

ΤΑ ΔΡΑΜΑΤΑ ΜΕ ΒΥΖΑΝΤΙΝΗ ΚΑΙ ΤΟΥΡΚΙΚΗ ΥΠΟΘΕΣΗ
ΣΤΟ ΕΥΡΩΠΑΪΚΟ ΚΑΙ ΤΟ ΒΕΝΕΤΙΚΟ ΘΕΑΤΡΟ
ΑΠΟ ΤΟ ΤΕΛΟΣ ΤΟΥ 16ου ΩΣ ΤΙΣ ΑΡΧΕΣ ΤΟΥ 18ου ΑΙΩΝΑ*

Θεωρώ καθήκον μου κατ' αρχήν νά ζητήσω συγγνώμη από τους παρειαρισκομένους ειδικούς τῆς ἱστορίας τοῦ θεάτρου, γιατί τολμῶ ν' ἀσχοληθῶ μὲ ἓνα ζήτημα ὄχι πολὺ μελετημένο τῆς ἱστορίας τοῦ εὐρωπαϊκοῦ θεάτρου καὶ κυρίως τοῦ βενετικοῦ. Στὴ διερεύνηση τοῦ ζητήματος αὐτοῦ — ποὺ ἀποτελεῖ πάντοτε μιὰ πολὺ ἐνδιαφέρουσα ἐκδήλωση τῆς ἱστορίας τῶν ἐθνικῶν καὶ τῶν αἰσθητικῶν ἀντιλήψεων καὶ κατὰ συνέπεια τῆς ἱστορίας μας καὶ τοῦ πολιτισμοῦ μας — παραινῆθηκα ἀπὸ μελέτες φαινομενικὰ ἀπομακρυσμένες ἀπὸ τὸ θέατρο, δηλαδὴ ἀπὸ μιὰ ἐκτεταμένη, μολονότι προκαταρκτικὴ, ἔρευνα γιὰ τὸν βυζαντινὸ κόσμον στὴν οὐμανιστικὴ ἱστοριογραφία τῆς Εὐρώπης ἀπὸ τὸν 16ο ὡς τὸν 18ο αἰῶνα, ἡ ὁποία μοῦ ζητήθηκε γιὰ τὸ Διεθνὲς Ἱστορικὸ Συνέδριον τῆς Βιέννης τοῦ 1965. Ὡς τελικὸ συμπέρασμα τῆς ἔρευνάς μου αὐτῆς ἐβεβαίωνα ὅτι, ἐνῶ ἡ εὐρωπαϊκὴ ἱστοριογραφία ὡς τὰ μέσα τοῦ 18ου αἰῶνα εἶχε μείνει ἐντελῶς στὰ σπάργανα σὲ ὅ,τι ἀφορᾷ τὸν βυζαντινὸ κόσμον, ἀντίθετα ἡ δραστηριότητα τῶν λογίων εἶχε κατορθώσει νά φτάσῃ σὲ σημεῖο πολὺ ὑψηλῶ. Ἐκ τῶν ὑστέρων μποροῦμε νά συμπεράνουμε ὅτι οἱ λόγοι τῆς περιόδου αὐτῆς εἶχαν θέσει ὀρισμένους βασικοὺς σκοποὺς: 1) νά κάμουν τὴν καταγραφή τῶν πηγῶν τῆς βυζαντινῆς ἱστορίας· 2) νά ἀποκαταστήσουν κείμενα ἀρκετὰ ἀσφαλῆ ἀπὸ κριτικῆς ἀπόψεως, χρησιμοποιώντας τὴν ἴδια φιλολογικὴ μέθοδο ποὺ εἶχε χρησιμοποιηθῆ μὲ ἐπιτυχία γιὰ τὰ κλασσικὰ κείμενα, τὰ κείμενα τῆς Βίβλου καὶ τῶν Πατέρων τῆς Ἐκκλησίας· 3) νά γνωρίσουν καλὰ τίς κάθε εἴδους ἱστορικὲς πηγές καὶ κυρίως τίς βοηθητικὰς, ὥστε νά μπορέσουν ν' ἀποκαταστήσουν, ἀρχαιολογικὰ περισσότερο παρὰ ἱστορικὰ, βυζαντινὰ «realia» — μιὰ ἀνασύνθεση ἐπομένως σὲ πολλὰ σημεῖα ὅμοια μ' ἐκείνη ποὺ εἶχε δώσει ὁ οὐμανισμὸς γιὰ τὴν κλασσικὴ ἀρχαιότητα· κατὰ τὴν ἀνασύνθεση αὐτὴ προσπάθησαν νά δώσουν καὶ ἱστορικὲς διαστάσεις στὸν βυζαντινὸ κόσμον· 4) νά ἀπομονώσουν στὸ καθαρῶς θεολογικὸ ἐπίπεδο τὰ σημεῖα στὰ

* Διάλεξη ποὺ ἔγινε στὸ Πανεπιστήμιον τῆς Θεσσαλονίκης στίς 17 Μαρτίου 1967.

όποια οι δύο εκκλησίες (ή ορθόδοξη και ή καθολική) ήταν σύμφωνες, για να φτάσουν έτσι σε μιάν αντικειμενικότερη αποτίμηση των δογματικών που επικρατούσαν κατά τις μεγάλες περιόδους των θρησκευτικών διαμαχών. Τò επιστημονικό ενδιαφέρον για τή μελέτη τής βυζαντινής ιστορίας και τόν βυζαντινό πολιτισμό, τò όποιο έκδηλώθηκε για πρώτη φορά στη Βενετία και συνεχίστηκε στη Γερμανία, για να καταλήξει στη Γαλλία κατά τήν περίοδο τής βασιλείας του Λουδοβίκου ΙΓ' και του Λουδοβίκου ΙΔ', ενδιαφέρον που απέβλεπε στην πληρότητα τής γνώσης σ' όλους τούς κλάδους του ιστορικού επιστητού, είχε συσσωρεύσει ένα πλήθος υλικού, έτοιμου να χρησιμοποιηθώ σε μιá μνημειώδη σύνθεση, μιá ιστορία του χιλιετούς πολιτισμού του Βυζαντίου. Ο όρθολογισμός και ή σκέψη του διαρωτισμού τήν μετέτρεψε, αντίθετα, σε μιá ιστορία τής χιλιετούς παρακμής του Βυζαντίου. Πρέπει να φτάσουμε στον 19ο αιώνα, ώσπου, με τήν ανανεωμένη αίσθηση τής ιστορικής εξέλιξης, που έρχόταν σε αντίθεση προς τή ύπεροψία του διαρωτισμού, οι έρευνες των λογίων του 16ου και του 17ου αιώνα να αποβούν γόνιμες, και δια μέσου αυτών ο βυζαντινός κόσμος να εκτιμηθώ χωρίς προκαταλήψεις.

Παρ' όλ' αυτά μπορούμε ν' αναρωτηθώμε: αυτή ή κίνηση των λογίων, που είχε χαρακτηρά ευρωπαϊκό, εξαντλήθηκε μόνη της, ή είχε άπήχηση και έξω από τò περιβάλλον απ' όπου ξεκίνησε και αναπτύχθηκε; Έπαληθεύσεις προβλημάτων αυτού του είδους είναι πάντοτε χρήσιμες, γιατί μās διδάσκουν κάτι περισσότερο από τήν άπλή ιστορία τής ιστοριογραφίας ή τής φιλολογίας: μās διδάσκουν πόση επίδραση είχε ή κίνηση αυτή πέρα από τούς ακαδημαϊκούς κύκλους, πώς και με ποιá μορφή έφτασε στους ανθρώπους μεσσίας μορφώσεως, πώς και ως ποιό σημείο επέδρασε πάνω στη λεγόμενη σήμερα «mass - media». Θα μπορούσαμε επίσης να πιστοποιήσουμε ως ποιό σημείο ή εικόνα του Βυζαντίου των λογίων ήρθε να συμφωνήση με τήν εικόνα του Βυζαντίου που ήταν διαδεδομένη μέσα σ' ένα κοινό λίγο ή καθόλου προετοιμασμένο.

Η λογοτεχνία τής εποχής είναι ένας τομέας όπου ή πιστοποίηση αυτή μπορεί να γίνη με γόνιμα αποτελέσματα. Θα μπορούσαμε έτσι να εξετάσουμε ένα ξεχασμένο ποίημα μιās ευγενούς βενετής Κυρίας, «L' Enrico ovvero Bisanzio acquistato», («Ο Έρρίκος, ή ή κατάκτηση του Βυζαντίου»), τής Lucrezia Marinella (που γράφτηκε μεταξύ 1594 και 1640) σε 27 άσματα σε όκτάστιχα (όχτάβες). Τò ποίημα, ακολουθώντας τή βενετική ιστοριογραφική παράδοση — και μόνο αυτήν — έξυμνει τή λατινική κατάκτηση τής Κωνσταντινούπολης τò 1204,

σὰν νὰ ἐπρόκειτο γιὰ γεγονὸς ἀποκλειστικὰ βενετικὸ καὶ ἔχι συνάμα καὶ γαλλικόν. Ἄλλὰ ἡ ἔρευνά μας θὰ εἶναι πλουσιότερη σὲ ἀποτελέσματα, ἂν στραφοῦμε πρὸς τὴ θεατρικὴ παραγωγὴ τῆς ἴδιας περιόδου.

Τὸ θέατρο, ὅπως εἶναι γνωστὸ, εἶναι ἴσως τὸ πιὸ εὐαίσθητο θερμόμετρο γιὰ μερικὰ ρεύματα καὶ ιδέες. Καὶ ὅλοι μας ξέρουμε πόσο ἐπηρέασε, στοὺς περασμένους αἰῶνες, εἴτε τὴ διάδοσι, καὶ συχνὰ τὴ διαμόρφωσι νέων αἰσθητικῶν ἀντιλήψεων, εἴτε τὴν ἀποκάλυψιν, κάτω ἀπὸ μυθολογικὰς λίγας ἢ πολὺ ἀλληγορίας, τάσεων καὶ κατευθύνσεων, θρησκευτικῶν, ἠθικῶν, φιλοσοφικῶν, πολιτικῶν. Ἡ χρησιμοποίησι τοῦ θεάτρου γιὰ διάφορους σκοποὺς, περισσότερο ἢ λιγότερο ὁμολογούμενους, δὲν εἶναι ἀσφαλῶς ἀνακάλυψις τοῦ πρόσφατου ὑπαρξιακοῦ ἢ ὑλιστικοῦ θεάτρου· εἶναι τόσο παλιὰ, ὅσο καὶ τὸ ἴδιον τὸ θέατρο. Εἶναι ὅμως ἀλήθεια πὼς ἀνάμεσα στὸν τρόπον πού χρησιμοποίησαν τὸ θέατρο οἱ ἀρχαῖοι καὶ στὸν τρόπον πού τὸ χρησιμοποιοῦμε σήμερα ἡμεῖς μεσολαβοῦν ἔχι μόνον 2400 χρόνια ἱστορίας καὶ πολιτισμοῦ, ἀλλὰ καὶ ἓνα θέμα αἰσθητικῆς, θὰ ἔλεγα καλύτερα «καλαισθησίας»· ὑπάρχει δηλ., ὅπως συμβαίνει πάντα στίς περιπτώσεις αὐτές, ἓνα ἔθριον, πέρα ἀπὸ τὸ ὅποῖον τὸ θέατρο κινδυνεύει νὰ γίνῃ τεχνικὴ σκηρικὴ μονάχα. Ὑπάρχει σημαντικὴ διαφορὰ ἀνάμεσα στὸν Εὐριπίδην, ὁ ὅποῖος στίς «Τρωάδες» διοχετεύει τὴν ἐντύπωσιν πού θὰ εἶχε ἀφήσει στὴν ψυχὴν του καὶ στὴν ἀθηναϊκὴ κοινὴ γνώμη ἢ σφαγὴ τῆς Μήλου, ὅπου ποδοπατήθηκε κάθε ἀνθρώπινον καὶ θεῖον δίκαιον, καὶ στὸν Sartre, πού παραγεμίζει τὸ πρότυπον τοῦ Εὐριπίδην μὲ μακρῆς ἀποστροφῆς ἐναντίον τοῦ πολέμου καὶ τῶν φυλετικῶν διαρίσεων καὶ ἐκδηλώνει μίσην γιὰ τοὺς λαοὺς τῆς Εὐρώπης καὶ τῆς Ἀμερικῆς καὶ θαυμασμὸν γιὰ τοὺς λαοὺς τῆς Ἀφρικῆς καὶ τῆς Ἀσίας, ὑπακούοντας σὲ συγκεκριμένον πολιτικὸν σκοπὸν, σύμφωνον μὲ τὸν πρόσφατον προσηλυτισμὸν τοῦ στὸν μαρξισμόν. Καὶ τότε, φυσικὰ, δὲν εἶναι ἀρκετὴ ἢ καλὴ θέλησις τῶν ἠθοποιῶν, ἢ οἱ χορογραφικὰς καὶ σκηρικὰς ἰδιορρυθμίαις τοῦ σκηνοθέτη, γιὰ ν' ἀφαιρέσουν ἀπὸ τὴν παράστασιν τὴν κακὴν ἐντύπωσιν πού ἀφήνει στὴν ψυχὴν τοῦ θεατῆ, δηλαδὴ τὴν ἐντύπωσιν ὅτι ἔπεσε θύμα παραπλάνησεως ἢ ἀπάτης.

