1.2. Ἀμφίγλυφο ἀνάγλυφο μάλλον 11ου αἰ. Ἀρχ. Μουσεῖο Κων/πόλεως. Ἡ ἐπιγραφή σώζεται μισή, μάλλον (Κωνο)κέφαλος ἢ (Λυκο)κέφαλος. Πιθανότατα πρόκειται γιά μίμο, γιατί εἶναι γνωστό, ὅτι σέ παραστάσεις πού δίνονταν στό παλάτι, οἱ ἠθοποιοί φορούσαν μάσκες ζώων.

ΤΟ ΒΥΖΑΝΤΙΝΟ ΘΕΑΤΡΟ

Οἱ Βυζαντινοί ἀγαποῦσαν τά θεάματα καί τίς διασκεδάσεις. Ἱπποδρομίες, ἀγωνίσματα, μονομαχίες, θεατροκυνήγια (ἀγῶνες ἀνθρώπων μέ θηρία ἢ ἀγῶνες μεταξύ θηρίων) θαυματοποιοί, ἀρκουδιάρηδες, μεταμφιέσεις, ἀκροβάτες, χορευτές, μίμοι ἦταν ὁ κόσμος τοῦ θεάματος πού κινοῦνταν στούς ἱπποδρόμους, στά θέατρα, στά πανηγύρια, στούς δρόμους, στά συμπόσια, στούς γάμους.

Ἡ ἐκκλησία ἔχοντας τήν ἀξίωση νά καθορίζει τό ἠθικό πλαίσιο τῆς συμπεριφορᾶς τοῦ ἀτόμου, ὑπῆρξε ὁ κριτής καί ἐπιτιμητής αὐτοῦ τοῦ κόσμου.

Εἰδικότερα γιά τό θέατρο, ἡ πορεία του καθορίστηκε μέσα ἀπό τή σύγκρουση αὐτῶν τῶν δύο ἀντίθετων τάσεων. Ἀπό τή μιά ἡ ἀγάπη κι ἡ ἀνάγκη τοῦ κόσμου γιά τό θέαμα, πού πρόσφερε θεωρητικά τό ἔδαφος γιά νά στήσει τό θέατρο τό σανίδι του κι ἀπό τήν ἄλλη ἡ ἐχθρική στάση τῆς Ἐκκλησίας, πού τό ἀντιμετώπιζε σάν προϊόν ἑνός εἰδωλολατρικοῦ κόσμου.

Ἡ ἀντίθεση θεάτρου-ἐκκλησίας ἄρχισε πολύ πρίν ἀπό τήν ἵδρυση τοῦ Βυζαντινοῦ κράτους, στά πρῶτα βήματα τοῦ Χριστιανισμοῦ, τήν ἐποχή πού προσπαθοῦσε νά ἀνδρωθεῖ μέσα σ' ἕνα περιβάλλον, ὅπου τά πολιτικά καί τά θρησκευτικά κέντρα ἐξουσίας ἦταν στά χέρια τῶν ἐθνικῶν.

Τά θέατρα στάθηκαν τόποι μαρτυρίων γιά τούς πρώτους Χριστιανούς καί οἱ θεατρίνοι σατίρισαν τή διδασκαλία καί τά μυστήρια τῆς νέας θρησκείας. Ἀργότερα, στά χρόνια τοῦ Μ. Κωνσταντίνου (324-337), πού κράτος καί Χριστιανισμός ἑνώνουν τίς τύχες τους, ὁ συσχετισμός δυνάμεων ἀλλάζει ὑπέρ τοῦ Χριστιανισμοῦ, πού τώρα γίνεται ὁ διώκτης τοῦ θεάτρου καί τῶν θεατρίνων.

Ποιά ἦταν ἡ ἔκβαση τῆς νέας ἀναμέτρησης; Ὑπῆρχε καί, ἄν ναί, ποιό ἦταν τό βυζαντινό θέατρο; Ποιά ἦταν ἡ σχέση του μέ τό τυπικό τῆς θείας λειτουργίας; Ἡ ἀπουσία πληροφοριῶν γιά μεγάλες περιόδους σημαίνει ἀνυπαρξία θεατρικῆς ζωῆς, εἶναι σύμπτωση ἢ ὀφείλεται στήν πολεμική τῆς Ἐκκλησίας;

Δημήτρης Ναλπάντης

Ἀρχαιολόγος

3. Βάση τοῦ ὀβελίσκου τοῦ Θεοδοσίου, 4ος αἰ. Ὁ αὐτοκράτορας παρακολουθεῖ ἀπό τό καθισμα τούς ἀγώνες καί τίς παραστάσεις στόν Ἱππόδρομο.

4. Ἰωάννης ὁ Χρυσόστομος, τοιχογραφία ἀπό τούς Ἁγ. Ἀποστόλους τοῦ Γεωργίου στήν Καστοριά 1547. Θεωρούσε τυχερούς τούς βαρβάρους, πού δέν ἤξεραν τί θά πεῖ θέατρο.

Προβλήματα τῆς ἔρευνας

Ἡ ἔρευνα γιά τό βυζαντινό θέατρο ἄρχισε ἐδῶ καί πάνω ἀπό 100 χρόνια. Οἱ πληροφορίες ἀπό τίς πηγές εἶναι ὡς ἐπί τό πλεῖστον ἀνεπαρκεῖς κι ἔχουν δεχθεῖ διαφορετικές ἑρμηνεῖες, μέ ἀποτέλεσμα τά συμπεράσματα νά εἶναι διαφορετικά, ἄν καί χρησιμοποιοῦνται τά ἴδια στοιχεῖα. Ἔπειτα, ἐπειδή τά ὅρια τῆς ἔννοιας «θέατρο» δέν εἶναι ἐπακριβῶς καθορισμένα, συμβαίνει τά ἴδια φαινόμενα, πού κάποιος μελετητής τά κατατάσσει στό θέατρο, ἄλλος νά τά ἀπορρίπτει. Ἔτσι ἀπό τή μία εἶναι αὐτοί πού ὑποστηρίζουν, ὅτι ὑπῆρχε βυζαντινό θέατρο κι ἀπό τήν ἄλλη αὐτοί πού ἀρνοῦνται τήν ὕπαρξη σημαντικῆς θεατρικῆς ζωῆς.

Κοσμικό θέατρο

Ὅταν μιλᾶμε γιά κοσμικό θέατρο στό Βυζάντιο, ἐννοοῦμε τή μιμική τέχνη καί τόν ἑρμηνευτή της, τό μίμο, πού εἶναι ἡ κατάληξη μιᾶς θεατρικῆς πορείας, πού εἶχε σάν κύριους σταθμούς, στά κλασικά χρόνια, τήν τραγωδία καί τήν κωμωδία, στά ἑλληνιστικά τή Νέα Κωμωδία καί στά ρωμαϊκά τή Ρωμαϊκή Κωμωδία κατ' ἀρχήν καί ὑστερότερα τό μίμο, πού κυριάρχησε στίς σκηνές, ἐνῶ τά δραματικά ἔργα τῆς κλασικῆς ἐποχῆς μόνο διαθάζονταν στά σχολεῖα καί σέ μορφωμένους κύκλους καί τά σύγχρονα δραματικά ἔργα πού γράφονταν ἦταν κι αὐτά γιά ἀνάγνωση. Συνέχεια τοῦ ρωμαίου μίμου ἦταν ὁ βυζαντινός συνάδελφός του.

Κύρια πηγή πληροφοριῶν γιά τό βυζαντινό μίμο εἶναι τά διάφορα πατερικά συγγράμματα τῆς ἐποχῆς, ἄν καί ἡ εἰκόνα πού μᾶς παρουσιάζουν εἶναι μερολη̄πτική, ἄρα μονομερής, ἀφοῦ πρόκειται γιά κείμενα πολεμικῆς ἐναντίον τοῦ θεάτρου. Ὡστόσο δέν λείπουν καί τά κείμενα πού ὑπεραμύνονται τῆς μιμικῆς ὑπόθεσης.

