ θεόθεν σημεῖα ».

138. Βλ. καὶ ὁ.π., σ. 36, στίχ. 3 : « Ἀλλὰ ταῦτα μὲν ἐς ὑστερον ». Πρβλ. καὶ σ. 28, στίχ. 15 : « Ἀλλὰ τοῦτο μὲν μικρόν τι ὑστερον », καὶ σ. 4, στίχ. 16 : « ἐν ὑστέρω τοῦ ὅλου λόγου », κ. ἄ. Μὲ τὴν ἐννοια αὐτὴ λειτουργεῖ ὁλόκληρη ἡ *προσθεωρία* τοῦ ἔργου, ποὺ προαναγγέλει τὴν ὅλη ἱστορικὴ ἀφήγηση.

139. Βλ. ὁ.π., σ. 80, στίχ. 32 : « Ἐσπέρας γὰρ ἦλθεν ὁ παρακοιμώμενος καὶ αὔριον ἔωθεν ἀπολώλαμεν ». Πρβλ. καὶ σ. 146, στίχ. 6 κ.ε. : « Οὐ γὰρ πόλις ἦν ἀπλῶς, ἀλλὰ μακάρων γῆ... Καὶ νῦν τὸ τοιοῦτον καλὸν οὐκ ἔχει τινὰ ξεναγωγεῖν... καὶ τῶν τοιούτων ἀπάντων ἀγαθῶν τὴν καθ’ ἡμᾶς πόλιν ἀπωρφάνισαν... θάνατοι αὐτόχρονημα ἐξέβησαν ».

140. H. Hunger, *Ἱστορία τῆς βυζαντινῆς λογοτεχνίας...*, ὁ.π., τόμ. Β’, σ. 263.

141. Στὸ πλαίσιο τῶν ἐρευνῶν γιὰ τὸ ἔργο τοῦ Εὐσταθίου ἔχει ἐκπονηθεῖ ἀπὸ μένα ἡ μετάφραση στὴ νεοελληνικὴ γλῶσσα τοῦ ἱστορικοῦ ἔργου καὶ ἐτοιμάζεται ἕνα συνθετικὸ βιβλίο γιὰ τὴν προσωπικότητα καὶ τὸ ἔργο του. Ἡ συνάδελφος Μαρία Αὐγερινοῦ ἐτοιμάζει τὴ μετάφραση τοῦ βιβλίου τῶν A. Kazhdan - S. Franklin ποὺ περιέχει τὴν ἐκτενὴ μελέτη γιὰ τὸν Εὐστάθιο.

λονίκης εξετάζουμε, ἐδῶ καὶ μερικὰ χρόνια, τὴν « ἄλωση τῆς Θεσσαλονίκης », μὲ σκοπὸ νὰ κατανοήσουμε ἐπιτέλους τὸ ὅλον καὶ τὰ μέρη τῆς ὑπόστασής της. Στὸ πλαίσιο αὐτῆς τῆς προσπάθειας ὁ Β. Σαρρῆς ἐπιχείρησε νὰ ἐρμηνεύσει τὸ ζήτημα τῆς λογοτεχνικότητας τοῦ ἱστορικοῦ ἔργου τοῦ Εὐσταθίου¹⁴², βαδίζοντας πάνω στὴ γραμμὴ ὅτι ὁ σοφὸς λόγιος συγγραφέας δημιουργεῖ τὴν ἱστορικὴ ἀφήγησή του καὶ μεταφέρει στοιχεῖα ἀπὸ τὸ ἀρχαιοελληνικὸ δράμα καὶ τὴν ποιητικὴ θεωρία τῶν ἀρχαίων Ἑλλήνων, ἀπὸ τὸν Ὅμηρο ὡς τὸν Ἀριστοτέλη¹⁴³.

Ἡ ὁμηρικὴ φράση *ἔνθεν ἑλών* σὲ συνδυασμὸ μὲ τὰ σχόλια τοῦ ἴδιου τοῦ Εὐσταθίου¹⁴⁴ δηλώνει τὴν ἀφηγηματικὴ τεχνικὴ σύμφωνα μὲ τὴν ὁποία παραλείπεται ἓνα « πλάτος γραφῆς » καὶ ὁ λογοτέχνης ἀσχολεῖται μὲ μιὰ « πράξη », ἓνα καὶ μόνο θέμα¹⁴⁵. Μὲ αὐτὴ τὴ βασικὴ διατύπωση ἡ ἀνίχνευση τοῦ τρόπου σύνθεσης τοῦ λόγου συντελεῖται μὲ γνώμονα τὴν ποιητικὴ θεωρία τοῦ Ἀριστοτέλη. Ἡ ὕφανση τοῦ *μύθου*¹⁴⁶ πραγματοποιεῖται μὲ γνώμονα τὶς βασικὲς ἀρχὲς « τῆς ἐνότητας, τῆς λογικῆς συνοχῆς, τῆς ὁλοκληρίας καὶ τοῦ μεγέθους¹⁴⁷ ». Ἀλλὰ ἡ θεωρητικὴ γνώση τῶν τρόπων τῆς « ποιητικῆς μεθόδου » τοῦ Εὐσταθίου, τοὺς ὁποίους μπορεῖ κανεὶς ἐξίσου εὐκόλῃ νὰ τοὺς ἀποδεχτεῖ ἢ καὶ νὰ τοὺς ἀπορρίψει, δὲν μποροῦν καὶ δὲν πρέπει νὰ μᾶς παρασύρουν ἔξω ἀπὸ τὴν πραγματικὴ διάσταση, ὅτι ἡ « ἄλωση τῆς Θεσσαλονίκης » ἀποτελεῖ τὸ κυρίαρχο μέλημα καὶ εἶναι τὸ « ζῶν σῶμα » ἐνὸς « δραματικοῦ λογοτεχνικοῦ ἔργου » τοῦ Εὐσταθίου, τοῦ ἔργου δηλαδὴ πού μὲ τὴ θεατρικὴ ἔννοια τοῦ ὅρου ἐκτυλίσσεται σὲ μιὰ

142. Β. Σαρρῆ, *Ἡ λογοτεχνικότητα τῆς « συγγραφῆς »*. Ἡ ἄλωση τῆς Θεσσαλονίκης τοῦ ἀρχιεπισκόπου Εὐσταθίου. Προσέγγιση μὲ βάση τὴν ἀριστοτελικὴν θεωρίαν (ἀνέκδοτη δακτυλόγραφη διατριβή), Θεσσαλονίκη 1992, σ. 1-105.

143. Ὁ.π., σ. 9-11, 18-22.

144. Ὅμηρου, *Ὀδύσσεια*, 500. Πρβλ. Εὐσταθίου, *Σχόλια στὴν Ὀδύσσεια (Comentarii ad Homeri Odysseam, edidit G. Stallbaum, sumptibus Joan. Aug. Gottl. Weigel, τὸμ. I Λειψία 1825, σ. 312, 65 κ.ε.)*.

145. Ἡ ἐφαρμογὴ αὐτῆς τῆς « κατασκευαστικῆς ἔννομιας » στὴν ἀφήγηση συνδέεται, σύμφωνα μὲ τὴν ὀρθὴ παρατήρηση τοῦ Β. Σαρρῆ (*Ἡ λογοτεχνικότητα τῆς « συγγραφῆς »*... , ὁ.π., σ. 32-34), μὲ τὴν περίπτωσι τῆς *Ἀλώσεως τῆς Θεσσαλονίκης*, ὅπου ὁ Εὐστάθιος ἐπικεντρώνεται στὴν « ὀλην καὶ τελείαν » πράξη τοῦ γεγονότος τῆς ἄλωσης.

146. Β. Σαρρῆ, *Ἡ λογοτεχνικότητα τῆς « συγγραφῆς »*... , ὁ.π., σ. 25.