Τὸ θέατρο τοῦ 17ου αἰῶνος μὲ περιεχόμενον ἱστορικὸν τουρκικὸν ἢ βυζαντινὸν παρουσιάζει κάποιαι ἀναλογίαι μὲ τὸ ἱστορικὸν (ἰδίως βυζαντινόν) περιεχομένου θέατρον πού καλλιεργήθηκε στὴν Ἑλλάδα γύρω στὰ 1900. Ἀρκεῖ, νομίζω, νὰ θυμίσω τὰ ὀνόματα τοῦ Δημητρίου Βερναρδάκη μὲ τὴν «Φαύστα» καὶ τὸν «Νικηφόρον Φωκᾶ», τοῦ Νίκου Καζαντζάκη μὲ τὸν «Νικηφόρον Φωκᾶ», καὶ τοῦ Ἀγγελου Τερζάκη μὲ τὰ βυζαντινὰ του δράματα «Ὁ αὐτοκράτωρ Μιχαήλ», «Σταυρὸς καὶ σπα-

Οί» και «Θεοφανώ». Τὰ χαρακτηήρισαν «Lesedramen», δηλαδή έργα σπουδαστηρίου, κατάλληλα περισσότερο για νὰ διαβαστοῦν παρά για νὰ παιχτοῦν στὸ θέατρο. Ἀναρωτιέμαι ὅμως ἂν ἡ δική μας ἐντύπωση συμπίπτει με ἐκείνη πού εἶχαν και πού ἔχουν οἱ σύγχρονοι Ἕλληνες. Τὰ δράματα τοῦ εἴδους αὐτοῦ γεννήθηκαν ἀσφαλῶς ἀπὸ τὴν ἀναβίωση τῶν βυζαντινῶν σπουδῶν στὴν Ἑλλάδα και στὴν Εὐρώπη και ἀπὸ τὴν ἐπανεκτίμηση τοῦ βυζαντινοῦ πολιτισμοῦ πού ἔγινε πρὸς τὸ τέλος τοῦ 19ου αἰώνα. Πάντως τὸ νεοελληνικὸ αὐτὸ θέατρο με ἱστορικὰ θέματα και τὸ θέατρο τοῦ 17ου αἰώνα με θέματα ἐπίσης ἱστορικά, παρουσιάζουν μιὰ κοινὴ πλευρά: δίνουν κατὰ βάθος τὴν ἐντύπωση μιᾶς «ἐκκλαϊκείσεως» τοῦ ἱστορικοῦ ὕλικου πού συγκεντρώθηκε ἀπὸ τὴν ἐπιστημονικὴ ἐρευνα, ὅσο κι ἂν ἐπιδιώκουν σκοποὺς εἰδικότερους, πού θὰ προσπαθήσουμε νὰ τοὺς διερευνήσουμε. Τὸ θέατρο τοῦ 17ου αἰώνα πρέπει νὰ ἐνταχθῆ μέσα σ' ἓνα εὐρύτερο πνευματικὸ πλαίσιο, τοῦ ὁποίου μόλις τώρα ἀρχίζουμε νὰ διαβλέπουμε τὸ διάγραμμα. Ἀρκεῖ ν' ἀναφέρουμε μόνο τὰ στοιχεῖα πού τὸ συναπαρτίζουν: πρῶτα πρῶτα ὑπάρχει στὴ βάση τοῦ θεάτρου αὐτοῦ ἓνα στοιχεῖο οὐμανιστικὸ - λογοτεχνικὸ, ἡ ἀνακάλυψη τοῦ ἑλληνικοῦ και τοῦ βυζαντινοῦ κόσμου. Ὑπάρχει ἔπειτα ἓνα στοιχεῖο πολιτικο - ψυχολογικὸ, ἡ πτώση τῆς Κωνσταντινουπόλεως, ἡ ἐξάπλωση τῶν Τούρκων, ὁ σοβαρὸς κίνδυνος στὸν ὁποῖο εἶναι ἐκτεθειμένη ἀπὸ τὰ μέσα τοῦ 15ου αἰώνα ἡ Εὐρώπη ὀλόκληρη. Ὑπάρχει και ἓνα ἄλλο στοιχεῖο πού θὰ μπορούσαμε νὰ τὸ ὀνομάσουμε ἱστοριογραφικὸ - οὐμανιστικὸ, δηλαδή ἡ ἀνανεωμένη προσπάθεια νὰ ἐνταχθῆ και πάλι ἡ ἱστορία τοῦ ἀνατολικοῦ κόσμου μέσα στὴν παγκόσμια ἱστορία. Καὶ τέλος ἓνα στοιχεῖο θρησκευτικὸ, ἡ στάση τῆς Μεταρρύθμισης και τῆς Ἀντιμεταρρύθμισης ἀπέναντι στὰ δόγματα τῆς ὀρθόδοξης Ἐκκλησίας. Ἰδιαιτέρα για τὴ Βενετία, ὑπάρχει ἀκόμα ἡ τάση, ἡ διάθεση ἐκείνη πρὸς τὸν κόσμο τῆς Μέσης Ἀνατολῆς, πού εἶναι πολὺ γνωστὴ και πού ξεκινᾷ ἀπὸ μιὰ μακραίωνη παράδοση σχέσεων ὄχι μόνο ἐμπορικῶν.

Εἶπαν πὼς ἡ ἔκδοση τοῦ «Byzantinae Historiae Corpus» τοῦ Hieronymus Wolf ἔγινε στὴ Γερμανία, κατὰ τὴν πρώτη δεκαετία τοῦ 16ου αἰώνα, σ' ἓνα περιβάλλον, ὅπου ὑπῆρχε πλήρης διάσπαση ἀνάμεσα σὲ κάθε μορφή ἀνώτερης παιδείας και στὴν πρακτικὴ ζωὴ· με ἄλλα λόγια πὼς ἐνδιέφερε μόνο τοὺς κύκλους τῶν λογίων και τὴν ἀνώτερη ἀστική τάξη. Δὲν ἔγινε ὅμως τὸ ἴδιο και στὴν Ἰταλία, μιὰ χώρα στὴν ὁποία ὁ πολιτισμὸς τῆς Ἀναγέννησης εἶχε γίνει ἤδη ιδεῶδες ζῶης, και κυρίως στὴ Βενετία, ἡ ὁποία ἀπὸ παράδοση ἢ ἀπὸ ἄμεσο συμφέρον ἐνδιαφερόταν πάντοτε για ὅ,τι ἀφοροῦσε τὴν Ἑγγύς Ἀνατολή. Ἐδῶ,

μὲ τις ἐκλαϊκεύσεις καὶ τις μεταφράσεις γεφυρώθηκε ἀμέσως ἡ διάστασις ἐκείνη πού παρατηρήθηκε στὴ Γερμανία. Ἄρκει νὰ σκεφτοῦμε ὅτι, μέσα σὲ τρία χρόνια ἀπὸ τὴν ἐκδοσὴ τοῦ Ζωναρά ἀπὸ τὸν Wolf, ἐκδόθηκε στὴ Βενετία τὸ 1560 ἡ μετάφρασις τοῦ Marco Emilio Florentino· καὶ τὸν ἴδιον χρόνον πού δημοσιεύονταν τὸ Corpus τοῦ Wolf, ἐκδόθηκε καὶ ἡ «Ἱστορία τῶν Ἑλλήνων αὐτοκρατόρων τοῦ Νικήτα Ἀκομινάτου» τοῦ Giuseppe Orologgi (Βενετία 1562), καὶ ἀκολούθησαν οἱ μεταφράσεις καὶ οἱ διασκευές τῶν βυζαντινῶν ἱστορικῶν τοῦ Francesco Sansovino καὶ τοῦ Ludovico Dolce. Κατὰ βάθος ὅλες αὐτὲς οἱ ἐκλαϊκεύσεις ἀποσκοποῦσαν πιθανῶς νὰ πληροφορήσουν τὴν κοινὴ γνώμη τῆς Βενετίας καὶ τῆς Εὐρώπης γιὰ τὶς πολεμικὲς ἐπιχειρήσεις καὶ γιὰ τὶς προηγούμενες φάσεις τοῦ ἀγῶνα ἐναντίον τῶν Τούρκων. Μετὰ τὸ τέλος τῆς περιόδου κατὰ τὴν ὁποία ἡ Βενετία ἀσκεῖ μιὰ πολιτικὴ καθαρὰ καιροσκοπικὴ ἀπέναντι στὸν Σουλτάνο, παρ' ὅλες τὶς βαριὲς ἀπώλειες πού εἶχε στὴν Ἀνατολή, τὴν ἐπομένῃ τῆς θρασείας ἀπαίτησις τῶν Τούρκων γιὰ τὴν Κύπρον, πού ἔμενε, ὅπως τὸ διατύπωσε ἡ Γερουσία, «ἡ μόνη πού κρατοῦσε ψηλὰ τὴ σημαία τοῦ Χριστοῦ ἀπέναντι στοὺς ἀπίστους», σημειώνεται στὴ Βενετία μιὰ βαθιὰ ἀλλαγὴ τῆς κοινῆς γνώμης, σὲ σημεῖο ὥστε τὸν Ἰούνιον τοῦ 1564 δὲν διστάζουσι νὰ σκηνοθετήσουσι στὴν πλατεία «τὸ γκρέμισμα τοῦ Τούρκου» ἀπὸ τὸ καμπαναριὸ τοῦ Ἀγίου Μάρκου.

Τὸ μίσος ἐναντίον τῶν Τούρκων ἔφτασε στὸ ἀποκορύφωμά του κατὰ τὴ διάρκειαν τοῦ κυπριακοῦ πολέμου (1568 - 71), ὁ ὁποῖος τελείωσε μὲ τὴν πολιορκίαν καὶ τὴ συνθηκολόγησιν τοῦ νησιοῦ καὶ τὴν ἀπάνθρωπὴν σφαγὴν τοῦ Lorenzo Tiepolo καὶ τοῦ Marcantonio Bragadin. Στὸ ἀνανεωμένο αὐτὸ μίσος ἐναντίον τῶν Τούρκων, ἐκτὸς ἀπὸ τὸ φόβον οἰκονομικῆς κρίσεως ἐξαιτίας τῶν ἐμπορικῶν συμφερόντων πού κινδύνευαν σοβαρὰ, ὑπῆρχε καὶ μιὰ σαφὴς προαίσθησις πὼς τὸ τέλος τοῦ Χριστιανισμοῦ στὴν Ἀνατολὴ ἦταν πολὺ κοντά. Ἡ νίκη τῆς Ναυπάκτου στίς 7 Ὀκτωβρίου 1571 δὲν ἔδωσε τοὺς προσδοκώμενους καρπούς, ἀλλὰ ἀποφασιστικὰ συνέβαλεν στὴν προπαρασκευὴν τοῦ ἀντιτουρκικοῦ κλίματος καὶ μετώπου κατὰ τὸ τέλος τοῦ 16ου αἰῶνα ἡ κυκλοφορία δημοσιευμάτων σχετικῶν μὲ τοὺς Τούρκους καθὼς καὶ οἱ μεταφράσεις τῶν βυζαντινῶν ἱστορικῶν.

Τὴν ἐποχὴ αὕτῃ δὲν ὑπάρχει ἀκόμη στὴ Βενετία θέατρο μὲ θέμα τουρκο-βυζαντινόν, ἐκτὸς ἂν θεωρήσομε «τὸ γκρέμισμα τοῦ Τούρκου», γιὰ τὸ ὁποῖο ὅμως πολὺ λίγα πράγματα ξέρουμε, ὡς μιὰ μορφή θεάματος. Ἀντίθετα, ἀπὸ τὸ θέατρο τοῦ εἴδους αὐτοῦ ἔχομε δείγματα στὴ

Γερμανία, κιόλας με τὰ δύο δράματα τοῦ Johannes Lochner, τὴν «Tragedia de Thureis et Suldano», ποὺ παραστάθηκε στὸ Πανεπιστήμιο τοῦ Freiburg τὸ 1497, καὶ τὸ «Spectaculum more tragico effigiatum», με θέμα τουρκικό, ποὺ παρουσιάστηκε στὴν Ingolstadt τὸ 1502 καὶ στὴν Κρακοβία τὸ 1522. Ἀκολουθοῦν, ὕστερα ἀπὸ ἀρκετὰ χρόνια, μιὰ τραγωδία τοῦ G. Bounin, «La Soltane», ποὺ ἐκδόθηκε στὸ Παρίσι τὸ 1561 καὶ παρουσιάστηκε στὴ Φραγκφούρτη τὸ 1595, καὶ ὁ «Tamburlaine the Great» τοῦ Christofer Marlowe, ποὺ δημοσιεύτηκε στὸ Λονδίνο τὸ 1593, ἀλλὰ εἶχε παιχτῆ τὸ 1587.

Τὸ δράμα με ὑπόθεση βυζαντινὴ παρουσιάζεται λίγο ὑστερώτερα. Λέγοντας «δράμα» ἐννοῶ «ἔργο δραματικοῦ περιεχομένου» λίγο - πολὺ τραγικοῦ, ὄχι κωμωδία. Πραγματικὰ, τὸ βυζαντινὸ ἱστορικὸ δράμα εἶχε προδρόμους τὶς κωμωδίες με πρόσωπα Ἑλληνες, ἐντοπισμένες ἢ ὄχι σὲ περιβάλλον ἑλληνικό. Ἰπενθυμίζω, περισσότερο ὡς ἀξιοπεριεργό, τουλάχιστο δύο κωμωδίες καὶ μιὰ τραγωδία τοῦ εἴδους αὐτοῦ, ὄχι πολὺ γνωστές. τὴν «Theodora», κωμωδία τοῦ Flaminio Maleguzzi - Valeri (Βενετία 1572), τὴν «Irene», τραγωδία τοῦ Vincenzo Giusti (Βενετία 1576) καὶ μιὰν ἄλλην «Irene», κωμωδία τοῦ Francesco Sansaverino (Βενετία 1580), ποὺ θὰ ἀξιζε νὰ τις ἀναλύσουμε.

