

Η ΒΥΖΑΝΤΙΝΗ ΕΛΛΑΔΑ ΣΤΗ ΓΑΛΛΙΚΗ ΛΟΓΟΤΕΧΝΙΑ

Sophie Basch

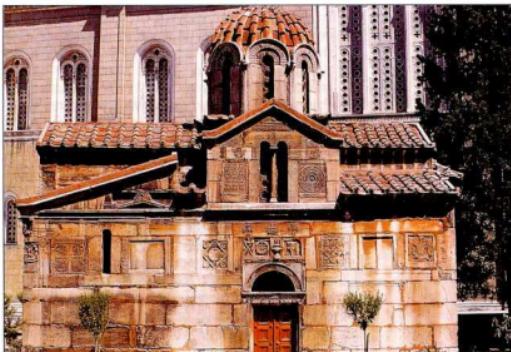
Καθηγήτρια Γαλλικής Λογοτεχνίας
Université de Poitiers

Η κλασική Ελλάδα οφείλει μεγάλο μέρος της ευρείας αποδοχής που απολαμβάνει στη διαχρονικότητά της: έννοια αφηρημένη και εύπλαστη, υποτάχτηκε σε όλες τις φαντασίωσεις, υποστήριξε όλους τους αγώνες, προσφέρθηκε για όλες τις ερμηνείες. Η βυζαντινή πραγματικότητα αντιμετωπίστηκε ως πιο περιστασιακή, αυστηρά εξαρτώμενη από συγκεχυμένες γεωπολιτικά και αισθητικά δεδομένα, και προσαρμόστηκε πιο δύσκολα στις προκαταλήψεις και τις απαίτησες των ταξιδιωτών. Η αναγνώριση του μεγαλείου του βυζαντινού πολιτισμού κατέληξε να σημαίνει γι' αυτούς την αποδυνάμωση του πνεύματος της κλασικής Ελλάδας. Τα πάντα εκτυλίσσονται ωστιά η ασυλία της τέχνης του αιώνα του Περικλή να είχε ενισχυθεί από το γεγονός ότι αυτή η τέχνη έχει προέλθει από το τίποτα και έχει επιστρέψει στο τίποτα: η Ελλάδα πρέπει να αποσυνδεθεί από κάθε συγκείμενο προκειμένου να μπορεί να εφαρμοστεί σε κάθε συγκείμενο.

Οι περισσότεροι από τους γάλλους ταξιδιώτες του 19ου αιώνα θα εκφράσουν την περιφρόνησή τους για τη βυζαντινή Ελλάδα, που συχνά συγχέεται με την Ελλάδα της Φραγκοκρατίας. Ο Αντονέν Προυστ (Antonin Proust), γραμματέας του Γαμβέτα, αγανακτούσε με την αμφορφωία των συμπατριώτων του: «έντι μπόρεσα να τους πείω να δουν κάτι αλλό πέρα από τα αρχαία μνημεία μετά βίας έριχναν *un'occhiaia* [μια ματιά] στις χαριτωμένες μικρές βυζαντινές εκκλησίες για να ξέμπρεδουν με αυτές όσο το δυνατόν πιο γρήγορα: σύμφωνα με τον αδελφό Ευσέβιο αυτές οι μικρές εκκλησίες είναι πολύ στενόχωρες για να κατακει ο καλός Θεός και πολλοί άλλοι πιστεύουν ότι η τέχνη αυτή δεν είναι παρά μια απομίμηση της ελληνικής τέχνης. Φτάνε νοι ιστορικοί που κακομεταχειρίστηκαν τούτη την άποψη βυζαντινής εποχής». Ο Προυστ συνεχίζει επιπλέον στον *Γίββωνα* (Edward Gibbon), τον συγγραφέα της *Ιστορίας της Παρακμής και της Πτώσης της Ρωμαϊκής Αυτοκρατορίας* (1776), ο οποίος έγραφε ότι «ος όλη τη διάρκεια της βυζαντινής αυτοκρατορίας δεν υπήρξε ούτε μια ανακάλυψη που να ανιώνωσε την αξιοπρέπεια του ανθρώπου ή να συνεισφέρει στην ευτυχία του». Άλλοι συγγραφείς πάλι, συσσωρεύουν εχθρικές προς το Βυζαντιό κοινοποίies, όπως ο Ζορζ Αντι

(Georges Arcey), παλαιός ακόλουθος της πρεσβείας, ο οποίος δηλώνει με συγκατάβαση για τα βυζαντινά εκκλησάκια, στα οποία όλα του φαίνονται δυσανάλογα, ότι «όλα αυτά τα φανταγτερά μπιμπελό είναι μεν πολύ χαριτωμένα, αλλά δεν

1. Παναγία η Γοργοεπίκοος.
Τυπικό δείγμα βυζαντινής
οργάνωσης με χρήση αρχαίων
οικοδομικών στοιχείων.