Μιμοθέατρο

Ἡ λέξη μίμος, πρίν φτάσει νά δηλώνει τόν ἠθοποιό, σήμαινε στά ἀρχαῖα χρόνια τό θεατρικό κείμενο, πού ἦταν ἕνας σύντομος διάλογος μέ σκηνές ἀπό τή μυθολογία ἤ τήν καθημερινή ζωή.

Τό βυζαντινό μιμοθέατρο ἀντλοῦσε τά θέματά του ἀπό τή μυθολογία, τήν καθημερινή ζωή ἤ τά χριστιανικά μυστήρια. Τό μυθολογικό μιμόδραμα παρίστανε παρωδίες ἀρχαίων θεῶν καί ἡρώων. Ἀπό τήν καθημερινή ζωή συνηθέστερες ἦταν οἱ περί τούς «ἀτόπους ἔρωτας» ὑποθέσεις, ὅπως λέει ὁ Χρυσόστομος, δηλαδή σκηνές μοιχείας καί πορνείας. Ἀπό τά ἀγαπημένα θέματα σάτιρας τῶν μίμων, ἰδιαίτερα στούς πρωτοχριστιανικούς αἰῶνες πού ὁ Χριστιανισμός ἦταν ὑπό διωγμό, ἦταν τά μυστήρια τῆς χριστιανικῆς θρησκείας, κυρίως τό βάπτισμα καί τά μαρτύρια τῶν χριστιανῶν. Σ' αὐτές τίς τελευταῖες παραστάσεις συνέθαινε πολλές φορές οἱ μίμοι νά ὑποδύονταν τούς χριστιανούς, νά μετανοοῦν καί νά ἀσπάζονται τό Χριστιανισμό μέ συνέπεια νά πληρώνουν συχνά αὐτή τή μεταστροφή τους μέ μαρτυρικό θάνατο. Ἕνας ἀπ' αὐτούς ἦταν ὁ Γελάσιος ἀπό μία πόλη τοῦ Λιβάνου. Τό 297 σέ μιά παράσταση πού σατίριζε τό βάπτισμα ἔπαιζε τό ρόλο τοῦ χριστιανοῦ πού βαφτίζεται. Ἡ μεταστροφή του ἔγινε τήν ὥρα, πού ἦταν στήν κολυμβήθρα, ἀπ' ὅπου θγῆκε φωνάζοντας «εἶμαι Χριστιανός». Ὅταν οἱ θεατές κατάλαβαν ὅτι τόλεγε στ' ἀλήθεια, τόν ἔσυραν ἔξω ἀπό τό θέατρο καί τόν λιθοβόλησαν μέχρι θανάτου. Μέ μαρτυρικό θάνατο ἀγίασαν αὐτά τά χρόνια καί οἱ μίμοι Γενέσιος ἀπό τή Ρώμη, Φιλήμων ἀπό τήν Αἴγυπτο, Πορφύριος ἀπό τήν Ἔφεσο. Ἕνας ἄλλος μίμος, ὁ Πορφύριος, πού μαρτύρησε τό 362 ἐπί Ἰουλιανοῦ, θεωρεῖται ὁ προστάτης τῶν Ἑλλήνων ἠθοποιῶν.

Ἕνας θίασος μίμων ἀποτελοῦνταν ἀπό τόν ἀρχιμίμο, πού ἦταν ὁ πρωταγωνιστής, τούς κομπάρσους καί μερικές γυναῖκες, πού λειτουργοῦσαν

καί σάν κράχτες γιά τήν προσέλκυση τοῦ κοινοῦ.

Συνηθισμένοι τύποι τοῦ μιμοθέατρου ἦταν ὁ φαλακρός γέρος, πού συνήθως δεχόταν τό ξυλοφόρτωμα, πού ἦταν ἀπό τά κωμικά στοιχεῖα τῆς παράστασης, ὁ θηλυπρεπής νέος, ἡ φανταχτερή γυναίκα πού ἤταν θαμμένη, εἶχε τά μαλλιά ἀκάλυπτα καί ξεσήκωνε τό ἀνδρικό κοινό συζητώντας τολμηρά μαζί του.

Ὁ θυζαντινός μίμος ἐκτός ἀπό τό λόγο καί τήν κίνηση τοῦ σώματος χρησιμοποιοῦσε σάν ἐκφραστικό μέσο καί τό πρόσωπο, σέ ἀντίθεση μέ τό ρωμαῖο συνάδελφό του, ὅπου φοροῦσε μάσκα. Ἀκόμη εἶχε ἐγκαταλείψει τό ρόπαλο, τό φαλλό καί τούς κοθόρνους. Τή μάσκα τή χρησιμοποιοῦσε μόνο στίς περιπτώσεις μυθολογικοῦ μιμοδράματος. Τά ἐκφραστικά του μέσα ἦταν ἡ ἔντονη χρησιμοποίηση τῶν ματιῶν, τά σπασίματα τοῦ κορμιοῦ, ἡ ἔντονη κίνηση τῶν χεριῶν καί τῶν ποδιῶν, ἡ θηλυπρεπής φωνή. Ἐπίσης χρησιμοποιοῦσε μακιγιάζ, ἀφοῦ τό πρόσωπο δέν σκεπαζόταν πιά ἀπό τή μάσκα (εἰκ. 1-2). Μιά μιμική παράσταση ἦταν συνδυασμός ἀπό ἕνα σύντομο θεατρικό διάλογο μέ ἐπίκαιρο θέμα συνήθως, μουσική ἀπό σύριγγες καί αὐλούς, χορό, τολμηρά τραγούδια, πού γίνονταν ἐπιτυχίες, φανταχτερά σκηνικά καί κοστούμια. Εἶναι στοιχεῖα, πού συναντιῶνται πολύ ἀργότερα στή Δύση, στήν Commedia dell' Arte, πού ἡ σχέση της μέ τό θυζαντινό μίμο ἔχει ὑποστηριχτεῖ, χωρίς ὅμως νά ἔχει ἀποδειχτεῖ.

Οἱ παραστάσεις δίνονταν στούς ἱπποδρόμους, τά θέατρα καί τήν αὐτοκρατορική αὐλή (εἰκ. 3).

Ἱστορία τοῦ μιμοθέατρου

Οἱ μίμοι ἦσαν ἄτομα, πού ἀγαποῦσαν τήν ἐπίδειξη καί τήν πολυτέλεια στήν καθημερινή τους ζωή καί δέν τούς ἄρεσε νά περνοῦν ἀπαρατήρητοι. Κοινωνικά ἦταν ἀνυπόληπτα ἄτομα, τῆς σειρᾶς τῶν πόρνων καί τῶν μαστροπῶν. Εἶναι χαρακτηριστικό ὅτι τά πορνεῖα ὀνομάζονταν καί μιμαρεῖα καί δέν ἦταν ἀσυνήθιστο ἡ μιμάδα νά ἐξασκεῖ παράλληλα καί τό ἐπάγγελμα τῆς πόρνης. Παράδειγμα χαρακτηριστικό ἡ Θεοδώρα, κόρη ἀρκουδιάρη, πού πρίν νά τήν κάνει αὐτοκράτειρα ὁ Ἰουστινιανός, ἦταν ἀπό τίς θεντέτες τοῦ Ἱππόδρομου. Ὁ Προκόπιος ἀνάμεσα στά κουτσομπολιά του γιά τή Θεοδώρα περιγράφει κι ἕνα ἀπό τά νούμερα πού παρουσιάζε στόν Ἱππόδρομο· ἔθγαζε τά ροῦχα της, κρατώντας μόνο ἕνα ἐσώρρουχο, ξάπλωνε ἀνάσκελα καί δοῦλοι τῆς ἔρριχαν στά γεννητικά ὄργανα κριθάρι, πού τότρωγαν εἰδικά ἐκπαιδευμένες χῆνες. Οἱ μίμοι παρ' ὅλη τήν κοινωνική ἀνυποληψία τους ἦταν πολύ δημοφιλεῖς στό λαό, πού ἔτρεχε στίς παραστάσεις τους μέ τό φῶς τῆς μέρας κι ἔφευγε, σάν νύχτωνε, μέ λυχνάρια καί λαμπάδες τραγουδώντας τά τραγούδια τῆς παράστασης.

