



ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ ΑΙΓΑΙΟΥ

ΣΧΟΛΗ ΑΝΘΡΩΠΙΣΤΙΚΩΝ ΕΠΙΣΤΗΜΩΝ

ΠΜΣ : ΤΟ ΘΕΑΤΡΟ ΩΣ ΚΟΙΝΩΝΙΚΟΣ ΚΑΙ ΠΟΛΙΤΙΚΟΣ ΘΕΣΜΟΣ ΣΤΗ
ΜΕΣΟΓΕΙΟ ΚΑΤΑ ΤΗΝ ΑΡΧΑΙΟΤΗΤΑ

Διπλωματική εργασία

Στοιχεία θεατρικότητας στη Θεία Λατρεία.

του Μεταπτυχιακού Φοιτητή

Νεκταρίου Πόκκια

ΣΥΜΒΟΥΛΕΥΤΙΚΗ ΕΠΙΤΡΟΠΗ

Επιβλέπουσα:

Κλαδάκη Μαρία, Επίκουρη Καθηγήτρια Πανεπιστημίου Αιγαίου

Μέλοι εξεταστικής επιτροπής:

Συρόπουλος Σπύρος, Καθηγητής Πανεπιστημίου Αιγαίου

Κουσούλης Παναγιώτης, Αναπληρωτής Καθηγητής Πανεπιστημίου Αιγαίου

Περιεχόμενα

ΠΡΟΛΟΓΟΣ.....	3
ΕΙΣΑΓΩΓΗ.....	4
ΚΕΦΑΛΑΙΟ ΠΡΩΤΟ.....	7
Το θεατρικό πλαίσιο της Θείας Λατρείας.....	7
1. Θεατρικά στοιχεία στη δομή της Θείας Λατρείας.....	7
α) Γενικά περί Ιερών Μυστηρίων.....	7
β) Η Θεία Ευχαριστία.....	15
γ) Το Θείο Κήρυγμα.....	21
δ) Λειτουργικά Υπομνήματα.....	26
• Μυσταγωγία Αγίου Μαξίμου του Ομολογητού.....	26
• ‘Περί τῆς ἐν Χριστῷ ζωῆς’ Νικολάου Καβάσιλα.....	26
• ‘Ἑρμηνεία εἰς τὴν θεῖαν λειτουργίαν’ Νικολάου Καβάσιλα.....	27
ΚΕΦΑΛΑΙΟ ΔΕΥΤΕΡΟ.....	28
Χριστιανική ναοδομία και θεατρικότητα του αρχαίου ελληνικού θεάτρου.....	28
1. Θεατρικοί κτηριακοί παραλληλισμοί μεταξύ αρχαίου θεάτρου και χριστιανικών ναών.....	28
α) Περίγραμμα της χριστιανικής αρχιτεκτονικής.....	28
β) Η αρχιτεκτονική και η λειτουργία του αρχαίου ελληνικού θεάτρου.....	37
ΚΕΦΑΛΑΙΟ ΤΡΙΤΟ.....	43
Η θεατρική διατύπωση της λατρείας του θείου.....	43
1. Η θεατρική διάσταση του λατρευτικού χωροχρόνου.....	43
ΑΠΟΤΕΛΕΣΜΑΤΑ – ΣΥΜΠΕΡΑΣΜΑΤΑ.....	55
ΠΡΟΤΑΣΕΙΣ ΠΡΟΣ ΠΕΡΑΙΤΕΡΩ ΕΠΙΣΤΗΜΟΝΙΚΗ ΕΡΕΥΝΑ.....	57
ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ(ΕΛΛΗΝΙΚΗ ΚΑΙ ΞΕΝΟΓΛΩΣΣΗ).....	59

ΠΡΟΛΟΓΟΣ

Η θεία λατρεία και η εν γένει έκφραση της αποδεικνύει στην πράξη την εξωτερίκευση της πίστης που αποδίδει κάθε πιστός προς το θείο, είτε αναφορικά με την έννοια της προσωποποιημένης θεότητας είτε γενικότερα, ως αόριστη προσέγγιση στο απόλυτο απρόσωπο και υπερβατικό. Πολύ περισσότερο στην πρώτη περίπτωση η έκφραση αυτής της θρησκευτικότητας μέσω της λατρευτικής διάστασης έχει συγκεκριμένη ροή, και γίνεται με ιδιαίτερο τυπικό αλλά και ξεχωριστή διάταξη. Έχει δηλαδή υπόσταση πραγματική, λαμβάνει χώρα σε ορισμένο τόπο και χρόνο και εκφράζει στο σύνολο της, την προσπάθεια των πιστών να εξυμενίσουν ή και να ευχαριστήσουν την προσωποποιημένη θεότητα. Αυτή ακριβώς η έκφραση της πίστεως φέρει στοιχεία θεατρικότητας, τόσο ως προς την πλευρά του λατρευτικού επιπέδου όσο και ως προς την κτηριακή κοινότητα και τον χώρο όπου πραγματώνονται.

Στην παρούσα μελέτη εξετάζουμε τη συμπόρευση και τον συσχετισμό όσων στοιχείων θεατρικότητας εμφανίζονται κατά την τέλεση της θείας λατρείας και της λατρευτικής πράξης από μέρους του λειτουργού. Παράλληλα, τονίζουμε τις ομοιότητες και τις θεατρικές διαστάσεις που έχει η λατρευτική ενατένιση του θείου με την όλη πλοκή, δομή και θέση του αρχαίου θεάτρου και των κανόνων που το διέπουν. Η στάση του λειτουργού, η συμμετοχή του λαού, ο "διαλογικός" χαρακτήρας της λατρείας, αποτελούν τους κύριους άξονες πάνω στους οποίους θα εστιάσουμε την παρούσα επιστημονική μας έρευνα.

Θερμές ευχαριστίες οφείλω χρεωστικώς από της θέσεως αυτής, στην αγαπητή μου Καθηγήτρια κ.Μαρία Κλαδάκη η οποία ως σύγχρονη Παιδαγωγός με εμπρίθεια και σαφήνεια μου έδωσε ξεχωριστές κατευθύνσεις και στάθηκε πολύτιμη αρωγός στην προσπάθεια αυτή. Η αμέριστη συμπαράσταση και υποστήριξη σε κάθε φάση της πορείας αυτής, αλλά και η άοκνη και ουσιαστική συμβολή της, στην εν λόγω εργασία με ενέπνευσαν μέσα από αυτή την αμφίδρομη σχέση αγάπης και σεβασμού αποτελώντας καταλυτικό παράγοντα προκειμένου η παρούσα μελέτη να λάβει επιστημονική διάσταση με ερευνητική μεθοδολογία από την αρχή της συγγραφής της, μη παραθεωρώντας βέβαια τις όποιες ελλείψεις. Θα ήταν παράλειψη μου να μην ευχαριστούσα από καρδιάς και τους κκ Συρόπουλο Σπύρο και Κουρούλη Παναγιώτη για την τιμή να συμμετάσχουν ως μέλη της τριμελούς συμβουλευτικής επιτροπής αλλά και για την πολύτιμη βοήθεια τους στην ολοκλήρωση της μελέτης.

ΕΙΣΑΓΩΓΗ

Με την παρούσα επιστημονική μελέτη καλύπτουμε ένα ευρύ θα λέγαμε κενό που υπάρχει ως προς την ερευνητική διαδικασία και μεθοδολογία, σχετικά με τη θεατρικότητα και γενικότερα με τα θεατρικά στοιχεία που εμφανίζονται στην έκφραση της θείας λατρείας. Ως βάση για τη θεία λατρεία λαμβάνουμε τη χριστιανική και μάλιστα την ορθόδοξη λατρεία, όπως αυτή εκφράζεται και βιώνεται σήμερα στον ορθόδοξο κόσμο αλλά και σε κάθε ορθόδοξο ιερό ναό.

Η έρευνα αυτή αποκτά ακόμη μεγαλύτερη βαρύτητα καθώς αντλούμε πηγές και μαρτυρίες από πρωτογενές υλικό, λόγω της ιερατικής μας διακονίας αλλά και της συνολικής σπουδής και επιστημονικής παρακολούθησης των διαλέξεων κατά το χειμερινό και εαρινό εξάμηνο του παρόντος μεταπτυχιακού τμήματος, του Πανεπιστημίου Αιγαίου.

Η προσέγγιση των θεατρικών στοιχείων μέσα στη θεία λατρεία αφορά τα άμφια και την όλη ένδυση του λειτουργού, το "ιερό" με την ευρύτατη διάσταση του, ως χώρου δηλαδή ιεροπραξίας, τις κτιριακές εγκαταστάσεις του ναού, τη διάσταση του χρόνου και την σύμπραξη του λαού, ο οποίος συμμετέχει ενεργά και όχι παθητικά σε όσα συντελούνται.

Αρχικά, με τον όρο «στοιχεία θεατρικότητας»¹ εννοούμε όχι μόνο όσες απτές υποστατικές ενέργειες, πράξεις ή κινήσεις πραγματώνονται κατά τη διάρκεια της τέλεσης της θείας λατρείας, αλλά και κάθε αλληγορία που επιχειρεί να συνδέσει το παρελθόν με το παρόν, το μυστήριο με τη φύση, το θείο με τον άνθρωπο, τόσο σε οντολογικό επίπεδο όσο και υπερβατικό.

Σχετικά είναι όσα αναφέρει ο καθηγητής Walter Burkert με τη διάσταση της αλληγορίας και τη θεατρικότητα της: «Η αλληγορία ήταν περισσότερο αναγκαία στα μυστήρια παρά σε λιγότερο περίπλοκες λατρείες. Αν η φύση μέσω αυτών των διαδικασιών προσελάμβανε κάποιο "μυστηριακό" μεγαλείο, κάτι τέτοιο ήταν ιδιαίτερα ευπρόσδεκτο από τη φιλοσοφία. Κατά συνέπεια, κάθε αλληγορία σε θρησκευτικό περιβάλλον ήταν δυνατό να ονομαστεί "μυστική" [...] Είναι εξίσου αξιοσημείωτο ότι η μοναδική εμφάνιση της λέξης *μυστήριον* στα Ευαγγέλια γίνεται,

¹ Βλ. σχ., Walter Burkert, *Μυστηριακές Λατρείες της Αρχαιότητας*, εκδ. Καρδαμίτσα, Αθήνα 1977.

στο πλαίσιο της αλληγορίας, στην παραβολή του σπορέα. Στην περίπτωση αυτή οι εικόνες που προέρχονται από τη φύση χρησιμοποιούνται για να αποκρύψουν τη δυναμική του θείου λόγου»².

Ως αλληγορία και "στοιχείο θεατρικότητας" θεωρούμε και τα άμφια και την συνολική ένδυση του λειτουργού, καθώς κάθε μέρος και τεμάχιο της ιερατικής του στολής λειτουργεί αλληγορικά και συμβολικά, με απώτερο και μοναδικό σκοπό να εξηγήσει στους πιστούς όσα άρρητα και υπερκόσμια μπορούν να αποδοθούν με εικόνες και σχήματα. Ίσως, υπό το πρίσμα αυτό, η ιερατική στολή του λειτουργού³ να αποτελεί το πλέον ιδιαίτερο στοιχείο θεατρικότητας που συναντάμε μέσα στη θεία λατρεία, για το οποίο νομίζουμε ότι πρέπει να προσεγγίσουμε διεξοδικότερα σε ένα παρακάτω ξεχωριστό κεφάλαιο.

Ως προς την μεθοδολογία της έρευνας μας ακολουθήσαμε αρχικά, την απλή παράθεση όσων στοιχείων θεατρικότητας συναντήσαμε και ακολούθως κατηγοριοποιήσαμε αυτά σε ενέργειες μονοδιάστατες, όσες δηλαδή αφορούν μοναδικά και απόλυτα τον λειτουργό που ενεργεί και τελεί την ιεροπραξία, αλλά και σε συλλογικές πράξεις και ενεργήματα, σε όσα δηλαδή συνδράμει και συμμετέχει ο λαός. Επίσης ιδιαίτερη κατηγορία αποτελεί το κτηριακό μέρος και κομμάτι της έρευνας που έστω περιορισμένα τοπικά, είναι ικανό να αποδώσει και να οδηγήσει σε ασφαλή επιστημονικά συμπεράσματα που ενδεχομένως θα αποτελέσουν ισχυρή αφορμή αλλά και πολύτιμη παρακαταθήκη για περαιτέρω έρευνα στο άμεσο μέλλον.

Πολύ εύστοχα, ο Ευάγγελος Βακτηριάδης σημειώνει: «Η θεατρικότητα στη θεία λατρεία δεν είναι κάτι ξενοφοβικό, κάτι αταίριαστο και ανίερο. Είναι η συμπόρευση του εχθές στο σήμερα, του μύθου και της πραγματικότητας, του Θεού και του ανθρώπου. Είναι η ταύτιση κάθε ανθρώπου ανά τους αιώνες, με την ενδόμυχη ενδοσκόπησή του να συναντήσει το θείο, να το "αγγίξει", να συνομιλήσει μαζί του. Είναι μια αέναη πορεία λύτρωσης που αναζητά περιεχόμενο και αφετηρία στην εικόνα, στο "είδωλο" αυτό της πραγματικότητας, που έχει τίτλο και φέρει την αξία της θεατρικής αποτύπωσης στο διαρκώς "ιερό", που πραγματώνεται την εμφάνιση του στον κόσμο»⁴.

² Αυτόθι, σελ. 100. Ο ίδιος προσθέτει παρακάτω: «Αν προσπαθήσουμε να εστιάσουμε την προσοχή μας όχι στη ρητορική χρήση των μυστηριακών μεταφορών αλλά στο φαινόμενο το ίδιο, που αντανακλάται στη χρήση αυτή, μπορούμε να κάνουμε δύο παρατηρήσεις. Πρώτο, τα μυστήρια εύκολα προσφέρονταν για αλληγορική αναφορά στη φύση, και δεν εντροφούσαν στη μέθοδο αυτή μόνον οχληροί, που βρίσκονταν εκτός των μυστηρίων, αλλά συχνά και οι ίδιοι οι εντός, οι "ιερείς και ιέρειες", καθώς φαίνεται, που ήθελαν "να εξηγήσουν τι έκαναν», σελ. 101.

³ Για το συμβολισμό των ιερατικών αμφίων βλέπε ενδεικτικά, Κωνσταντίνος Κούρκουλας, *Ο συμβολισμός των αμφίων*, Αθήνα 1977.

⁴ Ευάγγελος Βακτηριάδης, *Θεατρικότητα της θείας Ιερουργίας*, Αθήνα 1981, σελ. 65.

Με άλλα λόγια, τα στοιχεία θεατρικότητας μπορούν να θεωρηθούν τα μέσα εκείνα που τονίζουν τη θεία διάσταση με ανθρώπινο τρόπο όσο βέβαια κάτι τέτοιο μπορεί να πραγματοποιηθεί, ώστε να μπορεί ο λαός που συμμετέχει ενεργά στα τελούμενα να μυηθεί βαθύτερα και ουσιαστικότερα στην ουσία των ενεργουμένων: «Πώς να αποδοθεί το "μυστήριο" και να κατανοηθεί; Γι' αυτό και λαμβάνουν χώρα όσα στοιχεία υψοποιούν τη διάνοια του ανθρώπου και την οδηγούν στη μεταφυσική της πλευρά και ενατένιση. Άλλωστε, το θείο φανερώνεται με όσους τρόπους μπορεί να κατανοήσει ο άνθρωπος και τις περισσότερες περιπτώσεις, με μέτρα και σταθμά απολύτως ανθρώπινα και ανθρωπιστικά. Εικόνες, συμβολισμοί, αλληγορίες, φαινομενικότητες που αναπτερώνουν την ανθρώπινη αντίληψη και αναβιβάζουν όλες τις αισθήσεις στην αναζήτηση του υπερφυσικού»⁵.

⁵ Αυτόθι, σελ. 67. Και συνεχίζει: «Διαφορετικά, κάθε απουσία θεατρικότητας από τη θεία λατρεία θα κινδύνευε να μεταμορφώσει τη δεύτερη σε μια στείρα και αποστεωμένη τυπική επανάληψη, που, στην ουσία, κανείς δεν θα καταλάβαινε τίποτε και μοιρολατρικά θα περιοριζόταν σε μια ανούσια επανάληψη του ίδιου έργου, που, όσες φορές και αν παιζόταν, κανείς δεν θα πρόσεχε», Αυτόθι, σελ. 67.

ΚΕΦΑΛΑΙΟ ΠΡΩΤΟ

Το θεατρικό πλαίσιο της Θείας Λατρείας

1. Θεατρικά στοιχεία στη δομή της Θείας Λατρείας.

α) Γενικά περί Ιερών Μυστηρίων.

Είναι ανάγκη να αποσαφηνίσουμε αρχικά ότι αναφερόμενοι στον όρο "Θεία Λατρεία" δεν περιορίζουμε την έρευνα σε μια συγκεκριμένη θρησκευτική τελετή ή ένα μυστήριο της δογματικής χριστιανικής διδασκαλίας, καθώς κάτι τέτοιο δεν θα μπορούσε να αποτελέσει εμβριθή επιστημονική προσέγγιση και μελέτη. Αναφερόμαστε στο σύνολο των θρησκευτικών τελετουργικών εκφράσεων, όπως αυτές τελούνται στην καθημερινότητα των πιστών χριστιανών. Μέσα σ' αυτές εξετάζουμε το μυστήριο του χριστιανικού Γάμου, το μυστήριο του Βαπτίσματος, το μυστήριο της Θείας Ευχαριστίας και άλλες απλές ακολουθίες αλλά και μυστήρια της Ορθοδόξου Εκκλησίας μας.

Σε όλα τα παραπάνω, κάθε ερευνητής θα συναντήσει πολλά στοιχεία εκ των οποίων τα περισσότερα είναι ειδωλολατρικά κατάλοιπα τα οποία παρά την πρόμη καταγωγή τους, φέρουν έντονα τα στοιχεία θεατρικότητας τους, τόσο ως προς την εφαρμογή και τέλεση τους όσο και ως προς τον τρόπο, μέσω του οποίου διασώθηκαν και έφθασαν χρονολογικά έως σήμερα.

