

1998· E. Fuchs, *The death of character. Perspectives on theatre after modernism*, Indiana 1996· Chr. Innes, *Avant Garde Theatre 1892-1992*, London/New York 1993· H. Keller, Robert Wilson, *Regie im Theater*, Frankfurt/M. 1997· B. Marranca, *Ecologies of theatre*, Baltimore 1996· A. P. Nganang, *Interkulturalität und Bearbeitung. Untersuchung zu Soyinka und Brecht*, München 1998· D. Plassard, *L'acteur en effigie. Figures de l'Homme artificiel dans le théâtre des avant-gardes historiques*. Allemagne. France. Italie, Lausanne 1992· D. Savran, *The Wooster Group. Breaking the Rules*, New York 1988 κτλ. Η σύνθεση της βιβλιογραφίας είναι σαφώς κάπως διαφορετική απ' ό,τι στις ανάλογες αμερικανικές εργασίες.

ΒΑΛΤΕΡ ΠΟΥΧΝΕΡ

ΒΑΣΙΛΙΚΗ ΤΣΙΟΥΝΗ-ΦΑΤΣΗ

*Ένα θρησκευτικό δράμα για το Θείο Πάθος
Το ζήτημα του θρησκευτικού θεάτρου στο Βυζάντιο*
Αθήνα, «Νέα Σύνορα» - Α.Α. Λιβάνη, Αθήνα 2000, σελ. 161.

Η ανακάλυψη του κειμένου, μάλλον της όψιμης βυζαντινής ή μεταβυζαντινής εποχής, ενός διαλογικού κειμένου, του οποίου αναγράφονται μόνο τα πρώτα λόγια (incipit), για τα Πάθη του Χριστού, σε σύμμεικο κώδικα της Bodleian Library της Οξφόρδης (Bodl. Gr. Barocci 216, σελ. 372^v-376^r), δίνει αφορμή στην εκδότρια να ανακηραφίσει το όλο θέμα του θρησκευτικού θεάτρου στο Βυζάντιο. Σ' αυτό οδηγείται από την άποψη, πως το κείμενο αυτό αποτελεί σενάριο για θεατρική παράσταση. Επειδή έχω ασχοληθεί συστηματικά με το νέο αυτό κείμενο και την ερμηνεία του (Β. Πούχνερ, «Νέο σενάριο Βυζαντινών Παθών του Χριστού;», *Νέα Εστία* 148, τεύχ. 1726, Σεπτ. 2000, σσ. 253-284), δεν χρειάζεται να επανέλθω εδώ· η εξέταση με οδήγησε πάντως σε διαφορετικά συμπεράσματα: «Κλείνοντας την ανάλυση του κειμένου θα μπορούσαμε, ως προς το ειδολογικό ζήτημα, να αποφανθούμε περίπου ως εξής: πρόκειται για ένα κατηχητικό προσχέδιο, πιθανώς, κηρύγματος για απαγγελία, ανολοκλήρωτο και χωρίς επεξεργασία στην τελική του μορφή, σε μορφή ερωταποκρίσεων, όπου στην τρίτη απάντηση παρεμβάλλεται ένας πιο σύνθετος κέντρωνας βιβλικών χωρίων σχετικά με τα Πάθη του Χριστού, που εξιστορεί τα πασχάλια γεγονότα από την προετοιμασία του Μυστικού Δείπνου έως τον Εμπαιγμό του Χριστού από τους στραιώτες· το τμήμα του κειμένου αυτού παρουσιάζει χωρία σε αφηγηματικό λόγο και χωρία σε ευθύ λόγο, με παράθεση αποσπασμάτων της Γραφής σε μορφή incipit αλλά και ολόκληρων, σε παράφραση του γραφέα ή και σε επαναδιήγηση με δικά του λόγια σε συνοπτική μορφή. Διακρίνεται η τάση να μην παραλειφθεί καμιά σχετική λεπτομερειακή εκδοχή των ευαγγελίων (κυρίως Ματθ. και Ιω., λιγότερο Λουκ. και σχεδόν καθόλου Μαρκ.), πράγμα που οδηγεί σε δυσεπίλυτα ζητήματα ως προς το ασυμβίβαστο και διαφορετικό των λεπτομερειών της αφήγησης. Ειδικά οι σκηνές της ανάκρισης στον Πιλάτο καθώς και άλλες ενδείξεις πείθουν πως ο γραφέας εργάζεται από μνήμης και δεν χρησιμοποιεί συστηματικά μιαν έκδοση της Καινής Διαθήκης. Πιθανώς πρόκειται για κατώτερο κληρικό με περιορισμένη μόρφωση (απόκρυφα και λαϊκά στοιχεία),