Δυστυχῶς ἡ Ἐκκλησία δέν ἔτρεφε ἀνάλογα αἰσθήματα ἀπέναντι στό θέατρο, πού τό ἀντιμετώπιζε σάν τήν τελευταία ἐπιδίωση τοῦ εἰδωλολατρισμοῦ, πού ἔπρεπε νά λείψει.

Τό κράτος, ὅταν δέν συνέπλεε μέ τήν τακτική τῆς Ἐκκλησίας, κρατοῦσε στάση ἀνοχῆς ἡ καί ὑποστήριξης, ἀφοῦ ἔχουμε πληροφορίες γιά παρουσίαση μιμικῶν παραστάσεων στήν αὐλή τοῦ αὐτοκράτορα.

Τόν 4ο αἰώνα οἱ μίμοι ζοῦν, σέ γενικές γραμμές, μέρες ἐλευθερίας. Εἶναι τά χρόνια τῆς διαμάχης τοῦ ὀρθόδοξου δόγματος μέ τήν αἵρεση τοῦ Ἀρείου, πού δέν δεχόταν τό ὁμοούσιο τοῦ Ἱιοῦ. Ἀπέναντι σ' αὐτή τή διένεξη ὁ Μ. Κωνσταντίνος πού κράτησε διπλωματική στάση, ἐνῶ ὁ Κωνσταντίνος (337-361) καί ὁ Οὐάλης (364-378) ὑποστήριξαν τόν ἀρειανισμό. Ὁ Ἄρειος ἀντίθετα ἀπό

5. Ἐλεφαντοστό ἀπό τήν Κων/πολη, 500 μ.Χ. περίπου, Μουσεῖο Ἑρμιτάζ. Σκηνές ἀπό θεατρική παράσταση, στό κέντρο ἑπάνω ἕνας ἠθοποιός κρατά τραγική μάσκα.

τούς ὀρθόδοξους ὑποστήριξε τό θέατρο καί τό χρησιμοποίησε, γιά νά προπαγανδίσει τό δόγμα του, μέ ἀποτέλεσμα οἱ λέξεις μίμος καί αἱρετικός νά θεωροῦνται συνώνυμες. Στά χρόνια αὐτά λοιπόν τό μιμοθέατρο εἶναι σέ πλήρη δράση. Δίνονται παραστάσεις σέ δημόσιους καί ἰδιωτικούς χώρους. Στούς γάμους συνυπάρχουν παπάδες καί μίμοι. Εἶναι γνωστή ἡ περίπτωση ἑνός ἐπισκόπου τῆς Ἐφέσου, πού στά συμπόσια ντυνόταν σάν Βάκχος καί καθισμένος στούς ὤμους τῶν μιμάδων κερνοῦσε τούς καλεσμένους του .

Στά χρόνια τοῦ Μ. Θεοδοσίου (379-395), στά πλαίσια τῆς πολεμικῆς του γιά ὁ,τιδήποτε θύμιζε τήν ἀρχαία ἐποχή, ἡ ζωή τῶν μίμων ἔγινε πολύ δύσκολη καί δέν εἶχαν τήν ἐλευθερία νά ἀσκήσουν τό ἐπάγγελμά τους. Ἀπό τήν πλευρά τῆς Ἐκκλησίας ὁ πιό φανατικός πολέμιος ἦταν ὁ Ἰωάννης ὁ Χρυσόστομος πού μέ πύρινους λόγους, ἀπό τόν ἄμβωνα, κατακεραύνωνε τούς χριστιανούς γιά τήν ἀγάπη τους στά θεάματα (εἰκ. 4) . Μάταια λόγια ὅμως, οἱ πιστοί ἔτρεχαν στούς ἱπποδρόμους καί στά θέατρα. Εἶναι χαρακτηριστικός ὁ τίτλος μιᾶς ὁμιλίας του: «Πρός τούς καταλείψαντες τήν ἐκκλησίαν καί αὐτομολήσαντες πρός τάς ἱπποδρομίας καί τά θέατρα». Τά κηρύγματα στάθηκαν πολλές φορές ἡ αἰτία γιά μεταμέλειες τῶν θεατρίνων καί γιά τή συμμόρφωσή τους μέ τούς κανόνες τῆς Ἐκκλησίας. Ἀναφέρεται ἡ περίπτωση τῆς διάσημης μιμάδας Μαργαριτώς, πού ἀκούγοντας τά κηρύγματα τοῦ ἐπίσκοπου τῆς ἀσιατικῆς Ἐδεσσας Νόννου ἄφησε τό θέατρο καί βαφτίστηκε παίρνοντας τό ὄνομα Πελαγία. Γιά νά ξεφύγει ὅμως τούς πειρασμούς πού τήν κύκλωναν, μεταμφιέστηκε σέ ἄνδρα καί μόνασε μέ τό ὄνομα Πελάγιος σέ μιά καλύβα στό θουνό. Ἡ Πελαγία ἀνακηρύχθηκε ἁγία καί γιορτάζεται στίς 8 Ὀκτωβρίου.

Μετά τόν Θεοδόσιο, ὁ Ἀρκάδιος (395-408) ἀπαγόρευψε τά θεάματα τίς Κυριακές. Ἀντιθεατρική ἦταν καί ἡ πολιτική τοῦ Θεοδόσιου Β΄ (408-450), πού ἀπαγόρευψε στούς μίμους νά γίνονται χριστιανοί, ἀκόμη καί ἄν ἄλλαζαν ἐπάγγελμα.

Ἀντίθετα ὁ Ἀναστάσιος ὁ Δίκορος (491-518) ὑπῆρξε θεατρόφιλος. Θέσπισε εὐέργετικά μέτρα γιά τό θέατρο καί ἐπέτρεψε τήν ἐλευθερία τοῦ λόγου. Ὁ Χορίκιος ὁ Γαζαῖος, συγγραφέας σύγχρονος τοῦ Ἀναστάσιου καί ὑποστηρικτής τοῦ μιμοθέατρου, μᾶς δίνει διάφορες σχετικές πληροφορίες. Μίμοι εἶναι οἱ «μιμούμενοι τά ἤθη». Μιμοῦνται συνήθως τόν ἀφέντη, τόν ταβερνιάρη, τόν ἀλλαντοπώλη, τόν ἑστιάτορα, τόν ἐρωτευμένο νέο, τόν θυμωμένο κι αὐτόν πού προσπαθεῖ νά τόν καταπραῦνει κ.ἄ. Ὁ καλός μίμος ξέρει νά παίζει, νά τραγουδᾶ καί νά χορεύει. Εἶναι ἕνας ὁλοκληρωμένος καλλιτέχνης καί ἀπ' αὐτή τήν ἄποψη τῆς ὁλοκλήρωσης τῆς καλλιτεχνικῆς του ὀντότητας μέ τό συνδυασμό τριῶν ξεχωριστῶν μορφῶν θεάματος μπορεῖ νά παραλληθεῖ μέ τόν σημερινό ἠθοποιό τοῦ ἀμερικάνικου musical.

Σ' αὐτή τήν ἐποχή χρονολογοῦνται διάφορα ἔργα μικρογλυπτικῆς ἀπό ἐλαφαντοστό μέ παραστάσεις ἀγωνισμάτων, ἀκροβατῶν, θεατρικῶν παραστάσεων, χορευτριῶν (εἰκ. 5-9) .

Ἀπ' τόν 5ο ἤ 6ο αἰ. σώζεται ἕνα ἀπόσπασμα μιμοδράματος ἀπό τή Συρία μέ ὑπόθεση τά μαρτύρια τῶν πρώτων χριστιανῶν μίμων, ἕνα θέμα πού παρασταίνεται καί στό ὑπόλοιπο Βυζάντιο στά χρόνια τοῦ Ἀναστάσιου. Στό συγκεκριμένο ἔργο στό πρῶτο μέρος παρουσιάζεται ἡ σάτιρα τῶν χριστιανικῶν μυστηρίων ἀπό τούς μίμους καί στό δεύτερο ἡ μεταστροφή τους σέ χριστιανούς καί ὁ μαρτυρικός τους θάνατος: Ἡ πραγματικότητα τῶν πρωτοχριστιανικῶν χρόνων γίνεται μιμόδραμα στούς πρωτοθυζαντινούς αἰῶνες.