Θὰ περιοριστῶ ἐδῶ σὲ μερικὲς μόνο παρατηρήσεις. Ἡ Θεοδώρα εἶναι ὄραφ-νὴ ἀπὸ τὴ Ρόδο, τὴν ὁποία, μικρὴ ἀκόμη, τὴν πῆρε ὑπὸ τὴν κηδεμονία του, ὅταν κατακτήθηκε ἡ Ρόδος ἀπὸ τοὺς Τούρκους, κάποιος Δημήτριος ἀπὸ τὴν Κέρκυρα. Αὐτὸς ἐπειδὴ τὸν κατηγορήσαν ὅτι σκότωσε ἕναν πλούσιον κτηματία, ἔφυγε κρυφὰ στὴ Βενετία καὶ ἀπὸ ἐκεῖ στὴ Φερράρα. Τὴ Θεοδώρα, «μιὰ νέα ὄραφια, θελκτικὴ καὶ χριτωμένη», τὴν ἐρωτεύεται ἕνας νέος εὐγενῆς, ὁ Ercole. Ἀπὸ ἐδῶ καὶ πέρα ἀρχίζει μιὰ σειρά ἀπὸ ἐπεισόδια, ὅπου ὁ Ercole ἔχει ὡς σύμβουλο τὸν ὑπὸ τὴν ἐπίσημη τοῦ Capitano, «ἀνατολίτη» καὶ αὐτόν, ποὺ τὸν εἶχαν πιάσει αἰχμάλωτο οἱ πειρατὲς καὶ εἶχε καταρύγει ἔπειτα στὴν Κέρκυρα, ἐνῶ ἡ Θεοδώρα ἔχει γιὰ σύμβουλο τὴν καμαριέρα της, τὴν Τρυφίνα. — Ἡ «Εὐρήνη» τοῦ Giusti συνδέεται με γεγονότα «ἐν μέρει ἄληθινὰ καὶ ἐν μέρει πλαστὰ», ὅπως λέει ὁ συγγραφέας, «παρμένα καὶ τοῦτα καὶ ἐκεῖνα ἀπὸ τὸν Πλατῶν γινόμενα τῆς ἀπώλειας τοῦ βασιλείου τῆς Κύπρου καὶ τῆς πόλεως τῆς Λευκωσίας τὸ 1571». Ἡ Εὐρήνη εἶναι ἡ βασίλισσα τῆς Κύπρου, ἡ ὁποία, προδομένη ἀπὸ τὸν βασιλεὺς τῶν Ἀρμενίων, ποὺ σκότωσε βάρβαρα τὸν ἄντρα της καὶ τὸ γιὸ της, καὶ μὴν μπορώντας νὰ ὑποφέρει τὸν πόνον γιὰ τὸ χαμὸ τῶν ἀγαπημένων της καὶ τοῦ βασιλείου, ἀποκτινώνει με τὸ δηλητήριον ποὺ τῆς ἔστειλε ὁ ἴδιος ὁ βασιλεὺς τῶν Ἀρμενίων Calasiri. Τὸ ἀντίστοιχο τῆς Μαρκιανῆς Βιβλιοθήκης εἶναι πολὺ ἐνδιαφέρον, γιὰτὶ κάποιος ἀνόνομος πρόσθεσε στὸ βιβλίον με τὸ χέρι του μερικὰ ἀποσπάσματα πολὺ περιεργὰ: ἐπιστολὰς καὶ ποιήματα συγχρόνων, οἱ ὁποῖοι ἐπαινοῦν τὸ δράμα τοῦ Giusti, μεταξὺ τῶν ὁποίων καὶ τοῦ Sansovino· ἀκόμη καὶ κριτικὰ σημειώματα σχετικὰ με τὸ χῶρισμα σὲ σκηνές, τὰ ὁποῖα, καθὼς φαίνεται, δὲν προέρχονται ἀπὸ τὸ συγγραφέα. Εἶναι πολὺ πιθανόν ὅτι ἡ τραγωδία ἀπηχεῖ, κατ' οὐσίαν, τὴν τεράστια ἐντύπωση ποὺ θὰ ἔκανε στὴν κοινὴ γνώμη ἡ πτώση τοῦ νησιοῦ.

Ἵπενθυμίζω ἀκόμη τρεῖς κωμωδίες με θέμα τουρκικό, «La Turca» τοῦ G. Fr. Loredano (Βενετία 1597), «La Turca» τοῦ Νεαπολιτάνου G. Batt. della Porta (Βενετία 1606) καὶ «La Turca» τοῦ G. Batt. Andreini, ποῦ παραστάθηκε τὸ 1608 στὸ Casale Monferrato καὶ δημοσιεύθηκε τουλάχιστο δὺς φορές στὴ Βενετία τὸ 1620· ὁ συγγραφέας, ποῦ ἦταν Φλωρεντινός, δείχνει, σὲ ὅσα λέει ἓνα πρόσωπο, ὁ Masenetta, πόσο θαυμάσια ἔξερε τὴ βενετσιάνικη διάλεκτο, ἐνῶ γιὰ τὴ σουλτάννα χρησιμοποίησε τὰ βενετσιάνικα ὅπως παραμορφώνονταν στὸ στόμα ἑνὸς ξένου («Mi no voler più partir da ti, tanto l'ò aria de ti piase a mi»). Στὰ ἔργα αὐτὰ πολὺ λίγες ὁδηγίες ὑπάρχουν γιὰ τὴ σκηνογραφία καὶ τὴς ἐνδυμασίες. Κάποιο ἐνδιαφέρον παρέχουν οἱ «ἀδιδασκαλίες» στὴν «Turca» τοῦ Andreini: «Ἴδῶ ἢ Σουλτάννα θὰ εἶναι ντυμένη σὰ σιγλάβα καὶ θὰ φορᾷ ἓνα περιδέραιο ἀπὸ μαργαριτάρια καὶ ἄλλα χρυσαφικά, ἓνα μεγάλο κόσμημα καὶ μιὰ ὠραία ζώνη· ἀκόμα ἓνα ὄμορφο πουνγί, ὅπου θὰ δεῖξῃ πὼς φυλάει ἕκατὸ τσεκίνα». Αὐτὰ ὅμως τὰ ἔργα, ἂν καὶ εἶναι πολὺ ἐνδιαφέροντα γιὰ τὴν ἱστορία τοῦ βενετικοῦ θεάτρου, ξεφεύγουν κάπως ἀπὸ τὸ θέμα μας. Πρόκειται κυρίως γιὰ «κωμωδίες χαρακτήρων», με ἀπεριόριστη ἐλευθερία φαντασίας· δὲν ὑπάρχει κανένα «βυζαντινὸ» καὶ, ἀκόμη λιγότερο, ἱστορικὸ στοιχεῖο.

Συχνὰ λέγεται, ἀκόμη καὶ σὲ μελέτες πολὺ σοβαρές, με ἐξαιρέση τὴν «Theatergeschichte Europas» τοῦ Kindermann, ὅτι τὰ πρῶτα δράματα ποῦ ἐμπνέονται ἀπὸ τὴ βυζαντινὴ ἱστορία εἶναι: ὁ «Leo Armenius» τοῦ Andreas Gryphius, τὸ 1646, ὁ «Héraclius» τοῦ Pierre Corneille, τὸ 1647, καὶ ὁ «Belissaire» τοῦ Jean de Rotrou, τὸ 1648. Τίποτε πὺλ λανθασμένο ἀπ' αὐτό· ἡ ἱστορία τῆς δραματικῆς παραγωγῆς με θέμα βυζαντινὸ δὲν ἔχει γραφτῆ ἀκόμη, ἀλλὰ μποροῦμε κιόλας νὰ ποῦμε με βεβαιότητα ὅτι παρόμοιοι ἰσχυρισμοὶ εἶναι τελείως ἀνακριβεῖς. Τὸ πρόβλημα τῆς διαδόσεως στὴν Εὐρώπη τοῦ θεάτρου με ὑπόθεσι βυζαντινὴ εἶναι πολὺ περισσότερο περίπλοκο ἀπὸ ὅ,τι νομίζεται. Ἡ τάση νὰ παρουσιάσουν στὴ σκηνῆ δράματα λίγο πολὺ ζοφερὰ με ἀνατολίτικο πλαίσιο φανερόνεται κιόλας κατὰ τὸ τέλος τοῦ 16ου αἰῶνα καὶ τὴν πρώτη δεκαετία τοῦ 17ου με δύο βασικοὺς θεματικοὺς κύκλους, κατὰ κάποιον τρόπον ἀλληλοεξαρτώμενους· τὸν τουρκικὸ, ὅπως εἴπαμε, καὶ τὸν βυζαντινὸ.

Ὁ τουρκικὸς κύκλος γεννιέται, ὅπως ἤδη διευκρινήσαμε, ἀπὸ τὴ σύγχρονη ἐπικαιρότητα, μέσα στὸ κλίμα τοῦ σκληροῦ ἀγῶνα ἐναντίον τῶν Τούρκων, καὶ παρουσιάζεται ἀμέσως με θέματα χαρακτήρος ἱστορικοῦ· τὰ ἔργα ποῦ ἀναφέραμε ἤδη τοῦ Lochner, τοῦ Bounin καὶ τοῦ Marlowe, τὰ διαδέχονται ὁ «Solimano» τοῦ Stef. della Bella τὸ 1619 καὶ «Il Solimano» τοῦ P. Bonarelli della Rovere (Βενετία 1621), ποῦ παραστάθηκε καὶ ἐκδόθηκε πολλὰς φορές. Καὶ ἡ σειρὰ συνεχίζεται ἀδιάκοπα, φτάνοντας ὡς τὸν «Bajazet» τοῦ Jean Racine (Παρίσι 1670, παραστάθηκε τὸ 1672), τὸν «Bajazet e Tamerlano» τοῦ Grigoirij

(στά ρωσικά, 1675 περίπου), τὸν «Ibrahim Sultan» τοῦ von Lohenstein (περ. 1680), τὸν «Bajazet und Tamerlan» ποῦ παραστάθηκε ἀπὸ τὴν Hamburger Oper (1690), καὶ τὸν «L'Ibrahim sultano» τοῦ Adriano Morselli, ποῦ εἶναι, ὅσο ξέρω, τὸ πρῶτο μουσικὸ δρᾶμα τοῦ εἰδούς αὐτοῦ, μὲ μουσικὴ τοῦ Francesco Pollaroli, ποῦ παραστάθηκε «στὸ ὀνομαστὸ θέατρο Grimani τοῦ Ἁγίου Ἰωάννου Χρυσοστόμου» στὴ Βενετία τὸ 1692 καὶ ἐξακολούθησε ὕστερα μὲ λιγότερη ἢ περισσότερη ἐπιτυχία στὸ μελόδραμα τοῦ 18ου αἰώνα.

Τὸ βυζαντινὸ θέμα, ἀντίθετα, γεννιέται ἀπὸ ἐνδιαφέροντα διαφοροποιητικὰ, στὴν ἀρχὴ ἱστορικο-θρησκευτικὰ καὶ ὕστερα θεατρικὰ καὶ χορογραφικὰ. Ἦδη οἱ πρῶτοι Ἰησουῖτες βυζαντινολόγοι, ὁ Jacob Gretser (1562 - 1625) καὶ ὁ Jacob Spanmüller, γνωστότερος ὡς Pontanus (1542 - 1626), συνθέτουν δρᾶματα μὲ ὑπόθεση βυζαντινὴ-θρησκευτικὴ («Naaman Syrus, Comoedia», 1585, «Comoedia de Nicolao Myrensi», 1586, «Immolatio Isaaci», 1594, κτλ.) — πράγμα ποῦ θυμίζει λίγο τὰ βυζαντινὰ θρησκευτικὰ δρᾶματα, ὅπως τὴ «Θυσία τοῦ Ἀβραάμ» καὶ τὸν «Χριστὸ πάσχοντα». Τὰ ἔργα αὐτὰ στάθηκαν τὰ πρότυπα γιὰ πολλὰς μεταφράσεις καὶ διασκευές, ὅπως ἡ «Tragédie du sacrifice d'Abraham» τοῦ Théodore de Bèze, τὸ 1551, ἢ ὁ «Christus patiens» τοῦ Giovanni da Falgano τὸ 1572, καὶ μιὰ ὄπερα «Il sacrificio d'Abramo» τοῦ C. Agnolo Lottini (Φλωρεντία 1613). Λίγο ἀργότερα οἱ Ἰησουῖτες τοῦ Βελγίου, τῆς Τσεχοσλοβακίας καὶ τῆς Γερμανίας ἀντιλαμβάνονται ὅτι καὶ τὰ ἱστορικὰ πρόσωπα προσφέρουν ὕλικὸ γιὰ τραγωδίες (ἢ «ἰλαροτραγωδίες») καὶ ἀρχίζουν νὰ γράφουν δρᾶματα ἀναφερόμενα στοὺς αὐτοκράτορες: τὸν Ἡράκλειο («Heraclius, Exaltatio S. Crucis», ποῦ παραστάθηκε στὸ Κολλέγιο τοῦ Tournai, 1596), τὸν Μαυρίκιο («Mauritius», τοῦ Gregory Knapski, περ. 1600 - 1610, «Tragoedi von Mauritio dem römischen Kaiser», τοῦ Jacob Keller 1613, «Mauritius imperator», ποῦ παραστάθηκε στὸ Κολλέγιο τοῦ Pressburg, 1634, «Mauritius Orientis imperator» τοῦ Jacob Masen, 1654), τὸν Λέοντα («Actio de imperatore Leone», ποῦ παραστάθηκε στὸ Κολλέγιο τῆς Πράγας, 1608, «Leo Armenius sive impietas punita», τοῦ Joseph Simeon, 1645), τὸν Κωνσταντῖνο τὸν Μέγα («Constantinus Weliki», στὸ Κολλέγιο τῆς Πράγας, 1617, «Constantinus victor, hilaris - tragoedia», τοῦ Giulio Solimani, 1628), τὸν Ζήωνα («Zeno sive ambitio infelix, tragoedia», τοῦ Joseph Simeon, 1637 ἢ 1648, τοῦ ὁποῦ ἔχουμε μιὰ ἀνώδυμη ἑλληνικὴ δια-

σκευὴ σὲ κρητικὸ ἰδίωμα στὰ τέλη τοῦ 17ου αἰώνα¹, καὶ ἀκόμη τὸν Ἀλέξιο Κομνηνὸ («Alexius Comnenus» τοῦ Nicola Avancini, 1679). Ὁ περίφημος στρατηγὸς τῆς ἐποχῆς τοῦ Ἰουστινιανοῦ, ὁ Βελισάριος, γύρω ἀπὸ τὸ ὄνομα τοῦ ὁποῖου πλάστηκαν τόσοι μεσαιωνικοὶ θρύλοι, προσέλαυσε ἰδιαίτερα τὴν προσοχὴ τῶν Ἰησουϊτῶν· ἀρκεῖ ν' ἀναφέρουμε τὸν «Belisarius» τοῦ Gregory Knapski, περ. 1600 - 1610, καὶ τὴν «Comico-tragoedia de Belisario duce christiano ab summa gloriae felicitate in extremo infortunii ludibrio prolapso» τοῦ Jacob Bidermann, τὸ 1607.