που ετοιμάζει διδακτικό κήρυγμα με μικρές διαλογικές σκηνές: η υπόσταση του κειμένου παραπέμπει μάλλον σε μεταβυζαντινή εποχή» (Πούχχερ, ό.π., σ. 273).

Στο ίδιο μελέτημα είχα επισημάνει, κλείνοντας, και κάτι άλλο: «Για όλους αυτούς τους λόγους παραμένει πολύ αμφίβολο, αν το οξφορδιανό κείμενο, που εκδίδεται για πρώτη φορά, προσθέτει τίποτε στη συζήτηση για την ουσιαστική απουσία του θρησκευτικού θεάτρου στο Βυζάντιο. Είναι άλλωστε κατώτερο στη σύλληψη και στην εκτέλεση και από τον κυπριακό Κύκλο των Παθών και από τη σκηνή του Νιπτήρα της Πάτμου και δεν φαίνεται να έχει άμεση συσχέτιση με αυτά. Τα κωδικολογικά και γλωσσικά δεδομένα οδηγούν μάλλον στη μεταβυζαντινή εποχή και σ' ένα λαϊκό περιβάλλον. Ωστόσο το κείμενο και η έκδοσή του δεν χάνουν τίποτε από την αξία τους, ακόμα κι αν αποδειχτεί πως δεν έχουν σχέση με το υποτιθέμενο βυζαντινό θέατρο: αφήνει αρκετά αναπάντητα ερωτήματα ως προς την υπόστασή του, τον προορισμό του, και ως προς το πόσο ενδεικτικό είναι για μιαν ορισμένη εκκλησιαστική και ποιμαντική πρακτική» (ό.π., σ. 289).

Έτσι η παρούσα βιβλιοκρισία μπορεί να περιοριστεί στο πρώτο κεφάλαιο του βιβλίου: «Βυζαντινό θρησκευτικό θέατρο. Επισκόπηση της μέχρι τώρα έρευνας και πορίσματα από τη μελέτη των δύο σωζόμενων Παθών» (σσ. 19-76), που εννοεί τον Κυπριακό Κύκλο των Παθών και το κείμενο της Οξφόρδης που τώρα ανακαλύφθηκε. Ωστόσο η επισκόπηση αυτή αποτελεί, μετά τη μονογραφία του Μάριου Πλωρίτη (βλ. προηγουμένως), μια οπισθοδρομηση στην κριτική αποτίμηση της ως τώρα έρευνας, γιατί δέχεται παλαιότερες απόψεις, που έχουν στο μεταξύ ελεγχθεί, και παρουσιάζει δυσεξήγητες βιβλιογραφικές αδυναμίες και ελλείψεις: αγνοείται 1) το πιο ουσιαστικό μελέτημα για το όλο θέμα του βυζαντινού θεάτρου: Β. Πούχχερ, «Το Βυζαντινό Θέατρο. Θεατρολογικές παρατηρήσεις στον ερευνητικό προβληματισμό της ύπαρξης Θεάτρου στο Βυζάντιο», *Επετηρίς του Κέντρου Επιστημονικών Ερευνών XI*, Λευκωσία 1981-82, σσ. 169-274 (και διευρυμένο στον τόμο του ίδιου, *Ευρωπαϊκή Θεατρολογία*, Αθήνα 1984, σσ. 13-92, 397-46, 477-494, καθώς και η νέα σύνοψη με καινούργια επιχειρήματα του ίδιου, «Zum "Theater" in Byzanz. Eine Zwischenbilanz», στον τόμο: G. Prinzing/D. Simon (eds.), *Fest und Alltag in Byzanz*, München 1990, σσ. 11-16, 169-179 (και σε ελληνική εκδοχή: «Το βυζαντινό "θέατρο": ένας απολογισμός», στον τόμο: *Το θέατρο στην Ελλάδα. Μορφολογικές επισημάνσεις*, Αθήνα 1992, σσ. 21-43), και 2) το πιο ειδικό θεατρολογικό μελέτημα για τον Κυπριακό Κύκλο των Παθών του Β. Πούχχερ, «Θεατρολογικές παρατηρήσεις για τον Κύκλο των Παθών της Κύπρου», *Πρακτικά Β' Διεθνούς Κυπριολογικού Συνεδρίου*, τόμ. 2, Λευκωσία 1986, σσ. 447-466 (και πρωύτερα στον τόμο: *Ιστορικά νεοελληνικού θεάτρου*, Αθήνα 1984, σσ. 19-107, 181-194), βλ. και τις σχετικές παρατηρήσεις του Μ. Πλωρίτη, *Το θέατρο στο Βυζάντιο*, Αθήνα 1999, σσ. 189-201, που επίσης αγνοεί η συγγρ. Έτσι, κάτω από την ανάγκη, μια που είχε πεισθεί πως το οξφορδιανό κείμενο είναι θεατρικό, να το εντάξει σε κάποια υπαρκτή θεατρική παράδοση στο Βυζάντιο, παρασύρθηκε από τους ισχυρισμούς της παλαιότερης βιβλιογραφίας και καταλήγει σε συμπεράσματα αβάσιμα.