6. Σκηνές μέ το Βάκχο, τόν Ἀπόλλωνα καί τις Μουσες. Στήν ἐπάνω σειρά δύο τραγικές μασκες, ἡ μία κάτω ἀριστερά, τήν ἄλλη τήν κρατά μία γυναικεία μορφή. Ἐλεφαντοστό τοῦ 5ου/6ου αἰ. Παρίσι, Cabinet des Médailles.

Στά χρόνια τοῦ Ἰουστινιανοῦ (527-565), ἄν καί φαίνεται ὅτι δέν ἤταν φίλος τοῦ θεάτρου, τό μιμοθέατρο ἐξακολουθεῖ νά ὑπάρχει, μέ ὁρισμένους περιορισμούς, π.χ. οἱ μιμικές παραστάσεις ἐπιτρέπονται μόνο στήν εἴσοδο τοῦ Ἱππόδρομου καί ἀπαγορεύεται ἡ χρήση τοῦ καλογερικοῦ ράσου στή σκηνή. Θέλησε ἴσως νά ἐξυγιάνει ἠθικά τό χῶρο τοῦ θεάματος. Ὁ νόμος του, πού ἀπαγόρευε στούς θεατρῶνες νά ἀσκοῦν τό ἐπάγγελμα τοῦ πορνοβοσκοῦ, ἴσως νά ἔγινε καί μέ τήν προτροπή τῆς Θεοδώρας. Χαρακτηριστικό εἶναι, ὅτι οἱ λόγιοι τῆς αὐλῆς του θαυμάζουν τούς μίμους καί τούς ἀφιερώνουν ἐπιγράμματα καί ἐγκώμια.

Ἡ μιμική τέχνη δέχτηκε ἕνα σοβαρότατο πλῆγμα τό 691, ὅταν ἡ ΣΤ΄ Οἰκουμενική Σύνοδος ἐν Τρούλλῳ ἀπαγόρευσε ρητά τίς θεατρικές καί χορευτικές παραστάσεις καί τήν παρακολούθησή τους ἀπό τούς πιστούς. Ὅποιος δέν συμμορφνόταν, ἄν ἤταν κληρικός παυόταν κι ἄν ἤταν λαϊκός, ἀφοριζόταν. Ἀπό τήν αὐστηρότητα τῶν κυρώσεων πού ἐπέθαλε ἡ Σύνοδος γίνεται φανερό ὅτι τό μιμοθέατρο εἶχε συνεχίσει τήν ὕπαρξή του καί στόν 7ο αἰ.

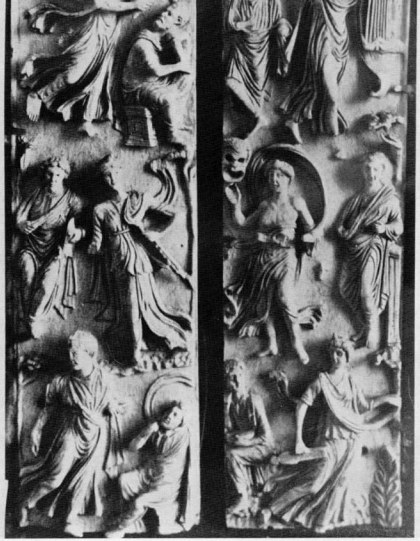
Μετά τόν 7ο αἰ. ἡ παρακολούθηση μέσα ἀπό τίς πηγές τῆς πορείας τοῦ μίμου γίνεται προβληματική. Οἱ διάφορες ἀναφορές τοῦ ὀνόματός του μέχρι καί τά χρόνια τῶν Παλαιολόγων δέν στοιχειοθετοῦν ἀπόδειξη ὕπαρξης μιμοθέατρου, ἀλλά πιθανόν δηλώνουν τή συμμετοχή του σέ διάφορα παραστατικά ἔθιμα. Ἀκόμη καί ἡ μείωση τῆς ἔντασης τῆς πολεμικῆς τῆς Ἐκκλησίας σημαίνει πιθανόν τήν ὑποχώρηση τῆς θεατρικῆς δραστηριότητας τῶν μίμων. Ἡ συμμετοχή τους μαρτυρεῖται σέ διάφορες γιορτές, πού εἶχαν τίς ρίζες τους στά ρωμαϊκά χρόνια καί γιορτάζονταν μέ πομπές, μεταμφιέσεις, χορούς καί τραγούδια, καθώς καί σέ δημοφιλή θεάματα τοῦ Ἱππόδρομου, ὅπως ἡ περιφορά ἐξωτικῶν ζῴων καί οἱ διαπομπεύσεις. Ἀπό τόν 9ο αἰ. σώζεται ἕνα δεῖγμα διαλόγου, ὅπου οἱ μίμοι παρουσιάζονται νά ἀσκοῦν κοινωνική κριτική. Πρόκειται γιά τό «καραβίτσιν» (πλοιάριο) μιᾶς χήρας, πού τό καταχράστηκε ὁ πραιπόσιτος Νικηφόρος. Οἱ μίμοι κατάγγειλαν τήν πράξη σκαρώνοντας μιά μικρή σκηνή, πού τήν παρουσίασαν στόν Ἱππόδρομο μπροστά στόν αὐτοκράτορα Θεόφιλο (829-842). Σέρνοντας ἕνα μικρό καράβι ξετυλίχτηκε ὁ ἀκόλουθος διάλογος: «— Χάνε, κατάπιε αὐτό. — Οὐ δύναμαι τοῦτο ποιῆσαι. — Ὁ πραιπόσιτος Νικηφόρος τῆς χήρας τό πλοῖον γέμον κατέπιε καί οὐκ ἰσχύεις φαγεῖν τοῦτο;». Τό ἀποτέλεσμα ἤταν νά τιμωρηθεῖ ὁ Νικηφόρος μέ θάνατο στή φωτιά.

Τά παραπάνω χωρίς νά ἔχουν ἄμεση σχέση μέ τό θέατρο, χρησιμοποιήθηκαν σάν ἐπιχειρήματα γιά νά ἀποδειχθεῖ ἡ ὕπαρξή του. Οὐσιαστικά τό θέμα τοῦ μιμοδράματος μετά τόν 7ο αἰ. παραμένει ἀνοικτό καί ἡ πιθανότητα νά ἔρθουν στό φῶς νέα στοιχεῖα εἶναι μικρή.

Παντομίμος

Παράλληλα μέ τό μιμοθέατρο ἔδρασε στούς πρωτοβυζαντινούς αἰῶνες καί ὁ παντομίμος, ἕνα θεατρικό εἶδος, ὅπου ἕνας χορευτής μέ μάσκα χόρευε ἕνα μυθολογικό, συνήθως, θέμα μέ τή συνοδεία μουσικῆς καί χορωδίας, πού ἐξηγοῦσε τό περιεχόμενο τοῦ παντομιμικοῦ χοροῦ. Οἱ παραστάσεις παντομίμας ἀπό τούς «χειροσοφιστές», ὅπως λέγονταν οἱ χορευτές τοῦ εἴδους αὐτοῦ, εἶχαν συχνά ἐρωτικό χαρακτήρα. Παίζονταν ἐκτός ἀπό τό θέατρο σέ συμπόσια καί σέ γάμους στήν ἐκκλησία. Ὅπως καί στήν περίπτωση τοῦ μίμου ἡ παρουσία τοῦ παντομίμου εἶναι ἀβέβαιη μετά τόν 7ο αἰ.