Ο καθηγητής Παναγιώτης Τρεμπέλας σημειώνει σχετικά: «Και τοιαύτα είναι συνήθειαι τινές του γάμου, οία ο συνειθιζόμενος και παρ' εθνικούς πέπλος της νύφης, οι δακτύλιοι, τα λευκά ενδύματα και οι στέφανοι, τα ληφθέντα εκ της συγχρόνου επικήδεια τινά έθιμα, οία τα τριήμερα, εφθήμερα, εννεαήμερα, τεσσαρακονθήμερα ή τριακονθήμερα μνημόσυνα, τα νεκρικά δείπνα, η πολιτική διαίρεσις του έτους, τα ονόματα των μηνών και ιδία εν τη Δύσει των ημερών της εβδομάδος, η παρ' εθνικούς κρατούσα χρήσις του θυμιάματος και των ανημμένων εν ημέρα λαμπάδων κατά την λατρείαν, αι πομπώδεις λιτανείαι, αλλά και εορταί εκχριστιανισθείσαι και προσλαβούσαι καθαρώς χριστιανικόν περιεχόμενον [...] Ως δε είπομεν, αι τοιαύται επιδράσεις εσημειώθησαν μετά τον 4ον αιώνα, οπότε η αναγνώρησις της χριστιανικής θρησκείας ως επισήμου θρησκείας του κράτους επέβαλλεν και αι τελεταί αυτής να καταστώσι πομπωδέστεραι και πανηγυρικώτεραι και η λειτουργία αυτής, η άχρι τούδε απλή και αυστηρά, να προσλάβη

μορφήν μεγαλοπρεπεστέραν. Ἦτο ἄλλως τε εποχή, καθ' ἣν ἡ ἀγρυπνος προσοχή της Εκκλησίας κατά του εθνισμού εχθλαρώθη πως, επειδή ο εχθρός οὗτος εἶχε πλέον καταστή ἀκίνδυνος»⁶.

Ἡ παρουσία συγγενῶν καὶ φίλων στα μυστήρια καὶ γενικότερα στα χριστιανικά τελούμενα της θείας λατρείας κατέχει θέση θεατρικότητας, τόσο ἀπὸ την πλευρά του λειτουργοῦ ὅσο καὶ ἀπὸ την πλευρά του λαοῦ. Αὐτή ἡ θεατρικότητα βέβαια, δὲν ἐπέχει ἀρνητικὴ τάση καὶ ροπή. Απλά με τον πιο χαρακτηριστικὸ τρόπο ἀποδεικνύει τον ἀρρηκτο δεσμό καὶ την ἀγαστή σχέση για ὅλα ὅσα ἐκ ἀρχαιοτάτων χρόνων μεταπήδησαν στη χριστιανικὴ λατρεία καὶ μεταποιήθηκαν ἢ μεταμορφώθηκαν.

Ἡ ἀναμονὴ των μελλονύμφων ἐκτὸς του χριστιανικοῦ ναοῦ, ὅπως συμβαίνει κατὰ το μυστήριον του γάμου στα χωριά καὶ στα νησιά μας, ἀποτελεῖ προπομπό, ἓνα ἐντονο θεατρικὸ στοιχεῖο που προηγείται του μυστηρίου καὶ κατὰ κάποιον τρόπο προκαταλαμβάνει τους συγγενεῖς καὶ φίλους για ὅλα ὅσα θα ἐπακολουθήσουν. Μοιάζει δηλαδή σε μια πιο ἐλεύθερη παρομοίωση καὶ σ' ἓνα πιο ἄδολο συσχετισμό, με ὅσους θεατὲς ἀναμένουν την ἐναρξὴ της παράστασης, μιας παράστασης που στο ἀρχαῖο θέατρο δὲν ἀποτελεῖ, ὅπως γνωρίζουμε, τυπικὴ παρουσία καὶ ἀνούσια συμμετοχὴ του κόσμου, ἀλλὰ συνειδητὴ, οικειοθελὴ καὶ ἐπιμορφωτικὴ για τον κόσμο συμμετοχὴ.

Ἡ ἀναμονὴ λοιπὸν του ζεύγους που πρόκειται να νυμφευθεῖ, τα ἔθιμα που ἀκολουθοῦν αὐτὸ το μυστήριον καὶ προηγούνται, ἀλλὰ καὶ ἡ μετὰ των συγγενῶν καὶ φίλων- προσκεκλημένων εἴσοδος των νεόνυμφων ἐντὸς του ναοῦ, στην οὐσία, υπογραμμίζει αὐτὴν τὴν ἰδιαίτερη συμμετοχὴ

⁶ Παναγιώτης Τρεμπέλας, *Ἐπιδράσεις Εἰδωλολατρικαὶ ἐπὶ της χριστιανικῆς Λατρείας*, στο περιοδικό ΘΕΟΛΟΓΙΑ, τχ Α', Ἰανουάριος - Μάρτιος 1973, σελ. 16. Καὶ συμπληρώνει ὁ ἴδιος σχετικὰ με το βάπτισμα: «Κατὰ το στάδιον δε τούτου των καθάρσεων ἐκτὸς των αὐστηροτάτων νηστειῶν, αἰτίνες ἐξετείνοντο καὶ εἰς ἀπὸ παντός εἶδους τροφῆς ἀποχήν, υπεβάλλοντο οἱ προς μύησιν παρασκευαζόμενοι καὶ εἰς κακοπαθείας ἄλλας του σώματος καὶ εἰς μακράς πορείας, ἐνιαχοῦ δε καὶ αὐτομαστιγώσεις καὶ εἰς ἀμοιβαίους δαρμούς [...] Καὶ ἤδη τίθεται το ἐρώτημα: Εἶναι δυνατόν αἱ δι' ὕδατος αὐταὶ καθάρσεις να ἔχωσι σχέσιν τινὰ προς το χριστιανικὸν βάπτισμα; Ἀνευ δισταγμοῦ τινός δυνάμεθα να ἀπαντήσωμεν ἀποφατικῶς. Διότι α) τοιαύτας καθάρσεις καὶ ἀγνισμούς δια θυσιῶν καὶ νηστειῶν ἐυρίσκομεν πολλῶ προγενέστερον ἐν τῷ Ἰουδαϊσμῷ, μάλιστα λεπτομερῶς καθωρισμένας ἐν τῷ Δευτερονομίῳ. Καὶ εἴναι λοιπὸν υποθέσωμεν, ὅτι κατὰ πλήρη ἀντιγραφὴν καὶ ἀπομίμησιν προσέλαβε ταῦτα ὁ Χριστιανισμός, οὐδαμῶς ἐνδείκνυται να ἰσχυρισθῆ τις ὅτι ἐδανείσθη ταῦτα ἐκ των μυστηριακῶν θρησκευτικῶν, ἐνθα εὐρηνται ταῦτα ἀναμειγμένα μετὰ παχυλῶν καὶ πρωτογόνων καὶ ἀποκρουστικῶν στοιχείων καὶ ἐκδοχῶν, καὶ οὐχὶ ἐκ του Ἰουδαϊσμοῦ, ἐν τῷ κῶλῳ του οὐοίου ἐγεννήθη ὁ Χριστιανισμός καὶ τα ἐρα βιβλία του οὐοίου προσωκειώθη ἀπαραχαράκτως οὗτος. β) Δὲν πρέπει να λησμονῆται, ὅτι αἱ δι' ὕδατος καθάρσεις ἐν τοῖς μυστηριακαῖς θρησκευτικαῖς δὲν ἀποτελοῦσι μέρος των καθ' αὐτὸ μυστηριακῶν τελετῶν, ἀλλὰ προετοιμασίαν καὶ προπαρασκευὴν εἰς την κυρίως μύησιν. Τουναντίον ἐν τῷ Χριστιανισμῷ ἀποτελεῖ το βάπτισμα αὐτὴν ταύτην τὴν μυστηριακὴν τελετὴν. Το βάπτισμα διὰ τον Παῦλον δὲν ἀποτελεῖ ἀπλὸν τι λουτρὸν καθαρίζον τους σωματικούς ρύπους, ἀλλ' εἶναι τελετὴ, της οὐοίας αἱ συνέπειαι εἶναι καθαρῶς ἠθικαὶ καὶ πνευματικαί», Αὐτόθι, σελ. 12.

του λαού στο μυστήριο. Δεν είναι μια απλή παρακολούθηση, είναι έμπονη συμμετοχή, τις περισσότερες μάλιστα φορές, με έντονα συναισθήματα συγκινησιακής φόρτισης απ' όλους. Θυμόσοφα ο λαός μας λέει ό,τι δεν μπορεί να γίνει γάμος χωρίς κλάμα και κηδεία χωρίς γέλιο!

Ο λαός συμμετέχει και διά στόματος και διά βοής. Παλαιότερα, ελλείπει ιεροψάλτου, ο λαός απαντούσε άμεσα στις αιτήσεις και τις ευχές του ιερέα-λειτουργού, εκφράζοντας έτσι μια ζώσα κινητικότητα και συμμετοχή που ξεκάθαρα τονίζει τη θεατρικότητα των τελουμένων και όσων άλλων γίνονται μέσα στο ναό. «Η συμμετοχή του λαού εντός της θείας λατρείας, κατά κάποιο τρόπο, έχει καταλυτική σημασία και σπουδαιότητα. Άνευ αυτής της συμμετοχής, πολύ, δε περισσότερο, της απλής παρουσίας και ενός μόνο πιστού, δεν τελείται Θεία Λειτουργία. Ο λαός απαντά, συμμετέχει, δραστηριοποιείται. Η έλλειψη ανθρώπινης παρουσίας αποδεκατίζει και αναιρεί τα τελούμενα. Δεν υφίστανται, δεν αποσκοπούν στον πρωτεύοντα ρόλο για τον οποίο και πραγματοποιούνται: ο αγιασμός των πιστών που, σαφέστατα, για να πραγματοποιηθεί, προκαταλαμβάνει και προϋποθέτει την παρουσία τους»⁷.

Ο Ευάγγελος Βακτηριάδης συνεχίζει σχετικά: «Οι κινήσεις και η στάση του λαού εντός του χριστιανικού ναού έχει έναν αέρα θεατρικότητας. Στοιχεία που παραπέμπουν σε "θεατρικούς" ρόλους καλά δομημένους, από καλούς και, τις περισσότερες φορές, ευσυνείδητους εκτελεστές. Ο λειτουργός, όσοι διακονούν αυτόν, όσοι εργάζονται εντός του ναού, ο λαός, όλοι άπαντες, με θρησκευτική ευλάβεια και τάξη ακολουθούν ένα συγκεκριμένο και απαράβατο τυπικό, μια τυπολογική και κανονιστική διάταξη, άνευ της οποίας, επικρατεί ο αναρχισμός, ο δεσποτισμός και μονοδιάστατα ο ανθρώπινος παράγων. Όλα αυτά αποτελούν ένα καλά στημένο θεατρικό δρώμενο, μια καλή μελετημένη θεατρική διάσταση των τελουμένων που δεν έχει αρνητική θέση και χροιά. Παρά ταύτα, όμως, το τυπικό που ακολουθείται λειτουργεί ως κανών θεατρικών όρων και δομών, εκ των οποίων, ουδείς θα σκεφτόταν να καινοτομήσει ή να ανεξαρτητοποιηθεί σε μια αρχαία θεατρική παράσταση»⁸.

Παράλληλα, στο μυστήριο του γάμου, ο γνωστός σε όλους "χορός του Ησαΐα" αποτελεί ξεκάθαρα, ένα ακόμη στοιχείο θεατρικότητας εντός της χριστιανικής λατρείας. Ο χορός με την έννοια της κίνησης και κινητικότητας, δεν ήταν άγνωστος στο αρχαίο θέατρο. Άλλοτε πολυπρόσωπος και άλλοτε αποτελούμενος από λιγότερα πρόσωπα, ο χορός είχε κύρια

⁷ Ευάγγελος Βακτηριάδης, *Θεατρικότητα της θείας Ιεουργίας*, σελ. 17.

⁸ Αυτόθι, σελ. 18.

ενασχόληση να γεμίζει τα χάσμα του χρόνου και έτσι να επιφέρει στο κοινό μια ευχάριστη νότα και αίσθηση χαράς, απομακρύνοντας την ακηδία και την οκνηρία ή την πλήξη, έως ότου αναλάβουν δράση και πάλι οι ηθοποιοί επί σκηνής⁹.

Κυρίως όμως η λήψη και πόση οίνου από το κοινό ποτήριο για τους νεόνυμφους, κίνηση με εξέχουσα σημασία και ύψιστους συμβολισμούς, αποτελεί στοιχείο θεατρικότητας εντός της χριστιανικής λατρείας και όσων λαμβάνουν χώρα εις αυτήν. Πρόκειται για μια πράξη συνοδοιπορίας, μια κίνηση αμοιβαίας υπόσχεσης για κοινή συ-ζυγία και παραλληλία. Εδώ, μέσα από τη θεατρική διάσταση της πράξεως αυτής εξάιρεται η συμβίωση, μια ευλογημένη πλέον και αγιασμένη απαρχή που καλείται να αναζητήσει και στα δύο πρόσωπα, στον άνδρα και στη γυναίκα, ένθερμους υποστηρικτές και αγωνιστές στην κοινή πορεία τους προς την "εν χριστώ" ένωση και την πνευματική ολοκλήρωση.

Ταυτόχρονα όμως αποτελεί και μια πράξη που σφυρηλατεί τις κοινωνικές δομές της εποχής σήμερα αλλά και διαχρονικά. Κάθε νέα οικογένεια αποτελεί μια νέα απαρχή, ένα νέο ξεκίνημα. Στην ουσία μια εύρυθμη κοινωνία αποτελείται και εξαρτάται απόλυτα από αυτές τις μικρές οικογενειακές εστίες που συντελούν στην απώτερη γενική συνοχή ή όχι, αυτής της κοινωνικής ζωής. Επομένως πρόκειται για στοιχεία θεατρικότητας που αναφέρονται σε μια συγκεκριμένη και ορισμένη κίνηση μιας τελετουργικής διαδικασίας κυρίως όμως παραπέμπουν στην ευρύτερη προσπάθεια για ωραιοποίηση και σύσφιγξη των κοινωνικών σχέσεων και δομών μιας κοινωνίας ολόκληρης.¹⁰

Ακόμη, ιδιαίτερη σημασία έχουν και τα μέσα που χρησιμοποιούνται κατά την τέλεση της θείας λατρείας. Το λάδι, το νερό, το αλεύρι, το θυμίαμα, τα ενδύματα και τα ιερά άμφια έχουν και φέρουν στοιχεία θεατρικότητας, καθώς προηγουμένως υποδηλώνουν τον μακροχρόνιο δεσμό τους με αρχαίες ειδωλολατρικές θύμησης και τελετές. Εκτός βέβαια αυτών των δεσμών, μέσα στη χριστιανική λατρεία εξαγιάστηκαν και μεταμορφώθηκαν ως μέσα αγιασμού και θείας χάριτος: «Τούτων ούτως εχόντων, η χριστιανική λατρεία απέφευγε κατ' αρχάς οιονδήποτε δανεισμόν εκ

⁹ Βλ. σχετικά την παρουσία και δράση του χορού, ενδεικτικά, στη δραματική τέχνη του Σοφοκλή, H.D.F. Kitto, *Αρχαία Ελληνική Τραγωδία*, εκδ. Παπαδήμα, Αθήνα 1968, σελ. 211-228.

¹⁰ Πρβλ., Ευάγγελος Βακτηριάδης, *Θεατρικότητα της θείας Ιερουργίας*, σελ. 12.

του Εθνισμού. Η ύπαρξις κοινών συμβόλων ή εννοιών δεν σημαίνει εξάρτησιν κατά σχέσιν αιτίου και αιτιατού»¹¹.

Σε άμεση σχέση, ο Τρεμπέλας προσθέτει: «Δεν διεκδικούμεν διά τον Χριστιανισμόν το μονοπώλιον των εννοιών της θυσίας, της εξιλεώσεως, της απολυτρώσεως ή τας τελετάς της μύησεως, του καθαρμού, του φωτισμού κ.λπ. Αύται αποτελούν στοιχεία, υποκείμενα ως βάσεις εν πάση θρησκεία και ανευρίσκονται εις μέγαν αριθμόν θρησκείων, κεχωρισμένων απ' αλλήλων διά του διαστήματος και του χρόνου και του τόπου, εις τρόπον ώστε να μη χωρή υπόνοια, ότι αύται επέδρασαν επ' αλλήλων. Επόμενον λοιπόν είναι εξωτερικαί τινές αναλογίαι να υπάρχουν μεταξύ των ειδωλολατρικών και των χριστιανικών τελετών... Και αι λειτουργικαί ύλαι εν τη λατρεία, όπως το έλαιον, το ύδωρ, η τέφρα, καθώς και διάφοροι χειρισμοί, οίον η επίθεσις των χειρών, υπάρχουν κοιναί εις πολλάς θρησκείας»¹².

Κατά την Θεία Ευχαριστία, ο ασπασμός των λειτουργών μεταξύ τους, κάτι που ήταν πλέον διακριτό και εμφανές στα πρώτα χριστιανικά χρόνια, αλλά και η τιμή του ασπασμού που αποδίδει ο λειτουργός επί των ιερών συμβόλων, σκευών και αμφίων, έχει στοιχεία θεατρικότητας, καθώς προέρχεται από τον αρχαίο ελληνικό πολιτισμό: «...ο ασπασμός ή το φίλημα, όπερ εν των αρχαίω ελληνικό πολιτισμό είχεν σημασίαν μεγαλυτέραν εκείνης, την οποίαν έχει σήμερον. Η εισδοχή και ένταξις εις μίαν αδελφότητα ή κοινότητα επισφραγίζετο τότε διά του φιλήματος, τούθ' όπερ εξηγεί διατί και εν τη αρχαία Εκκλησία ο νεοβαπτισθείς άμα τω χρίσματι εδέχετο το φίλημα εκ μέρους του επισκόπου και εν συνεχεία των πιστών. Ο ασπασμός ωσαύτως του θυσιαστηρίου υπό του λειτουργού και πολλά των λειτουργικών αμφίων έχουν εξωχριστιανικά πρότυπα. Είτα πολλάί πτυχαί της εθιμοτυπίας του αυτοκρατορικού οίκου επέδρασαν εις την διαμόρφωσιν αναλόγων εκδηλώσεων εν τη χριστιανική λατρεία»¹³.

Ο παραπάνω ασπασμός, ως στοιχείο θεατρικότητας, υποδηλώνει την ουσιαστική και αληθινή σχέση μεταξύ λειτουργού-πιστών και αντιστρόφως. Οι σχέσεις των συμμετεχόντων δεν είναι επιφανειακές και ρηχές, αλλά καθαρά ανθρώπινες, αμφίδρομες, αληθινές, εγκάρδιες και

¹¹ Ευάγγελος Θεοδώρου, *Το ζήτημα των εθνικών επιδράσεων επί της χριστιανικής Λατρείας*, στο περιοδικό ΘΕΟΛΟΓΙΑ, τχ. Δ', Οκτώβριος - Δεκέμβριος 1982, σελ. 835.