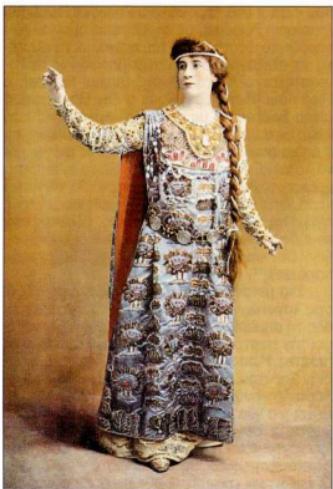
2. α-β. Η Σέρα Μπερνάρ
στο ρόλο της Θεοδώρας,
από το ομώνυμο έργο του
Β. Ζαρντού (1884). Théâtre
de la Poite-Saint-Martin.



με ενδιαφέρουν, στη χώρα των ροδόχρωμων μαρμάρων, μπροστά στο Πεντελικό όρος². Ο ίδιος αρνείται να μιλήσει για τον Μιστρά, «Τίποτα περισσότερο από άλλες ταύρικες δημιουργίες που έχω δει στην Ελλάδα»³. Η μαμή λιστά συνέχιζεται με τον Λουί Μπερτράν (Louis Bertrand), ο οποίος, όταν επισκέφτηκε ένα εκκλησάκι στην Αθήνα, δήλωσε: «Δεν υπάρχει πίστα πιο λυπτιώδη από αυτήν την αντιπαράθεση του Βυζαντίου και της αρχαίας Ελλάδας. Δύναται όλο, αυτοί που έχουσαν από το εκκλησάκι και εκείνοι που ανύψωσαν το πιο ταπεινό από τα κτίρια που το περιβάλλουν δεν αντίκουν στην ίδια φυλή. Το Βυζάντιο ανήκε ήδη στη σημαντική Ασία, δεν ήταν πλέον Ευρώπη⁴. Οι προκαταλήψεις αντέκουν στο χρόνο και τριάντα χρόνια αργότερα, ο Zak τε Lacretelle (Jacques de Lacretelle) θα συμπληρώσει το απανίστατο, συγχέοντας στο θάβη του την Παναγία Γοργοεπήκοο με την Καπνικάρεα: «Η πρώτη μου στάση ήταν στο Δαφνί και τη βυζαντινή του εκκλησία. «Αέίζε...», λέων κατεβαίνοντας από το αυτοκίνητο με έναν αναστεγαμό. Αυτή η βυζαντινή αρχιτεκτονική μου δίνει την επιτύπωση, δίπλα στα αρχαία κτίρια, ενός καλοφτιαγμένου παιχνιδιού. Οι μικροί τρούλοι, τα μικρά κλίτη, όλη αυτή η κοντόχοντρη μικατούρα σχηματίζει στο σύνολο της έναν χαρτωμένο περιστερώνα και τόπος περισσότερο. Στην Αθήνα, η εκκλησία που ονομάζουμε Μικρή Μητρόπολη και που βρίσκεται στο μέσον της οδού Ερμού [sic], τραβά την προσοχή χάρη στην ιοιάστερη θέση της πρόκειται για ένα σκευουρλακία στους τέσσερις ανέμους, ένα ευτελές σκεύος που διεκδίκει το μεγαλείο των ευγενών χαρακτηρισμών μου για τη δική των μορφή⁵. Χρειαστήκε να περάσουν πολλά χρόνια μέχρι τη βυζαντινή τέχνη να αποκατασταθεί από τους συγγραφείς; το 1958, ο Μισέλ Μπιτάρ (Michel Bu-