Συνέχεια τοῦ ὀρχηστρικοῦ τραγουδιοῦ τοῦ παντομίμου ἴσως νά εἶναι οἱ



7. Ἐλεφαντοστό μέ συγγραφεῖς καί Μούσες, 5ος αἰ. Λούβρο. Ἡ Μελπομένη στή μέση δεξιά κρατά τή θεατρική μάσκα.

παραλογές τοῦ δημοτικοῦ τραγουδιοῦ.

Θρησκευτικό θέατρο

Ἡ διάσταση τῆς ἔρευνας συνεχίζεται καί σχετικά μέ τήν ὕπαρξη ἤ μή θρησκευτικοῦ θεάτρου. Ἡ ἐρμηνεία τῶν πληροφοριῶν, πού χρησιμοποιήθηκαν ἀπό τούς μέν σάν ἀποδεικτικό ὑλικό γιά τήν ὕπαρξη θρησκευτικῶν παραστάσεων, ἔχει ἀμφισβητηθεῖ ἀπό τούς δέ καί τά διαλογικά ἔργα, πού σώζονται, ἔχει ὑποστηριχθεῖ ἀπό μιά μερίδα, ὅτι ἤταν γιά ἀνάγνωση καί δέν ἔφτασαν ποτέ στή σκηνή. Τά ἔργα αὐτά εἴτε εἶναι συνδυασμός ἀφήγησης καί διαλόγου εἴτε ἔχουν «δραματική» φόρμα.

Ἀφηγηματικά - διαλογικά κείμενα

Ὁ ἅγιος Μεθόδιος (πέθανε τό 311) θεωρεῖται ὁ πρῶτος πού ἔγραψε τέτοια κείμενα. Τό διαλογικό του ἔργο «Περί αὐτεξουσίου» ἔχει σάν θέμα τήν ἀντίθεση τῶν ὀρθοδόξων μέ τούς αἱρετικούς τῆς ἐποχῆς. Στόν πρόλογο ὑπῆρχε ἡ ὑπόθεση τοῦ ἔργου, ὅπως στά ἔργα τοῦ Εὐριπίδη. Ἕνα ἄλλο ἔργο τοῦ Μεθόδιου τό «Συμπόσιο τῶν δέκα Παρθένων» ἤ «Περί ἀγνείας» εἶναι ἀπομίμηση τοῦ Συμπόσιου τοῦ Πλάτωνα καί ἀποτελεῖ ἕνα ἐγκώμιο στήν ἀγνότητα. Ἡ ὑπόθεση εἶναι ἡ ἑξῆς: ἡ Ἀρετή, κόρη τῆς Φιλοσοφίας, ὀργανώνει μιά ὑπαίθρια, γιορτή καί καλεῖ σ' αὐτή δέκα παρθένες. Ἡ κάθε μιά θγάζει ἕνα λογίδριο καί τελευταία μιλᾶ ἡ Ἀρετή. Ἡ Θέκλα, που ἔπερνᾶ τίς ἄλλες στή ρητορική, ψάλλει τόν εὐχαριστήριο ὕμνο στό Χριστό, ἐνῶ οἱ ὑπόλοιπες ψάλλουν τό ρεφραίν. Παρόμοιας μορφῆς διαλογικά ἔργα εἶναι ἡ «Θάλεια» τοῦ Ἄρειου, ἀπό τήν ὁποία σώζονται μερικά ἀποσπάσματα, τό «Ἐγκώμιο τῆς Θεοτόκου» τοῦ πατριάρχη Πρόκλου (434-447) μέ θέμα τόν Εὐαγγελισμό τῆς Θεοτόκου καί ἄλλα.

Ἔχει ὑποστηριχτεῖ ὅτι τόν 8ο αἰ. οἱ εἰκονομάχοι ἔκαναν θρησκευτικές παραστάσεις καί ὅτι σέ ἀπάντηση ὁ Ἰωάννης ὁ Δαμασκηνός ἔγραψε τή «Σουσάννα», δράμα «εὐριπίδιον» πού χάθηκε.

Στά προηγούμενα ἔργα, πού δέν ἔχουν ὁλοκληρωμένη «δραματική» μορφή, ὁ διάλογος πιθανόν νά χρησιμοποιήθηκε σάν ρητορικό μέσο γιά ἕνα καλύτερο ἀποτέλεσμα καί ὄχι γιατί προοριζόταν γιά παράσταση.

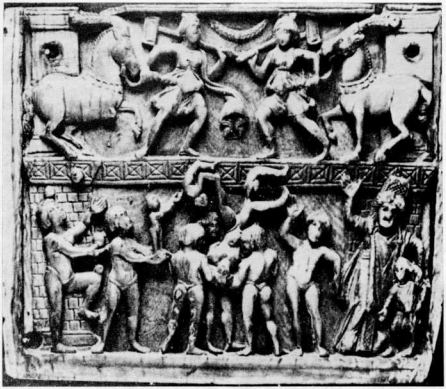
Τά ἴδια φαινόμενα ἀργότερα, στά μεσαιωνικά χρόνια στή Δύση, ἐξελίχτηκαν βαθμιαία σέ ἐκκλησιαστικές παραστάσεις μ' ἕνα πλήθος λειτουργικῶν δραμάτων, πού ξεκίνησαν ἀπό τό χῶρο τῆς ἐκκλησίας, γιά νά θγοῦν ἀργότερα κι ἔξω ἀπ' αὐτόν. Στό Βυζάντιο ὅμως ὁ δογματισμός τῆς Ἐκκλησίας ἦταν ἰσχυρότερος καί δέν ἄφησε περιθώρια γιά παρόμοια ἀνάπτυξη. Ἔτσι ἀκόμη κι ἄν ὑπῆρξαν ἀπαγγελίες μέ διανομή ρόλων τέτοιων διαλογικῶν ἔργων μέσα στήν Ἐκκλησία, πράγμα γιά τό ὁποῖο δέν ὑπάρχουν ἀποδείξεις, ἦταν κάτι πού δέν στάθηκε ὁ σπόρος γιά μιά ἐξέλιξη σέ θρησκευτικές παραστάσεις ἔξω ἀπ' αὐτήν.

8. Ἐλεφαντοστό ἀπό τά Τρέβιρα, ἀρχές 6ου αἰ. Βερολίνο. Εἰκονίζεται μιά θεατρίνα, πού κρατά 3 μάσκες καί μιά λύρα.

«Δραματικά» κείμενα

Εἶναι κείμενα γραμμένα ἑξ ὁλοκλήρου σέ διαλογική μορφή.

Χριστός πάσχων. Τό δραματικό αὐτό ἔργο πού σώθηκε ἀκέραιο, εἶναι γνωστό ἀπό τόν 16ο αἰ. Μέχρι τόν 19ο αἰ. συγγραφέας του θεωροῦνταν ὁ Γρηγόριος ὁ Ναζιανζηνός. Μετά ἀποδόθηκε ἀπό διάφορους ἐρευνητές στόν Ἀπολλινάριο Λαοδικείας τό Νεότερο (4ος αἰ.), στόν Ρωμανό τό Μελωδό (5ος αἰ.), στόν Ἰωάννη ἤ Ἰσαάκ Τζέτζη (12ος αἰ.) καί σέ ἄλλους. Οἱ διάφορες χρονολογήσεις του ὁμαδοποιοῦνται σέ δύο κατηγορίες. Ἡ πρώτη τό θεωρεῖ πρώιμο ἔργο τοῦ 4ου ἤ 5ου αἰ. κι ἡ δεύτερη προϊόν τοῦ ὥριμου Βυζάντιου τοῦ 11ου ἤ 12ου αἰ. Τό κείμενο δέν εἶναι



9. Ελεφαντοστό από την Κων/πολη, 517 π.Χ. Μουσειο Ερμιτάζ, Σκηνες με ιμαζόνες, ακροβατες και κάτω δεξιά θεατρική σκηνή.