¹² Π. Τρεμπέλας, *Αρχαί και χαρακτήρ της χριστιανικής λατρείας*, Αθήναι 1952, σελ. 85, Πρβλ., Α. Schmemmann, *Introduction to Liturgical Theology*, London 1966.

¹³ Ε. Θεοδώρου, *Το ζήτημα των εθνικών επιδράσεων επί της χριστιανικής Λατρείας*, σελ. 839.

επιστήθεις. Ο καθάριος, δηλαδή, συμβολισμός της πράξεως αυτής¹⁴ υποδηλώνει το γενικότερο πνευματικό και ηθικό επίπεδο των πιστών, την κοινωνική αρμονία και συνοχή μεταξύ τους, την καλλιέργεια των αγαστών σχέσεων τους. Είναι μια πράξη ανθρώπινη με άκρως συμβολικό χαρακτήρα, μια πράξη που δεν απουσίαζε από το αρχαίο θέατρο και τον αρχαίο ελληνικό πολιτισμό. Στην ουσία, «με το θείο ασπασμό δηλώνεται η ταυτότητα όλων με όλους, και πρώτα του καθενός με τον εαυτό του και το Θεό, ταυτότητα βασισμένη πάνω στην ομόνοια, την ομοφροσύνη και την αγάπη»¹⁵.

Βέβαια, αναφερόμενοι γενικά στην παραλληλία και θεατρικότητα του αρχαίου κόσμου με τη χριστιανική λατρεία, πρέπει να έχουμε κατά νου ότι αυτή η σχέση και συμπόρευση εν πολλοίς, στη μεν αρχαιοελληνική διάσταση είναι "δανεική", προερχόμενη, δηλαδή από λοιπές εθνικές επιδράσεις, στη δε χριστιανική είναι συνυφασμένη με την Ιερά Παράδοση της Ανατολικής Εκκλησίας, όπως αυτή εξελίχθηκε και εδραιώθηκε είκοσι περίπου αιώνες και φθάνει έως τις ημέρες μας.

«Αι ανωτέρω υποδειχθείσαι εθνικά επιδράσεις επί την χριστιανικήν λατρείαν ήσαν, ως είπομεν, περιφερειακά, διότι πρόκειται είτε περί γλωσσικών ή εθιμοτυπικών μορφών, είτε περί εξωτερικών τελετουργικών στοιχείων, είτε περί εκλογής ωρισμένων ημερών. Αλλ' ευρέθησαν και οι ισχυρισθέντες ότι εν τοις χριστιανικοίς μυστηρίοις υπάρχει και βαθύτερα επίδρασις εκ μέρους των εθνικών μυστηριακών τελετών, αίτινες συνεδέοντο είτε μετά του τυπικού της μυστικής μύησης των μετεχόντων της εθνικής μυστηριακής λατρείας, είτε μετά της δραματικής παραστάσεως των δεινών, του θανάτου, της αναβιώσεως και τελικής νίκης του πάτρωνος των μυστηρίων Θεού (Διονύσου, Περσεφόνης κ.λπ.) εν τη ελπίδι, όπως οι μεμνημένοι μετάσχουν του βίου της Θεότητος και εύρουν μετά θάνατον την σωτηρίαν. Ούτως εις τας μυστηριακάς λατρείας δεν υπήρχε διδασκαλία τις, αλλά δραματική ενέργεια, ήτις ωδήγει εις έκστασιν και ιερών ενθουσιασμόν, χρησιμοποιουμένων μουσικής, χορού, καθαρτικών λουτρών, ιερών δείπνων και παντός είδους "οργίου" (εκ της λ. "έργον", ήτοι εκ της αυτής λέξεως, ήτις υπάρχει εν τη συνθέτω λέξει "λειτουργία")»¹⁶.

¹⁴ Πρβλ., Δημήτριος Λυκούδης, *"Λειτουργικά Ζητήματα"*, τόμος Α', Αθήνα 2017, σελ. 97-98.

¹⁵ Άγιος Μάξιμος Ομολογητής, *Μυσταγωγία*, εκδ. Αποστολική Διακονία, Αθήναι 1973, σελ. 226-227.

¹⁶ Ε. Θεοδώρου, *Το ζήτημα των εθνικών επιδράσεων επί της χριστιανικής Λατρείας*, σελ. 842. Στον αντίποδα, κρίνεται απαραίτητο να υπογραμμιστεί ότι αναφερόμενοι στα ανωτέρω, σχετικά με την όποια σχέση και σύζευξη εθνικών και χριστιανικών στοιχείων επί του τελετουργικού μέρους και τυπικού, δεν κάμνουμε απολύτως καμία ταύτιση του ενός

Στοιχεία θεατρικότητας στο χριστιανικό τελετουργικό συναντάμε και στους συνοδούς και διακόνους, σε όσους δηλαδή, βοηθούν και συνεπικουρούν στην τέλεση των λατρευτικών τελετών εντός του χριστιανικού Ναού. Οι ενδυμασίες αυτών των προσώπων, οι αυστηρές και με βάση σχεδόν πάντοτε, ενός συγκεκριμένου τελετουργικού πρωτοκόλλου (στη χριστιανική λατρευτική ορολογία καλείται "τελετουργικό τυπικό") κινήσεις τους, είναι φανερό πως ενέχουν στοιχεία θεατρικότητας εντός της χριστιανικής λατρείας. «Όσοι συναποτελούν το σώμα, τον κορμό, δηλαδή, των πραχθησομένων εντός του χριστιανικού Ναού υπόκεινται στις ίδιες δεσμεύσεις και κανονισμούς με τους προεξάρχοντες. Χωρίς, βέβαια, κάτι τέτοιο να τελείται και να τηρείται αυστηρά απ' όλους, παρά ταύτα, δε σημαίνει ότι δεν υπόκεινται και δεν υποχρεούνται ν' ακολουθούν μια σειρά, ένα πλέγμα συγκεκριμένο που σχετίζεται με ενδύματα, ηθικολογικές στάσεις του σώματός τους, υποκλίσεις και εγκάρδιους χαιρετισμούς κ.α. που αποδεικνύουν ότι αποτελούν μέρος ενός λειτουργικού μωσαϊκού, τμήμα μιας καλώς νοουμένης τελετουργικής ενορχήστρωσης»¹⁷.

Ακόμη οι υποκλίσεις του λειτουργού-ιερέα προς το λαό και οι "ειρηνικές" εκφωνήσεις-εκφράσεις του, όταν δηλαδή "ειρηνεύει" το χριστιανικό πλήρωμα, ενέχουν στοιχεία θεατρικότητας καθάρια και πολυδιάστατα. Είναι μια κίνηση βαθιάς συνδιαλλαγής και καταλλαγής προς τον λαό, μια έκφραση ενδόμυχης και αδήριτης ανάγκης να εκζητήσει ο ιερέας τη μακροθυμία και κατανόηση του λαού για όσα ο ίδιος- ο ιερέας δηλαδή- διέπραξε και τα οποία στάθηκαν ικανά να πικράνουν ή και να στενοχωρήσουν το ποίμνιο. Υπό αυτήν την άποψη, η υπόκλιση του λειτουργού και αντιστρόφως η αντι-υπόκλιση που του επιστρέφει ο λαός ως

μετά του άλλου, καθώς η πνευματικότητα του ενός συγκρούεται με την επιδερμικότητα και θεατρικότητα του άλλου. Πιο συγκεκριμένα «...γ) Δεν πρέπει να λησμονώμεν ότι ουδεμίαν σημασίαν δύναται να έχη η ομοιότης των ενδυμάτων, όταν τα δι' αυτών περιβαλλόμενα σώματα είναι παντη ανόμοια και ξένα προς άλλα. Όντως δε εν προκειμένω αι ιδέαι αι εγκρουπτόμεναι εις τους δι' ύδατος καθαρμούς των εθνικών μυστηρίων είναι πάντη αλλότρια και ξένα προς την ιδέαν και έννοιαν του χριστιανικού βαπτίσματος. Και δ) δεν πρέπει κατ' ουδένα λόγον να αποκλείωμεν και την επί τα μη χριστιανικά μυστήρια επίδρασιν της μυστηριακής πράξεως και διδασκαλίας της χριστιανικής Εκκλησίας», Παναγιώτης Τρεμπέλας, *Επιδράσεις Ειδωλολατρικά επί της χριστιανικής Λατρείας*, σελ. 12-13.

¹⁷ Ευάγγελος Βακτηριάδης, *Θεατρικότητα της θείας Ιερουργίας*, σελ. 48. Ο ίδιος προσθέτει: «Κάθε ακολουθία ή τελετή δεν τελείται αυστηρά από τους "πρωταγωνιστές" αυτής. Δεν αρκεί, δηλαδή, ένας ιερέας ή ένας βοηθός του για τα τελούμενα. Πολύ, δε, περισσότερο, εάν πρόκειται για μια επίσημη τελετή ή, ακόμη περισσότερο, για τη Θεία Λειτουργία, που είναι το επίκεντρο της χριστιανικής λατρείας. Τότε συμμετέχουν όλοι, κλήρος και λαός. Αυτό από μόνο του ενέχει θέση θεατρικότητας, μιας θεατρικότητας που δεν απουσιάζουν όσοι βοηθούν τους ιερείς, δηλαδή, ψάλτες, επίτροποι, νεωκόροι και λοιπό βοηθητικό και διακονικό προσωπικό του Ναού. Άνευ αυτών, πολύ φοβάμαι, δεν θα μπορούσε να ολοκληρωθεί μια τελετή ή τελετουργία. Και η θεατρικότητα αυτών των βοηθών δεν είναι άλλη παρά ακριβώς αυτή: ν' αποτελούν μέρος ενός τελετουργικού, με κάθε στοιχείο θεατρικότητας που τους διακρίνει, ενώ, ταυτόχρονα, έχουν γνώση ότι αυτό το τελούμενο θα ήταν απλά ένα πιθανό και εν δυνάμει τελούμενο χωρίς την προσωπική τους παρουσία και συμβολή», Αυτόθι, σελ. 48-49.

απάντηση, είναι μια θεατρική κίνηση σύμπραξης και συνοδοιπορίας ανθρώπων που, από κοινού και παρά τις όσες αδυναμίες και ατέλειές τους, πορεύονται αγαπητικώς και συγχωρητικώς επί τα φιλάρετα και πνευματικά υψηλότερα.¹⁸

Οι "ειρηνεύσεις" συνάμα, του ιερέα-λειτουργού έχουν έναν βαθύτατο συμβολισμό. Ο λειτουργός, ως εκπρόσωπος του Θεού στη γη, πέμπει την ειρήνευση στο λαό, αφού πρώτα ο ίδιος απόλαυσε και αποδέχτηκε αυτή την ειρήνη, μια ειρήνη που σχετίζεται με πνευματικά κριτήρια και την συνεπικουρία και θαυματουργία του θείου παράγοντα. Αυτή όμως η ιδιαιτερότητα ενός εκπροσώπου του θείου που πρώτιστα, ένεκα της ιερατικής του θέσης και της από Θεού ιερωσύνης του, γεύεται τη μακαριότητα της πνευματικής καταστάσεως της ειρήνης και ακολούθως, με κινήσεις γενικού προσανατολισμού και άνευ διακρίσεως διαχέει αυτήν, αυτή ακριβώς η κίνηση αποτελεί στοιχείο θεατρικότητας ύψιστου συμβολισμού και περισπούδαστης σημασίας και αναφοράς¹⁹.

Παράλληλα, κάθε "ειρήνευση" και υπόκλιση του λειτουργού προς το λαό αποτελεί και μια υπενθύμιση προς όλους, ιερείς και πιστούς, ότι συμπορεύονται αμφοτέροι όχι μοναχικά και μονοδιάστατα, αλλά εν συνόλω, κάτι που προϋποθέτει αυτή τη διάθεση συνδιαλλαγής και συγχώρησης όλων μεταξύ τους. «Κάθε τελετουργία είναι πράξη συνόλου, έργο λαού που τυγχάνει, ή πρέπει να τυγχάνει, καθολικής και ευρείας αποδοχής από τους καλουμένους "πιστούς". Αυτή η εν συνόλω σύμπραξη δε νοείται άνευ συγχωρήσεως, τόσο από, όσο και προς τον ίδιο τον ιερέα-λειτουργό. Αυτή επομένως, η κίνηση και υπόκλιση συγχωρητικότητας αποτελεί έμπρακτη και ορθόπρακτη απόδειξη ότι κάτι ουσιαστικά τελείται, κάτι ως έργο λαού αληθινά γίνεται. Ο λαός μυείται υπό του λειτουργού στα πνευματικότερα, ακολουθεί συμπαρίστατα και έτσι υπάρχει και προκύπτει το τελούμενο. Στην ουσία υπάρχει το έργο του λαού, υφίσταται η Θεία Λειτουργία και κάθε χριστιανική τελετουργία, καθώς, ως ζώσα και ενεργή πηγή, ο λαός αντιλαμβάνεται το μερίδιο και τη βαρύτητα της δικής του συμμετοχής στα τελούμενα. Ε, αυτό είναι θεατρικότητα, πολύ, δε, περισσότερο στοιχεία ενεργής θεατρικότητας μέσα στα χριστιανικά δρώμενα και τελούμενα»²⁰.

¹⁸ Πρβλ., Ευάγγελος Βακτηριάδης, *Θεατρικότητα της θείας Ιερουργίας*, σελ. 59.

¹⁹ Σχετικά με τη σημασία της ειρήνευσης του ιερέα-λειτουργού βλ., Δημήτριος Λυκούδης, *"Λειτουργικά Ζητήματα"*, σελ. 31-32 και κυρίως 80.

²⁰ Ευάγγελος Βακτηριάδης, *Θεατρικότητα της θείας Ιερουργίας*, σελ. 94.

β) Η Θεία Ευχαριστία

Στοιχεία θεατρικότητας δεσπόζουν και στο κέντρο της χριστιανικής λατρείας, σε αυτή τη Θεία Λειτουργία. Είναι το κατεξοχήν κυρίαρχο χριστιανικό μυστήριο με κάποιον άτονο, αβάσιμο και πρόχειρο παραλληλισμό με τα δείπνα στα αρχαία ειδωλολατρικά μυστήρια: «Ως προς δε το μυστήριο της θείας Ευχαριστίας υπάρχει μεν και εν τοις ειδωλολατρικοίς μυστηρίοις δείπνον, αλλ' εν τη θεία ευχαριστία κατά τον θείον Παύλον κοινωνούμεν αυτό το σώμα και το αίμα του Κυρίου (Α'. Κορινθ. ι' 16, ισ 27). Δεν αποτελεί λοιπόν η θεία Ευχαριστία δείπνον τι ιερόν, εν τω οποίω παρατίθενται βιώματα απλώς ηγιασμένα, ως εξεδέχοντο τούτο περί των ιδίων δείπνων οι οπαδοί των μυστηριακών θρησκειών, αλλ' αποτελεί τράπεζαν συνδεδεμένην αρρήκτως προς το υπερουράνιον θυσιαστήριον, και προτίθεται εν αυτή εις βρώσιν και πόσιν αυτός ο ενανθρωπήσας Θεός»²¹.

Όσα στοιχεία ειδωλολατρικά και εθνικά προσέλαβε η χριστιανική πίστη στην έκφραση της λατρείας της, παρά το γεγονός ότι τα ενσωμάτωσε σε πολλές περιπτώσεις, δεν τα διέγραψε και δεν τα αφομοίωσε παντελώς. Μάλλον δε, κατόρθωσε να τα "μεταμορφώσει" χωρίς να αποκοπεί από αυτά, τονίζοντας παράλληλα την πρωτοτυπία που αυτά απόκτησαν μέσα στο χριστιανικό τελετουργικό. Αυτό φαίνεται κυρίως στη Θεία Λειτουργία, όπου στοιχεία θεατρικότητας κυριαρχούν καθ' όλη τη διάρκεια τελέσεως της.

Προς επίρρωση των προηγουμένων, ο Τρεμπέλας σημειώνει: «Αλλά και εις άλλας τινάς περιπτώσεις, κατά τας οποίας λείψανά τινά εκ της παλαιάς ειδωλολατρικής συνηθείας και λατρείας παρεισέδυσαν εις τας χριστιανικάς εκδηλώσεις επιστραφέντων εκ του εθνικού κόσμου εις τον Χριστιανισμόν, λόγω του νέου χριστιανικού περιεχομένου, το οποίον ταύτα προσέλαβον, ουδ' επ' ελάχιστον και ταύτα εμείωσαν την πρωτοτυπίαν της χριστιανικής λατρείας»²².

²¹ Παναγιώτης Τρεμπέλας, *Επιδράσεις Ειδωλολατρικά επί της χριστιανικής Λατρείας*, σελ. 13-14. Ο Foucart υποστηρίζει ότι τα παρατιθέμενα κατά την μύησιν των ειδωλολατρών βρώματα ήσαν μόνο ιερά, ουχί δε και θεία, και το χαρακτηριστικότερον, αποτελούν ταύτα τελετήν της μύησεως προπαρασκευαστικήν, διότι ο χρόνος, καθ' ον ο μυσούμενος έδινε τον κυκεώνα ή έτρωγεν εκ τυμπάνου, προηγείτο του χρόνου της μύησεως, πρβλ., Α. Foucart, *Les associations religieuses chez les grecs*, Paris 1873, σελ. 383.

²² Π. Τρεμπέλας, *Αρχαί και χαρακτήρ της χριστιανικής λατρείας*, σελ. 86.

Η θεατρικότητα στη χριστιανική λατρεία και μάλιστα στη Θεία Λειτουργία διανθίζεται καθ' όλη τη διάρκεια που αυτή (η Θεία Λειτουργία) διαρκεί, αλλά και πριν από αυτή, καθώς και αργότερα, μετά την λήξη της. Πριν τη Θεία Λειτουργία, οι μικρές «ακολουθίες»²³ με τους λειτουργούς να φέρουν εξώρασο και καλιμαύχι (ή επανωκαλλύμαυχο) προ της Ωραίας Πύλης, οι κινήσεις ασπασμού και οι τελετουργικές διαδικασίες με γνώμονα ένα αυστηρό τυπικό που ακολουθούνται -ο λεγόμενος "καιρός"- όλα αυτά είναι στοιχεία θεατρικότητας προ της Θείας Λειτουργίας.