tor) θα ασχοληθεί με το θέμα και θα προσπαθήσει να απαλεύσει την άγνοια και τις ιδέες που επικρατούσαν μετατοπίζοντας το επίκεντρο από την Αθήνα στη Θεσσαλονίκη: «Δεν πρέπει να παρασυρόμαστε από τους αρχαιούς κώδιμους, αυτός που ονομάζουμε Βυζαντίου ανήκει σε εκείνους των οποίων η μνήμη είναι τόσο κατακερματισμένη, ώστε θα υπήρξε κίνδυνος να απογοητευτούμε σφρόδρα, εάν προσεγγίζαμε αυτά τα κομμάτια, τα τόσο άσκητα συναρμολογημένα - τον Άγιο Γεώργιο, τον Άγιο Δημήτριο ή τους Διώσκεα Απόστολους⁶, δίχις ότι υπάρχουν στη μνήμη μας εικόνες από άλλους τόπους, που να επιτρέπουν να τα συμπληρώσουμε, να αναπαραστήσουμε τη νεότητά τους⁷. Οι προκαταλήψεις όμως δεν είναι εύκολο να διαλυθούν και ο Roëz Βαγιάν (Roger Vailland), δέκα χρόνια αργότερα, επικαλούμενος τους συντρόφους του στο ταξίδι - τον Πλουτάρχο του Αμιό (Jacques Amyot) και τις αναμήνεσι του από το λαϊκό της Ρεζ-, θα αποφανήσει έπειτα από μια επισκέψη του Βυζαντινού Μουσείου Αθηνών ότι δεν καταλαμβάνεις «και πολλά πράγματα από αυτές τις κακοζωγραφισμένες εικόνες», προτού σπυρατίσει «τον πραγματικό βυζαντινό συνομιόμορφο⁸.

Τι συνέβαινε ομάς στον τομέα της πραγματικής λογοτεχνικής δημιουργίας, των μυθοποιητών, της ποίησης, του θέατρου, δύο οι αργητήσεις των ταξιδιωτών δεν έπιασαν να κακολογούν το Βυζαντίο: Η αντιπαράθεση δεν στερεάται ενδιφέροντος, καθώς μια πραγματική βυζαντινομανία εμφανίζεται στη γαλλική λογοτεχνία στα τέλη του 19ου αιώνα, προετοιμάζοντας το έδαφος για τους μεταφορικούς Διαλόγους στο Βυζαντίο του Ζιλιέ Μπεντά (Julien Benda)⁹. Ο Πολ Μπουρζέ (Paul Bourget) αναφέται, το 1880, σχετικά με τον «φυσικό βυζαντινισμό στις φύλες που γράπασκον»¹⁰. Ο Μπιτάρ με ντ' Ορεβρίγι (Bar-



3-4. Ιουστινιανός και Αντωνίνη. Τα κροτούμα για τη Θεοδώρα του Β. Σαρντού αντιπροσωπεύουν τη γνώμη των ελλήνων για τη βυζαντινή αισθητική.

bey d'Aurevilly) γράφει το 1884 ότι ο Ζορίς-Καρλ Υγιμάν (Joris-Karl Huysmans), συγγραφέας του βιβλίου Αντιστροφή (À Rebours), «στο μυθιστόριμά του παρουσιάζεται πιο Βυζαντινός από ό, τι το ίδιο το Βυζάντιο»⁹. Ο Φελιξ Φενεόν (Félix Fénéon) χαρακτηρίζει ως βυζαντινό το μαυσαλείο που χτί-

στηκε στη μνήμη της ποιήτριας Μαρί Μπασκίρτσεφ (Marie Bashkirtseff) στο νεκροταφείο του Παρι¹⁰. Το 1902, ο Ζαν Λορέν (Jean Lorrain) επικρίνει τους συγχρόνους του στο Γιωνές του Βυζαντίου (Coins de Byzance). Παράλληλα με τον μυθιστορηματικό κύκλο της «λατινικής παρακμής»



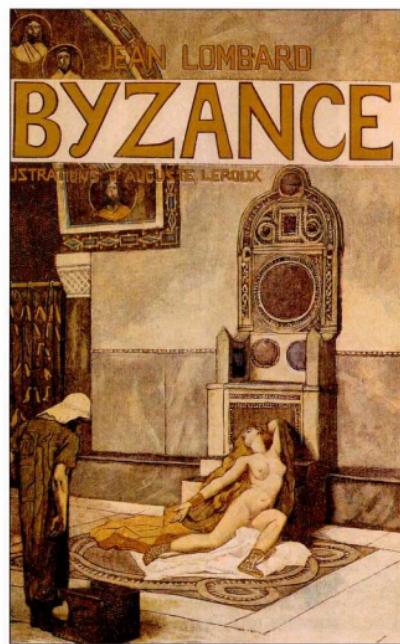
5. Σκηνικό αιθουσας του παλατιού. Από το θεατρικό έργο Θεοδώρα στου Β. Σαρντού. Θεοδώρα η Σάρα Μπερνάρ.