Εἶναι ἐπομένως ἀναμφισβήτητο ὅτι τὸ θέατρο με βυζαντινὴ ὑπόθεσι τῶν Ἰησουϊτῶν προηγήθη κατὰ σαράντα πᾶνω - κάτω χρόνια ἀπὸ τὰ ἔργα τοῦ Gryphius, τοῦ Corneille καὶ τοῦ Rotrou. Σὲ μερικές περιπτώσεις μάλιστα, ὅπως στὸ ἔργο τοῦ Gryphius, διαπιστώθηκε ἡ ἐξάρτηση ἀπὸ τὰ ὁμώνυμα δράματα τῶν Ἰησουϊτῶν. Ἀλλὰ γιὰ νὰ καταλήξῃ κανεὶς στὰ συμπεράσματα αὐτὰ ὑπάρχουν πολλές δυσκολίες, ἐπειδὴ πολλά ἀπὸ τὰ δράματα εἶναι ἀκόμα ἀνέκδοτα.

Ἀπὸ τὴν ἄλλη μεριά ὅμως εἶναι ἀλήθεια ὅτι τὰ δράματα αὐτὰ, ὅπως σχεδὸν ὅλο τὸ θέατρο τῶν Ἰησουϊτῶν, παρουσιάζονται με προθέσεις πού λείπουν κατὰ μεγάλο μέρος ἀπὸ τὰ ἐπόμενα δράματα. Τὰ δράματα τῶν Ἰησουϊτῶν ἔχουν διπλὸ σκοπὸ: διδακτικὸν καὶ ἀπολογητικὸν ἀπὸ τὴ μιὰ μεριά, ὡς συμπλήρωμα τῆς διδασκαλίας τῆς ἐκκλησιαστικῆς ἱστορίας καὶ γιὰ νὰ ἐξαρθῇ ἡ καθολικὴ ἐρμηνεία σὲ ἀντίθεσι πρὸς τὴν ἐρμηνεία τῶν διαμαρτυρομένων, καὶ προτρεπτικὸν καὶ παραδειγματικὸν ἀπὸ τὴν ἄλλη, δηλαδὴ ἠθικόν, με τὴν προβολὴ παραδειγμάτων, ὅπου ἡ ἀρετὴ ἀνταμείβεται καὶ τὰ σφάλματα τιμωροῦνται — ἓνα σκοπὸ ἐπομένως ὀρθοσκευτικὸν καὶ κοινωνικὸν συνάμα. Ἡ «Ratio studiorum» τῶν Ἰησουϊτῶν τοῦ 1599 καθόριζε κιόλας τὰ πλαίσια τοῦ θεάτρου των. «Tragoediarum ac comoediarum quas non nisi latinis ac rarissimas esse oportet, argumentum sacrum sit ac pium, neque quidquam artibus interponatur, quod non latinum sit ac decorum; nec persona ulla muliebris vel habitus introduceatur...». Γιὰ νὰ σχηματίσουμε μιὰ ἰδέα τῆς μεθόδου πού ἀκολουθοῦσαν, ἄς ἐξετάσουμε σύντομα τὴ σύνθεσι, π.χ. τοῦ «Ζήνωνος» τοῦ Joseph Simeon. Τὰ πρό-

1. Γιὰ τὴ δισκευὴ αὐτὴ βλ. τώρα τὴν ἐνδιαφέρουσα μελέτη τοῦ Σπ. Α. Εὐαγγελάτου, Χρονολόγησι, τόπος συγγραφῆς τοῦ «Ζήωνος» καὶ ἔρευνα γιὰ τὸν ποιητὴ του, *Θησαυρίσματα* (Βενετία) 5 (1968) 177-203, ὅπου ὁ συγγρ., με πειστικὰ ἐπιχειρήματα ἀποδεικνύει ὅτι τὸ ἔργο δὲν εἶναι κρητικόν, ἀλλὰ γράφτηκε τὸ 1682 στὰ Ἐφτάνησα καὶ παραστάθηκε στὴ Ζάκυνθο στίς ἀρχές τοῦ 1683.

σωπα είναι όλα ανδρικά, από την «*Umbra Basilisci tyranni*» ως τους «*rupilli sex*», τους «*erhebi quattuor*» και τους «*milites triginta*» που απαρτίζουν το πλήθος. Η υπόθεση πλέκεται ολόκληρη σύμφωνα με την έκδοχή των γεγονότων όπως τα παρέδωσαν οι Βυζαντινοί ιστορικοί, και ο Simeon σημειώνει ότι τις πληροφορίες του τις άντληϊ από τον Προκόπιο, τον Εύάγγριο, τον Πατριάρχη Νικηφόρο, τον Ζωναρά κ.τ.λ. Ίδου και ή περίληψη τής υποθέσεως, όπως την επρόταξε ο Simeon στην τραγωδία, σε καλά λατινικά:

«Στὰ 492 ὁ Ζήνων, ἀπὸ τῆ γενιὰ τῶν Ἰσαύρων, ἄνθρωπος γνωστὸς γιὰ τὴ σκανδαλώδη ἀκολασία του καὶ τὴν ὀμότητά του, βασίλευε στὴν αὐτοκρατορία τῆς Ἀνατολῆς. Ὄταν ἔμαθε ἀπὸ τοὺς ἀστρολόγους ὅτι θὰ ἐπεφτε θύμα βίαιου θανάτου, προσπάθησε στὴν ἀρχὴ νὰ ξεφύγῃ τὸ πεπρωμένο του σκοπόνοντας πολλοὺς ἀπὸ τοὺς συγγενεῖς του, κατόπιν νὰ σταθεροποιήσῃ τὴν ἐξουσία του μὲ τὴ βοήθεια τοῦ ἀδελφοῦ του Λογγίνου, πού κι αὐτὸς ἔρρεπε στὴν ἀσέλγεια καὶ τὴ θηριωδία. Ὑπῆρχαν ἐκεῖνη τὴν ἐποχὴ στὴν αὐτοκρατορικὴ αὐλὴ πολλὰ πρόσωπα, τὸ καθένα μὲ διαφορετικὸ χαρακτηριστῆρα καὶ ἀνατροφῆ: πρῶτος ἀνάμεσα σὲ ὅλους ὁ Ὀρμάκιος, ἕνας στρατηγὸς φημισμένος γιὰ τὴς ἐκστρατεῖες του, βίαιος στὸ χαρακτήρα, μὲ τὴ βοήθεια τοῦ ὁποῖου ὁ Ζήνων εἶχε ἀπαλλαγῆ ἀπὸ τὸν «τύραννο» Βασιλίσκο· ἔπειτα ὁ πατρίκιος Πιελάγιος, ἄνθρωπος μὲ βαθιὰ συναίσθησι τῆς δικαιοσύνης καὶ σταθερός. Αὐτοὺς καθὼς καὶ ἄλλους, πού τὰ πλούτη των τοὺς ἀνέβαζαν σὲ ἀνώτερη τάξη, τοὺς ἐσκότωσε ὁ Ζήνων ἀκολουθώντας τὴ συμβουλὴ τοῦ ἀδελφοῦ του. Μόνο κάποιος Ἀναστάσιος, πολὺ πονηρὸς καὶ πολὺ ὑπουλός, εἶχε κατορθώσει ν' ἀπομακρύνῃ ἀπὸ πάνω του τὴς ὑποψίες, παρασταίνοντας τὸν ἀπλοϊκό. Αὐτός, πού ἡ αὐτοκράτειρα Ἀριάδνη τὸν ἀγαποῦσε πολὺ, στὴν ἐπιθυμία του νὰ καταλάβῃ τὴν ἐξουσία κατορθώνει σὲ μικρὸ χρονικὸ διάστημα νὰ προσεταιρισθῇ τὸν ὑπουργὸ Οὐρβίκιο, ἄνθρωπο παράτολμο καὶ πονηρό. Ἔτσι ξεσηκώνει τοὺς αὐλικούς ἐναντίον τοῦ βασιλιᾶ καὶ τοὺς βάζει νὰ τὸν θάψουν ζωντανὸ καὶ ν' ἀποκεφαλίσουν τὸν ἀδελφὸ του Λογγίνο, πού προσπάθοῦσε νὰ δραπέτευσῃ». Ἡ προσπάθεια ν' ἀποδειχθῇ ὅτι ἡ βία πέφτει καὶ πάλι σ' ἐκεῖνον πού τὴν ἀσκει, ἔχει, ὅπως βλέπετε, ἀπόλυτα ἐπιτευχθῇ.

Σὲ κάποια στιγμή τὸ δράμα μὲ βυζαντινὴν ὑπόθεση βγήκε ἀπὸ τὸν κλειστὸ χῶρο τῶν κολλεγίων τῶν Ἰησουϊτῶν καὶ ἐκλαϊκεύτηκε, κατὰ κάποιον τρόπο, μπαίνοντας στὴν περιοχὴ τοῦ δημοσίου θεάτρου, πλάι στὰ ἄλλα θέματα πού εἶχαν ἤδη ἐπικρατήσῃ, ὅπως ἦταν τὰ θέματα τὰ μυθολογικά, πού τὰ ἐμπνέονταν ἐν μέρει ἀπὸ τὴν ἀρχαία τραγωδία (κυρίως ἀπὸ τὸν Εὐριπίδη, ὅπως ἀνέπτυξα σὲ πρόσφατη μελέτη μου) καὶ ἐν μέρει ἀπὸ τὴν ἑλληνικὴ καὶ τὴ ρωμαϊκὴ ἱστορία. Τὸ πρῶτο ἀπὸ τὰ βυζαντινὰ αὐτὰ δράματα (ἔχι τὰ ἰησουϊτικά) φαίνεται πὼς εἶναι ὁ «*Belisario*» κάποιου Scipione Francucci (ἀπὸ τὴ Ρώμη), πού ἐκδόθηκε στὴ Βενετία τὸ 1620 καὶ παραστάθηκε στὴ Μεσσήνη τὸ 1622 μὲ τὴν προσθήκη ἐνός προλόγου κάποιου Scipione Errico, πού ἀπευθύνεται στὸν πρίγκηπα Filiberto τῆς Σαβοΐας.

Ἄξιζει νὰ μνημονεύσουμε στὸ σημεῖο αὐτὸ ἓνα ἀπόσπασμα τοῦ προλόγου, γιατί εἶναι διφωτιστικὸ γιὰ τὰ αἰσθήματα τῶν δραματοποιῶν αὐτῶν ἀπέναντι στὸ Βυζάντιο. Σύμφωνα με τὸν συγγραφέα, ἤδη ἀπὸ τὸ τέλος τῆς βασιλείας τοῦ Ἰουστινιανοῦ:

cade il greco valor, cade il sapere,
cade l'honor e la sua fama estinta
giacque sepolta entro l'arena e Perba;
anzi d'allhor più non si vide alzare
tragica pompa di notturna scena,
perché fu poi tutto il paese Argivo
e dove Egeo, dove Hellesponto inonda
di tragedie non finte aspro teatro . . .

Μιὰ κρίση, εἶναι ἡ ἀλήθεια, πολὺ συνοπτικὴ, πού περιλαμβάνει ὅλη τὴν ἱστορία τῆς βυζαντινῆς αὐτοκρατορίας καὶ προσομιᾶζει κίβλας τὴν ἀρνητικὴ στάση τῆς ἐπιγῆς τοῦ διαφωτισμοῦ.

Ἡ τραγωδία, στὸ σύνολό της, δὲν εἶναι ἄξια περιφρονήσεως· διαβάζεται μάλιστα, καὶ σήμερα ἀκόμα, με ἐνδιαφέρον. Κι αὐτὴ, ὅπως καὶ ἡ «Comico - tragoedia de Belisario» τοῦ P. Bidermann, ἐμπνέεται ἀπὸ τὸν γνωστὸ βυζαντινὸ θρύλο πού βρῖσκεται στὰ «Πάτρια» — πού ἐκδόθησαν τὸ 1596 — καθὼς καὶ στὴ «ρηνιάδα» — πού ἐκδόθηκε τὸ 1525 —, ἓνα θρύλο πού πλάστηκε κατὰ τὸν 12ο αἰώνα, πολὺ πιθανόν ἀπὸ μιὰ σύγχυση τῆς τύχης τοῦ Βελισαρίου με τὴν τύχη τοῦ Ἰωάννου τοῦ Καππαδόκη, πού ἔπεσε κι αὐτὸς στὴ δυσμένεια τοῦ Ἰουστινιανοῦ καὶ ἐξορίστηκε ἐξαιτίας τῆς Ἀντωνίας, τῆς ὅχι καὶ τόσο ἐνάρετης συζύγου τοῦ Βελισαρίου. Τὰ δύο αὐτὰ δράματα εἶναι ἡ ἀφιετηρία μιᾶς σειρᾶς θεατρικῶν ἔργων, πού ἐν μέρει ἐξαρθρῶνται τὸ ἓνα ἀπὸ τὸ ἄλλο. Ἀρχίζου με τὸ «Ejemplo mayor de la disdicha y capitan Belisario» τοῦ Antonio Mira de Amescua (1625) καὶ ἐξακολουθοῦν με τὸν «Belisaire» τοῦ Sieur des Fontaines (1637 ἢ 1641), τὸ «The martyr's souldier» τοῦ H. Shirley (1638) καὶ τὸν «Belisaire» τοῦ Jean de Rotrou (1643).