Η μονογραφία του Σάθα (1878) αντιμετωπίζεται ακόμα με πνεύμα κριτικό. Βέβαια το θέμα τίθεται από τη συγγρ. όχι σε μια βάση ειδολογική (πότε μπορούμε να μιλήσουμε για «θέατρο»;) αλλά ορολογίας (τι αποκαλείται «θέατρο»);: «Το ερώτημα δεν είναι, όπως το έθεσαν πολλοί, αν υπήρξε ή δεν υπήρξε θέατρο στο Βυζάντιο, αλλά ποιες πολιτιστικές εκδηλώσεις και τελετές - σύμφωνα με τις πηγές -

μπορούν να θεωρηθούν ότι έχουν μια “παραστατική” λειτουργία. Διότι, λόγω της απέχθειας της Εκκλησίας και του μοναχισμού προς το θέατρο, δεν πρέπει να αναμένεται ότι οι παραστάσεις αυτές θα ονομάζονταν ρητά “θέατρο” από τις πηγές» (σ. 24). Εντούτοις η Εκκλησία κατονομάζει μια σειρά από εκδηλώσεις «θεατρικές» που δεν είναι! Το θέμα της θεατρικής ορολογίας αποτελεί ένα ολισθηρό έδαφος (επίσης δεν έχει συμβουλευτεί τα μελετήματα W. Puchner, «Byzantinischer Mimos, Pantomimos und Mummenschanz im Spiegel griechischer Patristik und ekklesiastischer Synodalverordnungen. Quellenkritische Anmerkungen aus theaterwissenschaftlicher Sicht», *Maske und Kothurn* 29, 1983, σσ. 311-317 και του ίδιου, «Θεατρολογικές παρατηρήσεις σε βυζαντινούς ιστοριογράφους. Η περίπτωση του Μιχαήλ Ψελλού», *Επιστημονική Επετηρίδα της Φιλοσοφικής Σχολής του Πανεπιστημίου Αθηνών* ΛΑ', 1996-97, σσ. 283-329 και στον τόμο: *Φαινόμενα και νοούμενα. Δέκα θεατρολογικά μελετήματα*, Αθήνα 1999, σσ. 31-90, καθώς και τη διδακτορική διατριβή του Ι. Βιβιλάκη, *Η θεατρική ορολογία στους Πατέρες της Εκκλησίας. Συμβολή στη μελέτη της σχέσεως Εκκλησίας και Θεάτρου*, Αθήνα 1996), όπως και η προσπάθεια ανακάλυψης «θεάτρου» σε λογής εκδηλώσεις, που περιέχουν απλώς ορισμένα παραστατικά στοιχεία.