Εισερχόμενος στο Ιερό βήμα ο λειτουργός ενδύεται. Αυτή η διαδικασία αποτελεί ένα ξεχωριστό στοιχείο θεατρικότητας αφ' εαυτής. Κάθε ένδυμα-άμφιο που χρησιμοποιεί συνοδεύεται από ανάλογες ευχές, που ο ιερέας χαμηλοφώνως διαβάζει ή απαγγέλει. Κάθε άμφιο και ένας βαθύτατος συμβολισμός, κάθε κίνηση και μια θεατρική συμβολή στην όλη προετοιμασία. Ακολουθώς ο λειτουργός, κατά την διάρκεια της ακολουθίας του Όρθρου, η οποία και προηγείται της Θείας Λειτουργίας, προετοιμάζεται και προετοιμάζει όλα όσα θα λάβουν χώρα με αποκορύφωμα έπειτα την Θεία Λειτουργία. Σε όλο αυτό το διάστημα, ο λειτουργός κινείται και δρα με απόλυτους συμβολισμούς, οι οποίοι όμως σε καμία περίπτωση δεν αναιρούν την πνευματική αξία και αναφορά των ενεργουμένων.

Χαρακτηριστικό είναι το απόσπασμα που ακολουθεί: «Ο ιερέας-λειτουργός, εντός του Ναού, κινείται ως ένα αέναο και διαρκές σύμβολο. Ο ίδιος συμβολίζει, οι κινήσεις του, οι ενέργειές του, τα λόγια του, οι εκφράσεις του. όλα παραπέμπουν σε μια άρρητη κατάσταση και κοινωνία πνευματική μεταξύ πιστών και μεταξύ Ουρανού και γης. Όλα αυτά τα στοιχεία θεατρικότητας που βρίθουν κατά την ακολουθία του Όρθρου και προετοιμάζουν άπαντες για τη Θεία Λειτουργία, στην ουσία, είναι αλληλένδετα μεταξύ τους και συγκρατούν την πνευματικότητα, ως αναπόσπαστο μέρος αυτής και τμήμα της. Πιο συγκεκριμένα, τα άμφια του λειτουργού, των ψαλτών, των διακόνων στο Ναό, των βοηθών και παρισταμένων εν γένει στο διακονικό, ο φωτισμός του Ναού που αυξομειώνεται ανάλογα με τα χρονικά σημεία των τελουμένων, τα δώρα που προσφέρονται ως θυσία αναίμακτη, η ψαλμωδία και ο χορός, οι ευσεβιστικές και λατρευτικές εκδηλώσεις τόσο του λειτουργού όσο και των πιστών, ο "λειτουργικός διάλογος" μεταξύ τους, αν και ο λαός ανταπαντά μέσω του χορού των ιεροψαλτών

²³ Πρβλ., Δ. Λυκούδης, "Λειτουργικά Ζητήματα", σελ. 28-30.

κ.ά. είναι στοιχεία και μέσα μιας θεατρικότητας με άκρως θετικό πρόσημο που έρχεται και συνοδεύει όλα τα παραπάνω, τα ενισχύει, τα ενδυναμώνει και τα ισχυροποιεί»²⁴.

Και λίγο αργότερα, ο ίδιος προσθέτει: «Άλλωστε, τι θα ήταν τα τελούμενα, ως έκφραση της χριστιανικής πίστης, χωρίς αυτά τα θεατρικά στοιχεία, που προσδίδουν ενεργητικότητα και ζωντάνια, δράση και αντίδραση εντός του εκκλησιασματος και των πιστών μεταξύ τους; Μια στείρα και αποστεωμένη κίνηση, νωχελική, αδρανοποιημένη, ανενεργή και παρακμάζουσα»²⁵.

Η όλη αξία και εξαίρουσα συμβολή των θεατρικών στοιχείων εντός της χριστιανικής λατρείας είναι να τονωθεί η αλληγορία και ο συμβολισμός, να υπογραμμιστεί η ενεργητικότητα και ζώσα λειτουργία των τελουμένων, χωρίς όμως ταυτόχρονα να απωλέσει η χριστιανική λατρεία την πνευματικότητα και τον αγιαστικό χαρακτήρα της. Η θεατρικότητα καλείται να ενδυναμώνει τη λατρεία, να λειτουργεί ως τμήμα του συνόλου, ως "μέρος του όλου" και ουδέποτε να παραγκωνίζει τους πιστούς από την εν δυνάμει θέαση όσων υπερφύων και αρρήτων ευαγγελίζεται.²⁶

Βέβαια αυτή η θεατρικότητα, άλλοτε περισσότερο και άλλοτε λιγότερο πιστή στην αποστολή της, άσκησε επιρροή όχι πάντοτε καταλυτική ή έστω ουσιαστική στα χριστιανικά τελούμενα. Πρόκειται για μια διαδικασία επίδρασης χρονοβόρας και όχι πάντα με καθάρεις και αποκρυσταλλωμένες επιδιώξεις, εξαιτίας της διαρκώς διαμορφούμενης στο χρόνο, εξέλιξης της χριστιανικής πίστης και λατρείας.

Και πάλι ο καθηγητής Τρεμπέλας έξοχα παρατηρεί: «Αυταί είναι αι κύριαι και θεμελιώδεις γραμμαί της νέας λατρείας, ήτις δια μέσου των αιώνων παρουσίασεν αναμφιβόλως πλουσίαν εξέλιξιν από απλουστάτης, οποία υπήρξεν εν αρχή, αποβάσα πολυσύνθετος. Πάντοτε όμως αι θεμελιώδεις αύται γραμμαί παρέμειναν αμετάβλητοι και πάσαι αι επιγενόμεναι εις την χριστιανικήν λατρείαν ματαβολαί και προσαυξήσεις εγένοντο εντός του πλαισίου, του υπ' αυτών εξ αρχής διαγραφέντος, ανεξαρτήτως του αν εις την περιφέρειαν παρεισήλθον και στοιχεία τινά εκ του περιβάλλοντος, εν μέσω του οποίου εξηπλώθη η μία Καθολική και Οικουμενική Εκκλησία. Η ώθησις λοιπόν προς εξέλιξιν της νέας λατρείας εδόθη εκ των ένδον, εκ των εξ αρχής ως θεμελίων λίθων ταύτης τεθεισών γραμμών, έξωθεν δε μόνον αφορμαί εδόθησαν δια την εξέλιξιν

²⁴ Ευάγγελος Βακτηριάδης, *Θεατρικότητα της θείας Ιερουργίας*, σελ. 53.

²⁵ Αυτόθι, σελ. 71.

²⁶ Πρβλ., Αυτόθι, σελ. 72.

ταύτην, εντεύθεν δε παρά την εκ της εξελίξεως προελθούσαν πλουσίαν και δαυιλή σύνθεσιν, κατ' ουσίαν η νέα λατρεία παρέμεινεν αμετάβλητος και εξακολουθούσι να είναι ευδιάκριτοι και σήμερον έτι, αι αποτελέσασαι την πρώτην εκείνην απλότητα της χριστιανικής λατρείας αρχαί»²⁷.

Η θεατρικότητα στη θεία λατρεία αποτελεί συγχρόνως μία αξιόλογη και ουσιαστική συμβολή στην ορθότερη και καθαρότερη κατανόηση των τελουμένων. Επέχει θέση συμβόλου και καθοδηγεί τους πιστούς στην προσπάθεια να κατανοήσουν βαθύτερα το νοούμενον μέσω του τελουμένου, είτε πρόκειται για τον ίδιο τον ιερό Ναό, είτε για τους λειτουργούς και τη συμπεριφορά τους μέσα σ' αυτόν.²⁸

Κατά τη διάρκεια της Θείας Λειτουργίας κάθε κίνηση είναι άρρηκτα συνδεδεμένη με την άλλη. Υπό την έννοια αυτή, τίποτε δεν τελείται καθ' υπερβολή ή ελλειματικά, αλλά σε πλήρη αντιστοιχία και σε λειτουργικό ρόλο με το άλλο. Στη Θεία Ευχαριστία όπου οι πιστοί κοινωνούν των Αχράντων Μυστηρίων του Χριστού και δεν πρόκειται περί «ωμοφαγίας»²⁹, συντελείται η κατεξοχήν στιγμή της όλης θεατρικότητας, καθώς ο λειτουργός, μνημένος και πνευματικά φορτισμένος απ' όσα πλησιάζει να τελέσει, "δανείζει" το δεξί του χέρι στον Τριαδικό Θεό και μέσω της επικλήσεως της Χάριτος του Παναγίου Πνεύματος, μετουσιώνει και μεταβάλλει τα δώρα των πιστών σε Τίμια Δώρα του Χριστού. Πρόκειται για μια στιγμή που δικαίως θεωρείται η ιερότερη της Θείας Λειτουργίας, με έξοχους συμβολισμούς και στοιχεία θεατρικότητας από την πλευρά όλων.

²⁷ Π. Τρεμπέλας, *Αρχαί και χαρακτήρ της χριστιανικής λατρείας*, σελ. 88-89. Πρβλ., Αυτόθι, σελ. 89: «...αι δευτερεύουσαι και λεπτομερειακαί αύται επιδράσεις κατ' ουδέν θίξασαι το αρχέγονον πνεύμα και τας θεμελιώδεις γραμμάς της χριστιανικής λατρείας, αφήκαν αυτήν κατ' ουσίαν ανέπαφον και αμετάβλητον ως αύτη είχε διαμορφωθή εν τω μέσω του Ιουδαϊκού περιβάλλοντος της πρώτης Εκκλησίας, το οποίον υψούτο ως αδιαπέραστον τείχος εις πάσαν ειδωλολατρικην διείσδυσιν, ικανήν να επιδράση οπωσδήποτε εις την λατρείαν των οπαδών του Ιησού Χριστού, οίτινες επί αρκετά εν τη αρχή έτη προήρχοντο εκ των τρεφόντων αδιάλλακτον μίσος προς παν ό,τι ειδωλολατρικόν απογόνων του Ισραήλ».

²⁸ Πρβλ., L. Bouyer, *La vie de la Liturgie*, Paris 1956. Για τους όρους, επιπρόσθετα, "σύμβολον" και "μυστήριον" στη θεολογία του Αποστόλου Παύλου βλ.σχ., A. Schweitzer, *Geschichte der paulinischen Forschung*, Tubingen, 1912.

²⁹ Πρβλ., Π. Τρεμπέλας, *Επιδράσεις Ειδωλολατρικαί επί της χριστιανικής Λατρείας*, σελ. 15: «Η ωμοφαγία λοιπόν περιλαμβάνεται εις αυτά τα πρωτόγονα στοιχεία του πολυθεϊσμού, εκ του οποίου, ως ήδη εσημειώσαμεν, έλκουσιν την καταγωγήν αυτών και τα μυστήρια. Ως εκ τούτου καν έτι δεχθώμεν ότι οι λάτρεις τρώγοντες τον ταύρον εφρόνουν, ότι έτρωγον αυτόν τον Θεόν, πάλιν ευρισκόμεθα προ θεοποιήσεως του προσφερομένου θύματος και προ συγχύσεως του θυσιαζόμενου ταύρου προς την θεότητα, προς την οποίαν ούτως προσφέρεται. Η τοιαύτη δε σύγχυσις μαρτυρεί διάνοιαν ανανάπτυκτον και θρησκευτικην αντίληψιν στοιχειώδη. Η ωμοφαγία άλλως τε και η χρήσις του σπέρματος ως θείου ποτού, περί ηε είπομεν ανωτέρω, αποτελούσι λείψανα εποχής παρωχημένης, εις την οποίαν τα ήθη ήσαν ακόμη άξεστα και τραχέα. Ότε δε ανεφάνη ο Χριστιανισμός η ιδέα περί καταβροχθίσεως του προστάτου των μυστηρίων Θεού είχεν εγκαταλειφθή και λησμονηθή, θεωρηθείσα ως ασυμβίβαστος προς την συντελεσθείσαν θρησκευτικην εξέλιξιν».

Πιο συγκεκριμένα, η επίκληση των γονάτων του ιερέα κατά τον καθαγιασμό των Τιμίων Δώρων είναι μια πράξη με βαθύτατη θεατρική χροιά και συμβολισμό. Αποτελεί κίνηση σεβασμού και τελείας υποταγής και δέους προς το θείο, μια κίνηση που συμβολικά και παραδειγματικά κάνουν και οι πιστοί, ακολουθώντας το ευσεβές παράδειγμα του λειτουργού. Και πάλι η θεατρικότητα των μέσων και των εξωτερικών στοιχείων είναι φανερή καθώς συμβαίνει κάτι που στην πλειονότητα του τουλάχιστον τελείται και ακολουθείται από το πλήρωμα του λαού εκείνη τη στιγμή. Διατρανώνεται έτσι εμμέσως πλην σαφώς, πως όλοι ομοθυμαδόν, όσοι βρίσκονται εντός του Ναού, τη συγκεκριμένη εκείνη χρονική στιγμή, ομονοούν, συνοδοιπορούν και λειτουργούν δραστικά και εποικοδομητικά στην κοινωνική συνοχή.

Ταυτόχρονα, ο ισχνές και χαμηλόφωνες εκτελέσεις και οι εμμελείς απαγγελίες από το χορό των ιεροψαλτών, ακριβώς εκείνη τη στιγμή, εξαίρουν την ιδιαιτερότητα της στιγμής και παραπέμπουν σε καταστάσεις πνευματικές και υπερβατικές. Η συνήθεια μάλιστα πολλών ψαλτών να κατέρχονται εκείνη την ιερή στιγμή του καθαγιασμού, κινούμενοι από σεβασμό προς τον Ουρανό, από το στασίδι και αναλόγιο τους, είναι μια πράξη θεατρικότητας με εναλλαγή θέσεων, που υποδηλώνει ξεκάθαρα την εναλλαγή συναισθημάτων και συγκινησιακών καταστάσεων, φορτισμένων νοών και καρδιών, που πορεύονται λειτουργικά και "εν συνόλω" και διακατέχονται από ενεργά και ζώντα συναισθήματα και συναισθηματικές εκδηλώσεις.

Ακόμη οι ανταπαντήσεις του λαού δια υποκλίσεως ή κλίσεως των γονάτων, όλως ιδιαιτέρως την ιερή εκείνη στιγμή, ταυτοποιεί τη σύζευξη και αλληλουχία των συναισθηματικών επιδράσεων του λειτουργού και του λαού και αντιστρόφως όλων μαζί από κοινού με το υπερβατικό. Εδώ η θεατρικότητα έχει βαθειά σημασία και συμβολικότητα, καθώς παρεισφύρει στην ουσία, στο συναίσθημα και κατορθώνει να παρακινεί συνειδήσεις προς εκδήλωση και τελική έκφραση των συναισθημάτων του λαού: «Αν η θεατρικότητα, ή όπως την αντιλαμβάνεται καθείς αυτήν εντός των χριστιανικών ιεροπραξιών, έχει επιτυχή έκβαση, δεν έχεις παρά να κρίνεις και να επιτηρήσεις την εκφορά των συναισθημάτων εκείνων για τους οποίους δρα αυτή η θεατρικότητα. Δηλαδή, φθάνει στο σημείο να αποδεσμεύει συναισθηματικούς κόσμους και καρδιές η θεατρικότητα; Αγγίζει σημεία και όρια που φαινομενικά δείχνουν απροσπέλαστα και ανέπαφα; Επιτυγχάνει ή έστω συμβάλει στην αναπτέρωση του νου και της καρδιάς και στην υπέρβαση κάθε διανοητικής ικανότητας προκειμένου ο πιστός να συναντήσει το υπέρλογο και

επουράνιο; Αυτό είναι το ερώτημα τελικώς, κάτι που, εν πολλοίς, φαίνεται πως η θεατρικότητα κατορθώνει και επιτυγχάνει»³⁰.

Όπως τονίσαμε και παραπάνω, επιπλέον στοιχείο της θεατρικότητας αποτελεί και ο εκκλησιολογικός χαρακτήρας των χριστιανικών δρώμενων³¹. Η συνάθροιση των πιστών ή θεατών αναφορικά με το αρχαίο θέατρο, είναι συνειδητή και σημασιολογική. Είναι μια αυτοθέλητη προσέλευση του λαού που επιθυμεί να κοινωνήσει τη χαρά, την πνευματική καλλιέργεια και την ιερότητα της κοινής παρουσίας των ανθρώπων μεταξύ τους και τελικώς με το θείο (εάν πρόκειται για την ιερότητα των χριστιανικών μυστηρίων)³². Πρόκειται δηλαδή για ένα «πλέγμα σχέσεων»³³ που διαρκώς και μετά ιδιαίτερης εμβρίθειας και ιερής σχολαστικότητας σφυρηλατείται και αναβιβάζει τους πιστούς (ή θεατές) επί τα υψηλότερα και ευγενέστερα. Ίσως αυτή η συμβολή των όλων όσων θεατρικών στοιχείων κυριαρχούν και εμφανίζονται εντός της χριστιανικής λατρείας να είναι και η πλέον αξιόλογη και πνευματικά αποδίδουσα.

Χαρακτηριστικό είναι και το απόσπασμα του καθηγητή Βακτηριάδη, που ακολουθεί: «Δεν μπορούμε να ομιλούμε για μια αφηρημένη επίδραση της θεατρικότητας στη θεία λατρεία. Πρόκειται για μια ορισμένη, συγκεκριμένη και ταυτόχρονα πολυσχιδής προσφορά. Με άλλα

³⁰ Ε. Βακτηριάδης, *Θεατρικότητα της θείας Ιερουργίας*, σελ. 67.

³¹ Περισσότερα για τον εκκλησιολογικό χαρακτήρα, κυρίως για τους κτιριακούς παραλληλισμούς μεταξύ χριστιανικών Ναών και αρχαίου θεάτρου θα αναφέρουμε στο κεφάλαιο β' της παρούσας εργασίας.