6. Εξώφυλλο φιλοτεχνημένο από τον Α. Λερού για το μυθιστόρημα Βυζάντιο του Ζαν Λούμπαρ (1901).

ποιο φέρνει στο προσκήνιο ο Ζοσεφέν Πελαντάν (Joséphin Péladan), με τη «μεσοποταμία» που ταράει το ίδεστο τέλος του αιώνα, με τα ελληνικά και αλεξανδρινά μυθιστορήματα όπως τα φαντάστηκαν ο Ανατόλ Φρανς (Anatol France), ο Πιέρ Λουΐ (Pierre Louÿs) και ο Ζαν Μπερτερού (Jean Berthroy), με αυτήν τη «λογοτεχνία που έχει την τιμητική της τον καρό του Γουαΐντ και τη οποία απολαμβάνει να συνεννωνει στα μια και μόνο λατρεία, γύρω από τον Αιτόλουα-Ιησού, στο ημίφως, το δωδεκάθεο, τη μικρή εταιρία, τα γυμνά χερουβέμ και τον ασκητή της ερημού με τους γηγεμόνες της αρχαίας Ασσυρίας, ζήλωτες των κομμένων χεριών και των εξεμούντων λέοντων», γενινέται και μια ενορχήστρωση της βυζαντινής παρακμής¹¹.

Στα μεταφορικά Βυζάντια της παρακμάζουσας λογοτεχνίας θα προστεθεί ένα Βυζάντιο με όλη τη σημασία της λέξης, το οποίο θα συνοδεψει την επιστροφή του Βυζαντίου στις ιστορικές μελέτες. Η παράσταση της Θεοδώρως του Βικτοριάν Σαρτού (Victorien Sardou), το 1884, με τη Σάρα Μπενέρ στον πρωταγωνιστικό ρόλο, εισάγει μια νέα εποχή βυζαντινισμού, η οποία θα χαρακτηρίσει, μερικά χρόνια μετά την πρεμέρα του έργου, τον Υγκ Λε Ρου (Hugues Le Roux), στην εκτετμένη αφέμενη του μυθιστορήματος του Οι βυζαντινοί εραστές (Les Amants byzantins). Απευθυνόμενος στον βυζαντινόλογο Γκιαστάβ Σλουμπερέ (Gustave Schlippenbach), ο δημοσιογράφος αυτός, διάσημος για τα έργα του σχετικά με τον ιππόδρομο (μια θεματική που, μέσω της βιογραφίας της Θεοδώρως, η οποία είχε γεννηθεί στον Ιππόδρομο, εύκολα τον οδήγησε στο Βυζάντιο), έκανε την εξής διαπιστώση: «Υπάρχουν λόγια που είναι μαγικά: σίγουρα το Βυζάντιο είναι μια από αυτές τις λέξεις. Την προφέρουμε και ανοίγει την αυλαία, προσπικές ζευγάντον. Βλέπουμε πρώτα από λά το απίθανο και το τρομερό. Σε ένα σκηνικό που μιαζει μαγικό, ανακαλύπτουμε απροσδόκιτα τον πολύτιμο παραδομένο στα χέρια της βαρβαρότητας»¹².