Στη συνέχεια παρατίθεται η περιγραφή του Κυπριακού Κύκλου των Παθών κατά Λάμπρο (1916) και οι απόψεις του Vogt (1931). Η έλλειψη θεατρολογικής εξέτασης του κειμένου οδηγεί σε διαπιστώσεις, όπως: «Κατά τη γνώμη μας, η μορφή του Κυπριακού Πάθους είναι τέτοια που θα δικαιολογούσε την παράστασή του κάθε χρόνο την Εβδομάδα των Παθών» (σ. 27). Αυτό βέβαια δεν είναι το ζητούμενο, γιατί φυσικά σήμερα μπορεί να παρασταθεί και έχει παρασταθεί, π.χ. στα πλαίσια του Β' Κυπρολογικού Συνεδρίου το 1982. Στη συνέχεια αναπτύσσει τη θεωρία του La Piana για τις διαλογικές ομιλίες: διαλογικά στοιχεία όμως βρίσκονται και σε κηρύγματα και στα κοντάκια του Ρωμανού του Μελωδού. Η υπάρξη διαλογικών στοιχείων εκλαμβάνεται εδώ ως «βυζαντινό λειτουργικό δράμα» (σ. 33). Επιστρατεύονται, κάπως επιλεκτικά, και οι απόψεις, για διαφορετικά ωστόσο κείμενα, των Carpenter, Wellesz και Speck. Συζητούνται τα επιχειρήματα του Velimirovic και του Baud-Bovy. Αμφισβητείται η θεωρία της δυτικής προέλευσης που διατύπωσε ο τελευταίος για τον κυπριακό Κύκλο των Παθών, αλλά όχι για το λόγο πως στις αρχές του 14^{ου} αι. δεν έχουμε στη Δύση ακόμα τόσο εξελιγμένα Πάθη: «Η ιδιάζουσα προσέγγιση του Baud-Bovy στο ζήτημα του βυζαντινού θεάτρου οφείλεται στο γεγονός ότι εκείνος έβλεπε τις παραστατικές Ακολουθίες ή τα λειτουργικά δράματα της ελληνικής Εκκλησίας ως εξελικτικές βαθμίδες ενός ολοκληρωμένου θεάτρου: του θρησκευτικού θεάτρου της Δύσης. Δεν θεωρεί τα λειτουργικά δράματα, ή τις Ακολουθίες, ως είδος καθαυτό» (σ. 39). Πώς να γίνει όμως αυτό; Δεν είναι κάθε εκκλησιαστικό δρώμενο «θέατρο» (οι συμβολικές πράξεις στην ακολουθία των Τριών Παίδων εν Καμίνω δεν είναι λειτουργικό δράμα). Για το θεατρικό φαινόμενο υπάρχουν ορισμένοι αναφαίρετοι προσδιορισμοί.

Η μελεπήτρια αναφέρει και μια συζήτηση που είχε με τον Baud-Bovy για το θέμα αυτό το 1984 στο Κέντρο Ερεύνης της Ελληνικής Λαογραφίας της Ακαδημίας Αθηνών, όπου εκείνος την πληροφόρησε πως «οι απόψεις των νεανικών του μελετών είχαν πια παραχωρήσει τη θέση τους στις νεότερες έρευνες και ότι συμφωνούσε απόλυτα με τις μελέτες των νεότερων ερευνητών για το βυζαντινό λειτουργικό δράμα» (σ. 40). Αυτό αφορούσε την ανακοίνωσή μου για τον Κυπριακό Κύκλο των Παθών