³² Πρβλ., Πέτρος Βασιλειάδης, *Χριστιανικό Μυστήριο και Μυστηριακές Λατρείες*, στο συλλογικό *"Χριστιανική Λατρεία και Ειδωλολατρία"*, Πρακτικά Στ' Πανελληνίου Λειτουργικού Συμποσίου Στελεχών Ιερών Μητροπόλεων, Ποιμαντική Βιβλιοθήκη 11, Αθήνα 2005, σελ. 121-142. Ο ίδιος, στο ως άνω σύγγραμμα, αναφέρει σχετικά: «Καταλυτικό συμπέρασμα [...] είναι η επαναβεβαίωση της εκκλησιολογικής διάστασης των χριστιανικών μυστηρίων, και ιδιαίτερα της Ευχαριστίας ως γεγονότος κοινωνίας, και όχι ως μυστηριακής λατρευτικής πράξεως ατομικής ευσέβειας. Η τελευταία αποτελεί έκφραση της Εκκλησίας ως του λαού του Θεού και ως του σώματος του Χριστού μυστηριακά ενωμένου με την κεφαλή της, τον Χριστό, και όχι κάποια σακραμενταλιστική τελετουργία, κάτι δηλ. σαν μαγική τελετή. Πιο συγκεκριμένα, στον ευαγγελιστή Ιωάννη η Ευχαριστία, το μοναδικό και κατεξοχήν μυστήριο της Εκκλησίας, βρίσκεται έξω από οποιαδήποτε συσχέτιση με τις σακραμενταλιστικές πρακτικές των αρχαίων μυστηριακών λατρειών. Με άλλα λόγια, δεν έχει σακραμενταλιστικές διαστάσεις, αλλά αποτελεί έκφραση κοινωνίας του λαού του Θεού, αντανάκλαση της κοινωνίας των προσώπων της Αγίας Τριάδος [...] Η μεγάλη αλλαγή επήλθε μετά την αναγνώριση στις αρχές του δ' μ.Χ. αι. του χριστιανισμού ως αναγνωρισμένης - και στη συνέχεια επίσημης - θρησκείας της Ρωμαϊκής αυτοκρατορίας. Είναι η περίοδος κατά την οποία η Εκκλησία με την απόφασή της να ανοιχτεί ιεραποστολικά στον κόσμο και να προσελκύσει όσο το δυνατό ευρύτερες κοινωνικές ομάδες, όχι μόνον υιοθετεί μυστηριακούς όρους, αλλά και προβάλλει τις εκκλησιαστικές της τελετές ως υπέρτερες των μυστηριακών λατρειών. Η σύναξη της επί το αυτό και οι λοιπές τελετές της γίνονται μυστήρια, οι πρεσβύτεροι (και επίσκοποι) γίνονται ιερείς (και αρχιερείς), ενώ στην προσπάθειά της να διασώσει την ιερότητα της υπόστασής της από την επέλαση των μαζών στη χριστιανική λατρεία αρχίζει να προσδιορίζει την λογική της λατρεία και κυρίως την ευχαριστιακή, με μυστηριακούς/σακραμενταλιστικούς μη λογικούς όρους (φρικώδης, φρικωδεστάτη κλπ.)», σελ. 132.

³³ Πρβλ., Ιωάννης Ζηζιούλας (Μητροπολίτης Περγάμου), *"Από το προσωπίον εις το πρόσωπον"*, στον τόμο *"Χαριστήρια εις τιμήν του Μητροπολίτου Γέροντος Χαλκηδόνος Μελίτωνος"*, Γενεύη 1977, 287-323, σελ. 318.

λόγια, η θεατρικότητα πρεσβεύει τον "τύπο", ο οποίος, σε συνδυασμό με την "ουσία" που είναι αυτός καθαυτός ο αγιασμός των πιστών, ολοκληρώνει και μετουσιώνει το αληθινό νόημα της συνάθροισης και σύναξης των πιστών. Τα στοιχεία θεατρικότητας είναι, πέρα των άλλων, και μέσα που οδηγούν το λαό στην πραγμάτωση του αληθινού σκοπού και απώτερου στόχου του: στον αγιασμό και στη σωτηρία. Τύπος, σύμβολο, μέσο, όπως και να τα χαρακτηρίσει κάποιος, η θεατρικότητα γεμίζει την έκφραση της χριστιανικής λατρείας. Δεν θα ήταν υπερβολή να υποστηρίξουμε ότι αποτελεί πλέον αναπόσπαστο μέρος και τμήμα αυτής της λατρείας, άνευ της οποίας η ίδια η λατρεία θα ήταν φτωχότερη, τουλάχιστον σε εκφραστικό μέρος και επίπεδο. Χωρίς αυτή, τη θεατρικότητα δηλαδή, ας μην έχουμε αμφιβολίες, τα χριστιανικά δρώμενα θα μεταποιούνταν σε στείρες και ρηχές "αψυχολόγητες" ενέργειες και πράξεις που, παρά την πνευματικότητα και τον αγιαστικό ρόλο τους, δεν θα μπορούσαν να γίνουν κατανοητά, έστω έως ένα επίπεδο, από κανέναν»³⁴.

γ) Το θείο Κήρυγμα

Δεν θα μπορούσαν να απουσιάζουν στοιχεία θεατρικότητας και από το θείο κήρυγμα, τις σκέψεις, δηλαδή, που ο προεστός λειτουργός ή κάποιος συνεργάτης του, εκφέρει προς τους πιστούς. Το γεγονός ότι το θείο κήρυγμα πραγματοποιείται εντός της χριστιανικής λατρείας, χωρίς βέβαια να λείπουν και οι εξαιρέσεις, αυτό αφ' εαυτού υπογραμμίζει την όλη θεατρικότητα εντός της χριστιανικής πίστης και έκβασης της λατρευτικά.

Πριν όμως αναφερθούμε στο κήρυγμα και σε όσα διαδραματίζονται γύρω από αυτό, πρέπει να τονίσουμε ότι το πρόσωπο που κηρύττει, εν προκειμένω ο λειτουργός, αυτοσχεδιάζει, κινείται

³⁴ Ε. Βακτηριάδης, *Θεατρικότητα της θείας Ιεουργίας*, σελ. 46. Πρβλ., Ε. Θεοδώρου, *Το ζήτημα των εθνικών επιδράσεων επί της χριστιανικής Λατρείας*, σελ. 833: «Εκ της εξελίξεως των μορφών της ορθοδόξου λατρείας γίνεται φανερόν, ότι η ουσία αυτής δεν είναι αυτά καθ' εαυτά τα γήινα και υλικά στοιχεία, εκ των οποίων εκάστοτε κατασκευάζονται αι λατρευτικάί γέφυραι, αίτινες συνδέουν τον ουρανόν μετά της γης, αλλ' αυτή αύτη η σύνδεσις της θείας και ουρανού μετά της ανθρωπίνης και επιγείου πραγματικότητος. Αυτό εξηγεί διατί τα γήινα και υλικά αυτά στοιχεία της λατρείας είναι δυνατόν να μεταβάλλονται υπό του πληρώματος της Εκκλησίας και να προσαρμόζονται εις τας εκάστοτε παρουσιαζομένας ανάγκας, βεβαίως ουχί προς ικανοποίησιν απλώς υποκειμενικής ατομικής πρωτοβουλίας ή και αυθαιρεσίας, αλλά προς ανταπόκρισιν εις εσωτερικήν παρόρμησιν, υπαγορευμένην υπό του εκκλησιολογικού κριτηρίου ή αιτήματος της οικοδομής του σώματος του Χριστού».

μέσα σε μη λελογισμένα και ακραιφνή περιοριστικά πλαίσια και σταθμά, χωρίς αυστηρώς, κάποιος να τού προτάσσει πώς και με ποιό τρόπο πρέπει να κηρύξει. Υπάρχει, δηλαδή, παρά τη θεατρικότητα του γεγονότος μια αντίθεση ανάμεσα στην πλοκή και στη δράση, στον ενεργούντα και στο ενεργούμενο, κάτι που συναντούμε και στην αρχαία ελληνική τραγωδία, κυρίως στα έργα του Ευριπίδη³⁵.

Ειδικότερα, «...στη Μέση Τραγωδία έχουμε να ενδιαφερθούμε για τη δράση τόσο σαν εξαγόμενο ενός χαρακτήρα όσο και γι' αυτή καθαυτήν. Το πρόσωπο πίσω από τη δράση της δίνει πάντοτε την ιδιάζουσα δραματική της αξία [...] Τα περιστατικά είναι ποιοτικά. Στην ώριμη ευριπίδεια τραγωδία είναι συχνά μόνο ποσοτικά. Όταν ένας Μενέλαος ή ένας Λύκος κάνουν κάτι, αυτό που γίνεται δε μας ενδιαφέρει σαν αντανάκλαση της ηθικής ή διανοητικής στάθμης αυτού που το κάνει. Αυτός έχει επινοηθεί για να κάνει ό, τι κάνει και για κανέναν άλλο σκοπό. Έχοντάς το κάνει, έχει και ο ίδιος εξαντληθεί. Τώρα δεν πρόκειται για την περίπτωση όπου το πρόσωπο που βρίσκεται πίσω από τη δράση τη χρωματίζει. Στην πραγματικότητα, η δράση είναι που δημιουργεί το πρόσωπο που βρίσκεται πίσω της»³⁶.

Αυτή η θεατρικότητα που παρέχει στον ιερέα-λειτουργό τη δυνατότητα να αυτοσχεδιάζει, κατά τη διάρκεια του κηρύγματος, σηματοδοτεί μια φιλελεύθερη προσέγγιση διανοητική και πνευματική επί της ουσίας αυτής του κηρύγματος, καθώς ο λειτουργός μπορεί να έλθει σε εναργέστερη και αμεσότερη επαφή και κοινωνία με το πλήρωμα των πιστών, ακριβώς διότι ο ίδιος εκείνη τη στιγμή, κάμνει πρωτίστως την υπέρβαση του εαυτού του.

Παρά το γεγονός συνάμα ότι οι πιστοί δε συμμετέχουν ενεργά στο κήρυγμα παρά μόνο αποδέχονται παθητικά όσα ακούγονται, η θεατρικότητα συνεχίζει και λειτουργεί και ενεργεί αποτελεσματικά. Βέβαια, δεν μοιάζει το πλήρωμα των πιστών εδώ με τον αντίστοιχο "χορό" του

³⁵ Βλ.σχ., Η. Kitto, *Αρχαία Ελληνική Τραγωδία*, κυρίως τις σελίδες 336-387.

³⁶ Αυτόθι, σελ. 357. Και λίγο αργότερα προσθέτει: «Το δραματικό ύφος του Ευριπίδη έχει αξιοπρόσεκτα αραιή ύφανση. Όχι μόνο το ποιητικό ύφος του είναι απλό και λαγαρό, μια ισχυρή αντίθεση τόσο προς το βάρος του ύφους του Αισχύλου όσο και προς την απέραντη λεπτολογία και τον πλούτο του Σοφοκλή, αλλά και κάθε άλλο μέρος του δράματός του είναι σύμφωνο με τούτο. Καθώς ο χαρακτηρισμός του είναι σχηματικός, οι μονόλογοί του είναι στερημένοι από ήθος. Καθώς οι πλοκές του είναι σχηματικές, είναι στερημένες από την αδιάκοπη αλλαγή του ρυθμού που προσφέρει ο Σοφοκλής. Η δράση που αποκαλύπτει τα βάθη μιάς περίπλοκης προσωπικότητας, αυτές οι τριγωνικές σκηνές, οι διασταυρούμενοι ρυθμοί και η τραγική ειρωνεία που αποτελούν μιά καταύγαση των μηχανισμών της ζωής, δεν παίζουν ρόλο στον Ευριπίδη. Πάθος και θρήνος αντικαθιστούν την ενέργεια και την τραγική δράση, στατικές σκηνές φωτισμένες από διανοητική ανάλυση παίρνουν τη θέση τού αδιάκοπα μεταβαλλόμενου δράματος του Σοφοκλή», Αυτόθι, σελ. 367.

αρχαίου ελληνικού θεάτρου, πλην όμως, ως στοιχείο θεατρικότητας υφίσταται ο λαός ως άλλο μέλος του αυτού σώματος της Εκκλησίας, όπως ο χορός, κατά διαστήματα, ως τρίτος ηθοποιός.

Ο Kitto σημειώνει σχετικά: «Σαν ηθοποιός λοιπόν ο χορός έχει συνεχώς το μερίδιό του στο δράμα, και έχει, με τον ένα ή τον άλλο τρόπο, κάτι να συνεισφέρει, χωρίς φυσικά να μας διαφεύγει ο κάπως αόριστος χαρακτήρας του. Ωστόσο, η σημαντικότερη λειτουργία του είναι φανερά η λυρική»³⁷.

Και ο Βακτηριάδης συμπληρώνει εύστοχα: «Ο χορός φέρει τη θέση του λαού, του πιστού, δηλαδή, πληρώματος που συμμετέχει στα χριστιανικά λατρευτικά τελούμενα. Ως προς το θείο κήρυγμα, ο λαός συμμετέχει διά ακοής και αποδοχής των λεγομένων. Το γεγονός ότι δεν γίνεται διάλογος και δεν λειτουργεί ως ένας άλλος "τρίτος" ρόλος και πρόσωπο, δεν σημαίνει ότι παραμένει αδρανής και αμέτοχος. Αυτή λοιπόν η θεατρικότητα είναι ιδιαίτερη, καθώς ο λαός "φέρεται" κυριολεκτικά από την κηρυγματική δεινότητα και ικανότητα του Ιεροκήρυκος, λειτουργού ή κάποιου άλλου λαϊκού Θεολόγου. Την ίδια όμως στιγμή που αποδέχεται ακουστικά το θείο κήρυγμα, εκείνη ακριβώς τη στιγμή η θεατρικότητα αγγίζει την πλέον ανώδυνη έκφανση της, καθώς επιτυγχάνει το ζητούμενο και ποθούμενο, που δεν είναι άλλο από το ν' αναπτερώσει τις διάνοιες και καρδιές των πιστών, χωρίς να κουραστεί και κοπιήσει διόλου. Και αυτή είναι η έξοχη και ακούραστη επιτυχία της»³⁸.

Το θείο κήρυγμα είναι μια κίνηση και ενέργεια ανοιχτοσύνης. Το σύνολο των πιστών συσφίγγει τις σχέσεις του. Ο λειτουργός στρέφεται προς όλους, ανεξάρτητα από φύλο, ηλικία, καταγωγή και εθνικότητα. Με τον τρόπο αυτό η αξία του κηρύγματος καθίσταται οικουμενική, παγκόσμια. Μέσα σε αυτήν, λοιπόν την παγκοσμιότητα ανδρώνεται η θεατρικότητα του κηρύγματος. Πρόκειται για μια θεατρικότητα, στο βαθμό και ποσοστό βέβαια που υποστηρίζει αυτή η θεατρικότητα το κήρυγμα, που στρέφεται προς όλους ανεξαιρέτως και ευδοκίμει σε καθέναν που δύναται να μην είναι ανεπίδεκτος της κλήσεως και του θείου χαρίσματος.

Ταυτόχρονα πρέπει να τονίσουμε στο σημείο αυτό ό,τι η θεατρικότητα που συνοδεύει τη διαδικασία του κηρύγματος μπορεί να υφίσταται και εκτός του Ναού, καθώς η αμεσότητα της παροχής της ευλογίας και του αγιασμού του ιερέα, ως εκπροσώπου του Θεού, δεν περιορίζεται σε

³⁷ Αυτόθι, σελ. 217.

³⁸ Ε. Βακτηριάδης, *Θεατρικότητα της θείας Ιερουργίας*, σελ. 57.

στενά "χωροχρονικά" πλαίσια³⁹. Και εκτός των απανταχού, λοιπόν, της γης Ναών, στοιχεία θεατρικότητας υπάρχουν και διασώζονται στη σχέση λειτουργού και πιστού και αντιστρόφως, στον τρόπο μετάδοσης των λεγομένων και κυρίως στη συνέχεια αυτής της διαδικασίας που τις περισσότερες τουλάχιστον φορές κατορθώνει και οικοδομεί στέρεες βάσεις για την ανάπτυξη μιας υγιούς πνευματικής σχέσης μεταξύ τους.

Στον αντίποδα, η απουσία θείου κηρύγματος κατά την έκφραση της χριστιανικής λατρείας οδηγεί στο μαρασμό, τρόπον τινά, του λαού, στην παντελή αδράνεια, στην αδέκαστη αποχαύνωση του και στην πνευματική του τελμάτωση. Εκεί στην απουσία δηλαδή του κηρύγματος «η θεατρικότητα καθυδρεί, ξεκουράζεται, ησυχάζει και αποδυναμώνεται. Στην ουσία, είναι άνευ ρόλου, δεν έχει αιτία και λόγο ύπαρξης και αναμένει την επανεκκίνησή της, τον επαναπροσδιορισμό και την επάνοδό της»⁴⁰.

Παραμένει αδρανής η θεατρικότητα όταν ο λειτουργός δεν κηρύττει τον θείο λόγο, χωρίς όμως να χάνεται και να εξαντλείται. Άλλωστε ο σκοπός της, όπως τονίσαμε παραπάνω, είναι διαρκής και ατέρμονος: η παρακίνηση των πιστών και του λαού προς τα υψηλότερα και ευγενέστερα, σε ηθικό και πνευματικό επίπεδο. Το γεγονός ότι απουσιάζει ως σύμβολο, εκεί όπου δε λαμβάνει χώρα κήρυγμα, δεν σημαίνει ότι ετεροκαταργείται ή αυτοπαύεται. Κάθε άλλο. Αναμένει και πάλι να δράσει και να καταστήσει ενεργή την ύπαρξη της ως μέσο και όργανο έκφρασης της χριστιανικής λατρευτικής πίστεως⁴¹.

Είναι γνωστό, βέβαια, πως «η θεατρικότητα υφίσταται εν συνόλω και ουδέποτε μονοδιάστατη. Εν προκειμένω, σε μια διαδικασία που απουσιάζει το κήρυγμα, ακόμη και κατά τη Θεία Λειτουργία, η θεατρικότητα συνεχίζει να υφίσταται και να λειτουργεί, καθ' όλη τη διάρκεια των χριστιανικών τελουμένων. Δεν έχει λόγο ύπαρξης όταν κινείται αυτόβουλα και αυτοθέλητα, μακριά από την οργανική-λειτουργική της συνάφεια με τα τελούμενα της λατρευτικής συνάξεως»⁴².

³⁹ Σχετικά με το "χωροχρόνο" της θεατρικότητας, ως τονίσαμε και ανωτέρω, θα γίνει ξεχωριστά λόγος σε επόμενη ενότητα.

⁴⁰ Ε. Βακτηριάδης, *Θεατρικότητα της θείας Ιερουργίας*, σελ. 58.

⁴¹ Πρβλ., Αυτόθι, σελ. 58.

⁴² Αυτόθι, σελ. 60.

Ας μην ξεχνούμε, όμως! Σύμβολο είναι η θεατρικότητα, μέσο, όργανο. Και πιο συγκεκριμένα, λέγοντας σύμβολο εννοούμε «ένα αναγνωριστικό σημείο που φανερώνει μια αλήθεια ή μια πραγματικότητα. Προέρχεται από την αρχαία συνήθεια δύο φίλοι να κόβουν ένα αντικείμενο (ένα όστρακο ή ένα δακτυλίδι λόγου χάρη) και σε ενδεχόμενη μελλοντική συνάντηση να ενώνουν τα δυο κομμάτια (να συμβάλλουν δηλαδή αυτά), και έτσι να αναγνωρίζονται. Κατά συνέπεια η συμβολική γλώσσα, ανάλογα με τη δύναμη και την αυθεντικότητα που έχει, οδηγεί τον άνθρωπο στη γνώση και την αναγνώριση απρόσιτων στη λογική - περιγραφική γλώσσα πραγμάτων»⁴³.