Το έργο του Σαρτού γνώρισε τεράστια επιτυχία. Οι πολεμικές που αφορούσαν στην ιστορική ακρίβεια της υπόθεσης και της σκηνοθεσίας έκαναν ακόμη πιο δημιουργική τη Θεοδώρω. Οι συμαντικότεροι θεατρικοί κριτικοί υπήρχαν διοι συνεπειών στο ραντεβού τους. Ο Ζαν-Ζακ Βάις (Jean-Jacques Weiss) θυμπιώθηκε από τη φήμη που απέκτησε με την πρώτη το έργο: «Ανεβάσαμε τη Θεοδώρω. Από τότε, δεν υπάρχει άλλο θέμα συζήτησης από τη Θεοδώρω. Όλες οι εφημερίδες είναι γεμάτες από τη Θεοδώρω»¹³. Ο Λουί Γκαντράζ (Louis Ganderaz), στο περιοδικό Revue des deux mondes, υποδέχτηκε με πικρόχολο και ειρωνικά σχόλια «το άνθρωπο του Βυζαντίου» που αποκάλυψε αυτή τη ιστορική μαγεία, αυτό το ρωμανικό μελόδραμα όπου ο ρόλος του Σαρτού περιορίζεται να τεντεί σε αυτόν του εμπνευστή σχετικάς πανοράματος: «Εάν ων πρώτα το πλαίσιο, η παιδόκηπτα του πίνακα με έσφινάζει: εάν ων πρώτα τον πίνακα, βλέπου τον τοσφράτανομο του πλαισίου: προς ποια πλευρά να κλίνει»¹⁴. Το περιοδικό L'illustration théâtrale της Έπειτα βρίον 1907 ανακεφαλώσει τα γεγονότα, ως εισαγωγή στο κείμενο του έργου που δημοσιεύει. Προφανώς, η υποδοχή που επιφύλαξε το κοινό



στην πρεμέρα το 1884, και το 1902 όταν ξαναπάχτηκε το έργο, τόνισε τη δραματική του ένταση πρωτοποιώντας το περιεχόμενο. Η αντιπαράθεση του δραματουργού και των ιστορικών αποδείχτηκε από τις πολύ έντονες διαφωνίουσαν σχετικά με το αν ήταν πιθανόν η Θεοδώρω να είχε κρεμασθεί ένα μικρό πριονάκι στη ζώνη της ή αν το παράθυρο στο παλάτι του Ιουστινιανού ήταν από χρωματιστό γυαλί. Για να δικαιολογήσει την αναπαράστασή του της Αγίας Σοφίας ο Σαρτού επικαλέστηκε τις «πρόσφατες» δημοσεύσεις του Λαμπάρ (Jules Labarre) και του Ραμπό (Alfred Rampon)¹⁵, που χρονολογούνται στο 1861 και το 1870 αντίστοιχα, τις οποίες φαίνεται ότι είχε μελετήσει σε βάθος. Προτού παραδεχτούν την ήττα τους από τη μαχητικότητα του αντιπάλου τους, οι επικριτές του επιχείρουσαν μια τελευταίη κίνηση: πώς δικαιαλογούσε ο Σαρτού τους δύο μιναρέδες δίπλα στον τρούλο της Αγίας Σοφίας στα σκηνικά, εννιακόσια χρόνια πριν από την κατάκτηση του Βυζαντίου από τους Οθωμανούς και τη μετατροπή της βασιλικής σε τζαμί. Η ένσταση, σημαντικότατη αυτή τη φορά, πλημμύρισε τον Σαρτού με ευχαριστίστη, αφού του έδωσε τη χαρά να κατατρώσει τον αντιπάλο του: «Οι υποτιθέμενοι μιναρέδες που επιπλέαιντε δεν υπάρχουν παρά στη φαντασία σας. Τους μπερδέψατε με τις κοκκίνες του Αυγουστιανού

που έφεραν τα αγάλματα του Κωνσταντίνου και του Ιουστινιανού»¹⁶.

Tον Ιανουάριο του 1902, τη χρονιά που οι «απελάσφορες απόπειρες μαστιχουργικής αναγέννησης»¹⁷ του νεαρού ελληνικού βεβαίου προκαλούσαν θλίψη στους γάλλους θεατές και δεκαεπτά χρόνια μετά τη θεοδώρα, η Σάρα Μπερνάρ ξανανέβηκε στη σκηνή, αυτή τη φορά του δικού της θεάτρου, για να ενασφάλωσε εκ νέου την τρομερή αυτοκράτειρα. Ενώ η Αθήνα μας πειρηφτήσουσε «τα δράματα μιας παγετρής αυτοπρόστατης» του Βερνάρδικη και τη «χάρτινη Σατύφω»¹⁸, του Καλαποθάκη, το Παρίσι ξαναζύσει τη μοιά της τρομερής αυτοκράτειρας. Η πρώτη και τελευταία παράσταση αυτού του έργου συμπίπτουν με μια εποχή όπου το πρόσωπο του Βυζαντίου έχεται να εφαρμόσει σε αυτό το παρακμάζοντας Παρισιού.