(βλ. παραπάνω) στο Β' Κυπρολογικό Συνέδριο το 1982 στη Λευκωσία, όπου εξέφρασα βάσιμες αμφιβολίες, αν το κείμενο, όπως σώζεται, πραγματικά προορίζεται για θεατρική παράσταση, παρά τον πρόλογό του, καθώς και τις απόψεις μου για τα μεταβυζαντινά λειτουργικά δρώμενα, όπως τα έχω δημοσιεύσει στη μονογραφία *Brauchterscheinungen im griechischen Jahreslauf und ihre Beziehungen zum Volkstheater*, Wien 1977, σσ. 313 εξ., 319 εξ., 331 εξ. (για το δρώμενο της έγερσης του Λαζάρου στη Λάρνακα σε σχέση με τον Κυπριακό Κύκλο των Παθών, για το Νυπτήρα της Πάτμου και για το δρώμενο «Αρατε πύλας», το μόνο που φτάνει στο βάθος του χρόνου ως το Βυζάντιο), την οποία είχε γνωρίσει ο Baud-Bovy.

Στη συνέχεια δίνεται ο λόγος στον August Mahr, αλλά λέξη δεν γράφεται για τις εξωφρενικές του απόψεις για παράσταση στην Κύπρο του 14^{ου} αιώνα από επαγγελματίες μίμους. Κατόπιν γίνεται συζήτηση για την ορολογία: η μελετήτρια προτιμάει, με τον Velimirovic, το «λειτουργικό δράμα» από το «θέατρο»: για την πρόσφατη τεκμηριωμένη πρόταση της «λειτουργικής σκηνης» ως μικρότερης ενότητας θρησκευτικών παραστάσεων στο όποιο στάδιο εξέλιξης δεν γίνεται λόγος (W. Puchner, *Studien zum Kulturkontext der liturgischen Szene. Lazarus und Judas als religiöse Volksfiguren in Bild und Brauch, Lied und Legende Südosteuropas*, 2 τόμ., Wien 1991, σσ. 9 εξ., παρ' όλο που αναφέρει τη μονογραφία στη βιβλιογραφία). Με τη λογική της πιθανής εξέλιξης (η οποία ωστόσο στο Βυζάντιο δεν έλαβε χώρα) το οξφορδιανό κείμενο αποκαλείται «πρώμο θρησκευτικό δράμα»: έτσι η μελετήτρια εντείνει η ίδια την εννοιολογική σύγχυση. Τέτοιο είναι, διατείνεται, και το συμβολικό δρώμενο των Τριών Παίδων εν Καμίνω (ακολουθώντας τις απόψεις του Velimirovic, που είναι επηρεασμένες από τις εξελίξεις στη Ρωσία, εναντίον του Baud-Bovy): αλλά η ύπαρξη του «Αγίου Φούρνου» το 11^ο αι. από μόνη της δεν πείθει ακόμα για την ύπαρξη «πρώμου θρησκευτικού δράματος» στο Βυζάντιο. Οι ρωσικές εξελίξεις άλλωστε δεν είναι οπωσδήποτε ενδεικτικές για το Βυζάντιο: στη Ρωσία έχει μεταφραστεί δύο φορές ο *Χριστός Πάσχω*ν και έχει παιχθεί στην Εκκλησία: ως τώρα δεν βρέθηκε μελετητής να υποστηρίξει κάτι τέτοιο για το Βυζάντιο.