Ακόμη ένα χειροπιαστό και καίριο παράδειγμα με τα παραπάνω αποτελεί η Θεία Λειτουργία που τελείται σε κωφάλαλους, καθώς δεν έχουν οι ίδιοι τη δυνατότητα να ακούσουν και να γευθούν όσα τελούνται. Μέσω της οράσεως όμως, εκεί δηλαδή που κυριαρχεί η θεατρικότητα των κινήσεων και εκφράσεων, οι κωφοί μπορούν να προσέρχονται, να προσεύχονται και κυρίως ενεργά να συμμετέχουν στα ορθόδοξα τελούμενα. Πρόσφατα εδώ στη Ρόδο στον Ιερό Ναό Αγίου Φανουρίου, τελέστηκε γάμος κωφών με την παρουσία δασκάλου από την Αθήνα, ο οποίος με ποικίλλες κινήσεις εξηγούσε κάθε στιγμή του μυστηρίου στους παρευρισκομένους.

Πρόκειται στην ουσία, για μια θεατρικότητα που τούς αποδεσμεύει και τους καθιστά όχι πλέον παθητικούς δέκτες όσων ακατανόητων επιτελούνται και γίνονται, αλλά συνεργούς και συντελεστές αυτής της κοινωνικής και λειτουργικής συνοχής, μιας συνοχής που στηρίζεται, εδώ καταλυτικά, σε όλα τα στοιχεία θεατρικότητας που υπάρχουν και εμφανίζονται. Δεν θα ήταν υπερβολή να υποστηρίξουμε ότι η θεατρικότητα σε αυτή την κατηγορία των ανθρώπων, σε αυτή την περίπτωση των κωφών και κωφάλαλων δηλαδή, ενέχει θέση αναντικατάστατης λειτουργίας και ζωτικής σημασίας γι' αυτούς, άνευ της οποίας θα στερούνταν και θα έστεκαν άγευστοι και αποξενωμένοι από τα αυτονόητα.⁴⁴

⁴³ Νίκος Μαρτσούκας, *Λόγος και Μύθος με βάση την αρχαία ελληνική φιλοσοφία*, εκδ. Πουρναρά, Θεσσαλονίκη 1997, παραπομπή ν. 7, σελ. 27.

⁴⁴ Πρβλ., Ε. Βακτηριάδης, *Θεατρικότητα της θείας Ιερουργίας*, σελ. 59-60 και κυρίως, 122-125.

δ) Λειτουργικά Υπομνήματα

1. Μυσταγωγία Αγίου Μαξίμου του Ομολογητού

Η Μυσταγωγία του Αγίου Μαξίμου έχει δεχθεί επιρροές από την «Έκκλησιαστική ιεραρχία», το ψευδεπίγραφο έργο του Διονυσίου, καθώς επίσης και από τον Ωριγένη, τον Ευάγριο και τους Καππαδόκες⁴⁵. Γράφθηκε με αφορμή την παράκληση του Θεοχαρίστου, που είχε ακούσει τον άγιο Μάξιμο να αφηγείται τα «περί τε τῆς Ἐκκλησίας καὶ τῆς ἐν αὐτῇ ἐπιτελουμένης ἁγίας συνάξεως καλῶς τε καὶ μυστικῶς θεωρηθέντα» υπό του «μεγάλου γέροντος» Διονυσίου του Αρεοπαγίτου και ήθελε να τα έχει σε μία έγγραφη διήγηση⁴⁶. Είναι ένα έργο διαδεδομένο, που δίδει μία συμβολική ερμηνεία των ακολουθιών και κυρίως της θείας λειτουργίας «εντός κοσμολογικών και ανθρωπολογικών πλαισίων και αναλογιών καθώς και αναγωγική παράσταση της Εκκλησίας»⁴⁷. Το έργο αυτό αποτελεί πηγή σπουδής για όλους τους σύγχρονους λειτουργιολόγους, που το ακολουθούν πιστά.

2. ‘Περί τῆς ἐν Χριστῷ ζωῆς’ Νικολάου Καβάσιλα.

Ο χριστοκεντρικός μυστικισμός του Αποστόλου Παύλου επιστρέφει στο εξαιρετικό αυτό έργο του Καβάσιλα. Είναι χωρισμένο σε επτά λόγους και έχει μεταφρασθεί σε πολλές γλώσσες⁴⁸. Κατά το πρωτότυπο αυτό αριστούργημα της βυζαντινής θεολογίας, η μυστική ζωή συνίσταται στην ένωση με τον Χριστό, που επιτυγχάνεται με τη συνεργασία του Θεού και του ανθρώπου. Απαραίτητη

⁴⁵ Βακάρος Δ. (πρωτοπρ.), (2001). Η Μυσταγωγία του Αγίου Μαξίμου του Ομολογητού, ΙΕΡΑ ΜΗΤΡΟΠΟΛΙΣ ΘΕΣΣΑΛΟΝΙΚΗΣ, Πρακτικά ΚΑ΄ Θεολογικού Συνεδρίου με Θέμα: Ο Άγιος Μάξιμος ο Ομολογητής, προνοία και προεδρία Παναγιωτάτου Μητροπολίτου Θεσσαλονίκης κ.κ. Παντελεήμονος του Β΄, Θεσσαλονίκη 2001. σσ. 63-77.

⁴⁶ Σωτηρόπουλος, Χ., Η Μυσταγωγία του Αγίου Μαξίμου του Ομολογητού, σσ. 44-45.

⁴⁷ Κρικώνης, Χ., (1998). Συλλογή Πατερικών Κειμένων, όπ. π., σ. 97

⁴⁸ Κρικώνης, Χ., (1998). Συλλογή Πατερικών Κειμένων, όπ. π., σ. 459.

αρχή για την επίτευξη της ένωσης είναι η εξάλειψη της αντιδικίας του πνεύματος με την σάρκα⁴⁹, χωρίς όμως να υποτιμάται και η άσκηση, ως δευτερεύον όμως μέσο⁵⁰. Η εμπειρία στον πνευματικό αγώνα για απόκτηση της ζωής είναι μοιρασμένη ανάμεσα στη λύπη για τα πλημμελήματα και στη χαρά για τα παρόντα και τα ελπίζόμενα αγαθά. Όρος της ζωής είναι η παραμονή στον Χριστό. Η εν Χριστώ τελείωση αφορά όλους τους χριστιανούς, λαϊκούς και μοναχούς, και αρχίζει με το μυστήριο του βαπτίσματος, αυξάνει με το μυστήριο του χρίσματος και τελειώνεται με το μυστήριο της θείας ευχαριστίας⁵¹.

3. ‘Ερμηνεία εις τὴν θείαν λειτουργίαν’ Νικολάου Καβάσιλα.

Το έργο αυτό του Καβάσιλα είναι χωρισμένο σε 51 κεφάλαια⁵² και εξηγεί τα λεγόμενα και τελούμενα κατά τη θεία λειτουργία, που θεωρούνται εικόνα της πνευματικής λατρείας που τελείται στον ουρανό⁵³. «Είναι μια μυστηριακή εκκλησιολογία κατ’ εξοχή πραγματιστική και Ορθόδοξη. Η μετοχή της Εκκλησίας στα μυστήρια δεν είναι συμβολική, αλλά πραγματική, όπως είναι η συμμετοχή των μελών του σώματος στην καρδιά ή όπως συμμετέχουν οι κλάδοι του φυτού στη ρίζα ή τα κλήματα στο αμπέλι. Εκκλησία και μυστήρια είναι αλληλένδετα δεν πρόκειται μόνο για απλή κοινωνία ονόματος ή για αναλογία ομοιότητας αλλά για ταυτότητα πραγμάτων. Διότι τα μυστήρια Χριστού μεν είναι σώμα και αίμα, της δε Εκκλησίας είναι βρώση και πόση αληθινή. Και η Εκκλησία που μετέχει σ’ αυτά δεν τα μεταβάλλει σε ανθρώπινο σώμα, όπως τις άλλες τροφές, αλλά η ίδια μεταβάλλεται σε σώμα και αίμα Χριστού, καθ’ όσον το ισχυρότερο υπερτερεί»⁵⁴. Το έργο διακρίνεται για το θαυμαστό θεολογικό βάθος και την πρωτοτυπία του⁵⁵.

⁴⁹ Αγγελόπουλος, Α. (1970). *Νικόλαος Καβάσιλας Χαμαετός, ή ζωή και τὸ ἔργον αὐτοῦ*, Θεσσαλονίκη: εκδ. Πατριαρχικού Ἰδρύματος Πατερικῶν Μελετῶν, σ. 80.

⁵⁰ Καβάσιλας, Ν., (2005). *Περὶ τῆς ἐν Χριστῷ ζωῆς, λόγοι ἐπτά*. Σουρωτή Θεσσαλονίκης: εκδ. Ἱερὸν Ἡσυχαστήριον «Ευαγγελιστῆς Ἰωάννης ο Θεολόγος», ΣΤ΄, PG 150, 649B

⁵¹ Τσάμης, Δ. Γ.. (1996). *Εκκλησιαστικὴ Γραμματολογία*, Θεσσαλονίκη: εκδ. Π. Πουρναρά.

⁵² Codex Parisinus Graecus 1211, φ. 109r- 154r. Τὴν Ἑρμηνείαν τῆς θείας λειτουργίας ἐξέδωσε ἀρχικὰ ὁ FRONTO DUCAEUS, Bibliotheca Veterum Patrum Graecolatina 2, Παρίσιοι 1624, τ. 2, σ. 200 ἑ. Επανεκδόθηκε ἀπὸ τὴν PG 150, 368 – 492 (λατινικὴ παράλληλη μετάφραση ἀπὸ τὸν GENTIEN HERVET 1548). Μεταφράσεις: S. SALAVILLE, Explication de la Divine Liturgie. Nicolas Cabasilas, Paris 1943. J. HUSSEY – P. NULTY, Nicolas Kabasilas, a Commentary on the Divine Liturgy, London 1960. Σῶζεται ρωσικὴ μετάφραση τῆς Ἑρμηνείας με τὸν τίτλο Izjasnenija, Pisanija sv. Acou a Bogosluzenii 3 (1875) 289 – 426 και ρουμανικὴ ἀπὸ τὸν ENE BRANISTE, Βουκουρέστι 1943.

⁵³ Τσάμης, Δ. Γ.. (1996). *Εκκλησιαστικὴ Γραμματολογία*, ὀπ.π., σσ. 243-245.

⁵⁴ Κρικῶνης, Χ., (1998). *Συλλογὴ Πατερικῶν Κειμένων*, ὀπ. π., σ.460

⁵⁵ Φουντούλης, Ι. (2002). *Τελετουργικὰ Θέματα*, τ. Α΄, Αθήνα: εκδ. Αποστολικῆς Διακονίας.

ΚΕΦΑΛΑΙΟ ΔΕΥΤΕΡΟ

Χριστιανική ναοδομία και θεατρικότητα του αρχαίου ελληνικού θεάτρου.

1. Θεατρικοί κτηριακοί παραλληλισμοί μεταξύ αρχαίου θεάτρου και χριστιανικών ναών.

α) Περίγραμμα της χριστιανικής αρχιτεκτονικής.

Η έκφραση της χριστιανικής λατρείας, όπως τονίσαμε σε προηγούμενο κεφάλαιο, αποτέλεσε ένα συμπίλημα αρχαίων ελληνικών και ειδωλολατρικών στοιχείων, πολλά εκ των οποίων η χριστιανική πίστη διατήρησε⁵⁶, αλλά μεταποίησε και "μεταμόρφωσε" πνευματικά επί τη βάση της νέας λατρείας. Στοιχείο αυτής της διατηρήσεως ή καλύτερα, κάποια στοιχεία από αυτή την ειδωλολατρική τελετουργία και την εν γένει δομή του αρχαίου ελληνικού θεάτρου διατηρήθηκαν και στην ορθόδοξη ναοδομία, σε κάθε έκφραση της, σε κάθε τύπο και σε κάθε χρονολογική περίοδο.

Οι ομοιότητες, αλλά και οι διαφορές μεταξύ της χριστιανικής ναοδομίας και του αρχαίου ελληνικού θεάτρου, τόσο σε συμβολικό επίπεδο όσο και λειτουργικά σε πρακτικό είναι εμφανείς και πρόδηλες. Πρωταρχική μορφή της χριστιανικής αρχιτεκτονικής αποτελεί ο τύπος της Παλαιοχριστιανικής Βασιλικής, η οποία έχει και πολλά στοιχεία θεατρικότητας.

Πιο συγκεκριμένα, «Από τις "κατ' οίκον" εκκλησίες και παρεκκλήσια (κρύπτες) των κατακομβών μεταβαίνουμε στον αρχιτεκτονικό τύπο της Παλαιοχριστιανικής Βασιλικής, η οποία αποτελεί και τον κυριότερο τύπο λατρείας κατά τους επτά πρώτους αιώνες. Η όλη διαμόρφωση

⁵⁶ Πρβλ., Π. Τρεμπέλας, *Επιδράσεις Ειδωλολατρικά επί της χριστιανικής Λατρείας*, σελ. 4: «Ως και αλλαχού εγράψαμεν, τα εθνικά μυστήρια προήλθον εκ της αρχεγόνου και παλαιάς θρησκείας των αρχαίων γεωργικών λαών, οίτινες ελάτρευον τους θεούς της βλαστήσεως και της καρποφορίας της γης. Ήσαν λοιπόν ταύτα εν τη αρχή η κοινή θρησκεία ωρισμένων φυλών εν σκηναίας διαβιουσών και ουδεμία απητείτο μύησις, ίνα λάβη τις μέρος εις αυτά. Η Κόρη-Περσεφόνη, ο Άδωνις, ο Άττις και ο Όσρις δεν ήσαν παρά προσωποποιήσις της ζωτικής δυνάμεως, της εκδηλουμένης εις τα δένδρα και εις την χλόην και ειδικώς εις τα διάφορα είδη των σπερμάτων, τα οποία εκαλλιέργουν οι λαοί ούτοι, και η οποία δύναμις εφάινετο θνήσκουσα καθ' έκαστον φθινόπωρον αναζωογονουμένη δε και ανισταμένη καθ' έκαστον έαρ. Ως εκ τούτου και τα μυστήρια ταύτα κατά την αρχέγονον και πρωταρχικήν των μορφήν υπήρξαν τελεταί, εις τας οποίας εγένετο απομίμησις του θανάτου της βλαστήσεως, ακολουθουμένου υπό της αναγεννήσεως ταύτης. Εις το τελετουργικόν δε τούτο εχρησιμοποιούντο και σύμβολα γεννητικά, των οποίων ο σκοπός ήτο να βοθήσουν (sic) κατά τρόπον τινά μαγικόν και να διεγείρουν τας λανθανούσας ενεργείας της φυτικής ζωής».

της Βασιλικής εξυπηρετεί τη λατρευτική ζωή της Εκκλησίας (Θεία Λειτουργία). Εξυπηρετούνται δηλαδή οι πρακτικές ανάγκες, χωρίς όμως να παραβλέπονται και οι αισθητικές. Η τριμερής διάταξη της Βασιλικής εξυπηρετεί τις τρεις κατηγορίες των Χριστιανών. Έτσι, το ιερό Βήμα είναι για τους κληρικούς, ο κυρίως Ναός για τους πιστούς και ο Νάρθηκας για τους κατηχουμένους. Από τον 4ο αιώνα και μετά, η Βασιλική παίρνει σταθερό προσανατολισμό με το ιερό Βήμα προς ανατολάς, χωρίς όμως να λείπουν και οι εξαιρέσεις με άλλους προσανατολισμούς. Η Βασιλική με το επίμηκες σχήμα της μοιάζει με καράβι της εποχής εκείνης, "έοικε νηϊ". Έχει κατεύθυνση προς ανατολάς, όπου η πνευματική Ανατολή. Νοητός "Ήλιος της Δικαιοσύνης" θεωρείται ο Χριστός. Προς ανατολάς ήταν στραμμένος ο Ναός του Σολομώντα, προς ανατολάς βρισκόταν και ο Παράδεισος (κατά τον Μ. Βασίλειο). Οι αναφορές αυτές είναι βέβαια συμβολικές. Ο μυστηριακός χαρακτήρας είναι έντονος. Διά μέσου της Εκκλησίας και των Μυστηρίων της - με ιδιαίτερη έμφαση στη Θεία Ευχαριστία - ο χώρος του χριστιανικού ναού γίνεται ο κύριος φορέας του λειτουργικού και λατρευτικού βιώματος. Ο πιστός, ζώντας στη λειτουργική και μυστηριακή ζωή της Εκκλησίας, αισθάνεται ότι ενώνεται με το Θεό και σώζεται»⁵⁷.

Κατά τη χρονολογική εξέλιξη συναντάμε τον κατεξοχήν Βυζαντινό ναό, αυτόν, δηλαδή που είναι εγγεγραμμένος σταυροειδής με τρούλλο, ο οποίος με τα στοιχεία θεατρικότητας που τον συνοδεύουν συνοψίζει καλύτερα τη δογματική διδασκαλία της ορθοδόξου χριστιανικής πίστεως. Ακολουθεί η επιρροή της Μεσαιωνικής Δύσεως, η Μεταβυζαντινή ναοδομία της Ανατολής (15ος αιώνας και μετά) και η όλη Βυζαντινή Παράδοση που έπεται⁵⁸. Στην πραγματικότητα, όμως, σε όποια χρονική περίοδο και με όποιον τύπο αρχιτεκτονικής εξετάσουμε τον χριστιανικό ναό, είναι πλέον κοινά αποδεκτό ότι τα στοιχεία θεατρικότητας που δεσπόζουν σε αυτόν, και μόνον αρχικά ως προς την ύπαρξή του, συντείνουν ότι αποτελεί ένα σύμβολο, ένα θεατρικό στοιχείο και ορόσημο, μέσω του οποίου θεάται, από πλευράς του πιστού, εκείνο που αδυνατούν να δουν οι ορατοί και φυσικοί οφθαλμοί του⁵⁹.

⁵⁷ Γεώργιος Αντουράκης, *Χριστιανική Αρχαιολογία και Επιγραφική*, τόμος Τρίτος, Εισαγωγή - Επιτομή Αρχαίας και Χριστιανικής Τέχνης, Αθήνα 2004, σελ. 437-438.

⁵⁸ Πρβλ., Αυτόθι, σελ. 439-458.