Σχετικὰ με τὸ δράμα αὐτὸ ὁ Adam παρατηροῦσε πὼς ἡ ψυχολογία τῶν προσώπων παραμένει ἀκόμη ὑποτυπώδης, ἡ τεχνικὴ ἀδέξια, οἱ σκηνές δένονται ἄσκημα μετὰξὺ τους καὶ οἱ μόνολογοὶ εἶναι πολλοὶ καὶ μᾶλλον πρωτόγονοι ἀναγνώριζε ὡστόσο πὼς ὑπάρχει ἐνότητα στὴν ἐξέλιξη τοῦ μύθου, ὅπως ἀργότερα στὸν «Cingroes» τοῦ ἴδιου συγγραφέα.

Τὸ πρόσωπο τοῦ Βελισαρίου γνώρισε μιὰ θυσειώδη ἐπιτυχία σὲ ὅλες τίς σκηνές τῆς Εὐρώπης, στὴν Ἰταλία πρῶτα με τὸν «Belisario» τοῦ Onofrio Onofri καὶ τὸν «Belisario» τοῦ V. Rondinelli (1652) ὡς τὴν «La gloriosa eccità del gran Belisario» τοῦ Goldoni (1734) καὶ ὑστερώτερα στὴν Ὁλλανδία, τὴ Γαλλία καὶ τὴν Ἰσπανία.

Ἔργεται κατόπιν ἡ σειρά τοῦ «Héraclius» τοῦ Corneille (πού ἡ σχέση του μέ τὸ προηγούμενο ὁμώνυμο ἰησουϊτικὸ δράμα, πού παραστάθηκε στὸ Κολλέγιο τοῦ Tournai τὸ 1596, δὲν νομίζω πὼς ἔχει ἐξεταστῆ). Αὐτὸ μέ τῆ σειρά του δίνει ἀφορμὴ στὴ σύνθεση τοῦ «Cosroes» τοῦ Rotrou (1648), πού ἀναφέραμε, τοῦ «Kosroes» τοῦ Bastiaansz de Leeuw (1656) καὶ τοῦ «En esta vida todo es verdad y todo mentira» τοῦ Calderon de la Barca (1659), καὶ στὸν «Heraclius» τοῦ Hallmann (1662).

Μέ τὸν «Eraclio» τοῦ Nicola Beregani, μελοποιημένον ἀπὸ τὸν Pietro Antonio Ziani, ἀρχίζει, νομίζω, τὸ μελόδραμα μέ ὑπόθεση ἱστορικὴ - βυζαντινὴ καὶ φαίνεται πὼς εἶχε ἀμέσως ἐξαιρετικὴ ἐπιτυχία, γιατί παίχτηκε ἐπανειλημμένως στὴ Βενετία (1671), τὸ Μιλάνο (1678), τὸ Μόναχο (1690) καὶ τῆ Βολωνία (1692). Ἀνάμεσα στὰ μελοδράματα πού ἔρχονται ἀμέσως κατόπιν μποροῦμε ν' ἀναφέρουμε ἐδῶ, γὰρ νὰ δεῖξουμε τὴν ἐπέκταση τῶν θεμάτων αὐτῶν καὶ τὴν αὔξηση τῆς δημοτικότητάς των, κυρίως στὴ Βενετία: τὸ «Irene e Costantino» τοῦ Andrea Rossini, μελοποιημένο ἀπὸ τὸν Antonio Zannettini, τὸν «Giustino» τοῦ Nicola Beregani, μέ μουσικὴ τοῦ Giovanni Legrenzi, τὸ «La Theodora augusta» τοῦ Adriano Morselli, μέ μουσικὴ τοῦ Domenico Gabrieli, τὸ «Il Maurizio» ἐπίσης τοῦ Morselli, μέ μουσικὴ πάλι τοῦ Gabrieli, καὶ πολλὰ ἄλλα ἔργα τοῦ ἴδιου εἴδους πού παραστάθηκαν ἢ στὸ θέατρο Vendramin, ἢ στὸ S. Cassiano, ἢ στὸ Grimani, θέατρα τὰ ὅποια, ὅπως εἶναι γνωστό, ἔπαιξαν σημαντικὸ ρόλο στὴν ἱστορία τῶν ἡθῶν καὶ τῆς καλαισθησίας στὴ Βενετία κατὰ τὸν 17ο αἰώνα.

Φυσικὰ καὶ στὸ Παρίσι, καθὼς καὶ στὸ Μόναχο, τὸ θέατρο ἀκολούθησε τὴν ἴδια μόδα, μεταμορφωνόταν δηλ. σὲ μελόδραμα, καὶ ἦταν κυρίως οἱ Ἴταλοι πού ἀνέβαζαν στὴ σκηνὴ βυζαντινὰ ἢ τουρκικὰ δράματα. Στὸ Παρίσι μάλιστα ἔφτασαν καὶ στὸ μπαλέτο, ὑπὸ τὴν αἰγίδα τῶν Ἰησουϊτῶν, τουλάχιστο σὲ ὅ,τι ἀφορᾷ τὰ βυζαντινὰ θέματα. Πράγματι ὁ πατὴρ Joseph de Jouveney σκηνοθέτησε στὸ Παρίσι, πρῶτα ἕναν «Héraclius, Le Ballet des saisons» (1688), καὶ ὕστερα ἕναν «Cosroés, Le ballet de Mars ou de la guerre» (1696). Πολὺ θὰ ἤθελα νὰ διαβάσω τὰ «λιμπρέτα» αὐτά, ἀλλὰ στὴν Ἰταλία εἶναι ἀδύνατο νὰ τὰ βρῆ κανεὶς, καὶ φαίνεται ὅτι καὶ στὸ Παρίσι τὰ ἀντίτυπα εἶναι ἐξαιρετικὰ σπάνια. Ἄς μὴ μᾶς παραξενέψουν ὅμως τὰ περίεργα αὐτὰ μπαλέτα: εἶναι ἡ ἐποχὴ κατὰ τὴν ὅποια ὀρισμένοι Ἰησουῖτες τῆς μόδας ἔγραφαν γιὰ τίς «femmes savantes» τῶν φιλολογικῶν σαλονιῶν ἔργα μέ τίτλους βαρεῖς, ὅπως π.χ. οἱ «Histoires» τοῦ π. Maimburg γιὰ τὴν

παρακμὴ τῆς αὐτοκρατορίας, γιὰ τὶς σταυροφορίες, γιὰ τὸ σχίσμα τῶν ἐκκλησιῶν καὶ οὕτω καθεξῆς, φτωχὰ ὅμως σὲ περιεχόμενο, τυπωμένα σὲ κομψότατα τομίδια καὶ χρυσόδετα.

Ἄπὸ τὰ ἠθικοπλαστικὰ δράματα τῶν Ἰησουϊτῶν Knapski, Bidermann, Simeon καὶ Solimani, βασισμένα κυρίως στὴν ἱστορικὴ πολυμάθεια — συμπεριλαμβανομένων τῶν βυζαντινῶν χρονογραφικῶν πηγῶν — ὡς τὰ μελοδράματα, ποὺ ἀπομακρύνονταν ὀλοένα ἀπὸ τὰ ἱστορικὰ γεγονότα καὶ ὡς τὰ μπαλέτα, ἔπου τὸ βυζαντινὸ θέμα δὲν ἀποτελοῦσε παρὰ ἀπλὴ ἀφορμὴ γιὰ τὸ θέαμα, ἔχουμε μιὰ συνεχῆ παραλλαγὴ πάνω στὸ ἴδιο θέμα. Ἄλλὰ κιόλας μετὰ τὸ «Irene e Costantino» τοῦ Andrea Rossini σημειώνονται περίεργες ἀναμειξίσεις μετὰ στοιχεῖα ποὺ προέρχονται ἀπὸ μυθιστορήματα τῆς ἐποχῆς, γιὰτὶ παρεμβάλλονται ἱστορίες ἐρωτικῆς ποῦ εἶναι εὐρήματα τοῦ συγγραφέα· στὴν τελευταία περίπτωση π.χ., τὸ δράμα, μολοντί διηγεῖται τὴν ἱστορίαν τοῦ αὐτοκράτορα Κωνσταντίνου τοῦ Στ', γιοῦ τοῦ Λέοντος Δ', τὸν καιρὸ τῆς ἀντιβασιλείας τῆς μητέρας του Εἰρήνης, ἣ ὅποια ἐπανέφερε τὴν εἰκονολατρεία, προσφέρει στὸν συγγραφέα τὴν εὐκαιρίαν νὰ παρεμβάλλῃ δυὸ ἐρωτικῆς ὑποθέσεις, τῆς Marzia «ὠραιότατης πριγκίπισσας τῆς Λέσβου, ποὺ προοριζόταν γιὰ σύζυγος τοῦ Κωνσταντίνου», καθὼς καὶ τῆς Ἑλίζας καὶ τοῦ Ἀττιλίου, ὑποθέσεις ποὺ δὲν ἔχουν καμιὰ σχέση μετὰ τὴν ἱστορικὴν πραγματικότητά. Ἄλλὰ ὑπάρχει καὶ κάτι χειρότερον ἀκόμη· γιὰ τὸ περίεργον τοῦ πράγματος περιορίζομαι ν' ἀναφέρω μόνο τὰ πρόσωπα τῆς «Theodora augusta» τοῦ Morselli, γιὰτὶ εἶναι ἐξαιρετικὰ ἐνδεικτικὰ γιὰ τὶς τάσεις τῆς ἐποχῆς. Εἶναι: Θεοδώρα αὐγούστα, αὐτοκράτειρα χήρα — Λοθαρίος, «grande» (δηλ. εὐγενῆς) τῆς Ἑλλάδος, ἐρωτευμένος μαζί της — Ὁσμάνο, νεαρὸς πρίγκιπας ἀδελφὸς τοῦ Θεοφίλου, αὐτοκράτορα ἤδη πεθαμένου — Λέων «grande» τῆς Ἑλλάδος — Ρομίλδα, κόρη του, προορισμένη νὰ παντρευτῆ τὸν Ὁσμάνο — Κλείταρχος, ἀδελφὸς τοῦ Λοθαρίου καὶ ἐραστὴς τῆς Ρομίλδας — Κλιμένη, δεσποσύνη τῆς αὐλῆς εὐνοουμένη τῆς Θεοδώρας — Νίσος, ὑπηρέτης τῆς Ρομίλδας. Μένει κανεὶς κατάπληκτος ἐμπρὸς σ' αὐτὸ τὸ περίεργον ἀνακάτεμα φραγκικῶν ὀνομάτων μετὰ ἰσπανικοὺς τίτλους καὶ ὀνομάτων τουρκικῶν μετὰ βυζαντινὴν καταγωγὴν. Πάντως οἱ συγγραφεῖς τῶν λιμπρέτων αὐτῶν ἔχουν ἐπίγνωσις ὅτι βιάζονται τὴν ἱστορίαν, γιὰτὶ, στὴν ἀρχὴ τῶν δραμάτων τους, διαχωρίζουν συνειδητὰ ὅ,τι εἶναι «ἱστορικὸν» ἀπὸ ὅ,τι εἶναι «πλαστὸν» πρὸς χάριν τῶν θεατῶν. Διαβάζομε π.χ. στὴν εἰσαγωγὴν τοῦ «Maurizio» τοῦ ἴδιου Morselli: «Ὁ Τιβέριος Β' πέτυχε δυὸ ἀξιόλογες νίκες ἐναντίον τῶν Περσῶν. Κατὰ τὴν δεύτερην, μετὰ τὴ βοήθειαν τοῦ Μαυ-