Αναφέρονται επίσης τα κρητικά *Πάθη του Χριστού*, που θα εκδώσει εκ νέου ο Wim Bakker και ο Arnold van Gemert, που έχουν υποτυπώδη διάλογο, γίνεται λόγος για την Ανάληψη του Προφήτη Ηλία στο γνωστό χωριό του Λιουτπράνδου της Κρεμόνας, που εκλαμβάνεται ως «ανεπίσημο λαϊκό δρώμενο» (σ. 58), συζητούνται και οι αρνητικές ως προς το θέατρο απόψεις του Κ. Μητσάκη. Ωστόσο η όλη συζήτηση σκοπό έχει να δημιουργήσει κάποιο «φιλικό» ή «συγγενικό» προς το θέατρο περιβάλλον, για να ενταχθεί το οξφορδιανό κείμενο ως σενάριο. Προσωρινή κατάληξη της συζήτησης είναι: «Όπως είδαμε, ένα λειτουργικό δράμα παγιώνεται και γίνεται Ακολουθία ή ένα θρησκευτικό δρώμενο αποκτά ημεπίσημο χαρακτήρα, παριστάνεται στα περιθώρια των Ακολουθιών και, ενώ έχει τέτοια διάδοση... δεν αναφέρεται στα Τυπικά. Σε άλλες περιπτώσεις είδαμε ότι ορισμένοι καθιερωμένοι ύμνοι της Εκκλησίας υποκαθιστούν ορισμένα θρησκευτικά δρώμενα» (σ. 62). Αυτό αποτελεί μια βεβιασμένη γενίκευση που προέρχεται από ένα δύσκολο και διαφοροποιημένο πεδίο δεδομένων, που δεν είναι και τόσο δεδομένα: διαφορετικές πηγές, διαφορετικές περιπτώσεις, χρήση όρων με πολύ ευρείες σημασιολογικές δυνατότητες («θέατρον», «δράμα») κτλ. Στο πνεύμα των αποφασιστικών λύσεων αντιμετωπίζεται τώρα και ο *Χριστός Πάσχω*ν, που δεν «δημιουργήθηκε μόνο από μια διάθεση απομίμησης της αρχαίας τραγωδίας. Το πιθανότερο είναι ότι

υποκατέστησε κάποιο δρώμενο για το Θείο Πάθος με μια απικίχουσα γλωσσική μορφή και με τη δομή της αρχαίας τραγωδίας. Είναι, επίσης, πιθανό ότι θα παριστανόταν είτε στα περιθώρια των ακολουθιών της Μεγάλης Εβδομάδας στην Αγία Σοφία είτε στο παλάτι, αφού είναι γνωστό το γεγονός ότι οι Κομνηνοί, και κυρίως ο Αλέξιος Α΄ Κομνηνός, αρέσκονταν σε τέτοιου είδους παραστάσεις και απαγγελίες, όπως τα *Πτωχοπροδρομικά* κ.λπ.» (σ. 63). Εδώ διαδέχεται και επικαλύπτει η μια υπόθεση την άλλη, χωρίς ίχνος απόδειξης και κοντά στην «επιστημονική φαντασία». Έχει αποδειχθεί με εμπειριστατωμένη θεατρολογική ανάλυση, πως ο *Χριστός Πάσχω* δεν είναι δραματικά Πάθη του Χριστού (η μελετήτρια αγνοεί το σχετικό μελέτημα: W. Puchner, «Theaterwissenschaftliche und andere Anmerkungen zum *Christus patiens*», *Anzeiger der philosophisch-historischen Klasse der Österreichischen Akademie der Wissenschaften* 129, 1993, σσ. 93-143 και ελληνικά «*Χριστός πάσχω* και αρχαία τραγωδία», στον τόμο: *Ανιχνεύοντας τη θεατρική παράδοση*, Αθήνα 1995, σσ. 51-113). Κι επειδή στον πρόλογο αναφέρεται «επειδ' ακούσας ευσεβώς ποιημάτων ποιητικώς...» η μελετήτρια συμπεραίνει «ότι ο συγγραφέας αυτός έχει υπ' όψιν του προϋπάρχοντα «έργα» για το Θείο Πάθος, τα οποία είναι μάλλον πεζά και γραμμένα σε μια γλώσσα όχι λόγια, ενώ εκείνος προβαίνει στο να το γράφει σε ευριπίδεια γλώσσα και ύφος» (σ. 64). Ο κριτικός αναγνώστης εκπλήσσεται. Και κλείνει ο κύκλος των συλλογισμών: «Ο *Χριστός πάσχω*, λοιπόν, όπως και το Κυπριακό Πάθος και το εκδιδόμενο εδώ Θείον Πάθος δεν εξαντλούνται στην απλή ανάγνωση χάριν τέρψεως, αλλά είχαν την δυνατότητα παράστασης του περιεχομένου τους, είτε με τη μορφή απαγγελίας είτε με τη μορφή μιας υποτυπώδους θεατρικής αναπαράστασης» (σ. 64). *Quod erat demonstrandum*.