⁵⁹ Πρβλ., Αυτόθι, σελ. 456-457: «1. Ο χριστιανικός ναός είναι ένα ορατό σημείο - σύμβολο - εκείνου που δεν μπορούν να δουν τα ανθρώπινα μάτια. Η μυστική σημασία του ναού αποκαλύπτεται μόνο στους "μεμνημένους", στους πιστούς, 2. Κάθε χριστιανική εκκλησία αποτελεί, κατά κάποιον τρόπο, μια "λίθινη αλληγορία" του μυστηρίου της Θείας Ευχαριστίας. Χωρίς τη Θεία Ευχαριστία δεν νοείται χριστιανικός ναός, ο οποίος - κυρίως και κατεξοχήν - σε αυτήν οφείλει την ύπαρξή του, 3. Η Θεία Λειτουργία, που συνεχώς τελείται στο ναό - είναι μια εικόνα, αντίτυπο της "εν ουρανών" τελούμενης Λειτουργίας. Έτσι, ο χριστιανικός ναός θεωρείται το σύμβολο, το αντίτυπο και η επίγεια εικόνα του νοητού ουρανού χώρου - μπροστά στο Θρόνο του Θεού - τελείται η Θεία Λειτουργία από τους αγγέλους, 4.

Και κατά τη διάρκεια της, μετά την Άλωση της Κωνσταντινουπόλεως ναοδομίας, τα χαρακτηριστικά αυτής βρίθουν στοιχείων θεατρικότητας σε κάθε έκφρασή της⁶⁰. Ο συμβολισμός υψηλός, κάποιες φορές αλόγιστος και ακατανόητος. Πόσο όμως, ακατανόητη θα ήταν πιθανότητα, η μύηση των πιστών στα χριστιανικά τελούμενα εάν απουσίαζε αυτός ο συμβολισμός, όλα εκείνα τα στοιχεία θεατρικότητας που κάνουν ευκολότερη μια ενδεχόμενη εμβάθυνση του λαού στα άρρητα και υπερκόσμια.

Είναι γεγονός ότι οι περισσότεροι ναοί της Μεταβυζαντινής και Νεοβυζαντινής περιόδου και εποχής είναι «σιωπηλοί»⁶¹, απλοί, απέριτοι και λιτοί, με μικρές διαστάσεις και φτωχικό εξωτερικό διάκοσμο, αλλά με ωραιότατες τοιχογραφίες. Αυτό το στοιχείο θεατρικότητας, οι τοιχογραφίες και εν γένει η χριστιανική βυζαντινή αγιογραφία, ως μέρος της αρχιτεκτονικής και εκκλησιαστικής τέχνης, αποτελεί κύριο σύμβολο αλληγορίας, διατηρώντας, ταυτόχρονα, βαθύτατο πνευματικό νόημα και περιεχόμενο.

Ο καθηγητής Αντουράκης σημειώνει: «Ευνόητη είναι η μεγάλη επίδραση των Μαρτυρίων - Ναών σε ολόκληρη τη Χριστιανική Τέχνη. Ειδικότερα, οι Εικονογραφικοί κύκλοι των Χριστιανικών Ναών άρχισαν σιγά-σιγά να σχετίζονται άμεσα με την εικονογράφηση των Μαρτυρίων και την εν γένει τιμή των μαρτύρων. Ως γνωστόν, κατά τους τρεις πρώτους αιώνες, ο

Στους βυζαντινούς χρόνους ιδιαίτερα, ο χριστιανικός ναός συμβολίζει ολόκληρο τον κόσμο: Σκέπη = ο ουρανός. Δάπεδο = η γη. Ο χριστιανικός ναός δηλαδή είναι ένας μικρόκοσμος και συμβολίζει τα ορατά και τα αόρατα, 5. Το ιερό Βήμα του χριστιανικού ναού συμβολίζει συνήθως τον ουρανό, τα υπερκόσμια, ενώ ο κυρίως ναός τα γήινα, τη "στρατευομένη Εκκλησία". Υπάρχει όμως και η τριαδική θεώρηση του χριστιανικού ναού, σύμφωνα με την οποία: α) ο ναός πρέπει να έχει τρεις εισόδους (=Αγία Τριάδα), β) ο πρόναος - νάρθηκας συμβολίζει τον εξωτερικό κόσμο, τη γη γενικά, γ) ο κυρίως ναός συμβολίζει τον "ορατόν" ουρανό και δ) το ιερό Βήμα συμβολίζει τα υπερουράνια, τον αόρατο πνευματικό κόσμο, τον Παράδεισο, όπου ο Θρόνος του Θεού. Αυτή η τριαδική θεώρηση, και κυρίως η τριμερής διαίρεση του χριστιανικού ναού, έχει τεράστια συμβολική σπουδαιότητα όχι μόνο για τους "μεμνημένους" πιστούς, αλλά και για την όλη εξέλιξη και διαμόρφωση της Χριστιανικής Ναοδομίας, 6) Ο τρούλλος είναι το χαρακτηριστικότερο και βασικότερο στοιχείο της βυζαντινής ναοδομίας. Τονίζει, συμβολίζει και αισθητοποιεί - και μάλιστα κατά τον καλύτερο τρόπο - τη σχέση με τον ουρανό και καθιστά το ναό ως έναν κατ' εξοχήν μυστηριακό χώρο. (Τα άστρα π.χ. του ουρανού συμβολίζονται με τα καντήλια και τους πολυελαίους των ναών κ.λπ.)...».

⁶⁰ Πρβλ., Γεώργιος Αντουράκης, *Χριστιανική Αρχαιολογία και Επιγραφική*, τόμος Πρώτος, τεύχη Α' και Β', Αρχιτεκτονική και Επιγραφική, Αθήνα 2004. Ο ίδιος, στο παρόν σύγγραμμα, συμπληρώνοντας τα παραπάνω, εύστοχα παρατηρεί: «Ίσως πρέπει να αφιερωθούν ειδικοί συλλογικοί τόμοι, στους οποίους να εξετάζονται τα σπουδαιότερα θέματα της εξωτερικής και εσωτερικής διατάξεως και διακοσμήσεως των Μεταβυζαντινών μοναστηριακών κτισμάτων, όπως είναι: 1) ο κεντρικός ναός - Καθολικό, 2) ο περίβολος, 3) τα κελλιά, 4) οι τράπεζες, 5) τα φωτανάματα - εστίες, 6) τα νοσοκομεία - γηροκομεία, 7) οι φιάλες - λουτρά, 8) οι πύργοι - κωδωνοστάσια, 9) οι κοιμητηριακοί ναοί των Μονών, 10) οι βιβλιοθήκες, 11) τα ξυλόγλυπτα και οι τόσοι άλλοι Εκκλησιαστικοί Θησαυροί (τέμπλα, εικόνες, υφαντά, σταυροί κ.λπ.)», σελ. 326-327. Ωσαύτως, για την Μεταβυζαντινή Θρησκευτική Αρχιτεκτονική και τα στοιχεία θεατρικότητας που τη συνοδεύουν βλ., Α. Orlandos, *"L' architecture religieuse en Grece pendant la diminution Turquie"*, L' Hellenisme Contemporain 1953, σελ. 179-191.

⁶¹ Γ. Αντουράκης, *Χριστιανική Αρχαιολογία και Επιγραφική*, τόμος Πρώτος, τεύχη Α' και Β', σελ. 319 (319-322)

χαρακτήρας της εικονογραφήσεως των χριστιανικών τάφων ήταν καθαρά συμβολικός και μάλιστα θριαμβευτικός, εναρμονισμένος δηλαδή απόλυτα με τον χαρμόσυνο και θριαμβευτικό χαρακτήρα της τιμής των Μαρτύρων [...] Οι εικονογραφικές συνθέσεις της εν λόγω εποχής περιελάμβαναν συνήθως επιλογές θεμάτων από την Παλαιά και την Καινή Διαθήκη, συμβολικές παραστάσεις από την ειδωλολατρία (Ιχθείς, Ορφέας, Φιλόσοφοι κ.λπ.), παραστάσεις πτηνών, ζώων και αντικειμένων, σκηνές από Συμπόσια-Συνάξεις-Δείπνα κ.ά. Τα θέματα αυτά (ειδωλολατρικά και μη) είχαν έντονο συμβολικό περιεχόμενο, που δεν ήταν εύκολο να συμβιβαστεί με τον ιστορικό χαρακτήρα του πάθους και του μαρτυρίου των "μιμητών του Πάθους του Χριστού" Μαρτύρων. Είναι άλλωστε, χαρακτηριστικό πως οι πρώτοι χριστιανοί απέφευγαν να απεικονίσουν τα πάθη και τη σταύρωση του Κυρίου, όχι μόνο εξ αιτίας της κοινωνικής καταδίκης, που επέσυρε ο σταυρικός θάνατος, αλλά και γιατί από την τέχνη τους έλειπε η αίσθηση του δράματος, καθώς τονιζόταν εμφατικά η ιδέα της σωτηρίας και το χαρμόσυνο άγγελμα της αναστάσεως και της μετά θάνατον ζωής»⁶².

Και λίγο παρακάτω, συμπληρώνει: «Το θεματικό ρεπερτόριο - από όπου άντλησαν - προερχόταν από μύθους του Διονύσου, του Ηρακλή ή του Μεγάλου Αλεξάνδρου και από τη φύση του απέκλειε το δράμα, όντας έκφραση ελληνικής χάριτος, κομψότητας και πολλές φορές ελληνιστικού αισθησιασμού. Φυσικά, οι χριστιανοί προσάρμοσαν τα εκφραστικά μέσα του πολιτιστικού τους περιβάλλοντος στην ψυχοσύνθεσή τους, αλλά και στις ιδέες που θέλησαν να εκφράσουν. Έτσι, απορρίφθηκε ό,τι από το παγανιστικό παρελθόν κρίθηκε ακατάλληλο ανάρμοστο να εκφράσει τη νέα ιδεολογία [...] Αξιοθαύμαστη είναι η συνέπεια της Χριστιανικής Θεματογραφίας των τριών πρώτων αιώνων. Δεν μπορεί να είναι τυχαίο το γεγονός πως χρησιμοποιείται η ίδια σκηνή, το ίδιο εικονιστικό σύμβολο, για την απόδοση ενός θέματος σε όλα τα μήκη και πλάτη της ρωμαϊκής αυτοκρατορίας, παρά τις κατά τόπους στυλιστικές διαφοροποιήσεις»⁶³.

Βέβαια, στον παραλληλισμό αυτό μεταξύ πνευματικότητας που απορρέει από τη χριστιανική λατρεία και του συμβόλου της θεατρικότητας, δηλαδή των συμβόλων, πρέπει να έχουμε κατά νου πως ο ρόλος της Χριστιανικής Τέχνης κυρίως τους πρώτους αιώνες, υπήρξε περιθωριακός. Η κλασική τέχνη αυτομεταμορφώθηκε και δεν την μεταμόρφωσε η χριστιανική

⁶² Γ. Αντουράκης, *Χριστιανική Αρχαιολογία και Επιγραφική*, τόμος Τρίτος, σελ. 480-481.

⁶³ Αυτόθι, σελ. 481.

θηρσκεία. Υπάρχει μόνο έμμεση σχέση μεταξύ τους, υπό την έννοια ότι η υλική και πνευματική κρίση, που υποκρυπτόταν, εντέχνως, στην αισθητική επανάσταση της χρονολογικής περιόδου, προκάλεσε και τη ραγδαία εξάπλωση και της χριστιανικής θηρσκείας. Η εξέλιξη αυτή οδήγησε σε ανοδική πορεία τη χριστιανική τέχνη που όμως αδυνατούσε αυτοδύναμα να δημιουργήσει νέους εκφραστικούς τρόπους και φόρμες.⁶⁴

Είναι ιδιαίτερα πολύπλοκο και δύσκολο για καθένα ερευνητή και μελετητή να μπορέσει να κατανοήσει σε βάθος την ανυπέρβλητη και ανεκτίμητη σημασία των συμβόλων, των στοιχείων δηλαδή θεατρικότητας, όχι μόνο κατά τους πρώτους αιώνες, κατά την εδραίωση του Χριστιανισμού, αλλά ακόμη και σήμερα. Κυρίαρχη θέση κατείχε και τότε και σήμερα, το ιδεολογικό και πρακτικό μέρος των συμβόλων, το οποίο και εξέφραζε τη θρησκευτική πίστη ή κάποιες φορές, την επηρέαζε καταλυτικά: «...η Εικόνα εκφράζει πολύ περισσότερο τη θρησκευτική πίστη και σκέψη από ό,τι η αρχιτεκτονική των εν λόγω κτιρίων. Ως γνωστόν, οι ιερές Εικόνες χαρακτηρίζονται ως "η ψυχή και η καρδιά" των ιερών Ναών- Μαρτυρίων, αποτελούν δε την καθαρότερη έκφραση - ή και τον καθρέπτη - της Πίστεως και του δόγματος των πιστών. Μεγάλη, όμως, σπουδαιότητα έχει και ο πρακτικός σκοπός των εν λόγω Μαρτυρίων-Ναών. Οι έχοντες την ευλογία-χάρη, την τιμή-πρωτοβουλία ανεγέρσεως των ιερών αυτών καθιδρυμάτων, δηλαδή οι "κτίτορες" με την ευρύτερη έννοια, ασφαλώς ελάμβαναν υπ' όψιν τους τις πνευματικές και υλικές ανάγκες της χριστιανικής κοινότητας. Αυτές οι ανάγκες τούς καθοδηγούσαν π.χ. στην επιλογή του χώρου-τοποθεσίας, στις διαστάσεις, στα εικονιζόμενα ιερά πρόσωπα ή θέματα κ.λπ. Συνήθως, κοντά στον τόπο όπου έζησε, μαρτύρησε ή ανεπαύθη ο Μάρτυρας-Άγιος-Όσιος ιδρύονταν και ο ιερός Ναός-Μαρτύριο, προς τιμήν του στεφανώσαντος τον Μάρτυρα ή Άγιο Χριστού»⁶⁵.

Σε άμεση σχέση με τα παραπάνω, πέραν της σημασιολογικής και παιδαγωγικής αξίας και βαρύτητας του συμβόλου και της θεατρικότητας, το γεγονός ότι ακόμη και η ανέγερση ιερών ναών λαμβάνονταν υπ' όψιν σύμφωνα με τις ανάγκες του λαού και του ποιμνίου, αυτό και από μόνο του αρκεί να αποτελέσει ένα αδιάσειστο και τρανταχτό επιχείρημα ότι η θεατρικότητα

⁶⁴ Πρβλ., J. Beckwith, *Early Christian and Byzantine Art* (The Pelican History of Art), London 1970, 10, 22, M. Gough, *The Origins of Christian Art*, London 1973.

⁶⁵ Γ. Αντουράκης, *Χριστιανική Αρχαιολογία και Επιγραφική*, τόμος Τρίτος, σελ. 485.

λειτουργούσε με βάση την κοινωνική συνοχή του λειτουργικού ποιμνίου, του λαού του Θεού και των πιστών που εκφράζονταν λειτουργικά εντός των ιερών αυτών ναών.

Είναι όλα εκείνα τα στοιχεία του Εθνισμού, τα ειδωλολατρικά, τα αρχαιοελληνικά, τα σύμβολα και "μοτίβα" του αρχαίου ελληνικού θεάτρου και του εν γένει αρχαίου ελληνικού πολιτισμού, που η χριστιανική πίστη-καλώς νοουμένων των εννοιών- "εκμεταλλεύτηκε" αρκούντως και μεταποίησε επί των πνευματικότερων και επουρανίων αναγωγών τους.

Επιδράσεις, επιρροές, αλληλεξαρτήσεις που όχι μόνο δεν ατόνησαν την ισχύ της θεατρικότητας στην πάροδο των αιώνων, αλλά πολύ περισσότερο, εδραίωσαν την αξία της και συνετέλεσαν στην κυριαρχία της μέσα στους χριστιανικούς ναούς, έστω σε επίπεδο συμβολισμού και "συμβόλου".

Αποτελεί πλέον αναντίρρητο γεγονός ότι «αι επί την χριστιανική λατρείαν μορφολογικά ή ιδεολογικά επιδράσεις του Εθνισμού ήρξαντο να γίνονται αισθηταί πως όταν εξέλιπεν ο εξ αυτού κίνδυνος και όταν πλέον η χριστιανική λατρεία ηδύνατο να αναπτύσσεται ελευθέρως και μάλιστα υπό την αιγίδα του αυτοκράτορος. Ούτος και τα μέλη της αυτοκρατορικής οικογενείας ανεγείρουν μεγαλοπρεπείς ναούς εν Ιεροσολύμοις, εν Βηθλεέμ, εν Ρώμη, εν Κωνσταντινουπόλει κ.α. Ούτως η Εκκλησία ήλθεν εις στενήν σχέσιν προς την τέχνην του ειδωλολατρικού ελληνο-ρωμαϊκού κόσμου, εχρησιμοποίησε τον παρ' Έλλησι και Ρωμαίοις χρησιμοποιούμενον ρυθμόν της Βασιλικής και τας διάφορους μορφάς της τέχνης του περιβάλλοντος και συνετέλεσαν εις την γόνιμον σύζευξιν της εν τη Ανατολή αυτόχθονος και παλαιόθεν ακμαζούσης ανατολικής τέχνης μετά της διά των διαδόχων του Μ. Αλεξάνδρου εξαπλωθείσης ελληνιστικής. Οίκοθεν νοείται, ότι η υπό της Εκκλησίας χρήσις των θύραθεν καλλιτεχνικών μορφών εγένετο πάντοτε κατά τρόπον μη παραβλάπτοντα, αλλ' αντιθέτως εξαίροντα και προβάλλοντα τον μυσταγωγικόν χαρακτήρα της χριστιανικής τέχνης. Σημειωτέον, ότι και προ της αναγνωρίσεως του Χριστιανισμού ως επισήμου θρησκείας του κράτους η Εκκλησία αν ταις κατακόμβαις και αλλαχού είχε χρησιμοποιήσει καλλιτεχνικά "μοτίβα" του ειδωλολατρικού περιβάλλοντος. Η χρήσις των "μοτίβων" τούτων εγένετο μεγαλύτερα μετά τον θρίαμβον του Χριστιανισμού. Δειγματοληπτικώς αναφέρομεν ως τοιαύτα μοτίβα τους ερωτιδείς, τους τρίτωνας, τας παραστάσεις των εποχών του έτους, προσωποποιήσεις (ηλίου, θαλάσσης), συμβολικά πτηνά, κλάδους φυτών, τον ιχθύν, την άμπελον, τας αρχαίας ελληνικάς Νίκας ως πρότυπα των πτερωτών αγγέλων, την ιδεαλιστικήν μορφήν του Απόλλωνος ή του ποιμένος ή του παίζοντος την λύραν Ορφέως προς εξεικόνησιν του

Χριστού, την παράστασιν του λουτρού του Διονύσου ή του Μ. Αλεξάνδρου προς εξεικόνησιν του λουτρού του Θείου Βρέφους, την κάθοδον του Ηρακλέως εις τον Άδην, ως καλλιτεχνικόν πρότυπον της παραστάσεως της εις Άδου καθόδου»⁶⁶.