Για τον Υγκ Ρου, όπως και για τον Σαρντού παλιότερα, η ενασχόληση με λόγια κείμενα και δη με αυτά των αρχαίων συγγραφέων, αποτελούσε την απαραίτητη διαμεσολάρηση που θα αποκαθιστούσε την «ορατότητα» του Βυζαντίου, φορτίζοντας μια πνευματική έννοια με συγκεκριμένες αντηχήσεις. Το Χρονικό της ρωμαϊκής ιστορίας στον 5ο αιώνα (*Récits de l'histoire romaine au Ve siècle*) που δημοσιεύεται στο Αμετέδε Τιερί (Amédée Thierry) γύρω στο 1860, η διατριβή του Αλφέρε Ραμπό με θέμα τον Κωνσταντίνο Πορφυρογένεντο το 1870, τον πόντο του Καρόλου Ντιλ (Charles Diehl) και του Γκιταβή Σλούμπερζ, από το 1880, επέτρεψαν σε ένα θαλό τοπίο να σταθεροποιηθεί με ακόμη πιο εκθαμβωτικές αποχρώσεις απ' όπι ήτη λατρεία των Βυζαντίνων για τη λεπτομέρεια και το χρώμα, την οποία τονίζαν αυτές οι λόγιες δημοσιεύεις, και που απάνταν στην περίεργη σύνταξη του 1880-1890, στο θρίαμβο των διακοσμητικών τεχνών και σε όλη την αισθητική του τέλους του αιώνα, μια επιπτήσουση που συνέχει επίσημα την μετρητή έλξη του Βυζαντίου για την υπερφρωτιώμενη διάκοσμη, που τα χρωστάνε και τους πολύτιμους λίθους, για τη γενναιοδωρία και τη διάφορη. Τότε, λοιπόν, εμφανίστηκε ένα υπόκριδοκύμια για να διευκρίνισε αυτήν την παραλληλία, τονίζοντας ειρωνικά το νέο κύρος που απέκτησαν οι Βυζαντίνοι, καθώς τους ανακάλυπτε εκ νέου και τους αποκαθιστούσε το πανεπιστήμιο: «Πότε πριν δεν είχεις το αρχαίο Βυζάντιο τέτοια πλήθω μελετών και ταξινομήσεων χωρίς συνοχή, αίροσεβαστον τέραβα λόγω της επιπτωμονικότητάς τους!»¹⁹.

Άλλοι συγγραφείς, σε άλλους τόπους, θα διακρίνουν την πιστή τους στη βυζαντινή τέχνη με λυρικούς και ποιητικές δρόους, σιωπή, για παράδειγμα, ο Γέρετς (Yeats) το 1927, στο ποιμένιο του Σάλπαροντας για το Βυζάντιο (*Sailing to Byzantium*). Η γαλλική λογοτεχνία δεν παρεμβαίνει σε αυτήν τη μεταμόρφωση του Βυζαντίου στο διπλό πλαίσιο της λογοτεχνίας και της κριτικής της τέχνης, όπως εφαρμόστηκε στον κύκλο του Μιλόνιμπερτ μεταξύ του 1910 και του 1930²⁰, αλλά προηγείται αυτής τη μητραντική. Η ακραία σχηματοποίηση της παρακμής ζωουσας γραφτής μασέει ωστόσο να υποδηλώνει ότι σι συγραφείς προσαισθάνονται τη σημασία μιας «τέχνης που προσαρμόζει άδυστην τη μορφή στις απαιτήσεις του ύφους»²¹ και όπως «η ενασχόληση με αυτή θα συναντούνεις ακριβώς εκείνη των σύγχρονων ζωγράφων που απελευθερώνονται και αυ-

τοι από μια αφελή υποταγή στην φύση»²². Αυτή η υφολογική απελευθέρωση, που θέτει τη μορφή σε πρώτο πλάνο, δεν απαρνήθηκε τα προτάγματα του ντυτσαριαλισμού: την εξέλιξη του γαλλικού λογοτεχνικού βιζαντινισμού, βαμμένη με κοινωνικά χρώματα καθώς περνούσε από το δράμα στο μιθιστόρημα, έκφραση της αένας ανατροπής των αισθητικών άξων περιγράφει υπόδειγματικά η ακόλουθη φράση του Ζαρζ Ντιπου (Georges Duthuit): «Η αρχαιολογία οφείλει να αναλάβει τις εις θύμην της και να αποδεχτεί τις θηλικές συνέπειες της πήπτας του κλασικισμού»²³.