Στη συνέχεια η συζήτηση περιστρέφεται γύρω από τη γνωστή απαγόρευση στον 62^ο κανόνα της Πενθέκτης: τα σχόλια του Ζωναρά («ά και νυν γίνονται παρά τοις αγρόταις») οδηγούν στην υπόθεση, πως στο μικρασιατικό χώρο υπάρχουν το 12^ο αι. επιβιώσεις της διονυσιακής λατρείας, και αυτά τα *survivals* συνδυάζονται με τις τελετουργίες διαφόρων ταγμάτων δερβίσηδων, για να κλείσει η λογική αλυσίδα ως εξής: «Συνεπώς, για να φτάσει ο διονυσισμός [sic] μέχρι την ισλαμική περίοδο της Μικράς Ασίας, θα έπρεπε να ήταν πολύ ανθηρή η επιβίωσή του στο Βυζάντιο, παρ' όλο που οι μαρτυρίες είναι πενιχρές. Δεν αποκλείεται να είχαν δημιουργηθεί χριστιανικά «παράλληλα» προς τα ήδη υπάρχοντα λαϊκά δρώμενα διονυσιακής λατρευτικής υφής. Σε μια τέτοια προϋπαρξή χριστιανικών δρωμένων στηρίχθηκε σαφώς ο συγγραφέας του *Χριστού Πάσχω* για να δημιουργήσει, όπως είδαμε παραπάνω, ένα «ευπρεπέστερο» κείμενο των δρωμένων αυτών και να καταστήσει λογιότερη την άγραφη και προφορική παράδοση των δρωμένων του Θείου Πάθους» (σ. 68). Κατ' αυτόν τον τρόπο βέβαια «λύνονται» όλα τα προβλήματα. Ανάμεσα στους πιθανούς ποιητές του κέντρωμα προτιμάει τον Θεόδωρο Πρόδρομο, που χειρίζεται (βλ. *Πτωχοπροδρομικά*) και τη δημώδη γλώσσα και το δεκαπεντασύλλαβο. Ο λόγος είναι ο εξής: «Είναι, λοιπόν, θεμιτό να υποθέσουμε ότι τα πάσης φύσεως λαϊκά δρώμενα για το Θείο Πάθος που παίζονταν είτε στην επαρχία είτε στην ίδια την Κωνσταντινούπολη ήταν πολύ γνωστά στους λογίους της εποχής εκείνης» (σ. 69). Και η «λογική» αλυσίδα συνεχίζει: η Μικρασία είναι λοιπόν οι κοιτίδα των δρωμένων για το Θείο Πάθος: η γλώσσα της συνδέεται από διαλεκτολογική άποψη άμεσα με την Κύπρο (Κύκλος των Παθών, αν και αυτός είναι γραμμένος στη βυζαντινή κοινή): αυτά τα δρώμενα του Θείου Πάθους δεν είναι μόνο αντίβαρο στα δυτικά μυστήρια στις

φραγκοκρατούμενες περιοχές (έχουν αποδειχτεί τέτοια «μυστήρια» για τον 14^ο αι.): αλλά και στον εξισλαμισμό, που γινόταν «μέσω χορευτικών και ποικίλων παραστατικών ιεροτελεστιών των ποικιλώνυμων μουσουλμανικών ταγμάτων δερβίσηδων» (σ. 71 εξ.: δηλαδή οι εξισλαμισμοί γίνονταν για λόγους του «ανώτερου» θεάματος). Ο Χριστός Πάσχων είναι μια λόγια εκδοχή αυτών των δρωμένων του Θείου Πάθους «από μορφήν μιας τραγωδίας» (σ. 74 - από θεατρολογική άποψη δεν είναι), μάλιστα «παράλληλίζει τα Πάθη Του με εκείνα των πασχόντων θεών της αρχαίας Ελλάδας» (σ. 74 - σκέψη αδύνατη για Βυζαντινό κληρικό): το ότι έχει γραφεί για απαγγελία, ταιριάζει με την υπόσταση και λειτουργία του κέντρωνα.