ρικού, σκότωσε τὸν Ὁρμίσδα, τὸ βασιλιά τους. Τέλος ὁ Τιβέριος, ἀφοῦ ἔδωσε μιὰ κόρη του ὡς σύζυγο στὸν Μαυρίκιο, τοῦ παραχώρησε καὶ τὴν αὐτοκρατορία. Καὶ ἂν ἀκόμη, στὸ παρὸν δράμα, μὲ τὸν ἀναχρονισμό πού ἐπιτρέπεται στοὺς ποιητές, φαίνεται ὅτι ὁ Χοσρόης, γιὸς τοῦ Ὁρμίσδα, ζητεῖ βοήθεια ἀπὸ τὸν Τιβέριο, ἀφοῦ πρῶτα σκότωσε τὸν πατέρα του καὶ ἀφοῦ ἐπαναστάτησαν ἐναντίον του οἱ ὑπῆκοοί του, ἢ ἀλήθεια ὡστόσο εἶναι πὼς ἐσκότωσε τὸν Ὁρμίσδα ὕστερ' ἀπὸ τὸ θάνατο τοῦ Τιβερίου, καὶ ἔλαβε ἀπὸ τὸν Μαυρίκιο, ὅσο ἐβασίλευε ἀκόμη, τὴ βοήθεια ἐναντίον τῶν Περσῶν» καὶ σὰν νὰ μὴν ἔφτανε αὐτὸ ὁ συγγραφέας προσθέτει ἀμέσως: «Παριστάνεται ἀκόμα ὅτι ὁ Χοσρόης ἔχει γυναίκα πού λέγεται Ἐργίλδα, πού τὴν ὀδήγησε μαζί του στὸ Βυζάντιο . . ., ὅτι στὸ Βυζάντιο ἔρχεται καὶ ὁ Ὑρκανός, πρίγκιπας τῆς Αἰγύπτου, μὲ τ' ὄνομα τοῦ Πρίσκου, δῆθεν πρίγκιπα τῆς Ἀρμενίας, καὶ ἐρωτεύεται τὴν Πλακίλλα, κόρη τοῦ Τιβερίου, πού τὸν ἐρωτεύεται κι αὐτὴ· ὅτι φτάνει στὴν αὐλή, καὶ συναντᾷ τὴν Πλακίλλα, ἢ Κυρήνη, πριγκίπισσα τῆς Αἰγύπτου, πού ὁ Ὑρκανός τὴν εἶχε ἀποπλανήσει πρὸ καιροῦ μὲ τὴν ὑπόσχεση τοῦ γάμου καὶ ὕστερα τὴν ἐγκατέλειψε. Μὲ αὐτὰ καὶ ἄλλα τέτοια ὑποθετικὰ στοιχεῖα πλέκονται τὰ γεγονότα, πού ὀδηγοῦν στὴ στέψη τοῦ Μαυρικίου καὶ στὸ γάμο του μὲ τὴν κόρη τοῦ Τιβερίου, ὁ ὁποῖος τοῦ παραχωρεῖ τὴν αὐτοκρατορία». Ἐκεῖνο πού ἔχει σημασία λοιπὸν δὲν εἶναι πιά νὰ ἐπιτύχουν μὲ τὸ δράμα ἕναν ἠθικὸ ἢ διδακτικὸ σκοπὸ, ἀλλὰ νὰ ἐξάψουν τὴ φαντασία τοῦ θεατῆ, νὰ τὸν καταπλήξουν καὶ νὰ τὸν θαμπώσουν. «Δὲν γράφω γιὰ νὰ καταλήξουν τὰ λιμπρέτα μου στὶς βιβλιοθήκες καὶ νὰ ἀυξήσουν τὴν πολυμάθεια τῶν λογίων», δηλώνει ὁ Antonio Marchi στὸν πρόλογο ἑνὸς δράματός του, τοῦ «Zenone», πού παραστάθηκε στὸ θέατρο τοῦ S. Cassiano τὸ 1696 μὲ μουσικὴ τοῦ Tomaso Albinoni: «σκοπός μου εἶναι νὰ δαλεάσω τὸν ἀκροατὴ, ὥστε νὰ πιστέψῃ ὡς ἀληθινὴ τὴν εἰσαγωγή μου καὶ νὰ τὴ συνδέσῃ μὲ ἀληθοφανῆ γεγονότα». Ἄλλὰ καὶ αὐτός, ὅπως οἱ ἄλλοι, αἰσθάνεται τὴν ὑποχρέωση νὰ ξεχωρίσῃ τὴν «ὑπόθεση», λίγο ἢ πολὺ ἱστορικὴ, ἀπὸ τὸ τί ὀφείλεται στὴ δική του ἐπινόηση.

Θὰ ἄξιζε τὸν κόπο ν' ἀσχοληθοῦμε μὲ δύο βασικὰ προβλήματα σχετικὰ μὲ τὸ «μουσικὸ δράμα», δηλ. μὲ τὸ θέμα τῆς ἐξελίξεως τῆς μουσικῆς παρτιτούρας καὶ μὲ τὸ θέμα τῆς σκηνογραφίας. Θὰ ἦταν μεγάλο λάθος, γιὰ τὸ ἰδιότυπο αὐτὸ ἀνατολίζον θέατρο, νὰ περιοριστοῦμε μόνον στὴν ἐξέταση τοῦ περιεχομένου τῶν λιμπρέτων. Τὰ λιμπρέτα ἦταν στενώτατα δεμένα μὲ τὴ μουσικὴ συνθετῶν ὅπως ὁ Pollaroli, ὁ Domenico Gabrieli, ὁ Pietro Antonio Ziani, ὁ Giovanni Legrenzi, ὁ Tomaso Albinoni,

δηλ. μεγάλων μουσικῶν τῆς Βενετίας τοῦ 17ου αἰώνα, καθὼς καὶ μετὰ τὴ σκηνογραφία καὶ τὴ χορογραφία τῶν ζωγράφων τῆς ἐποχῆς. Δυστυχῶς, ὡς πρὸς τὸ πρῶτο πρόβλημα καὶ ἀναρμόδιος εἶμαι καὶ ἡ βιβλιογραφία ἢ σχετικὴ μετὰ τὸ θέμα εἶναι ἀκόμα φτωχὴ: ὅποιος θὰ ἐπιθυμοῦσε περισσότερες λεπτομέρειες, γιὰ τὴ μουσικὴ π.χ. τοῦ Legrenzi γιὰ τὸν «Giustino» τοῦ Beregani, θὰμποροῦσε νὰ βρῇ χρήσιμες πληροφορίες στὰ βιβλία τοῦ H. Chr. Wolff καὶ τοῦ S. Towneley Worsthorne¹ κ.ἄ. Ὡς πρὸς τὸ δεύτερο θέμα, τὴν ἐξέτασις δηλαδὴ τῆς σκηνογραφίας, θὰ πρέπει νὰ δηλώσω πὼς ὅσες φορὲς ἐπεφταν στὰ χέρια μου λιμπρέτα διαφόρων δραματουργῶν ἀναζητοῦσα σ' αὐτὰ τίς σκηνικὰς ὁδηγίας, ἀλλὰ ἢ περιέργειά μου ἔμενε πάντοτε ἀνικανοποίητη. Εἶναι πολὺ σπάνιο ὁ συγγραφέας τοῦ λιμπρέτου νὰ δίνῃ σαφεῖς ὁδηγίας γιὰ τὴ σκηνή. Γιὰ ν' ἀναφέρουμε μερικὰ παραδείγματα: ἡ σκηνὴ στὸν «Solimano» τοῦ Bonarelli della Rovere εἶναι τοποθετημένη στὸ Χαλέπι· στὸν «Leo Armenius» τοῦ Gryphius «ist Constantinopel und vornehmlich die kayserliche burg»· στὸν «Héraclius» τοῦ Corneille «à Constantinople», ἐνῶ στὸν «Cosroès» τοῦ Rotrou εἶναι «dans le palais du roi de Perse»· στὸν «Ζήνωνα» τοῦ Ἰησοῦττη Simeon ἡ σκηνὴ δὲν δηλώνεται, ὑποτίθεται ὅμως πὼς εἶναι ἡ Κωνσταντινούπολις· στὸ «En esta vida» τοῦ Calderon, πού, καθὼς εἶπαμε, ἐμπνέεται ἀπὸ τὸ δράμα τοῦ Βελισαρίου, «La escena es en Sicilia». Μόνον μετὰ τὸν «Bajazet» τοῦ Racine παρατηρεῖται κάποια φροντίδα γιὰ τὴν ἀκριβῆ ἀπόδοσις τῶν λεπτομερειῶν τῆς ὀθωμανικῆς αὐλῆς, καὶ γιὰ τὸ σκοπὸ αὐτὸν ὁ Racine, ὅπως εἶναι γνωστὸ, θέλησε νὰ πάρῃ πληροφορίες ἀπὸ τὸ φίλο του τὸν Francois Duprat, πού εἶχε συλλεφθῆ αἰχμάλωτος ἀπὸ τοὺς Τούρκους. Γιὰ ὅλα τ' ἄλλα «βυζαντινὰ» λιμπρέτα ἢ σκηνὴ τοποθετεῖται κατὰ κανόνα στὴν Κωνσταντινούπολις, ἀλλὰ σὲ μιὰ Κωνσταντινούπολις φανταστικῆ, ὄχι ἀρχαιολογικὰ ἀπακριβωμένη, παρ' ὅλο πὺ ἀπὸ πολὺν καιρὸ οἱ ἐπιστήμονες εἶχαν δημοσιεύσει πολυάριθμα μεσαιωνικὰ κείμενα μετὰ περιγραφὰς τῆς ἀρχαίας πόλης, πὺ ἰδρῦθηκε ἀπὸ τὸν Μεγάλον Κωνσταντῖνον, καὶ παρὰ τὸ γεγονὸς ὅτι τὸ 1680 εἶδε τὸ φῶς ἡ μνημειώδης «Descriptio urbis Constantinopolitanae» τοῦ Du Cange. Ἐὰς μὴ μᾶς φαίνεται ὅμως τοῦτο περίεργον· ἕνας Γάλλος ἀρχιτέκτονας πὺ ἐπι-

1. Helmuth Christian Wolff, Die Venezianische Oper in der zweiten Hälfte des siebzehnten Jahrhunderts, Berlin 1937, 84sgg.; S. Towneley Worsthorne, Venetian Opera in the seventh Century, Oxford 1954; L. Nigi Ronga, La musica (nell'età barocca), in La civiltà veneziana nell'età barocca, Firenze 1959.

σκέφτηκε τὴν Κωνσταντινούπολη καὶ δημοσίευσε τὸ 1696 ἓνα «Voyage de Constantinople enrichi de plans levez par l'Auteur sur les lieux», εἶναι φανερὸ πὼς ἀγνοεῖ ὀλόκληρη τὴν ἐπιστημονικὴ ἔρευνα γιὰ τὴ μνημειακὴ τοπογραφία τῆς πόλης, ἀπὸ τὸ φημισμένο ἔργο τοῦ Pietro Gillio τοῦ 1561 ὡς τὸ πρόσφατο τότε ἐγχειρίδιο τοῦ Du Cange. Ἄς μὴ κατηγοροῦμε λοιπὸν τοὺς δημιουργοὺς τῶν φανταστικῶν αὐτῶν σκηνογραφιῶν· ἡ ἀρχαιολογία δὲν ὑπῆρξε ποτὲ ἡ εἰδικότητα τῶν δραματοποιῶν οὔτε καὶ τῶν ἄλλων καλλιτεχνῶν ποὺ συνεργάζονταν γιὰ τὸ θεατρικὸ ἀνάβασμα. Ἐξω ἀπὸ λίγες ἐξαιρέσεις δὲν εἶναι οὔτε καὶ σήμερα τὸ προνόμιο τῶν σκηνοθετῶν τοῦ κινηματογράφου καὶ τοῦ θεάτρου. Καὶ ἴσως, κατὰ βάθος, δὲν εἶναι, νομίζω, ἀπολύτως ἀπαραίτητο ἓνα δράμα—ἐννοῶ ἓνα ἀρχαῖο δράμα—νὰ πρέπη νὰ προσφεύγη σὲ μιὰ αὐστηρὴ ἀρχαιολογικὴ ἀναπαράσταση. Τὰ ἀρχαῖα κείμενα ἢ ἔχουν δική τους ἀξία γιὰ τὸ περιεχόμενο, τὶς ιδέες τους καὶ τὴν ποίησή τους, ἢ εἶναι καλῆτερο ν' ἀφεθοῦν στοὺς φιλολόγους καὶ στοὺς μελετητὲς τῆς ἀρχαίας λογοτεχνίας.

Ἡ σκηνογραφία τῶν δραμάτων αὐτῶν εἶναι συνδεμένη μὲ τὴν τέχνη τοῦ μπαρόκ τοῦ 17ου αἰῶνα· καὶ ὅταν θ' ἀρχίσῃ νὰ σημειώσῃ ἐπιτυχία τὸ ποιητικὸ δράμα, τότε καὶ τὸ δράμα μὲ ὑπόθεση βυζαντινὴ θ' ἀκολουθήσῃ τὸν ἴδιο δρόμο. Στὸν «Ζήνωνα» τοῦ Marchi, π.χ., οἱ σκηνές ἀποτελοῦνται μόνο ἀπὸ σπήλαια, ἄντρα, κήπους, αὐτοκρατορικὲς αἰθουσες, ποὺ θὰ ταίριαζαν ἴσως γιὰ ἓνα δράμα ποὺ παίζεται στὴν Κωνσταντινούπολη ἢ στὸ Χαλέπι, γιὰ ἓναν «Zenone» ἢ γιὰ μιὰ «Irene», εἴτε γιὰ ἓναν «Solimano» ἢ ἓναν «Tamerlano» ἢ «Ibrahim il Sultano». Γιὰ τὴν ἱστορία τῆς σκηνογραφίας θὰ μπορούσαν νὰ ἦταν χρήσιμες οἱ εἰκονογραφίες ποὺ συχνὰ συναντοῦμε στὶς σελίδες τῶν λιμπρέτων τῆς ἐποχῆς, καθὼς ἐπίσης, φυσικά, καὶ μιὰ ὅσο γίνεται πλήρης, συλλογὴ ἀπὸ τὰ σκίτσα τῶν σκηνογραφιῶν ποὺ ἐτοίμαζαν οἱ ζωγράφοι.

Ἐνα σημεῖο ποὺ μοῦ ἔμεινε τελείως σκοτεινὸ σχετικὰ μὲ τὴν παράσταση τῶν ἔργων αὐτῶν, εἶναι τὸ ζήτημα τῶν ἐνδυμασιῶν· καὶ πρέπει νὰ πῶ πὼς ἀκόμη καὶ οἱ μελέτες τοῦ Wolff καὶ τοῦ Worsthorne εἶναι ἀπολύτως ἐλλιπεῖς σ' αὐτὸ τὸ σημεῖο. Γιὰ τὴν ὥρα ἀπομένουμε μόνο μὲ τὴν ἐπιθυμία νὰ μάθουμε κάτι, ἔστω καὶ μικρό. Εἶναι ὅμως πιθανὸν ὅτι καὶ οἱ ἐνδυμασίες ἦταν δημιούργημα τῆς φαντασίας καὶ ὄχι σύμφωνες μὲ τ' ἀρχαιολογικὰ δεδομένα. Θὰ ἦταν βέβαια εὐκολώτερο νὰ στολιστῇ ἓνας ἠθοποιὸς ὡς «Σουλεϊμάν», ἰδίως στὴ Βενετία, ὅπου ὑπῆρχε μιὰ σχετικὴ εἰκονογραφικὴ παράδοση καὶ ὅπου ζωγράφοι ὅπως ὁ Bellini εἶχαν ζωγραφίσει ἐκ τοῦ φυσικοῦ Τούρκους σουλτάνους. λιγότερο εὔ-

κολο θὰ ἦταν νὰ ντυθῆ ἕνας ἠθοποιὸς με τὰ βυζαντινὰ αὐτοκρατορικὰ ἐνδύματα, ὅσο καὶ ἂν εἶχαν ἐκδοθῆ ἀπὸ καιρὸ ἔργα ποὺ περιεῖχαν χαλκογραφίες ἀρκετὰ ἀκριβεῖς τῶν αὐτοκρατορικῶν ἐνδυμάτων τῆς ἐποχῆς τῶν Παλαιολόγων, ὅπως ἡ ἐκδοσις τοῦ Νικηφόρου Γρηγορᾶ ἀπὸ τὸν Ἰερώνυμο Wolf (Βασιλεία 1562) καὶ τὸ «De bello Constantinopolitano» τοῦ Paulo Ramusio, ποὺ ἐκδόθηκε ἀκριβῶς στὴ Βενετία, τὸ 1604, καὶ περιεῖχε «εἰκόνες τοῦ αὐτοκράτορα καὶ τῆς αὐτοκράτειρας τῆς Κωνσταντινούπολης . . . με τὰ αὐτοκρατορικὰ ἐνδύματα, ποὺ τὰ ἔφερε ἀπὸ τὴν Κωνσταντινούπολη ὁ ἐκλαμπρότατος κύριος Marin di Cavalli, cavagliere, ποὺ ξαναγύρισε ὡς πρεσβευτῆς τοῦ αὐτοκράτορα Σουλεϊμὰν τὸ ἔτος 1560».