πρωτότυπο, άλλά ἀποτελεῖ συρραφή στίχων ἀπό ἀρχαίες τραγῳδίες καί ἐκκλησιαστικά κείμενα. Ἡ τεχνική αὐτή, πού εἶναι πολύ διαδομένη στή βυζαντινή λογοτεχνία, ὀνομάζεται «κέντων» καί ἀπευθύνεται σ' ἕνα κοινό, πού γνωρίζει ἀρκετά τήν ἀρχαία καί χριστιανική γραμματεία, ὥστε νά ἀναγνωρίζει τά σχετικά χωρία.

Ὁ «Χριστός Πάσχων» ἀποτελεῖται ἀπό 2.610 12σύλλαβους στίχους πού τό ἕνα τρίτο τους εἶναι δανεισμένοι αὐτούσιοι ἤ ἐλαφρά παραλλαγμένοι ἀπό 7 τραγῳδίες τοῦ Εὐριπίδη κυρίως (Μήδεια, Βάκχες, Ἱππόλυτος, Ρῆσος, Ὀρέστης, Ἑκάθη, Τρῳάδες), λίγοι ἀπό τόν Αἰσχύλο (Ἀγαμέμνων, Προμηθέας) καί ἀπό τόν Λυκόφρονα (Κασσάνδρα). Οἱ ὑπόλοιποι στίχοι ἀκολουθοῦν κυρίως τήν Παλαιά καί τήν Καινή Διαθήκη.

Ἡ ὑπόθεση τοῦ ἔργου εἶναι τά γεγονότα ἀπό τή σύλληψη τοῦ Χριστοῦ μέχρι τήν ἐμφάνισή του στούς Ἀποστόλους μετά τήν Ἀνάσταση. Τό κύριο πρόσωπο εἶναι ἡ Παναγία, μιά Παναγία ρητορικά δραματική, πού ὁ θρῆνος της εἶναι αὐτός τῆς Ἑκάθης. Τά ὑπόλοιπα πρόσωπα ἐκτός ἀπό τό Χριστό εἶναι ὁ Ἰωάννης ὁ Θεολόγος, ὁ Ἰωσήφ ἀπό τήν Ἀριμαθαία, ὁ Νικόδημος, ἡ Μαρία Μαγδαληνή, ἕνας ἄγγελος, ἀρχιερεῖς, στρατιῶτες, ὁ Πιλάτος, ἀγγελιαφόροι καί ὁ χορός τῶν παρθένων χωρισμένος σέ 5 ἡμιχόρια.

Σχετικά μέ τήν παρουσία τοῦ ἔργου στή θεατρική ζωή τῆς ἐποχῆς του ἐπικρατέστερη φαίνεται ἡ γνώμη, ὅτι τό ἔργο γράφτηκε γιά ἀνάγνωση καί δέν ἀνέβηκε στή σκηνή. Παίζεται ὅμως σέ διασκευή τόν 17ο αἰ. σέ ἐκκλησίες τῆς Ρωσίας.

Τά Πάθη. Καί τό ἔργο αὐτό, πού περιέχεται στόν Παλατίνο κώδικα 367 τοῦ Βατικανοῦ, πού προέρχεται πιθανόν ἀπό τήν Κύπρο, ἔχει σάν θέμα τίς τελευταῖες μέρες τῆς ζωῆς τοῦ Χριστοῦ. Οἱ διάφορες χρονολογήσεις, πού ἔχουν προταθεῖ, κυμαίνονται μεταξύ 7ου καί 13ου αἰ. Σχετικά μέ τήν καταγωγή του ἄλλοι ὑποθέτουν, ὅτι ἀκολουθεῖ κάποιο δυτικό πρότυπο κι ἄλλοι τό θεωροῦν καθαρά βυζαντινό ἔργο. Χωρίζεται σέ δέκα ἐπεισόδια, τήν Ἔγερση τοῦ Λαζάρου, τή Βαϊοφόρο, τήν Τράπεζα, τό Νιπτήρα, τήν Προδοσία, τήν Ἄρνηση τοῦ Πέτρου, τήν Ἐξουθένωση τοῦ Ἡρώδη, τή Σταύρωση, τήν Ἀνάσταση καί τήν Ψηλάφηση, πού παρουσιάζονται σέ διαλογική μορφή καί ἀποτελοῦνται ἀπό χωρία τῆς Καινῆς Διαθήκης καί τοῦ ἀπόκρυφου εὐαγγέλιου τοῦ Νικοδήμου.

Τό ἐνδιαφέρον εἶναι ὅτι στόν πρόλογο καί στήν ἀρχή κάθε ἐπεισόδιου ὁ συγγραφέας δίνει σκηνοθετικές ὁδηγίες, πράγμα πού σημαίνει, ὅτι τό ἔργο προοριζόταν γιά παράσταση. Πιό ἀναλυτικά, στόν πρόλογο ὑπάρχουν γενικές ὁδηγίες γιά τόν σκηνοθέτη, ὅτι πρέπει νά φροντίσει πρίν ἀπό τήν παράσταση, ὥστε τό κάθε τί νά εἶναι ἐτοιμο στή θέση του, ὅτι οἱ ἠθοποιοί πρέπει νά εἶναι μορφωμένοι καί ἱκανοί νά ὑποδυθοῦν τούς χαρακτῆρες τοῦ ἔργου καί νά μή θεωρήσουν τήν ὅλη ὑπόθεση σάν κάτι ἀστεῖο καί γελᾶνε ἤ κοροϊδεύουν, ἀλλά νά φέρονται μέ εὐλάβεια καί προσοχή κι ὁ καθένας νά μιλᾶ μέ τή σειρά του, χωρίς νά διακόπτει τόν ἄλλον, ἄν δέν τελειώσει. Γιά κάθε σκηνή καθορίζεται τί θά κάνουν οἱ ἠθοποιοί. Ὁ διάλογος, ἐπειδή ἀποτελεῖται ἀπό γνωστά ἐδάφια τῆς Κ. Διαθήκης, τίς περισσότερες φορές δέν γράφεται ὁλόκληρος, ἀλλά μόνο ἡ πρώτη φράση κι ἄλλες φορές λείπει τελείως καί ὑπάρχει ἁπλῶς ἡ ὁδηγία νά εἰπωθοῦν «τά ὀφειλόμενα», ὅπως συμβαίνει στή σκηνή στό μυροπωλεῖο, πού ἡ πόρνη ἀγοράζει μύρο· αὐτό σημαίνει ὅτι ὑπῆρχε καί ἡ δυνατότητα αὐτοσχεδιασμοῦ ὁρισμένων σκηνῶν.

Ἡ παράσταση μερικῶν ἐπεισοδίων ἀπαιτοῦσε τήν ὕπαρξη διαφορετικῶν σκηνικῶν συγχρόνως, πρόβλημα πού λυνόταν ἴσως μέ τή δημιουργία μόνιμων σκηνικῶν στή σειρά, πράγμα πού προϋπόθετε παράσταση ἔξω ἀπό τήν ἐκκλησία, ἴσως σέ αὐλή μοναστηριοῦ ἤ πλατεία.

Ἔχει ὑποστηριχτεῖ ὅτι στήν παράσταση θά ἐπαιρναν μέρος καί κοσμικοί καί πιθανόν τούς γυναικείους ρόλους νά τούς ἔπαιζαν ἀγένειοι νεαροί.

Δέν ἔχουμε πληροφορίες γιά τό ἄν καί πῶς παραστάθηκαν τά Πάθη, ὡστόσο εἶναι σαφές, ὅτι γράφτηκαν γιά κάποιου εἴδους παρουσίαση.

Ἐκτός ἀπό τά παραπάνω ἔχουμε καί ἄλλα λογοτεχνικά ἔργα σέ διαλογική μορφή, πού ἔχουν συνήθως ὄχι θρησκευτικό, ἀλλά φιλοσοφικό, διδακτικό, κοινωνικό σατιρικό περιεχόμενο. Τά ἔργα αὐτά γράφτηκαν μάλλον γιά ἀνάγνωση ἄν καί ὑπάρχει θέβαια καί ἡ ἀντίθετη ἀπόψη.