Το συμπέρασμα βρίσκεται στην αρχή του επόμενου κεφαλαίου: «Από όσα είδαμε παραπάνω συνάγεται το συμπέρασμα ότι υπήρχε θρησκευτικό θέατρο στο Βυζάντιο, τόσο στη μορφή του λειτουργικού δράματος όσο και στη μορφή των θρησκευτικών δραμάτων και των θρησκευτικών δρωμένων» (σ. 79). Το οξφορδιανό κείμενο ανήκει «στο είδος ενός “ανεπίσημου” εκκλησιαστικού δράματος», είναι «μια εξελιγμένη μορφή θρησκευτικού δρωμένου» (σ. 79). Τι είναι λοιπόν;

Κατά την άποψή μου τίποτε από όλα αυτά. Το πρόβλημα της ορολογίας ορθώνεται πάλι επιτακτικά, και στον παραπάνω βαθμό που οι όροι δεν αντιστοιχούν σε αποδείξιμες πραγματικότητες. Το πιο κοντινό και συγκρίσιμο κείμενο είναι η Ακολουθία του Νιπητήρη στον Πάτμο, από μεταβυζαντινή εποχή και με πιθανές δυτικές επιδράσεις, που δεν μορούν να αποκλειστούν ως δυνατότητα. Το κείμενο αυτό δεν δικαιολογεί την όλη αναηλιάφηση του θέματος του θρησκευτικού θεάτρου στο Βυζάντιο, γιατί οδηγεί σε λαϊκό περιβάλλον, στον κατώτερο κλήρο, με μεγαλύτερη πιθανότητα σε μεταβυζαντινή εποχή, και δεν έχει σχέση με το θέατρο. Προς αυτή την κατεύθυνση οδηγεί τουλάχιστον μια λεπτομερειακή θεατρολογική ανάλυση.

Αλλά πιο προβληματική είναι η εξέταση του ιστορικού του προβλήματος από τη μελέτριά, που δεν γνωρίζει όλη τη σχετική βιβλιογραφία - της έχουν διαφύγει βασικά μελετήματα, συνθετικά και κριτικά - χρησιμοποιεί, εν μέρει, ρηφοκινδυνευμένες επιχειρηματολογίες, που δεν στηρίζονται σε δεδομένα αλλά υποθέσεις, μερικές φορές και υποθέσεις υποθέσεων, ακολουθεί μια «μέθοδο» παρουσίασης του ζητήματος συνειρμική, δηλαδή σχεδόν αμέθοδη - περνάει από το ένα θέμα στο άλλο - χαρακτηρίζεται συχνά από έλλειψη κριτικής αντιμετώπισης χωρίων, πηγών και μελετημάτων, διακρίνεται για κάποια μονομέρεια στην εκτίμηση απόψεων και για μια υπερβολική τάση να ενδώσει εύκολα στον πειρασμό διατύπωσης νέων, εν μέρει φανταστικών, συσχετισμών γεγονότων και υποθέσεων, για να εξυψηφίσει μια αρχική σκοπιμότητα: την ένταξη του οξφορδιανού κειμένου σε ένα «θεατρικό» περιβάλλον, δηλαδή να το δει σε συνδυασμό με άλλα κείμενα, βυζαντινά (για να εξασφαλιστεί η χρονική διάσταση προς τα πίσω), τα οποία έχουν χαρακτηριστεί ως «θεατρικά» ή έχουν «θεατρικά», διαλογικά, «δραματικά» κι άλλα στοιχεία.

Το αποτέλεσμα παραμένει συγκεκριμένο, όπως και το όλο θέμα, τουλάχιστον στην παρουσίαση αυτή, που προσπαθεί να δώσει, πάση θυσία και βεβιασμένα, λύσεις. Ποσόσο τα ανοιχτά κι άλυτα προβλήματα δεν είναι ντροπή για τον ερευνητή είναι η τιμότητά του. Φαίνεται, πως τέτοια είναι και η κάπως αινιγματική υπόσταση του μικρού οξφορδιανού κειμένου που εκδίδεται. Η έρευνα πάντως για το ζήτημα του θρησκευτικού «θεάτρου» στο Βυζάντιο δεν προωθείται με το μελέτημα αυτό.