147. Ὁ Β. Σαρρῆς ἀναλύει τοὺς ὅρους (ὁ.π., σ. 26-34· 35-39· 40-51· 52-58) κάτω ἀπὸ τὸ πρίσμα τῆς ποιητικῆς, διευρύνοντας τὸ πλαίσιο τῆς λογοτεχνικῆς γραφῆς τοῦ Εὐσταθίου.

τεράστια « σκηνή ¹⁴⁸ » ή όποία περιλαμβάνει τά όρια τής πόλης. Κι έδω έπικεντρώνεται τό μάτι τοῦ άναγνώστη - θεατῆ τών δρωμένων τά όποία άναπαριστᾷ ή άφήγηση τοῦ Εὐσταθίου, ένός δημιουργοῦ πού μετέχει στο « πάθος ¹⁴⁹ ». Ὁ Εὐστάθιος κυριαρχεῖται ό ίδιος άπό τό « πάθος τοῦ σώματος τής πόλης » καί προσπαθεῖ νά τό περιγράψει μέ άφηγηματικούς τρόπους πού διανθίζονται μέ τή ρητορική καί τήν ποίηση, αλλά έκείνο πού κυριαρχεῖ τελικά ώς άποτέλεσμα τής προσπάθειας εἶναι τό έντονα δραματικό στοιχείο καί ὅχι ή μετατροπή τοῦ λογοτεχνικοῦ εἶδους σέ άλλη κατηγορία ¹⁵⁰.

Στό κείμενο παρατηρεῖται αὐτό πού όνομάζουμε μετατόπιση τοῦ κέντρου βάρους. Ἀπό τό πρόσωπο - άτομο πού δραματοποιεῖται στο έργο τοῦ Ψελλοῦ μεταδίδει κανεῖς στο « άνώνυμο σύνολο » τών ανθρώπων μιάς όλόκληρης πόλης καί αὐτό τό συλλογικό πρόσωπο δραματοποιεῖται. Αὐτό τό άνώνυμο πρόσωπο, κλεισμένο στο χῶρο τής περιτειχισμένης πόλης πού πολιορκεῖται καί καταλαμβάνεται, εἶναι τό δραματικό πρόσωπο στο έργο τοῦ Εὐσταθίου, περιορισμένο άσφυκτικά στον κύκλο τών (διψασμένων γιά βία, αίμα καί θάνατο) φανατισμένων έχθρων. Ὅλα γιά τόν συγγραφέα τοῦ έργου — « μύθος », « πλοκή τοῦ δράματος », « λύση τής τραγωδίας »— συντελοῦνται στον κλειστό συγκεκριμένο χῶρο καί τόν συνεπτυγμένο χρόνο, ὅπως τό άπαιτεῖ ή θεατρική πράξη. Τό *θέατρον* ¹⁵¹ τοῦ Εὐσταθίου στήνεται νοερά, γιά νά άναπαρασταθεῖ τό « πάθος » μιάς όλόκληρης κοινωνίας πού τό έζησε στήν πραγματικότητα. Τά μεμονωμένα « άτομικά » δραματικά έπεισόδια (π. χ. τά έπεισόδια τοῦ Λέοντα Κουταλά

148. Σέ αντίθεση μέ τόν Μιχαήλ Ψελλό (βλ. πὸ πάνω, σημ. 73), ό όρος δέν έμφανίζεται στο έργο *Ἀλωσις τής Θεσσαλονίκης* τοῦ Εὐσταθίου, παρά τή δραματικότητα τών ένότητων του καί τοῦ συνόλου τής Ιστορίας.

149. Ἡ έρευνα τών όρων « πάθος » καί « παθαινόμενος » άπό τόν Β. Σαρρή (*Ἡ λογοτεχνικότητα τής « συγγραφῆς »...*, σ. 68-86) ένισχυεῖ τήν άποψη ὅτι ή *Ἀλωσις* κλίνει περισσότερο πρὸς τήν πλευρά τής τραγωδίας, ὅπου τό δραματικό στοιχείο κυριαρχεῖ καί ή λογοτεχνική χρήση τοῦ τραγικοῦ δοκιμάζεται συχνά άπό τόν συγγραφέα (βλ. E. Leone, « Conjectures... », ὅ.π., σ. 269).

150. Πρὸβλ. σχετικῆς άπόψεις τοῦ J. N. Ljubarskij γιά τόν Ψελλό (*Ἡ προσωπικότητα καί τό έργο τοῦ Μιχαήλ Ψελλοῦ...*, ὅ.π., σ. 198 κ.έ.).

151. Μέ τήν έννοια τοῦ όρου ό Andrew Stone έκπόνησε ειδικό άρθρο (« Eustathios of Thessaloniki and the Performance of Rhetoric : The Case for "theatron" ») τό όποιο πρόκειται νά δημοσιευθεῖ στο περιοδικό *Βυζαντινά*. Χρησιμοποιῶ έδω τόν όρο μέ τήν έννοια τής χρήσης του άπό τόν Ψελλό (βλ. Β. Ποῦχγερ, *Φαινόμενα καί νοούμενα...*, ὅ.π., σ. 71-73).

καὶ τοῦ Βολέα¹⁵²) προβάλλονται ἢ τοποθετοῦνται στὸ κείμενο ὡς ἰντερμέδια, γιὰ νὰ τονίζουσιν ἀκριβῶς τὸ συνολικὸ δράμα. Δὲν εἶναι τόσο ἡ ἄμεση σχέση μετὰ τὸν « μῦθο » ποὺ φέρνει κοντὰ τὸν Εὐστάθιο μετὰ τὸ δραματικὸ στοιχεῖο τοῦ λόγου του, ἀλλὰ τὸ ἴδιο τὸ ἱστορικὸ γεγονὸς πλέκει τὸν « μῦθο » μιᾶς πραγματικῆς τραγωδίας. Κι αὐτὸ τὸ δραματικὸ στοιχεῖο ἐκμεταλλεύεται καὶ προβάλλει ὁ λογοτέχνης Εὐστάθιος, ὑπενθυμίζοντάς μας διαρκῶς στὸ κείμενό του τὴν σχέση του μετὰ τὸ ἀρχαῖο δράμα¹⁵³. Ἡ πραγματεία του « Περί ὑποκρίσεως¹⁵⁴ » εἶναι ἡ ἀφετηρία τῆς θεωρητικῆς του συγκρότησης καὶ τῆς ἐπαφῆς του μετὰ τὴν ἀρχαία τραγωδία, ἀλλὰ καὶ οἱ ἀναφορὲς ποὺ ἐνυπάρχουν στὴν ἱστορία του ἀναπτύσσουσιν αὐτὸν τὸν διάλογο μετὰ τὴν ἀρχαία δραματικὴ ἔκφραση. Ὁ ἴδιος στὴν *προθεωρία* τοῦ ἔργου του θὰ γράψῃ: « Ἀρξεται δὲ ὑποτεταγμένος λόγος ἀναγκαιῶς ἐξ αὐτοῦ πάθους, ὅτι μὴδὲ ἦν τὸν ἐν ἐλεεινοῖς ὄντα, μὴ τραγικεύσασθαι τότε πρῶτον... Ἀνασκαλεύσει δὲ ἀμυδρῶς ἡ συγγραφὴ... ἐν ὑστέρῳ τοῦ ὅλου λόγου¹⁵⁵ ». Τοῦτο σημαίνει ὅτι ἔχει τέλεια συναίσθησις ὅτι ὁ μῦθος μετὰ τὸν

152. Βλ. Eustazio di Tessalonica, *La espugnazione di Tessalonica*..., ὁ.π., σ. 102, στίχ. 28 κ.έ., σ. 104, στίχ. 33 κ.έ.