Θὰ τελειώσουμε τὴ σημερινή μας ὀμιλία με μιὰ παρατήρησι: Εἶναι καλὸ νὰ σημειωθῆ ὅτι τὸ πλατὺ κοινὸ στὴν Ἰταλία, τὴ Γαλλία, τὴν Ἀγγλία καὶ τὴ Γερμανία, στὸν 17ο καὶ στὶς ἀρχὲς τοῦ 18ου αἰῶνα, εἶχε τὴν πρώτη του ἐπαφὴ καὶ τίς πρώτες του ἀντιδράσεις ἀπέναντι στὴ βυζαντινὴ καὶ τὴν τουρκικὴ «ἱστορία», διὰ μέσου τῶν μελοδραμάτων αὐτῶν, τὰ ὅποια κατὰ τὸν ἕνα ἢ τὸν ἄλλο τρόπο παραποιοῦσαν ἐντελῶς τὴν ἱστορικὴ ἀλήθεια. Εἶναι πολὺ πιθανὸν — ὅσο καὶ ἂν τὰ χρονικὰ τῆς ἐποχῆς δὲν μᾶς τὸ μαρτυροῦν — ὅτι στὴν ἐντελῶς ἀρνητικὴ ἀποτίμησι τῆς βυζαντινῆς ἱστορίας ἐκ μέρους τῶν ὁπαδῶν τοῦ διαφωτισμοῦ συνέβαλε σὲ ὄχι μικρὸ βαθμὸ ἡ ἰδιότυπη αὐτὴ μορφή θεάτρου. Οἱ κρίσεις ἐνὸς Βολταίρου, γιὰ τὸν ὅποιον ἡ βυζαντινὴ ἱστορία δὲν εἶναι παρὰ «un indigne recueil . . . de déclamations et de miracles», ἢ ἐνὸς Montesquieu, κατὰ τὸν ὅποιο ἄλλο δὲν εἶναι παρὰ «un tissu de révoltes, de séditions et de perfidies», φαίνεται ὅτι βασίζονται περισσώτεροι στὶς ἀντιλήψεις τῆς ἱστορίας τοῦ Βυζαντίου ποὺ διαμορφώθηκαν διὰ μέσου τῶν δραμάτων αὐτῶν παρὰ στὴν ἀνάγνωσι τῶν ἀυθεντικῶν πηγῶν, οἱ ὅποιες μᾶς μετέδωσαν τὴν ἱστορία τοῦ χιλιετοῦ αὐτοῦ πολιτισμοῦ.

AGOSTINO PERTUSI

Π Α Ρ Α Ρ Τ Η Μ Α

ΚΑΤΑΛΟΓΟΣ ΔΡΑΜΑΤΩΝ
ΜΕ ΒΥΖΑΝΤΙΝΗ Η ΤΟΥΡΚΙΚΗ ΥΠΟΘΕΣΗ

ΒΡΑΧΥΓΡΑΦΙΕΣ

- A d a m A., Histoire de la littérature française au XVII^e siècle, II, L'époque de Pascal, Paris 1951; IV, L'apogée du siècle, Paris 1952.
- A l l a c c i: Drammaturgia di Liono Allacci accresciuta e continuata fino all'anno MDCCLV, Venezia 1755.
- C a n t a r e l l a R., La Διήγησις ὁραιοσύνη τοῦ Θεουμαστοῦ ἐκείνου τοῦ λεγομένου Βελισσάρου, *Studi bizantini e neoellenici* 4 (1935) 153 - 202.
- G o e l l n e r C., Der Türke in der dramatischen Literatur des 16. Jahrhunderts, *Revue des études sud-est européen* 3 (1965) 131 - 153.
- G r o p p o, A., Catalogo di tutti i drammi per musica recitati ne' Teatri di Venezia dall'anno 1637... fino all'anno presente 1745, Venezia (1745).
- L e b e r m a n n N., Belisar in der Literatur der romanischen und germanischen Nationen, *Heidelberger Diss.*, Nurnberg 1899.
- K i n d e r m a n n H., Theatergeschichte Europas. II, Das Theater der Renaissance; III, Das Theater der Barockzeit, Salzburg 1959.
- P e r t u s i A., Storiografia umanistica e mondo bizantino, Palermo 1967 («Quaderni dell'Istituto Siciliano di Studi bizantini e neoellenici», 6).
- S o m m e r v o g e l: Ch. Sommervogel - P. Bliard, *Bibliothèque de la Compagnie de Jésus*, Bruxelles 1890 - 1915.
- S o n n e c k O. G. Th., Catalogue of Opera Librettos printed before 1800, I, Title Catalogue, Washington 1914.
- W o l f f H. C. h., Die Venezianische Oper in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts, Berlin 1937.

α) 'Υπόθεση βυζαντινή

β) 'Υπόθεση τουρκική

- τέλ. 15 αλ. H. Rosenpluet, *Des Turken vaspachspiel* (v o n K e l l e r, Fastnachtspiele aus dem fünfzehnten Jahrhundert, «Literarische Vereins», Band 28; Goellner, 132 - 133).
- 1497 J. Lochner, *Tragedia de Thureis et Suldano* (Kindermann, II, 248 - 249; Goellner, 135).
- 1502 J. Lochner, *Spectaculum de more tragico effigiatum*, Ingolstadt 1502 (Kindermann, II, 248-249; Goellner, 135 - 136).
- 1517 P. Gengenbach, *Der Nollhart, Diss sind die Prophetien saneti*

- Methody*, Basel 1517 (Goellner, 133 - 134).
- 1532 S. Birks (Betulius), *Geschichte von Judith* (Th. Wolff, *Die history von der frommen Gottsförchtigen Susanna, Judith. Ain nützliche History durch ain Herrliche Tragödi in spielweiss für die augen gestellt*, Basel 1532)(Goellner, 137-138).
- 1548 J. Prasinus, *Philaemus, Tragedia*, Viennae 1548) (Goellner, 139-140).
- 1551 Théodore de Bèze, *Tragédie française du Sacrifice d'Abraham* (Kindermann, II 195).
- 1552 J. Zajicz Hazmburka, *Sarmacia oder Tragödie über den Türken* (C. Z i b r t, *Sarmacia oder Tragödie über den Türken zu Dudynd im Jahr 1552 von Jan Zajic Hazmburka*, Topic's Literatur und Kunstsammelbuch, 1913. I, 74 - 90; Goellner, 134).
- 1556 H. Lucić, *Robinja*, Venezia? 1585 (Goellner, 141).
- 1559 L. Stöckel, *Historia von Susanno in Tragödien weise gestellt zu Übung der Jugent zu Bartsfeld in Ungern*, Wittenberg 1559 (Goellner, 138).
- 1561 G. Bounin, *La Soltane, Tragédie*, Paris 1561 (Kindermann, II 160-161; G. D. Rouillard, *The Turk in the French History, Thought and Literature*, Paris 1938, 426-430; Adam, IV 372; Goellner, 141 - 143).
- 1572 Giovanni da Falgano, *Christus patiens* (Bibl. Naz. Firenze, fondo Magliabechiano: A. B a r t o l i, I manoscritti italiani della Bibl. Nazionale di Firenze, I, Firenze 1881, 168; Pertusi, 99).

- 1572 Fl. Maleguzzi - Valeri, *La Theodora, Comedia*, Venetia 1572 (Pertusi, 96).
- 1579 Vin. Giusti, *Irene, Tragedia nova*, Venezia 1579 (Pertusi, 96)
- 1580 F. Sanseverino, *Irene*, Venezia 1580 (Pertusi, 96).
- 1580 M. Cervantes de Saavedra, *El trato de Argel* (Obras completas, Madrid 1956, 117-118) (Goellner, 143 - 144).
- 1587 Chr. Marlowe, *Tamburlaine the Great, Who, from a Scythian Sheppheard, by his rare and wonderful Conquestes, became a most puissant and mightie Monarch ...*, London 1593 (Kindermann, III 63).
- 1590 J. Gretser, *Naaman Syrus, Comedia* (Ingolstadt 1590); *Comedia de Nicolao Myrensi* (Sommervogel, III 1744 - 1745; Kindermann, II 341 - 342; Pertusi, 77, 96).
- 1590 F. Balbi, *Maometto II, Tragedia inedita*, Venezia 1801 (Goellner, 146).
- 1590-4 J. Ayrrer, *Schrecklichen Tragedi vom Regiment und schändlichen Sterben des türkischen Kaiser Machumets des Andern Namens* («Literarische Vereins», Band 77, Stuttgart 1865) (Goellner, 144 - 145).
- 1592 G. F. Loredano, *La Turca, Comedia (di nuovo posta in luce)*, Vinegia 1597 (Goellner, 146; Pertusi, 96).
- 1594 J. Spann Müller (Pontanus), *Immolatio Isaaci*, Ingolstadt 1594 (Sommervogel, VI 1007 - 1019; Kindermann, II 347 - 348; Pertusi, 96).
- 1595 T. Kober, *Tragödie von dem rittermässigen Helden Christoph von Zedlitz (Sol sive Marcus Curtius)* (Goellner, 145).
- 1595 P. Pantzer, *Tragoedia von den dreyzehn türkischen Fürsten von*

- Ottomano an, als der Wurtzel des erschrocklichen türkischen Reichs, biss auff jetzig regierenden Amurathen, Tübingen (1595) (Goellner, 145 - 146).*
- 1596 Collegium S. J. Tournai, *Heraclius, Exaltatio S. Crucis, exhibita anno 1596*, Acta Collegii Tornacensis, Bibl. de Bourgogne, Bruxelles (Sommervogel, VIII 0000 - 0000; Kindermann, II 198; Pertusi, 96, 99).
- 1600-1610 Gr. Knapski (Cnapsi), *Mauritius* (Coll. S. J. Posen); *Belisarius* (Bibl. Univ. Uppsala) (Sommervogel, II 1249 - 1252; Kindermann, II 395 - 396; Pertusi, 97, 102).
- 1606 G. B. Della Porta, *La Turca*, Comedia nuova, Venetia 1606 (Kindermann, II 56; Pertusi, 96).
- 1607 J. Bidermann, *Comico - tragodia de Belisario duce Christiano, ab summo gloriae felicitate in extremo infortunii ludibrio prolapsa, sub imperatore Justiniano circiter annum Christi DXXX, Monachi in scenam data anno 1607*, Ludi theatrales sacri sive opera comica posthuma a R.P. J. B., I, Monachii 1666 (Sommervogel, I 1443 - 1456; Lebermann, 23 - 57; Cantarella, 193; Pertusi, 97, 100, 102).
- 1608 Collegium S. J. Pragense, *Actio 1608 G. B. Andreini, La Turca, comedia bosehoreccia et maritima . . .*, Venetia 1619 (G. C o z z i, Giovan Battista Andreini, «Boll. Ist. di storia della società e dello stato veneziano», 1 [1959], 193 - 199).
- 1613 J. Keller, *Summarischer Inhalt der Tragoedi von Mauritio dem Römischen Kaiser, Gehalten in*

- den Fürstlichen Gymnasio S. J.*,
München 1613 (Sommervogel,
IV 984; Kindermann, III 655;
Pertusi, 97).
- 1613 G. A. Lottini, *Il sacrificio d'A-*
bramo, Firenze 1613.
- 1615 V. Matteazzi, *L'Irene, Tragedia*,
Vicenza (1615).
- 1617 Collegium S. J. Pragense, *Con-*
stantinus Weliki t. j. Komédie...,
Praze 1617 (Sommervogel, VI
1154 n° 60; Kindermann, II
303; Pertusi, 97).
- 1619 St. Della Bella, *Solimano* (Kin-
dermann, III 346; Pertusi, 95).
- 1620 Sc. Francucci, *Il Belisario*, Ve-
netia 1620; Messina 1622 (Al-
lacci, 141; Lebermann, 57 - 64;
Cantarella, 193; Pertusi, 99).
- 1621 P. Bonarelli Della Rovere, *Il*
Solimano, Tragedia, Venetia
1621, 1624; Roma 1632; Venetia
1636; Bologna 1649 (Kinder-
mann, III 328; Pertusi, 95).
- 1622 G. B. Andreini, *La Sultana*, Pa-
rigi 1622 (G. Cozzi, Giovan
Battista Andreini, p. 193-199).
- 1625 A. Mira de Amescua, *Exemplo*
mayor de la desdicha y Capitan
Belisario (Teatro, II, Madrid
1928) (Lebermann, 64 - 75; Can-
tarella, 194; Pertusi, 100).
- 1628 J. Solimani, *Constantinus victor,*
Hilaris tragoedia acta Pragae...,
Pragae 1628 (Sommervogel, VI
1155 n° 70; VII 1367 n° 10; Per-
tusi, 98, 102).
- 1630 - 1635 Collegium S. J. Pressburg,
Mauritius imperator (Kinder-
mann, III 628; Pertusi, 97).
- 1637 (?) Sieur des Fontaines, *Bélisaire* 1637 Dalibray, *Soliman*, Paris 1637
(Toussaint, Bibl. du Théâ- (Adam, IV 372).
tre français depuis son origine.
II, 157 - 180). (Lebermann, 75 -
77; Cantarella, 194; Pertusi, 100).