Τόν 9ο αἰ. γράφτηκαν οἱ «Στίχοι εἰς τόν Ἀδάμ» τοῦ διακόνου Ἰγνάτιου, ἔργο σέ 143 12σύλλαβους στίχους μέ θέμα τό προπατορικό ἁμάρτημα καί πρόσωπα τόν Θεό, τόν Ἀδάμ, τήν Εὔα, τόν Ὄφι.

Στήν ἐποχή τῶν Κομνηνῶν καί τῶν Παλαιολόγων ἀνήκουν τά περισσότερα ἔργα πού σώθηκαν μέχρι τίς μέρες μας. Στά χρόνια τῶν Κομνηνῶν

10. Τρείς παίδες ἐν καμίνῳ. Παράσταση σέ μια από τίς πόρτες τοῦ καθεδρικοῦ ναοῦ τῆς Γέννησης τῆς Θεοτόκου στό Suzdal Ρωσίας, 13ος αἰ.

11. Τρεῖς παῖδες ἐν καμίνῳ. Παναγία Μαυριώτισσα Καστοριάς, παρεκκλήσι Ἁγ. Ἰωάννη τοῦ Θεολόγου, 16ος αἰ.

(12ος αἰ.) ζοῦν οἱ συγγραφεῖς Θεόδωρος Πρόδρομος, Ἰωάννης Τζέτζης, Νικηφόρος Βασιλάκης, ἐνῶ στά χρόνια τῶν Παλαιολόγων ὁ πιό ὀνομαστός εἶναι ὁ Μανουήλ Φιλής.

Ἔργα τοῦ Θεόδωρου Πρόδρομου εἶναι ὁ «Ἀμάραντος» ἤ «Γέροντος ἔρωτες» πού παρουσιάζει τόν ἀταίριαστο γάμο ἑνός πλούσιου γέρου μέ μιά νεαρή κοπέλλα, ἡ «Ἀπόδημος φιλία» ἔργο διδακτικό, ὅπου ἡ Φιλία διηγεῖται στόν Ξένο τό δράμα της, γιατί ὁ ἄντρας της, Κόσμος, παντρεύτηκε σέ δεύτερο γάμο τήν Ἔχθρα, κι ἕνα τρίτο ἔργο του, ἀπό τά πιό «θεατρικά» βυζαντινά κείμενα, πού ἔχει σάν θέμα τόν ἀγώνα τῶν ποντικιῶν καί τοῦ γάτου.

Τό «Δραματικόν Ποίημα» τοῦ Ἰωάννη Τζέτζη, ἔχει σάν ἥρωες τόν Σοφό καί τόν Ἀγροῖκο.

Τό ἴδιο θέμα ἔχει καί τό «Δραμάτιον» τοῦ Μιχαήλ Ἀπλούχειρος (12ος/ 13ος αἰ.), ὅπου ὁ γεωργός, ὁ σοφός, ἡ Τύχη καί οἱ Μοῦσες συζητοῦν γιά τήν κοινωνική θέση τοῦ λόγιου στό Βυζάντιο.

Παραστάσεις λειτουργικῶν σκηνῶν

Ἐκτός ἀπό τά κείμενα πού μᾶς σώθηκαν καί γιά τά ὁποῖα δέν ὑπάρχουν πληροφορίες γιά τό ἄν παραστάθηκαν, ἔχουμε μερικές ἀμφιλεγόμενες μαρτυρίες γιά παραστάσεις λειτουργικῶν σκηνῶν στό χῶρο τῆς ἐκκλησίας.

Ἡ Ἀνάληψη τοῦ Προφήτη Ἠλία. Τό 968, ἐπί Νικηφόρου Β΄ Φωκᾶ, ἐπισκέφτηκε τήν Κωνσταντινούπολη ὁ ἐπίσκοπος Liutprand ἀπεσταλμένος τοῦ γερμανοῦ αὐτοκράτορα Ὄθωνα. Στήν ἀναφορά πού ἔγραψε, ὅταν ἐπέστρεψε στήν Γερμανία, σημείωνε: «οἱ ἀνότητοι Ἕλληνες γιορτάζουν μέ σκηνικά παιχνίδια τήν ἀνάληψη τοῦ Προφήτη Ἠλία στούς οὐρανούς». Τό συμπέρασμα ἀπό τήν πληροφορία δέν εἶναι ξεκάθαρο καί ὑπῆρξε σημεῖο διαφωνίας μεταξύ τῶν ἐρευνητῶν. Ἄλλοι συμπέραναν ὅτι οἱ Ἕλληνες γιορτάζουν τήν Ἀνάληψη τοῦ Προφήτη Ἠλία μέ θεατρικές παραστάσεις καί ἄλλοι ὅτι τήν ἡμέρα τῆς γιορτῆς τῆς Ἀνάληψης τοῦ Προφήτη Ἠλία κάνουν θεατρικές παραστάσεις. Δεύτερο ἀμφιλεγόμενο σημεῖο ἦταν τά «σκηνικά παιχνίδια», πού ὑποστηρίχτηκε ἀπό ἕνα μέρος τῆς ἔρευνας, ὅτι δέν σήμαιναν ὁπωσδήποτε θεατρικές παραστάσεις.

«Τρεῖς παῖδες ἐν καμίνῳ». Ὁ Γάλλος περιηγητής Bertrandon de la Broquière βρέθηκε τό 1432 στήν Κωνσταντινούπολη. Γιά τήν ἐπίσκεψή του στήν Ἁγία Σοφία γράφει, ὅτι περίμενε ὅλη μέρα γιά νά δεῖ τόν τρόπο ἐκτέλεσης τῆς λειτουργίας καί ὅτι ἔκαναν τό μυστήριο τῶν Τριῶν Παίδων, πού ὁ Ναβουχοδονόσορ τά ἔβαλε στήν κάμινο (εἰκ. 10,11).

Λίγα χρόνια πρίν, ὁ ἐπίσκοπος Θεσσαλονίκης Συμεών στήν ὁμιλία του «Διάλογος κατά πασῶν τῶν αἱρέσεων» ἀνάφερε ὅτι ἦταν συνήθεια νά παριστάνονται οἱ «Τρεῖς παῖδες». Στήν παράσταση ἐπαιρναν μέρος τρία παιδιά, πού ἐψελναν τό σχετικό ὕμνο. Ἡ κάμινος εἶχε ἀντικατασταθεῖ ἀπό κεριά καί θυμίαμα καί ὑπῆρχε εἰκόνα ἀγγέλου καί ὀχι κάποιος πού ὑποδυόταν τόν ἄγγελο.

Μέ θάση αὐτές τίς ἀναφορές ὑποστηρίχτηκε, ὅτι στήν Κωνσταντινούπολη καί τή Θεσσαλονίκη τόν 15ο αἰ. γίνονταν θεατρικές παραστάσεις στήν Ἐκκλησία. Ἡ ἀντίθετη ἄποψη ὑποστηρίζει ὅτι οἱ ἀναφορές αὐτές σχετίζονται μέ τόν ὕμνο τῶν τριῶν παίδων, πού συνοδεύεται ἀπό κάποια συμβολική δράση.

Στήν «Ἐκλογή τῆς ἑλληνικῆς ὀρθοδόξου ὑμνογραφίας» περιγράφεται ὁ τρόπος παρουσίασης, στήν ἐκκλησία, τοῦ ὕμνου τῶν τριῶν παίδων. Μετά τό τέλος τοῦ ὄρθρου, ἀφοῦ ἑτοιμαστοῦν ἡ κάμινος καί οἱ παῖδες, οἱ ψάλτες γύρω ἀπό τήν κάμινο ἀρχίζουν νά ψέλνουν, ἐνῶ οἱ τρεῖς παῖδες μπαίνουν στήν κάμινο καί προσκυνοῦν τρεῖς φορές πρός ἀνατολάς. Μετά ψέλνοντας, ἐνῶ κατεβαίνει ἀπό πάνω τους ἡ εἰκόνα τοῦ ἀγγέλου, χορεύουν μέσα στήν κάμινο, ἁπλώνουν τά χέρια σέ στάση προσευχῆς καί στρέφουν τά μάτια πρός τόν οὐρανό.