153. Βλ. ὁ.π., σ. 140, 10 (σὺν κακῷ ἔμαθον: πρβλ. Soph. El. 430, Eur. Bacc. 113, Aesch. Ag. 187)· σ. 6, 6 (᾽Ωμοὶ δαίμονες: πρβλ. Aesch. Pers. 516)· σ. 44, 5 (<εἰδιστο> ἄδδην: Aesch. Pr. 585)· σ. 46, 30 (καλὰ κακοῖς: Aesch. Ag. 658, Eur. Ion 1017)· σ. 108, 30 (Ἄλλ' οὐκ ἔχει δᾶδας: Aesch. Eum. 1044)· σ. 116, 5 (οὐράνας: Aesch. FTG N2)· σ. 130, 15 (κλύδωνι: πρβλ. Aesch. Pers. 599)· σ. 132, 34 (πλήθων: Aesch. Ag. 1220)· σ. 148, 33 (μηδεμίαν χάριν: πρβλ. Aesch. Frg. 161 N2)· σ. 150, 50 (ὁ τοῦ πολέμου κύβος: πρβλ. Aesch. Sept. 414). Βλ. ἀκόμη ὁ.π., σ. 28, 25 (κύματα: πρβλ. Eur. Or. 279H)· σ. 34, 13 (κακῷ μεγάλῳ: Aesch. Frg. 339)· σ. 88, 24 (ἀνέμοις: πρβλ. Eur. Tr. 419, Bacch. 350)· σ. 98, 10 (βάλλοντες: πρβλ. Eur. Iph. T. 318)· σ. 98, 32 (ἀναστομοῦντος: πρβλ. Eur. Cycl. 357)· σ. 106, 23 (φρυσσόντων: πρβλ. Eur. Suppl. 31)· σ. 112, 29-30 (ἡλίου ἀφορῶντος ἃ μὴ ἔπρεπε: πρβλ. Soph. Oed. rex 1426, Eur. Or. 422)· σ. 116, 7-8 (ἀσχοῦ προύχοντα πόδα: Eur. Med. 679)· σ. 130, 7 (παράφοροι: πρβλ. Eur. Hec. 1050)· σ. 152, 24 (τοιόνδ' ἀπέδῃ: Eur. Alc. 1163, Med. 1419, Andr. 1288, Hel. 1692, Bacc. 1392H). Βλ. ἀκόμη, ὁ.π., σ. 26, 8-9 (σὺν γυναιεῖ: πρβλ. Soph. El. 302H)· σ. 62, 32 (ἐν κενοῖς: Soph. Aj. 971)· σ. 130, 15 (κλύδωνι: πρβλ. Soph. Oed. rex 1527)· σ. 136, 34 (ἀντιρρόπου: πρβλ. Soph. El. 119). Βλ. τέλος ὁ.π., σ. 42, 13 (ἐμπεφορβεῖωτο: πρβλ. Aristoph. Av. 861)· σ. 50, 9 (παῖς ἐπὶ συμφοραῖς: πρβλ. Aristoph. Eg. 406)· σ. 54, 18 (εἰς τοὺς πλείονας: πρβλ. Aristoph. Eccl. 1073)· σ. 108, 30 (τραγωδική: πρβλ. Aristoph. Plut. 423 κ.έ.)· σ. 118, 13 (δάραθρον: Aristoph. Eq. 1362H) καὶ σ. 154, 17 (τυφογέρων: πρβλ. Aristoph. Nub. 908). Βλ. καὶ Β. Πούχνερ, *Φαινόμενα καὶ νοούμενα*..., ὁ.π., σ. 47 σημ. 33.

154. Βλ. *De simulatione*, ἔκδ. T. L. F. Tafel, *Opuscula*, 1832, σ. 88-98.

155. Eustazio di Tessalonica, *La espugnazione di Tessalonica*..., ὁ.π., σ. 4, στίχ. 4-5, 16-17.

ὁποῖο καταπιάνεται « ἐξ ἀρχῆς μέχρι πέρας¹⁵⁶ » ἔχει ἀρχή, μέση καὶ τέλος.

Ἀλλὰ δὲν εἶναι μόνο τὸ γενικὸ πλαίσιο. Μπορεῖ κανεὶς νὰ ἐπιθεβαιώσει τὴ σχέση τοῦ δράματος στὴ θεατρικὴ του ἔννοια μὲ τὴ λογοτεχνικὴ γραφὴ τοῦ Εὐσταθίου στὴ χρῆση τῆς θεατρολογικῆς ὀρολογίας¹⁵⁷ καὶ στὴν αἴσθηση τῆς ἐπιλογῆς τῆς σὲ συγκεκριμένα σημεῖα τοῦ ἔργου, ὅπου ὁ συγγραφέας κορυφώνει τὴ δραματικὴ ἔνταση. Οἱ ἀναφορὲς τοῦ δὲν εἶναι τυχαῖες. Οἱ στίχοι π. χ. 214-216 ἀπὸ τὴν Ἡλέκτρα τοῦ Σοφοκλῆ¹⁵⁸ συνδυάζονται μὲ τὴ φράση « ἵνα παρακολουθοῦν εἰδείη ἐξ οἶων τῶν πάλαι οἶα τὰ νῦν¹⁵⁹ », ποὺ λειτουργεῖ στὸ κείμενο μὲ τὸν ἴδιο δραματικὸ τρόπο : ἀπὸ τὰ παλιὰ μπορεῖς νὰ μαντέψεις τὰ μελλούμενα τραγικὰ γεγονότα· τουτέστιν οἱ σφαγὲς τοῦ Ἀνδρονίκου κατὰ τῶν Λατίνων στὴν Κωνσταντινούπολη προμηνύουν τὶς σφαγὲς τῶν Ἑλλήνων στὴ Θεσσαλονίκη¹⁶⁰.

Ἡ διδασκαλία μᾶς τραγωδίας ἀποσκοπεῖ φυσικὰ στὴ διδασχὴ τοῦ κόσμου, ἀφοῦ τὸ ἀρχαιοελληνικὸ θέατρο, ὅπως γνωρίζουμε, λειτουργοῦσε ὡς παιδευτήριον. Ὁ H. Hunger σημειώνει ὅτι τὸ ἔργο τοῦ Εὐσταθίου καταλήγει σ' ἓνα « ὕφος κηρύγματος¹⁶¹ ». Αὐτὸ δηλώνει ὅτι μὲ τὴν *κάθαρσιν* τοῦ δράματος συντελεῖται καὶ ἡ διδακτικὴ ἀποστολὴ τῆς τραγωδίας. Μὲ αὐτὸν τὸν τρόπο ἀντιλαμβάνεται τὸ ἔργο του ὁ ἴδιος ὁ Εὐστάθιος : « Τοιοῦδε δ' ἀπέβη τόδε τὸ πρᾶγμα, εἴ τι χρὴ τραγωδικῶς συντελέσαι τὸν λόγον, ἔνθα τὸ πάθος τραγωδίας ἄξιον καὶ οὔτε λόγῳ καθ' ὅλον οἶον τε παραστῆναι οὔτε κατὰ ἔργον φέρεσθαι¹⁶² ».

Ἡ ἔρευνα τοῦ Β. Σαρρή πάνω στὶς ἔννοιες τῶν ὄρων *πάθος* καὶ *παθαι-*

156. "Ο.π., σ. 18, 7.

157. "Ο.π., σ. 152, 24 : « εἴτι χρὴ τραγωδικῶς συντελέσαι τὸν λόγον, ἔνθα τὸ πάθος τῆς τραγωδίας ἄξιον » (πρὸς. σημ. 155· σ. 8, 30 : καινότροπος τραγωδία). Βλ. ἐπίσης ὁ.π., σ. 40 : « τὴν ὑποκριτικὴν σκηνὴν καθελὼν (καὶ σ. 42, 13-14 καὶ 50, 1). » Γὰρ τὴ γραφὴ *χοροδατῶ* (ὁ.π., σ. 48, 14), βλ. V. Rotolo, « *Accezioni particolari di verbi χοροδατῶ e σκηνοδατῶ in alcuni autori Bizantini, Byzantion* 33 (1963), σ. 231-239.