- 1638 H. Shirley, *The martyr's souldier* (Belisar), London 1638 (Collection of old engl. Plays, I, London 1882, 165 - 267). (Lebermann, 77 - 87; Cantarella, 194).
- 1638 F. Cerato, *Rossana*, (Tragedie di F. Cerato, s.n.t.).
- 1639 Mairet, *Le grand et dernier Soliman*, Paris 1639 (Adam, IV 372).
- 1643 J. de Rotrou, *Bélisaire*, Paris 1644 (Viollet le Duc, J. Rotrou, Oeuvres, Paris 1820). (Lebermann, 87 - 101; Cantarella, 194; Adam, II 335; Pertusi, 94, 99, 100).
- 1643 Desmares, *Roxelanes*, Paris 1643 (Adam, IV 372).
Le Vayer de Boutigny, *Le grand Selim*, Paris 1643 (Adam, IV 372).
Scudery, *Ibrahim*, Paris 1643 (Adam, IV 372).
- 1644 L. Velez de Guevara, *Gran Tamerlan de Persia*.
- 1645 O. Onofri, *Belisario*, Tragedia Napoli 1645 (Allacci, 141; Lebermann, 101; Cantarella, 194 Pertusi, 100).
- 1645 J. Simeon, *Leo Armenus sive impietas punita* (J. Simonis Angli Tragoediae quinque, Leodii 1656, 1657; Coloniae Agrippinae 1697) (Sommervogel, VII 1214 - 1215; Pertusi, 97, 98, 102).
- 1645-1646 Tristan, *Osman*, Paris 1645 - 1646 (Adam, IV 372).
- 1646 A. Gryphius, *Leo Armenus* (Andreas Gryphius Lustspiele, hrsg. von H. Palm, Tübingen 1878; Hildesheim 1961, 19 - 128). (A. Heisenberg, Die byzantinischen Quellen von Gryphius' Leo Armenus, Zeitschr. f. vergleich. Literaturgeschichte, NF 8 [1895] 439 - 448; W. Harring, Andreas Gryphius und das Drama der Jesuiten, Halle 1907; E. Gerland, Das Studium der byzantinischen Geschichte, Athen 1934, 19 n. 2; Pertusi, 94).

- 1647 P. Corneille, *Héraclius empereur d'Orient*, Paris 1647 (Gerland, Das Studium, 20 n° 3; Adam, II 365 - 369; Pertusi, 94).
- 1647 Magnon, *Le grand Tamerlan et Bajazet*, Paris 1647 (Adam, IV 372).
- 1648 J. de Rotrou, *Cosroès*, Paris (1648) (F. Hemon, Théâtre choisi de J. de Rotrou, Paris, s. d., 457 - 510). (L. Stiefel, Jean Rotrous 'Cosroes' und seine Quellen, Zeitschr. f. französ. Sprache und Litter., 23 [1901] 69 - 188; Adam, II 335; Pertusi, 94 - 95).
- 1648 J. Simeon, *Zeno, sive ambitio infelix, tragoedia*, Romae 1648; Antverpiae 1649, 1656, 1657 (Sommervogel, VII 1214 - 1215; Pertusi, 97 - 98, 102).
- 1650 Lucas von Bostel, *Cara Mustapha*, 1650 (?) (Kindermann, III 536).
- 1652 (?) V. Randinelli, *Belisario* (Firenze 1652 ?), ms. British Museum (Lebermann, 101; Cantarella, 194; Pertusi, 100).
- 1656 A. Bastiaansz de Leeuw, *Kosroes*, Leeuw 1656 (Kindermann, III 259).
- 1657 J. Masen, *Mauritius Orientis imperator* (Palestra Eloquentiae ligatae, Dramatica, Pars III quae complectitur Poësin Comicam, Tragicam, Comico - Tragicam . . . , Coloniae Agrippinae 1657, 335 - 387). (Sommervogel, V 686; Kindermann, III 451; Pertusi, 97).
- 1658 C. de Griecq, *De groote Bellizarius*, 1658 (?) (Lebermann, 137; Cantarella, 194).
- 1659 P. Calderon de la Barca, *En esta vida todo es verdad y todo mentira* (= Eraclius), Madrid 1664 (Obras, Comedias, II, Madrid 1881, 49 - 76) (Adam, II 365 n° 1; Pertusi, 99, 100, 101).

- 1659 ca. Gautier de Costes de la Calprenède, *Bélissaire*, ms. (Lebermann, 101-103; Cantarella, 195).
- 1661 G. A. Cicognini, *Caduta del gran Capitano Belisario sotto la condotta di Giustiniano imperatore*, Bologna 1661; Roma 1663 (Allacci, 151; Cantarella, 195; Pertusi, 100).
- 1662 - 1669 J. Chr. Hallmann, *Soliman* (Kindermann, III 410).
- 1662 J. Chr. Hallmann, *Heraclius (Mauritius?)* (E. Schmidt, Allg. Deutsche Biographie, X, Leipzig 1879, 445; Kindermann, III 424).
- 1665 J. Webb, *Mustapha* (Kindermann, III 166).
- 1667 —, *Den grooten Tamerlan met de doodt van Bayazet de I, Turks Keiser* (Hambourg, 1667) (Kindermann, III 380).
- 1670 - 1672 J. Racine, *Bajazet*, Paris 1670 (Adam, IV 373-375; Pertusi, 95).
- 1671 N. Beregani, *L'Eraclio, Melodrama, da rappresentarsi nel Teatro Grimano di SS. Gio. e Paolo l'anno 1671*, Venetia 1671; Milano (1678); Monaco 1690; Bologna 1692 (Groppo, 41; Allacci, 294; Sonneck, I 591; Pertusi, 99, 101).
- 1675 J. G. Gregorij, *Bajazet i Tamerlan* (russ.) (Kindermann, III 662).
- 1678 - 1681 —, *Bélissaire* (Hôtel de Bourgogne) (Lebermann, 104; Cantarella, 195).
- 1679 N. Avancini, *Alexius Comnenus Poësis dramatica . . . , Pars IV*, Praga 1679; Coloniae Agrippinae 1679 (Sommervogel, I 668-680; Pertusi, 98).
- 1681 A. Rossini, *Irene e Costantino, Drama per musica da rappresentarsi nel Teatro Vendramino di San Salvatore l'anno 1681*, Venetia 1681; Milano 1682 (Grop-

- po, 55; Sonneck, I 644; Pertusi, 101 - 102).
- 1683 N. Beregani, *Giustino, Melodrama da rappresentarsi nel Teatro Vendramino l'anno 1683*, Venetia 1683; Modena 1697; Vicenza 1697; Bologna 1711; Roma 1724 (Groppo, 59; Allacci, 419; Sonneck, I, 568; Wolff, 84 - 91; Pertusi, 99, 101).
- 1686 A. Morselli, *La Theodora Augusta, Drama per musica da rappresentarsi nel riformato Teatro Vendramino di San Salvatore l'anno 1686*, Venetia 1686; Torino 1695 (Allacci, 758; Sonneck, I 1063; Pertusi, 95, 101, 102).
- 1687 Lotto Lotti, *Zenone il tiranno*, Parma 1687.
- 1687 A. Morselli, *Il Mauritio, Drama da rappresentarsi in musica nel famoso Teatro Vendramino di S. Salvatore l'anno 1687*, Venetia 1687; Modena 1689; Padova 1691, Rimini 1693; Parma 1696; Ferrara 1699 (Groppo, 64; Allacci, 518; Sonneck, I, 744; Pertusi, 95, 101, 102).
- 1688 J. de Jouvancy, *Héraclius, Le ballet des saisons*, Paris 1688 (Sommervogel, IV 830 - 859; Pertusi, 102).
- 1690 (Hamburger Opera), *Bajazet und Tamerlan*, 1690 (Kindermann, III 540).
- 1691 P. Corneille - G. A. Zanotti, *Eraclio imperatore d'Oriente, Tragedia di P. Cornelio trad(otta) dal francese et accomodata alla maniera italiana*, Bologna 1691.
- 1692 A. Morselli, *L'Ibraim sultano. Drama postumo . . . da rappresentarsi in musica nel famoso Teatro Grimano di S. Gio. Grisostomo l'anno 1692*, Venezia

- 1692 (Groppo, 72; Sonneck, I, 604; Pertusi, 95, 101, 102).
- 1694 V. Grimani, *Il Teodosio, Drama per musica da rappresentarsi nel Teatro di S. Cassiano in Venetia l'anno 1694*, Venezia 1694; Venezia 1699 (Sonneck, I, 1063).
- 1695 G. Fragimelica Roberti, *Irene, Tragedia per musica da rappresentarsi nel Teatro Grimano di San Gio. Grisostomo l'anno 1695*, Venezia 1695; Napoli 1704 (Groppo, 75; Allacci, 471; Sonneck, I 643).
- 1695 N. Pradon, *Tamerlan ou la mort de Bajazet, Tragédie*, Paris 1695.
- 1695 P. A. Bernardoni, *L'Irene, Tragedia*, Milano 1695.
- 1696 J. de Jouvancy, *Cosroès, Le ballet de Mars ou de la guerre, qui sera dansé au Collège de Louis le Grand . . . à la tragédie de Cosroès*, Paris 1696 (Sommervogel, IV 830 - 859; Pertusi, 102).
- 1696 A. Marchi, *Zenone imperator d'Oriente, Drama per musica da rappresentarsi nel Teatro di San Casciano l'anno 1696*, Venezia 1696; Vicenza 1707; Brescia 1708 (Groppo, 78; Allacci, 834; Sonneck, I 1167).
- 1696 G. B. Neri, *Basilio re d'Oriente, Drama per musica da recitarsi nel Teatro a S. Cassano novamente riaperto a uso d'opere l'anno 1696*, Venetia (1696) (Groppo 79; Allacci, 138; Sonneck, I 203).
- 1698 A. Zeno, *Belisario in Ravenna ovvero i rivali generosi, Drama rappresentato in Firenze nel carnevale del 1698*, Firenze 1698.
- (1698) P. Corneille, *Eraclio, tradotto e rappresentato dai Signori, Cavalieri del Collegio Clementino in Roma*, Bologna (1698).
- 1699 N. Pradon, *Tamerlano, Tragedia di Monsù Pradon trasportata*

dall'idioma francese, recitata da' Signori Cavalieri del Clementino di Roma nelle vacanze del carnevale, Bologna (1699).

- 1708 F. M. Dario, *Il sacrificio d'Abra-
mo, oratorio cantato nella cappella
di S. M. Giuseppe I*, Vienna
1708.
- 1710 A. Piovene, *Tamerlano, Tragedia
per musica da rappresentarsi nel
Teatro Tron di San Cassano l'anno
1710*, Venezia (1710); Firenze
1716; Vicenza 1715; Milano
1763 = *Il Bajazet, Drama per
musica da rappresentarsi nel Tea-
tro . . . di Reggio*, Reggio 1719;
Alessandria 1740; Venezia 1742
(Sonneck, I 1049; Pertusi, 95).
- 1711 P. Lucchesini, *Il Mauritio im-
peradore, Tragedia*, Roma 1711.
- 1713 F. Silvani, *Irene Augusta, Drama
per musica da rappresentarsi . . .
l'autunno dell'anno 1713*, Venezia
1713 (Allacci, 471; Sonneck, I
644).
- 1716 —, *Il Solimano, da rappre-
sentarsi nel nobilissimo Teatro
Vendramino di S. Salvatore l'an-
no 1716*, Venezia (1716).
- 1712 - 1724 P. Trapassi (Metastasio),
Giustino, 1712; *Siroe*, 1724 (Son-
neck, I 568, 1009).
- 1721 —, *Il Solimano, Drama per
musica da rappresentarsi nel Tea-
tro Molza il carnevale dell'anno
1721*, Modena 1721.
- 1723 —, *Cosroe, Drama per musi-
ca da recitarsi nel Teatro Alibert
pe'l carnevale dell'anno 1723*,
Roma 1723 (Sonneck, I 325).
- 1724 W. Philips, *Belisarius, a tragedy
in 5 acts and in verse*, London
1724 (Lebermann, 104 - 109; Can-
tarella, 195).

- 1725 (J. Masen?), *Mauritius Orientis imperator, Datus ludis autumnalibus a Caesareo Archiducali Gymnasio S. J.*, Oeniponti 1725; *Mauritus Kayser im Orient, zu End des Jahrs vorgestellt von dem Kayserlichen Erz-Hertzoglichen Gymnasio Soc. Jesu zu Ynsprugg.* 1725.
- 1730 A. M. Luchini, *Selin gran signore de' Turchi, Drama per musica da rappresentarsi nel Nuovo Teatro di S. Margherita il carnevale dell'anno 1730*, Venezia 1730 (Sonneck, I 984).
- 1730 J. J. Libertin, *Komedie o turecky vojne*, 1730 (Kindermann, III 593).
- 1736 F. Silvani, *La Zoe, Drama per musica da rappresentarsi nel nobile Teatro Tron di S. Cassiano l'autunno dell'anno 1736*, Venezia 1736 (Sonneck, I 1170).
- 1738 C. Goldoni, *La gloriosa cecità del Gran Belisario*, Bologna 1738 (Lebermann, 109 - 110; Cantarella, 195; Pertusi, 100, 102).
- 1738 S. B. Pallavicini, *Irene, Dramma per musica rappresentato alla Regia Elettoral Corte di Dresda*, Dresda 1738 (Sonneck, I 643).
- 1736 Racine, *Bajazet, Tragedia . . . tradotta dal francese*, Venezia 1736.