Πέρα ἀπό ὁποιαδήποτε ἑρμηνεία εἶναι φανερό, ὅτι πρόκειται γιά μιά σκηνή, πού ἔχει ὁπωσδήποτε θεατρικά στοιχεῖα, χωρίς ὅμως εἰδικά γραμμένο γι' αὐτήν διαλογικό κείμενο,

12. Ὁ Νιπτήρας, τοιχογραφία ἀπό τήν Παναγία Μαυριώτισσα, 12ος αἰ. Καστοριά.

ἀποδίδεται συμβολικά καί ὄχι ρεαλιστικά, ὑπάρχει σκηνικό καί τούς ρόλους τούς ὑποδύονταν κοσμικοί.
Δέν γνωρίζουμε, ἄν ἡ σκηνή αὐτή ἐξελίχτηκε σέ θεατρική παράσταση ἔξω ἀπό τήν ἐκκλησία. Εἶναι γνωστό ὅμως, ὅτι μιά τέτοια ἐξέλιξη εἶχε στή Ρωσία τοῦ 16ου καί 17ου αἰ., καί ἀναπαράσταση τῆς παράστασης αὐτῆς τῆς σκηνῆς ἔχει δώσει ὁ Ἄιζενστάιν στόν Ἰβάν τόν Τρομερό.
Ἡ Κάθοδος τοῦ Χριστοῦ στόν Ἅδη. Τόν 16ο αἰ. μαρτυρεῖται γιά πρώτη φορά στά ἐγκαίνια τῆς Ἁγίας Σοφίας τῆς Κωνσταντινούπολης ἡ συμβολική παράσταση τῆς Καθόδου τοῦ Χριστοῦ στόν Ἅδη, πού θασίζεται στό σχετικό χωρίο, ἀπό τό Εὐαγγέλιο τοῦ Νικόδημου καί στόν 24ο ψαλμό τοῦ Δαβίδ, πού ἀρχίζει μέ τόν στίχο «Ἄρατε Πύλας...», πού ψαλλόταν ἐπίσης καί κατά τή Μεγάλη Εἴσοδο τῆς θείας λειτουργίας. Ἡ λειτουργική αὐτή σκηνή πού, ἀπ' ὅ,τι ἔξρουμε δέν ἔξφυγε ἀπό τά πλαίσια τῆς θείας λειτουργίας, φαίνεται ὅτι γνώρισε μεγάλη διάδοση, ἄν κρίνουμε ἀπ' τό ὅτι ἔχει ἐπιθιώσει μέχρι τίς μέρες μας σέ ἀρκετά μέρη τῆς Ἑλλάδας καί παρασταίνεται μετά τήν Ἀνάσταση. Κλείνεται ἡ πόρτα τῆς ἐκκλησίας καί ὁ ἱερέας ἀπ' ἔξω κτυπᾶ λέγοντας τά λόγια τοῦ Χριστοῦ, ἐνῶ ἀπό μέσα ὁ διάκονος ἀπαντᾶ μέ τά λόγια τοῦ Διαβόλου. Ἱερέας: «Ἄρατε Πύλας οἱ ἄρχοντες ὑμῶν καί ἐπάρθητε Πῦλαι αἰώνιοι καί εἰσελεύσεται ὁ βασιλεύς τῆς δόξης». Διάκονος: «Τίς ἐστίν οὗτος ὁ βασιλεύς τῆς δόξης;» Ἱερέας: «Κύριος κραταιός καί δυνατός, Κύριος ἐν πολέμῳ, Κύριος τῶν δυνάμεων, αὐτός ἐστίν ὁ βασιλεύς τῆς δόξης». Μέ τά λόγια αὐτά ὁ ἱερέας σπρώχνει τήν πόρτα καί μπαίνει θριαμβευτικά στήν ἐκκλησία.
Νιπτήρας. Ἡ ἀναπαράσταση τοῦ εὐαγγελικοῦ ἐπεισοδίου, πού ὁ Χριστός πλένει τά πόδια τῶν μαθητῶν του (εἰκ. 12), γινόταν στά μοναστήρια, στήν Ἁγία Σοφία καί στό παλάτι. Γιά τήν τελευταία περίπτωση ἔχουμε μιά περιγραφή ἀπό τόν 14ο αἰ. σύμφωνα μέ τήν ὁποία τό πρωί τῆς Μ. Πέμπτης καλοῦνταν στό παλάτι 12 φτωχοί κι ὁ αὐτοκράτορας ἔπλενε τά πόδια τους, ἐνῶ διαβαζόταν ἡ σχετική περικοπή ἀπό τό Εὐαγγέλιο καί μετά τούς μοίραζε χρήματα. Σήμερα ἡ σκηνή παρασταίνεται στήν Πάτμο ἀπό τόν ἡγούμενο, πού ὑποδύεται τόν Χριστό, καί τούς καλόγερους τοῦ μοναστηριοῦ τοῦ Ἅγ. Ἰωάννη τοῦ Θεολόγου. Ἡ παράσταση γίνεται τό πρωί τῆς Μ. Πέμπτης σέ μιά ἀπό τίς πλατεῖες τῆς χώρας τοῦ νησιοῦ.
Ἀπ' ὅλα τά παραπάνω, πολλές φορές σκόρπια, στοιχεῖα ἀναδύεται θαμπή ἡ εἰκόνα τῆς θεατρικῆς ζωῆς τοῦ Βυζάντιου καί τά ἐρωτήματα μένουν σέ μεγάλο θαθμό ἀνπάντητα. Ποιά ἦταν ἡ θεατρική δράση τῶν μίμων μετά τόν 17ο αἰ.; Παραστάθηκαν ποτέ τά διάφορα «δραματικά» κείμενα τῆς θυζαντινῆς γραμματείας; Ἐξελίχτηκαν ἄραγε σέ θεατρικές παραστάσεις ἑκτός ἐκκλησίας οἱ διάφορες λειτουργικές σκηνές;
Ὑπῆρξε, τελικά, Βυζαντινό θέατρο;

Βιθλιογραφία

W. PUCHNER, «Τό θυζαντινό θέατρο» Ἐπετηρίς τοῦ Κέντρου Ἐπιστημονικῶν Ἐρευνῶν, XI, Λευκωσία 1982, σελ. 169-274, ὅπου συγκεντρωμένη καί ἡ σχετική θιθλιογραφία.
Α. ΖΟΛΟΜΟΣ, Ὁ Ἅγιος Βάκχος, Ἀθήνα 1964.
Φ. ΚΟΥΚΟΥΛΕΣ, Βυζαντινῶν Βίος καί Πολιτισμός. Βλ. τά κεφάλαια: α) Ὁ Ἱπποδρομος καί οἱ ἱπποδρομιακοί ἀγώνες, Τόμος Γ΄ σελ. 73-80, θ) Τά λαϊκά θεάματα καί αἱ λαϊκαί διασκεδάσεις, τόμος Γ΄, σελ. 247-269, γ) Τό θρησκευτικόν θέατρον τῶν Βυζαντινῶν, τόμος ΣΤ΄, σελ. 110-114.
PROPYLAEUM AD ACTA SANCTORUM, Bruhellis 1902.
O.M. DALTON, Byzantine Art and Archaeology, σ. 160-161.

The Byzantine Theater

D. Nalpantis

Research and study in Byzantine theater are problematic, because the available information and date on this topic are scarce.Church regarding theater as a residue of the pagan world strongly and consistently fighted against it. This hostile attitude and approach had a negative impact on the evolution of theater. Secular theater was active during the first centuries of Byzantine Empire. It belonged to the type of mime and had succeeded the Roman theater of mimes. The plays acted consisted of short dialogues on topics from mythology, everyday life and christian religion and were accompanied by music, dance and singing. From the 7th century on the course of mime becomes blur. Poor and uncertain is, however, our knowledge of the religious theater. Certain ecclesiastic «dramatic» texts do exist but we do not know whether they were ever performed or not. Further more, certain parts of christian Liturgy were acted in the church area but we ignore if they were ever developed as to form proper theatrical performances staged independently from the church.