158. Βλ. ἔκδ. A. C. Pearson, Sophocles *Fabulae*, Ὁξφόρδη 1975 : « οὐ γνώμαν ἴσχεις ἐξ οἶων τὰ παρόντ' ; οἰκείας ἐς ἅτας ἐμπίπτεις οὕτως αἰκῶς ». Πρὸς. Β. Σαρρή, *Ἡ λογοτεχνικότης τῆς συγγραφῆς*... , ὁ.π., σ. 36 καὶ 46.

159. Βλ. Eustazio di Tessalonica, *La espugnazione di Tessalonica*..., ὁ.π., σ. 18, 7-8.

160. "Ο.π., σ. 33-34. Πρὸς. σ. 34, 19-20 : « Ἐκεῖθεν γὰρ ἡμῖν καθήκει τὰ παρόντα κακά ».

161. H. Hunger, *Βυζαντινὴ Λογοτεχνία*..., τόμ. Β', ὁ.π., σ. 263.

162. Eustazio di Tessalonica, *La espugnazione di Tessalonica*..., ὁ.π., σ. 152, 24-26.

νόμενος¹⁶³, στη χρήση του δραματικού επιθέτου (δεινά, οϊκτρά, ἐλεεινά, φοδερά)¹⁶⁴, καὶ τῶν τραγικῶν ἐπιφωνημάτων (”ὦ μοι τῶν ἐντεῦθεν κακῶν¹⁶⁵. ”ὦ μοι καὶ τῶν λίθων¹⁶⁶. Οὐαὶ τότε σοι κατὰ γαστέρων εἶχον¹⁶⁷. ”ὦ οἶον κακόν¹⁶⁸ κ.τ.τ.) συμπληρώνει τὸ puzzle τῆς δραματικῆς λειτουργίας τοῦ ἔργου τοῦ Εὐσταθίου, στὴ λογοτεχνικὴ βέβαια ἐκφορὰ του.

Ἡ « Ἀλωση τῆς Θεσσαλονίκης » εἶναι, νομίζω, τὸ κορυφαῖο ἔργο στὸ ὁποῖο ἡ θεωρητικὴ κατασκευὴ ἀνταποκρίνεται στὴν πράξη. Οἱ σκηνές εἶναι παραστατικότερες καὶ ἐκτυλίσσονται ὡς ἐπεισόδια ἐνταγμένα στὸ ὅλον τοῦ ἔργου. Ἡ ὑποκριτικὴ δύναμη τῶν ἐπώνυμων ἡρώων (π. χ. τοῦ Ἀνδρονίκου Α' στὴ σκηνὴ τῆς ὑποταγῆς του στὸν μικρὸ βασιλέα Ἀλέξιο Β'¹⁶⁹, ἢ στὴ στέψη του ὡς βασιλέα καὶ τὴ δολοφονία τοῦ Ἀλεξίου¹⁷⁰ ποὺ ὁλοκληρῶνει τὸ δράμα) εἶναι δεῖγμα τῆς θαυμάσιας γνώσης τῆς σκηνικῆς λειτουργίας ἀπὸ τὸν Εὐστάθιο. Ἀλλὰ καὶ ἡ χρῆση τοῦ διαλόγου¹⁷¹, ἂν καὶ σπάνια, καὶ ἡ συνύπαρξη τῶν δραματικῶν ἐκφραστικῶν μέσων¹⁷² ἀναδεικνύει τὴ θεατρικὴ ὑπόσταση τοῦ κειμένου. Τὸ παράδειγμα τοῦ τεχνάσματος τοῦ Ἀνδρονίκου Α' ὁ ὁποῖος σκαρώνει μὲ τὴν ἐπιλογὴ ἐνὸς « σωσία » τοῦ μικροῦ Ἀλεξίου Β', ποῦ, ἐνῶ τὸν εἶχε πνίξει « περιέφερεν ἐξ ἔθνους εἰς ἔθνος, καὶ μάλιστα εἰς ὅσα κακῶς διέθετο ὁ Ἀνδρόνικος, καὶ συνέκλεε

163. Βλ. Β. Σαρρῆ, *Ἡ λογοτεχνικότητα τῆς « συγγραφῆς »*..., ὁ.π., σ. 68-73 καὶ 74-86.

164. *Ο.π.*, σ. 68-69.

165. *Ο.π.*, σ. 69 (Eustazio di Tessalonica, *La espugnazione di Tessalonica*..., ὁ.π., σ. 108, 7).

166. *Ο.π.*, σ. 118, 14, 16.

167. *Ο.π.*, σ. 120, 1.

168. *Ο.π.*, σ. 80, 7.

169. *Ο.π.*, σ. 36, 15-20: « ἐδίδου δὲ ὑπονοεῖν ἀσφάλειαν πίστεως βασιλικῆς... εἰς κεφαλὴν αὐτὸν ἔχειν, καθάπερ ὄσιον ».

170. *Ο.π.*, σ. 50, στίχ. 21 κ.έ. Βλ. ἐπίσης, σ. 52, στίχ. 1-29.

171. Αὐτόθι, στίχ. 9-20.

172. Ἡ εἰρωνικὴ γλῶσσα καὶ τὸ χιοῦμορ τοῦ συγγραφέα γίνεται μὲ ἰδιαίτερους χειρισμούς, βλ. ὁ.π., σ. 68 (τὰ τρία κατορθώματα τοῦ στρατηγοῦ), σ. 18 (οἱ ἔρωτες τῆς Μαρίας ἐξ Ἀντιοχείας « πυρσεύσαντες... ἀνήψαν κακὸν κοσμικόν »), σ. 20 (παντεχνῆς, ἀληθῶς παντεχνῆς), σ. 44 (Ἀγιοχριστοφορίτης... Ἀντιχριστοφορίτης), σ. 96 (Δαβὶδ... κατακείμενος... εἰπεῖν ἀναπεσᾶς), σ. 102 (ὁ τρεσᾶς Δαβὶδ), σ. 54 (ἄνθρωπος... ἀπάνθρωπος), σ. 82 (Δαβὶδ... νυμφίος... ἀδρυνόμενος), σ. 86 (Δαβὶδ... γυναικεῖον τόπον ἀναπληρῶν), σ. 96 (Δαβὶδ καὶ τὰ στρατιωτικὰ τερτίπια του), σ. 98 (ἄκουσε τὴν γραῖαν... κάμνει ἡ γραῖα πάλιν), σ. 142 (ὥσει καὶ ἱατρὸς κατεργασάμενος ἔκ τινος φαυλότητος ἐπὶ θανάτῳ τὸν ἄνθρωπον, εἴτα ἐπιτάσσει προσκαλεῖσθαι ἱερέα, ἐφοδιάσαντα, ἤδη θνήσκοντα, σωστικῶ ἀγιάσματι) κ. ἄ.

τραγικώτερον καὶ σκηνοβατῶν ἀδικίαν μεγάλην ὡς ἐπὶ βασιλικῷ τούτῳ παιδί...¹⁷³ » εἶναι ἀπὸ τὰ πιὸ χαρακτηριστικά.