Μετάφραση: Ελένη Οικονόμου

Σημειώσεις

1. Antonin Proust, *Un philosophe en voyage*, Charpentier, Παρίσι 1864, σ. 155.
2. Georges Aney, *Athènes couronnée de violettes*, Charpentier et Flasquelle, Παρίσι 1908, σ. 138 και 229.
3. Louis Bertrand, *La Grèce du soleil et des paysages*, Charpentier et Flasquelle, Παρίσι 1908, σ. 138-139.
4. Jacques de Lacretelle, *Le Dieu-dieu ou le Voyage de Grèce* [1911], Ferenczi, Παρίσι 1936, σ. 78.
5. Michel Butor, *La Génie du lieu*, Grasset, Παρίσι 1958, σ. 53.
6. Roger Vailland, *Écrits intimes*, Gallimard, Παρίσι 1968, σ. 729.
7. Julien Benda, *Dialogues à Byzance*, Éditions de La Revue Blanche, Παρίσι 1901.
8. Paul Bourget, «Byzance», *Le Parlement*, 5 Δεκέμβριου 1880.
9. Jules Barbey d'Aurevilly, *J.-J. Huysmans* [1884], στο *Le Roman Contemporain*, Lemierre, Παρίσι 1902, σ. 280.
10. Πορταρέτα από τον Hubert Juin, πρόλογος στο Octave Mirbeau, *La 628-E-8* [1905], UGE, Παρίσι 1977, σ. 35.
11. Georges Duthuit, *Byzance et l'art du XIIe siècle*, Stock, Παρίσι 1926, σ. 36.
12. Hugues Le Roux, *Les Amants byzantins*, Calmann-Lévy, Παρίσι 1898, σ. 111.
13. Jean-Jacques Weiss, παρατίθεται στο Adolphe Aderer, *Le Théâtre* 57 [Φεβρ. 1902], σ. 5.
14. Louis Ganderax, «Revue dramatique», *Revue des deux mondes*, 67 (1 Ιουν. 1885), σ. 226.
15. Jules Labarre, *Le Palais impérial de Constantinople et ses abords*, Sainte Sophie, *le Forum augustéen et l'hippodrome, tels qu'ils existaient au Xe siècle*, Didron, Παρίσι 1861; Alfred Rambaud, *L'Empire grec au Xe siècle*, Constantin Porphyrogénète, P. Franck, Παρίσι 1870.
16. *L'illustration théâtrale*, σ. III. Η Αγία Σοφία με τους μιναρέδες δημοσιεύεται πρόγυμνα στο *Le Théâtre*, ό.π., σ. 7.
17. E. Sansot-Orlandi, «Les tribulations du théâtre néo-grec», *La Nouvelle Revue* 19 (1902) σ. 124.
18. Στο ίδιο, σ. 122.
19. Paul Radiot, «Notre Byzantinisme», *La Revue Blanche* 6 (α' έτους 1894), σ. 115.
20. Β. Βα, τα γράπτα του Clive Bell, γαμπρού της Virginia Woolf, στον γυναγό του Roger Fry. Τον Δεκέμβριο του 1999 το *Burlington Magazine* αφέρεται ένα τεύχος στη θεώρηση του Βυζαντίου στην Αγγλία στις αρχές του αιώνα και στην εποχή του Μεσολόγγιου.
21. André Chastel, *L'Italie et Byzance*, Édition de Fallois, Παρίσι 1999, σ. 11.
22. Duthuit, ό.π., σ. 37.

Byzantine Greece in French Literature

Sophie Basch

Byzantine Greece, as opposed to the classical one, has not attracted the interest of French travelers. As it seems to them especially oriental, they have considered it as a "Turkish creation". However, while their travelling accounts reveal a deep lack of understanding the Byzantine past, the novels and theatrical plays at the end of the nineteenth century demonstrate, on the contrary, their sympathy for this historical period, with their clear recognition of the decadence, typical of their own century. This sensitization reaches its climax in 1884, when Sarah Bernhardt played the renowned empress in Victorien Sardou's *Theodora*.