‘Ο *Θρηῆνος τῆς πόλης*¹⁷⁴, ὅπου καὶ τὰ πουλιὰ ἀπομακρύνονται ἀπὸ τῆ φρίκη, σηματοδοτεῖ τὸ ὀλοζώντανο θεατρικὸ σκηνικὸ γιὰ τοὺς ἐπτὰ περὶ χιλιάδες νεκροὺς τοῦ σώματος τῆς πόλης, τοῦ *ἀωνύμου προσώπου* τοῦ δράματος. Ἡ *μοῖρα* εἶναι γιὰ τὸν Εὐστάθιο ἀντιρωϊκή. Εἶναι ἡ ὑποταγὴ στὶς ἀνίκητες ὑπερφυσικὲς νικητήριες δυνάμεις τῆς ἱστορίας, δηλαδὴ ἓνα *κοσμοθέατρον* πιὸ κοντὰ στὶς ἀντιλήψεις τοῦ Μιχαὴλ Ἀταλειάτη ὡς πρὸς τὴν κοσμοθεωρίαν καὶ τὴ λειτουργίαν τῶν ἀνθρώπων « παθῶν »· ἀλλὰ καὶ μὲ συγγένειες ὡς πρὸς τὴν εἰρωνικὴ ἀντίληψη τοῦ Μιχαὴλ Ψελλοῦ στὴν προσπάθεια κριτικῆς ποὺ ἀσκεῖται στὴ ματαιότητά τῆς ἀνθρώπινης ἐξουσίας¹⁷⁵.

Πρὸς τὴν ἴδια κατεύθυνση κινεῖται τὸ ἱστορικὸ ἔργο τοῦ Νικήτα Χωνιάτη. Μαθητὴς τοῦ Εὐσταθίου¹⁷⁶ ὁ Νικήτας Χωνιάτης ἀσφαλῶς καὶ ἐπηρεάστηκε ἀπὸ τοὺς τρόπους τῆς λογοτεχνικῆς γραφῆς του. Κάποτε νομίζει κανεὶς ὅτι ξεπερνᾷ τὸν δάσκαλο καὶ ἐπηρεάζεται ἀπὸ τὶς λογοτεχνικὲς ἀρετὲς τοῦ Ψελλοῦ κυρίως στὴ δημιουργικὴ ἀνάπλαση ψυχογραφικῶν πορτραίτων, ὅπως π. χ. ἐκεῖνο τοῦ αὐτοκράτορα Ἰωάννου Κομνηνοῦ¹⁷⁷ ἢ τοῦ ἐξαδέλφου του Ἀνδρονίκου Α΄¹⁷⁸. Ὁ Νικήτας Χωνιάτης φαίνεται ὅτι ἔχει ἀφομοιώσει πολλὰ ἀπὸ τὰ διδάγματα τῶν βυζαντινῶν ἱστορικῶν τοῦ 11ου καὶ 12ου αἰῶνα καὶ προπαντὸς φαίνεται ὅτι γνωρίζει νὰ χειρίζεται τὴ χρῆση τοῦ δραματικοῦ στοιχείου στὴν ἱστορικὴ ἀφήγησή του κατὰ τέτοιον

173. “Ο.π., σ. 60, 28-31.

174. “Ο.π., σ. 104, 4-29. Πρὸς σ. 152, στίχ. 15 κ.ε.

175. Βλ. σχετικὰ Β. Α. Σαρρῆ, « Ἡ σάτιρα τῆς ἐξουσίας στὴ συγγραφὴ τοῦ ἀρχιεπισκόπου Εὐσταθίου », *Βυζαντινὸς Λόγος* 8-9 (1995-1997), σ. 15-29.

176. “Αν ὑπολογίσει κανεὶς ὅτι ἦταν γεννημένος « περὶ τὸ 1155 » (J.-L. van Dieten, *Niketas Choniates. Erläuterungen zu den Reden und Briefen nebst einer Biographie*, Βερολίνο - Νέα Ὑόρκη 1971, σ. 18-20) στὶς Χῶνες, ἐστάλη σὲ ἡλικία ἐννέα ἐτῶν στὴν Κωνσταντινούπολη (βλ. Ν. Β. Τωμαδάκης, « Οἱ λόγοι τοῦ βασιλείου τῆς Νικαίας », σὺν : *Σύλλαβος Βυζαντινῶν Μελετῶν καὶ Κεμμένων*, Ἀθήνα 1961, σ. 455), ἐποχὴ κατὰ τὴν ὁποία διέπρεπε ὁ Εὐστάθιος ποὺ ἦταν δάσκαλος καὶ φίλος τοῦ Μιχαὴλ Χωνιάτη, τοῦ μεγάλου ἀδελφοῦ τοῦ Νικήτα ὁ ὁποῖος ἀνέλαβε τὴ μόρφωσή του.

177. Βλ. *Nicetae Choniatae Historia*, rec. Ioannes Aloysius van Dieten, *pars prior* [*Corpus Fontium Historiae Byzantinae* XI/1], Βερολίνο - Νέα Ὑόρκη 1975, σ. 46-47.

178. “Ο.π., σ. 321-322.

τρόπο, ώστε με την κατάλληλη εκμετάλλευσή του να διανθίζει το κείμενό του και να κρατά σε ἐγρήγορη τὸν ἀναγνώστη - νοερὸ θεατὴ πού παρακολουθεῖ τὶς σκηνές τῆς ἱστορίας του.

Ὁ ἴδιος ἀναφέρεται εὐθέως στὸν συσχετισμὸ τῆς ἀφήγησής του με τὸ δράμα: «φεῦ πραγμάτων ἀναγκαίαις ἐπιποικῆς καὶ φθονεροῦ Τελχίνος καὶ ἐπιβούλου, τοιαύτας τραγωδίας σκηνοποιούντος ἐπὶ θεάτρου πολυπληθοῦς»¹⁷⁹. Ἡ αἴσθησις τοῦ Ψελλοῦ ὅτι τὰ γεγονότα προβάλλονται σὲ μιὰ σκηνὴ πού συμβολίζει τὸ θέατρο τοῦ κόσμου¹⁸⁰ ἐνισχύεται ἀπὸ τὸ χωρίο «Ἦν δ' ὅτε καὶ αὐτὸς ἐπὶ σκηνῆς¹⁸¹» τοῦ Νικήτα Χωνιάτη. Μιὰ ματιὰ ἐπίσης στὴ χρῆσις χωρίων ἀπὸ τοὺς δραματικούς ποιητὲς τῆς ἀρχαιότητος εἶναι ἱκανὴ νὰ δείξει τὴν ἐπαφὴ τοῦ Νικήτα Χωνιάτη με τὶς πηγές αὐτὲς πού διαπλέκονται στὸ κείμενό του¹⁸².

Οἱ ἀνοιχτὲς σκηνές «κινηματογραφικῆς» δράσης (π. χ. ἡ παραστατικὴ εἴσοδος τοῦ νέου αὐτοκράτορα Μανουὴλ Α' στὴν Κωνσταντινούπολη¹⁸³ καὶ ἡ ὑποδοχὴ του ἀπὸ τὰ πλήθη, ὁ θρίαμβός του καὶ πάλι στὴν Κωνσταντινούπολη¹⁸⁴) πειθαρχοῦν στὴν ἀπαίτησις γιὰ ἓνα μεγαλειῶδες θέαμα. Ἀκόμη πὺρ θεατρικὴ ὑπόστασις προσλαμβάνει ἡ εἴσοδος τοῦ ἡττημένου σουλτάνου τοῦ Ἰκονίου¹⁸⁵, ὅπου ἡ σκηνογραφία, ἀλλὰ καὶ ἡ ζωηρὴ κίνησις, προσδίδουν μιὰ θεδιαίτητα θεατρικῆς παιδείας τοῦ συγγραφέα, ἔστω καὶ ἂν αὐτὴ βασίζεται σὲ γνώσις καὶ μόνο τῶν κειμένων σὲ μιὰ ἐποχὴ πού ἡ θεατρικὴ πράξις ἔχει, σχεδὸν ἐντελῶς, ἐκλείπει¹⁸⁶. Αὐτὴ ἡ λογοτεχνικὴ διάκρισις τοῦ συγγραφέα μᾶς προσφέρει ἀκόμη καὶ στατικὲς δραματικὲς σκηνές στὶς ὁποῖες κυριαρχεῖ τὸ πρόσωπο τοῦ αὐτοκράτορα στὶς δημόσιες ἐμφανίσεις του, στὰ τελετουργικὰ δρώμενα τῶν ἀναγορεύσεων,

179. Ὁ.π., σ. 135, 16-18.

180. Βλ. Β. Ποῦχνερ, *Φαινόμενα καὶ νοούμενα...*, ὁ.π., σ. 57.

181. Nicetae Choniatae *Historia* I, σ. 104, 49 καὶ σ. 144, 99.

182. Nicetae Choniatae *Historia*, rec. Ioannes Aloysius van Dieten, *pars altera* [*Corpus Fontium Historiae Byzantinae* XI/2], σ. 134, λ. Aeschylus (2 ἀναφορές), σ. 135 λ. Euripides (20 ἀναφορές), σ. 142, λ. Sophocles (8 ἀναφορές) καὶ σ. 134, λ. Aristophanes (9 ἀναφορές), σ. 138, λ. Menander (2 ἀναφορές).

183. Nicetae Choniatae *Historia* I, σ. 50, 69-51, 92.

184. Ὁ.π., σ. 158, 62 κ.έ..

185. Ὁ.π., σ. 118, 38 κ.έ.

186. Βλ. Ἱ. Βιδιλάκη, *Θεατρικὴ ἀναπαράστασις στὸ Βυζάντιο καὶ στὴ Δύση...*, ὁ.π. (σημ. 5), σ. 10 σημ. 2, ὅπου ἡ σχετικὴ βιβλιογραφία.

ὅπως π. χ. ἡ σκηνογραφία τῆς ἀναγόρευσης τοῦ Ἀνδρονίκου Α' ¹⁸⁷ ἢ τῆς στέψης τοῦ Ἀγγέλου Α' ¹⁸⁸, ὅπου τὸ ἐπεισόδιο τοῦ ἀλόγου ποῦ ἀφηνιάζει καθιστᾷ τὴ σκηνὴ ἐξόχως δραματικὴ ¹⁸⁹, μὲ τὴν ἔννοια τῆς κινητικότητας καὶ τῆς ἐξελικτικῆς δράσης. Δράση μὲ ἔντονη κίνηση παρατηρεῖται καὶ στὴ μονομαχία τοῦ Ἰωάννη Κομνηνοῦ μὲ κάποιον ἀξιόμαχο Ἀρμένιο ¹⁹⁰ ἢ ὁ ἀγώνας ἐναντίον κάποιου Ἀλαμανοῦ ¹⁹¹, κυρίως γιὰ τὴ γοργὴ παραστατικότητα καὶ γιὰ τὸ νεῦρο τῆς σκηνῆς.

Ὅλα τὰ παραπάνω εἶναι δείγματα γραφῆς ἑνὸς ὑποψιασμένου καὶ ἀρχαιομαθοῦς συγγραφέα ποῦ ξέρεי νὰ μεταφέρει τὴ θεωρητικὴ του κατάρτιση στὴ συγγραφικὴ πράξη. Γιὰ νὰ κατανοήσῃ ὅμως κανεὶς τὸν δραματικὸ - θεατρικὸ προσανατολισμὸ ὡς λογοτεχνικὴ ἐπιδίωξη τοῦ ἱστορικοῦ Νικήτα Χωνιάτη ἀρκεῖ νὰ μελετήσῃ τὶς λεπτομέρειες τῶν κινήσεων σὲ μιὰ σειρὰ περιγραφῶν θανάτου. Ὅπως καὶ ὁ Ψελλὸς, ἔτσι καὶ ὁ Εὐστάθιος ἀρέσκεται νὰ «δραματοποιεῖ» καὶ καταφέρει νὰ φέρῃ σὲ τέλεια ἀνταπόκριση τὸ θέμα τοῦ θανάτου μὲ τὸ τέλος τοῦ δράματος τῶν προσώπων: «Τέλος δὲ καὶ αὐτὸς τῇ ἀρτηρίᾳ προσάγων τὴν χεῖρα καὶ τὰς κινήσεις τοῦ σφυγμοῦ γνωματεύων δύθιον τι στενάξας καὶ πλήξας τῇ χειρὶ τὸν μηρὸν τὸ μοναχικὸν σχῆμα ἤτησεν ¹⁹²».

Στὴ σκηνὴ τοῦ θανάτου τοῦ ρηγὸς τῆς Ἀλανίας τὰ δρώμενα βαραινουν περισσότερο τὸ τραγικὸ τέλος τοῦ ¹⁹³: ὁ Ἀλέξιος Α' Κομνηνὸς ἔπειτα ἀπὸ μιὰν ἀμφίρροπὴ ξιφομαχία ἀποτελειώνει τὸν ἀντίπαλο μ' ἕναν φρικώδη τρόπο· διατάζει νὰ φτιάξουν ἕνα στεφάνι ἀπὸ χαλκὸ καὶ μὲ τέσσερα καρφιά ποῦ μπήγῃ τὸ στερεώνει πάνω στὸ κεφάλι τοῦ ἐχθροῦ συνομιλῶντας μαζί του: «ἔχεις», εἰπὼν, «ὃν ἐδίωκες, ἄνθρωπε, στέφανον. φθόνος οὐδεὶς· ἀπόλαυε τοῦ ἐφετοῦ σοι λίαν καὶ περισπουδάστου χρήματος». Ὁ δὲ σκοτοδίνης πλησθεὶς καὶ πρηγνὴς πεσὼν μετὰ βραχὺ ἐτεθνήκει τῷ οἰκτρῷ ἐκείνῳ τρόπῳ ἐναπορρηξας στεφανώματι τὴν ψυχὴν ¹⁹⁴. Ἡ τραγικὴ μοῖρα τοῦ ἀδύναμου ν' ἀντιδράσῃ ἀνθρώπου εἶναι ὀλοζώντανη σ' αὐτὴ τὴ σκηνή.

187. Nicetae Choniatae *Historia* I, σ. 270, 24 - 271, 56.

188. Ὁ.π., σ. 457, 14 - 459, 66.

189. Ὁ.π., σ. 458, 23-24.

190. Ὁ.π., σ. 23, 90 - 25, 48.

191. Ὁ.π., σ. 414, 85 - 415, 15.

192. Ὁ.π., σ. (221, 44 - 222, 64) 221, 52-54.

193. Ὁ.π., σ. 480, 61 - 481, 88.

194. Ὁ.π., σ. 481, 85-88.

Παρόμοια φρίκη και δραματική ένταση συναντούμε και στὸν θάνατο τοῦ Στέφανου Ἀγιοχριστοφορίτου¹⁹⁵ στὰ χρόνια τοῦ αὐτοκράτορα Ἀνδρονίκου Α' Κομνηνοῦ ἢ στὸν θάνατο τοῦ Μαμάλου στὴν πυρὰ¹⁹⁶, ὅπου τὸ γινόμενον (τὸ γεγονός) « εἰς δάκρυα ἐκίνει τοὺς θεατὰς... τὸ δὲ πῦρ λάβρον τὰς ἐκείνου σάρκας περιχυθὲν ἐν θραχεῖ συνετέλεσε, κνίσσα δ' ἐς οὐρανὸν ἀνιῶσα τὸν κύκλῳ διέφθειρεν ἄερα καὶ ἦν τὸ τῆς λιγύος ἀποφερόμενον ῥοσὶν ἀνθρώπων ἐκεῖ που προσπελαζόντων ἀπρόσιτον¹⁹⁷ ». Στὴν ἴδια δραματικὴ σκηνή ὁ ἐπιφωνηματικὸς λόγος ἐπιτείνει τὴν ένταση : « ὦ πυρρὸς ἐκείνος ἀνήμερος ! ὦ ἀσπάσιον δαίμοσιν ὀλοκαύτωμα, ὦ ἱερεῖον Τελχίνων ! ὦ ἀλαστόρων ὀλόκληρος προσφορά¹⁹⁸ » κτλ. κτλ. Ὑπερχειλίζουσα δραματικὴ ένταση διαπιστώνουμε καὶ στὴ σκηνή, ὅπου ἡ γυναίκα τοῦ Ἀλεξίου, πρωτότοκου ἀδελφοῦ τοῦ Μανουήλ, αἰσθανόμενη τὸ τέλος τοῦ συζύγου της ἀπὸ τὸν Μανουήλ Κομνηνὸ « περιέτρuche καὶ περιέτρυzen ὀλολύζουσα καὶ τὴν μόνωσιν ἐπωδύρετο κατὰ τὰς τρυγόνας¹⁹⁹ », τραγικὴ ἔκφραση ποὺ συνδέεται ὥς τις μέρες μας μὲ ἀνεπανόρθωτες συμφορές, κυρίως θανάτους, γιὰ νὰ δηλώνει τὴν ἀτέρμονη θλίψη καὶ ἀπόγνωση τοῦ πληγωμένου ἀνθρώπου.

Τὴν τραγικότητα τῶν στιγμῶν αὐτῶν τῶν ἀνθρώπων ὁ Νικήτας Χωνιάτης γνωρίζει νὰ τὴ χειρίζεται ὡς « τραγικὸς ποιητής », ὅπως καὶ ὁ Εὐστάθιος Θεσσαλονίκης. Τὰ μέσα ποὺ προσδίδουν δραματικὴ ένταση στὴ γραφή του (ὁ διάλογος²⁰⁰, οἱ συνδετικὲς φράσεις²⁰¹ ποὺ κρατοῦν ἀμείωτο τὸ ἐνδιαφέρον τοῦ ἀκροατῆ - ἀναγνώστη ἢ νοεροῦ θεατῆ τῶν δρωμένων, ἡ εἰρωνεία²⁰², ὁ συνθηματικὸς τρόπος συνεννόησης²⁰³) ὁ Νικήτας ξέρεي νὰ τὰ χρησιμοποιεῖ μὲ ἄριστο τρόπο. Ἐκεῖ ὅμως ποὺ ὅλα τὰ στοιχεῖα συγκλίνουν σὲ μιὰ ὀλοκληρωμένη «τραγωδία» εἶναι ἡ θεατρικὴ μορφή — ὅπως ἡ περίπτωσις τοῦ Κωνσταντίνου Θ' Μονομάχου γιὰ τὸν Ψελλό— τοῦ

195. Ὁ.π., σ. 342, 88 - 1 - 8.

196. Ὁ.π., σ. 310, 61 - 312, 96.

197. Ὁ.π., σ. 311, 85-89.

198. Ὁ.π., σ. 311, 90 κ. ἑ.

199. Ὁ.π., σ. 114 ; 90 - 145, 13.

200. Ὁ.π., σ. 137, 74 κ.ἑ., σ. 187, 95 κ.ἑ., σ. 216, 14 κ.ἑ., κ. ἄ.

201. Π. χ. ὁ.π., σ. 103, 19 : « Συνέβη δέ τι καὶ ἕτερον » κ. ἄ.

202. Π. χ. ὁ.π., σ. 242, 16 κ.ἑ. : « ἄκων οὖν ὁ σκολιὸς ὄφης τῶν ἐλίξων ἀποστάς καὶ τὸν ἰὸν αὐτῆς κατεσπακῶς, δὴν ἐμμεμκέναι κατὰ τοῦ ἁγίου προητοιμάκει, ἐπευδοκεῖ καὶ αὐτὸς τῇ ἐς τὸν πρότερον θρόνον αὐτῆς τούτου ἐπανελεύσει » καὶ ἄλλα πολλὰ παραδείγματα.

203. Ὁ.π., σ. 141, 5-13.

Ἀνδρονίκου Ἀ΄ Κομνηνοῦ²⁰⁴. Ἀπὸ τὴν ἐρωτική του δράση, τὶς ἀπίθανες ἀποδράσεις μὲ τὰ ἀνεπανάληπτα τεχνάσματα²⁰⁵, ὡς τὸ τέλος τῆς τραγωδίας ποὺ περαίνεται μὲ τὸν οἰκτρὸ θάνατό του²⁰⁶, ὅλες τὶς θεατρικοῦ χαρακτήρα σκηνές, ὁ Νικήτας Χωνιάτης τὶς ἀναπαριστᾷ στὸ ἔργο του μὲ ἱκανότητες τραγικοῦ δημιουργοῦ. Ἀκόμη καὶ ὁ πεζὸς του λόγος, ὅπου κρίνεται ἀπαραίτητο, ἐμβολίζεται μὲ στίχους, στίχους ἱαμβεῖους, οἱ ὁποῖοι κλείνουν, ὡς χορικό, τὸ τέλος τοῦ δράματος²⁰⁷.

Ἡ ἐμφάνιση τοῦ δραματικοῦ στοιχείου στὴ λογοτεχνικὴ γραφὴ τοῦ Νικήτα Χωνιάτη ὁλοκληρώνεται σὲ δύο μεγάλες καὶ σπουδαῖες ἐνότητες. Ἡ μία περιέχει τὸν γνωστὸ « Θρῆνο » γιὰ τὴν ἄλωση τῆς Πόλης²⁰⁸, ὅπου ὁ ἐπιφωνηματικὸς καὶ ὁ ἐρωτηματικὸς λόγος (μέσα πού, ὅπως εἶδαμε, λειτουργοῦν δυναμικὰ στὴ δημιουργία δραματικῆς ἔντασης) συγκροτοῦν ἓνα τέλος στὸ ὅλο δράμα μιᾶς πόλης ποὺ δὲν εἶναι πιά ἡ Θεσσαλονίκη τοῦ Εὐσταθίου· εἶναι ὁλόκληρη ἡ ἰδέα τῆς οἰκουμένης. Αὐτὴ εἶναι καὶ ἡ εἰδοποιὸς διαφορὰ ἀνάμεσα στὸν Νικήτα Χωνιάτη καὶ τὸν Εὐστάθιο Θεσσαλονίκη. Τὰ πρόσωπα καὶ τὰ δράματά τους προχωροῦν πέρα ἀπὸ τὸ ἀνώνυμο πλῆθος καὶ γίνονται πρόσωπα οἰκουμενικά. Τὸ σῶμα τῆς Πόλης ποὺ ἔπαθε εἶναι τὸ ἴδιο τὸ σῶμα τῆς Οἰκουμένης.

Τὸν οἰκουμενικὸ χαρακτήρα τοῦ ἀνθρώπινου δράματος ὁ Νικήτας Χωνιάτης τὸν μεταφέρει σ' ἓνα ἐπίπεδο ποὺ μπορεῖ νὰ θεωρηθεῖ διαχρονικό. Εἶναι τὸ ἐπίπεδο τῶν σχέσεων τῆς Ἱστορίας μὲ τὴ Λογοτεχνία, ἡ ἐνότητα τῆς ἀφήγησης ποὺ ἀναγνωρίζεται στὶς μέρες μας ὡς « λογοτεχνία τῆς προσφυγιάς ». Ἡ λογοτεχνία ποὺ καταγράφει τὸ δράμα τῶν ἀνθρώπων τοῦ ξεριζωμοῦ βρίσκεται ἀναμφίβολα πρὸ κοντὰ στοὺς τρόπους τῆς δραματικῆς ἔκφρασης. Ἡ « ἔξοδος » τῶν κατοίκων τῆς Κωνσταντινούπολης²⁰⁹ εἶναι ἡ δραματικὴ κορωνίδα τοῦ Νικήτα Χωνιάτη στὴν τραγικὴ ἐμπειρία τὴν ὁποία καὶ ὁ ἴδιος βίωσε²¹⁰. Τὸ παραλήρημά του (στὴν οὐσία ἓνας

204. Ἡ μορφή τοῦ Ἀνδρονίκου Ἀ΄ ἐνέπνευσε τὸν Michel de Grèce νὰ γράφει τὸ ἱστορικὸ μυθιστόρημα γι' αὐτόν, *Andronic : Ou les aventures d'un empereur d'Orient*, Παρίσι 1974 (=ἐλληνικὴ μετάφραση Ἑλένης Γονατοπούλου, Ἀθήνα 1976).

205. Βλ. Nicetae Choniatae *Historia* I, σ. 129, 28 κ.έ.

206. Ὁ.π., σ. 352, 84 κ.έ..

207. Ὁ.π., σ. 353, 37 - 354, 44.

208. Ὁ.π., σ. 576, 1 - 382, 46.

209. Ὁ.π., σ. 589, 38 κ. έ.

210. Ὁ.π., σ. 591, 14 κ.έ.: « ἐγὼ δὲ ῥίψας ἑμαυτὸν ὡς εἶχον εἰς τοῦδαφος μόνον οὐκ ἐμεμψιόκουν τοῖς τείχεσιν ὡς μόνοις ἀπαθῆσι, μηδὲ κατάγουσι δάκρυα, μήτε μὴν εἰς χῶμα κεμένους, ἀλλ' ὀρθίαν εἰσέτι στάσιν ἔχουσιν ».

θεατρικός μονόλογος) είναι η μόνη αντίδραση - έκδίκηση του ανθρώπου απέναντι στην ιστορία. Η ιστορία στη σκέψη των βυζαντινών φαντάζει ως μοίρα που προγράφει τη ζωή του ανθρώπου. Άλλά, όπως είδαμε, ο άνθρωπος είναι η ζωή του δράματος²¹¹.

Έξετάζοντας, μέσα στο περιορισμένο πλαίσιο, την παρουσία του δραματικού στοιχείου στην ιστοριογραφία του 11ου και 12ου αϊ. από το δείγμα τεσσάρων σπουδαίων ιστορικών και λογοτεχνών του Βυζαντίου, μπορούμε να καταλήξουμε στίς ακόλουθες διαπιστώσεις :

α) Οί συγκεκριμένοι συγγραφείς, γράφοντας *ιστορία*, δέν μετατοπίζουν το *είδος* για νά έξυπηρετήσουν τη λογοτεχνική γραφή, αλλά προσαρμόζουν τούς λογοτεχνικούς τρόπους —και έν προκειμένω τη χρήση του δραματικού στοιχείου, όπως άλλωστε και του *ρητορικού* και του *ποιητικού* κ. ἄ.— στην ύπηρεσία τής συνολικής λογοτεχνικής παρουσίας του έργου τους.

β) Η άγωνία τών συγγραφέων ύπαγορεύεται από διαφορετικές αντιλήψεις για τίς αίτίες που οδηγούν στο *δράμα* τής ιστορίας. Η άγωνία του Άτταλειάτη συγκεντρώνεται στη διαίσθησή του για τόν έπερχόμενο κίνδυνο για τό « έθνος »· ή άγωνία του Εύσταθίου συμπυκνώνεται στην προέκταση τής ανθρώπινης μοίρας στο σύνολο τών ανθρώπων μᾶς πόλης περίκλειστης· τέλος, ή άγωνία του Νικήτα Χωνιάτη προεκτείνεται στη μοίρα τών ανθρώπων που, άφου έζησαν τό δράμα του έγκλεισμού, ξαναζούν τό δράμα του άδέδιου τέλους τής έξορίας.

Διαβάζοντας τίς τελευταίες σελίδες τής « έξόδου » κατανοεί κανείς καλύτερα τό δραματικό μοτίβο που και ή σύγχρονη λογοτεχνία άφομοιώνει, δημιουργώντας τό ρεύμα τής λογοτεχνίας του « ξεριζωμού »²¹², όπου ή αίσθηση του δράματος του ανθρώπου έρχεται σέ σύγκρουση μέ την πραγματικότητα, την πραγματικότητα που όφείλει νά περιγράψει ή ιστορία.

211. Ό.π., σ. 593, 56 : « Προήγε δέ ήμῶν ό οίκουμενικός άρχιεπίμην, μή πήραν φέρων, μή χρυσόν επί την όσφύν, άραβδος και άσάνδαλος και χιλώνιον έν περικείμενος, έντελής εύαγγελικός άπόστολος, ή μάλλον του Χριστου αντίτιμος, παρ' όσον όναρίψ πτωχικῶ έποχούμενος μεθίστατο τής νέας Σιών, ου τόν επ' αυτής έσχεδιάζε θρίαμβον ».

212. Δέν είναι μόνο ή μοίρα τών Έλλήνων που μέ τη Μικρασιατική καταστροφή ξεριζώθηκαν από τούς πανάρχαιους τόπους τους και δημιούργησαν στη νεοελληνική λογοτεχνία μία δική τους ιδιότυπη λογοτεχνική έκφραση, αλλά κάθε περίπτωση ξεριζωμού, όπου όί άνθρωποι μετέχουν σέ παρόμοιες τραγωδίες και προσπαθούν στη συνέχεια νά δημιουργήσουν μία λογοτεχνική παραγωγή (ίσως από έσώτατο φόβο) που θά έκφράσει τη λυτρωτική έξοδό τους από τό χώρο τής τραγωδίας, τη λύση του δράματος.

Ἡ λογοτεχνικὴ καταγραφὴ τῆς ἱστορίας, ἀπὸ τοὺς βυζαντινοὺς ἱστορικοὺς στοὺς ὁποίους ἀναφερθήκαμε, ἀξιοποιεῖ τὴ δραματικὴ τέχνη ὡς λογοτεχνικὸ τρόπο πὺ δοηθᾶ νὰ ἀναπαρασταθεῖ ἡ δράση, τὸ πάθος καὶ ἡ λύτρωση τοῦ ἴδιου τοῦ ἀνθρώπου. Ὁ ἄνθρωπος τοῦ Μεσαίωνα βρίσκεται διαρκῶς, εἴτε ὡς κινητήρια δύναμις τῆς ἱστορίας εἴτε ὡς τραγικὸ πρόσωπο, στὴ σκηνὴ τοῦ *κοσμοθεάτρου* τῆς ἐποχῆς του καὶ οἱ συγγραφεῖς εἶχαν χρέος νὰ ἀποτυπώσουν τὴ δραματικὴ του κατάστασις μὲ ἀνάλογους λογοτεχνικοὺς τρόπους, ἔστω γράφοντας *ἱστορία*.

VASSILIS KATSAROS

CET OUVRAGE A ÉTÉ TIRÉ EN 400 EXEMPLAIRES
ET A ÉTÉ ACHEVÉ D'IMPRIMER EN NOVEMBRE 2006
SUR LES PRESSES DE
L'IMPRIMERIE F. PAILLART
À ABBEVILLE 80103 CEDEX

DÉPÔT LÉGAL : 4^e TRIMESTRE 2006

Le Centre d'Études byzantines, néo-helléniques et sud-est européennes a été fondé en 1997 à l'École des Hautes études en Sciences sociales par délibération du Conseil scientifique et sur proposition de Paolo Odorico.

Les *Dossiers Byzantins* ont pour vocation d'être l'instrument de la diffusion des activités du Centre, de témoigner de ses rapports avec d'autres institutions parallèles, de faire connaître ses recherches dans le domaine du monde byzantin et post-byzantin.

Les *Dossiers Byzantins* publieront des Actes de colloques organisés par ou en collaboration avec le Centre, des monographies originales, des traductions en langue française d'ouvrages peu accessibles à un public plus large que celui des spécialistes, des recherches conduites par de chercheurs rattachés au Centre ou ayant de rapports scientifiques avec le Centre, des recueils d'études sur des sujets spécifiques.