Στοιχεία θεατρικότητας μέσα στην εκκλησιαστική αρχιτεκτονική θα συναντήσει καθένας και κατά τη χρονολογική συνέχεια της υστεροβυζαντινής περιόδου, όπως αναφέρθηκε, καθώς και στην περίοδο της Τουρκοκρατίας, πολλά οικήματα από τα οποία σώζονται ακόμη και σήμερα. Η ναοδομία του 16ου και του 17ου αιώνα αντιγράφει πολλές βυζαντινές μεθόδους κατασκευής, κυρίως στους τρούλλους και στις αψίδες (θολοδομία), χαρακτηριστικά που δεν απουσιάζουν από τη νησιωτική Ελλάδα ακόμη και από την ηπειρωτική.

Πιο συγκεκριμένα, «οι πολυάριθμες εκκλησίες των ελληνικών νησιών ακολουθούν όλες τις ποικιλίες των θολωτών και τρουλλωτών ναών της ηπειρωτικής Ελλάδας. Έτσι: 1) Στα νησιά επικρατούν οι μονόκλιτοι (θολωτοί και σπανιότερα με τρούλλο) και οι τρίκλιτοι ναοί, που χωρίζονται με τοίχους ή πεσσούς. 2) Πάνω από την πρόσοψη υψώνεται συνήθως ένα απλό ή τοξωτό κωδωνοστάσιο. 3) Οι τοίχοι των νησιωτικών ναών είναι παχείς, όπως π.χ. παρατηρείται στους ναούς της Ανατολής. 4) Στην τοιχοποιΐα επικρατεί η αργολιθοδομή, που συνήθως είναι σοβαντισμένη. 5) Στα βενετοκρατούμενα ελληνικά νησιά (καθώς και σε άλλους τόπους, όπου η Βενετοκρατία κράτησε πολύ) συναντούμε και μερικά Φράγκικα στοιχεία, όπως είναι: τα οξυκόρυφα τόξα, η προσεγμένη ισοδομική τοιχοδομία με λαξευτούς λίθους, τα ωραία θυρώματα και οι προσόψεις, που συνήθως κοσμούνται με ωραία ανάγλυφα ιταλικής τεχνοτροπίας. Τα

⁶⁶ Ε. Θεοδώρου, *Το ζήτημα των εθνικών επιδράσεων επί της χριστιανικής λατρείας*, σελ. 836-837. Βέβαια, πρέπει να αναφέρουμε και την ετέρα περίπτωση του Χριστιανισμού, τρόπον τινά, τις πιο ριζοσπαστικές και φιλελεύθερες φωνές της εποχής των πρώτων αιώνων (αν και αυτές οι φωνές δεν έλειψαν ουδέποτε από την Εκκλησία), οι οποίες φωνές καταδίκασαν κάθε προερχόμενο εκ των Εθνικών και της ειδωλολατρίας (αναφορικά με τα πρακτικά ζητήματα). Ο καθηγητής Θεοδώρου τονίζει χαρακτηριστικά επ' αυτού: «Κατά τον β' και γ' αιώνα, διαδοθέντων των εθνικών μυστηρίων και αποτελούντων κίνδυνον δια τον Χριστιανισμόν, οι Χριστιανοί συγγραφείς και δη Κλήμης ο Αλεξανδρεύς και οι απολογηταί Ιουστίνος και Τερτυλλιανός αποκρούουν σφοδρώς τα εθνικά μυστήρια και κατηγορούν ταύτα ως πιθηκίζοντα και μιμούμενα τας χριστιανικάς τελετάς (βάπτισμα, ιερόν δείπνον κ.λπ.). Επομένως οι χριστιανοί ούτοι συγγραφείς βλέπουν ομοιότητας, αλλ' υπερασπίζονται την προτεραιότητα του Χριστιανισμού, και χρησιμοποιούντες οικείας εις τους εθνικούς εικόνas και παραστάσεις, απευθύνουν οιονεί προς τους οπαδούς των εθνικών μυστηρίων την πρόσκλησιν: "Ελθετε προς ημάς. Ημείς έχομεν τα αληθή Μυστήρια". Ούτως οι Χριστιανοί λαμβάνουν ανάλογον προς την έναντι της λατρείας του ηλίου στάσιν, περί της οποίας έλεγον: "Ημείς έχομεν τον Αληθή Ήλιον"», Αυτόθι, σελ. 843, πρβλ., J. A. Jungmann, *Liturgie der christlichen Fruhzzeit bis auf Gregor den Grossen*, Freiburg Ελβετίας 1967, σελ. 142 και 145.

περισσότερα όμως γνωρίσματα των νησιωτικών ναών τα ευρίσκομε και σε αρκετούς ναούς της ηπειρωτικής Ελλάδας»⁶⁷.

Σε οποιαδήποτε περίοδο και αν εξετάσουμε την εκκλησιαστική αρχιτεκτονική, γίνεται αβίαστα σαφές ότι από μόνη της, εν γένει, αποτελεί ένα διαρκές στοιχείο θεατρικότητας, με ομοιότητες και διαφορές απέναντι στη δομή του αρχαίου ελληνικού θεάτρου, καθώς και στα λειτουργικά-δομικά στοιχεία που το συνοδεύουν. Είναι φανερό ότι πολλές φορές, αυτά τα στοιχεία, κυρίως όταν αναφερόμαστε σε όχι και τόσο καλά μνημένους πιστούς στη χριστιανική πίστη, είναι υπέρ το δέον αρκετά, ώστε να καταστούν ικανά και να χαρακτηριστούν "επιτυχημένα", κατορθώνοντας δηλαδή να έχουν επιτύχει τον απώτερο στόχο τους που δεν είναι άλλος από την αναγωγή του και καρδιάς του πληρώματος των πιστών, του λειτουργικού και λειτουργημένου, δηλαδή λαού⁶⁸.

Ακόμη τα ψηφιδωτά, ως μέρος και τμήμα της αρχιτεκτονικής τέχνης, αποτελούν σημείο και στοιχείο θεατρικότητας και ενέχουν θέση και ρόλο συμβόλου και αναγωγής: «Τα παραστατικά θέματα των ψηφιδωτών δαπέδων, πολλές φορές χρησιμοποιούνται ανεξάρτητα από το χαρακτήρα ή την λειτουργική χρησιμότητα του χώρου. Παράλληλα όμως υπάρχει - αν όχι πρόγραμμα εικονογραφίας δαπέδων - τουλάχιστον η τάση για διατύπωση θρησκευτικών ιδεών διά μέσου ορισμένων θεμάτων. Έτσι η παράσταση δύο ιχθύων, που βρίσκονται δεξιά και αριστερά από ένα καλάθι με άρτους, στη Βασιλική του Πολλαπλασιασμού των Άρτων (που βρίσκεται κοντά στον τόπο όπου έγινε το θαύμα αυτό) είναι υπόμνηση της αναφοράς του χώρου προς το θαύμα, αλλά και εξήγηση του θαύματος ως προδιατύπωση του Μυστηρίου της Θείας Ευχαριστίας. Έχομε δηλαδή εδώ μια ιστορική τεκμηρίωση του θαύματος, καθώς και έναν ευχαριστιακό συμβολισμό»⁶⁹.

⁶⁷ Γ. Αντουράκης, *Χριστιανική Αρχαιολογία και Επιγραφική*, τόμος Πρώτος, τεύχη Α' και Β', σελ. 321-322.

⁶⁸ Πρβλ., Ε. Βακτηριάδης, *Θεατρικότητα της θείας Ιερουργίας*, σελ. 89-90: «Το σύμβολο είναι ορατό, φωνάζει και κάνει έντονα φανερή την παρουσία του. Ομιλεί πιο δυνατά και πιο γλυκά από τον καλλικέλαδο λειτουργό, πιο ζωντανά και πειστικά από τον πλέον μελίρρυτο ιεροκήρυκα, πιο αληθινά απ' όλους και απ' όλα. Εκφράζει, δηλαδή, μια θεατρικότητα με τη θετικότερη πλευρά που δύναται να αναγνωστεί από τον αναγνώστη και να θεαθεί από τον θεατή. Είναι μυστήριο που αναλύεται ενδόμυχα από τον καθένα, "μοτίβο" που συμπληρώνει το μωσαϊκό που αδυνατεί να κατορθώσω από μόνος του ο πιστός. Είναι το μεθόριο, το μέσον που αναβιβάζει τον άνθρωπο σε κάτι ευγενέστερο και υψηλότερο. Ένα "μοτίβο" διαρκές και ατέρμονο, άνευ διακοπής και καθυστέρησης. Ένα αιώνιο σύμβολο θεατρικότητας που παρέχει ζωντάνια και ενάργεια λειτουργική και πνευματική σε όσους απευθύνεται».

⁶⁹ Γ. Αντουράκης, *Χριστιανική Αρχαιολογία και Επιγραφική*, τόμος Τρίτος, σελ. 564.

Με άλλα λόγια, και τα ψηφιδωτά αποτελούν πρακτικό τμήμα αναγωγής και συνάμα, θεατρικότητας που οδηγούν τους πιστούς και αθόρυβα διδάσκουν τα πρέποντα. Μάλιστα δε, τα ψηφιδωτά παρίσταναν, όχι σπάνια, ολόκληρες παραστάσεις, μέρος μιας ευαγγελικής περικοπής, ενός γεγονότος από τα Πάθη του Χριστού και πολλά άλλα τόσο ιστορικά όσο και δογματικά θέματα, τις περισσότερες φορές δύσκολα να εξηγηθούν, μα αλήθεια τόσο ευκολότερα να αποτυπωθούν με αλληγορικό τρόπο.

Πέρα όμως από τα κάθε είδους σύμβολα των ψηφιδωτών -αυτά που κυριαρχούν καθ' όλη τη διάρκεια της προόδου και εξελίξεως της αρχιτεκτονικής τέχνης, τμήμα της οποίας είναι και τα ψηφιδωτά- είναι ο Σταυρός, η άμπελος, ο ιχθύς, τα παγώνια, τα περιστέρια κ.ά.:«Το κυριότερο Χριστιανικό σύμβολο, ο Σταυρός, σπάνια εικονίζεται στα δάπεδα. Απαντάται όμως μέσα στο ιερό Βήμα (κάτω από την Αγία Τράπεζα) και έχει ευχαριστιακό συμβολισμό [...] Ο Σταυρός, ανάμεσα σε ελάφια ή σε πρόβατα, αλληγορεί τους πιστούς. Δώδεκα περιστέρια ανάμεσα σε άνθη, αλληγορούν τους Δώδεκα Αποστόλους. Στα παραδείγματα αυτά αντανακλάται η θεματογραφία του εντοιχίου μωσαϊκού διακόσμου. Μεταξύ των θεμάτων των παλαιοχριστιανικών ψηφιδωτών δαπέδων καταλέγονται επίσης και παραστάσεις πόλεων και περιοχών, κατά παράδοσιν της Προχριστιανικής Τέχνης [...] Στα Διακονικά και στα Βαπτιστήρια ορισμένες ιδέες διέπουν επίσης την εκλογή των θεμάτων. Στα Διακονικά επαναλαμβάνεται το θέμα της αμπέλου, που εξέρχεται από έναν κρατήρα, ενώ δεξιά και αριστερά της βρίσκονται δύο παγώνια. Άλλοτε έχουμε χρυσή κύλικα, που συμβολίζει το ποτήριο της Θείας Ευχαριστίας»⁷⁰.

⁷⁰ Αυτόθι, σελ. 566-567, πρβλ, Αυτόθι, σελ. 567: «Στα Βαπτιστήρια έχουμε παραστάσεις ήδη γνωστές όπως, του κλήματος και του κρατήρα, των ελάφων και παγωνιών, αλλά και ιχθείς, πτηνά και άνθη, κεριά και μέλισσες ή τζίτζικια, που είναι αλληγορίες των τεσσάρων εποχών κ.λπ. Οι εποχές συμβολίζουν τον μυστηριακό θάνατο και την αναγέννηση. Οι ιχθείς, τους νεοφωτίστους. Τα κεριά και η μέλισσα είναι σύμβολα δικαιοσύνης και αιωνιότητας. Οι κληματίδες συνδέονται με την τελετή του Βαπτίσματος, συνδυασμένη στην αρχή και με τη Θ. Ευχαριστία. Τα πτηνά, τα δένδρα και τα αποκαλυπτικά γράμματα Α-Ω συμβολίζουν τον Παράδεισο με το νόημα της Χριστιανικής εσχατολογίας. Το θρησκευτικό νόημα του βαπτίσματος έδινε ευκαιρίες στον καλλιτέχνη να κινηθεί άνετα και να διαλέξει ανάμεσα σε ποικίλες αλληγορίες και σύμβολα».

β) Η αρχιτεκτονική και η λειτουργία του αρχαίου ελληνικού θεάτρου.

Παράλληλα όμως με την ανάπτυξη και έρευνα της χριστιανικής αρχιτεκτονικής τέχνης, προβαίνουμε στην παρούσα ενότητα στην εξέταση και σπουδή της βασικής δομής του αρχαίου ελληνικού θεάτρου, τόσο σε ζητήματα πρακτικά και θέματα υποδομής, όσο και σε στοιχεία αλληγορικής λειτουργικότητας και θεατρικότητας του.

Το αρχαίο ελληνικό θέατρο ως μέρος αρχιτεκτονικής δομής και τέχνης αποτελεί μια υπαίθρια αμφιθεατρική κατασκευή ημικυκλικής κάτοψης γύρω από μια κυκλική πλατεία. Χρησίμευε για θρησκευτικές τελετουργίες, αγώνες μουσικής και ποίησης, θεατρικές παραστάσεις, συνελεύσεις του δήμου ή της βουλής της πόλης - κράτους, ακόμα και ως αγορά. Κατά την Αρχαϊκή Περίοδο οι θεατρικοί χώροι διαμορφώνονταν με ήπιες επεμβάσεις σε χαμηλές, φυσικές κατωφέρειες του εδάφους χωρίς λίθινες κατασκευές, ή το πολύ-πολύ με συσσώρευση χωμάτων. Τέτοιες κατασκευές δύσκολα μπορούν να εντοπιστούν από την αρχαιολογική έρευνα. Ορχήστρα γύρω από την οποία στήνονταν ξύλινα καθίσματα έχει εντοπιστεί ωστόσο στο κέντρο της αρχαίας αγοράς της Αθήνας.⁷¹

Στο κέντρο ενός αρχαίου ελληνικού θεάτρου συναντάμε μια κυκλική, συχνά πλακόστρωτη πλατεία, η οποία ονομάζεται "ορχήστρα". Στην ορχήστρα έπαιρνε θέση με την έναρξη της θεατρικής παράστασης ο "χορός" και επρόκειτο για μια διαδικασία με τη βαρύτητα μιας λαμπράς τελετής και λειτουργικής κίνησης, ικανής να διεγείρει αισθήματα θαυμασμού και εντυπωσιασμού του κοινού. Επρόκειτο δηλαδή για μια κίνηση άμεσης και καθάριας θεατρικότητας που πολλά προσέφερε στους παρευρισκομένους. Σε αυτό τον ίδιο χώρο, ο οποίος σήμερα κατά κάποιο τρόπο αποτελεί την κεντρική σκηνή όπου αναπτύσσουν και ξεδιπλώνουν την υποκριτική τους δεινότητα οι υποκριτές, εμφανίζονταν και οι κύριοι πρωτεργάτες και υποκριτές, στον ίδιο χώρο με το χορό, οι έχοντες δηλαδή την κυριότητα των ρόλων της παράστασης και του έργου.

Περιμετρικά της ορχήστρας βρισκόταν ο "εύριπος", ο οποίος αποτελούσε έναν έντεχνο αγωγό απορροής που αρχικά προστάτευε από πλημμύρα το όλο σκηνικό σε περίπτωση βροχής,

⁷¹ Γενικά για το αρχαίο ελληνικό θέατρο βλ. σχ., Σ. Δρούγου, *Το αρχαίο θέατρο της Βεργίνας*, University Studio Press, Θεσσαλονίκη 1999, Ε. Σπαθάρη - Αικ. Χατζή - Π. Μάξιμος, *Αρχαία ελληνικά θέατρα: 2500 χρόνια φως και πνεύμα*, Πλάτων Μάξιμος, Αθήνα 2000, Α. W. Lawrence, *Greek Architecture*, Yale University Press, New Heaven and London 1996.

δεδομένου ότι τα αρχαία ελληνικά θέατρα ήταν υπαίθρια και ασκεπώς δομημένα και ακολούθως έκανε διακριτά τα χωρίσματα μεταξύ της σκηνής και των καθισμάτων που βρίσκονταν αμφιθεατρικά».⁷²

Ο καθηγητής Βακτηριάδης, αναφερόμενος σε αυτή την αρχική δομή του αρχαίου ελληνικού θεάτρου, τονίζει: «Η πρωταρχική δομή είναι άκρως και επισταμένως μελετημένη και αξιολογικά οργανωμένη. Κάθε κίνηση, κάθε δομική και πρακτική αρχή εντός του θεάτρου έχει την όλη σημασία της, αξιολογική, λειτουργικά και συμβολική. Πολύ, όμως, περισσότερο, έχει και παιδαγωγικά αξία και συμβολή, καθώς δίδασκε και μόρφωνε τους αρχαίους πολίτες ή θεατές, διδάσκοντας χρηστά ήθη, έθιμα, κανόνες, αξίες, ηθικές αρχές και συμβολικές αναγωγές. Υπό την έννοια αυτή, η θεατρικότητα αυτή με τον πλέον λειτουργικό και παιδαγωγικό της ρόλο, κάτι που συναφώς συναντάμε και στην έκφραση της χριστιανικής πίστης, αποτελούσε ύψιστη συμβολή και επίδραση στην πνευματική ωρίμανση και πρόοδο των θεατών και παντός κοινωνούντος με την όλη ως άνω θεατρική διαδικασία»⁷³.

Ο χώρος αμφιθεατρικά που περιέβαλλε τη σκηνή ήταν το "κοίλον", με ξεκάθαρη πρακτική και λειτουργική, για το θέατρο, σημασία. Η θυμέλη ήταν ένας βωμός προς τιμήν του θεού Διόνυσου, που βρισκόταν στο κέντρο της ορχήστρας. Ο ανήσυχος ερευνητής, αναφορικά με τη "θυμέλη", ενδεχομένως, να συναντήσει πολλές ομοιότητες με το αντίστοιχο ιερό Βήμα και μάλιστα την Αγία Τράπεζα, που υπάρχει σε κάθε χριστιανικό ορθόδοξο ναό. Η θεατρικότητα του εγχειρήματος αυτού είναι σαφής, καθώς έχει αναφορική αξιολογική αναφορά προς το θείο και υπερβατό και λειτουργεί ως "ευχαριστιακό" σήμα, ως ένδειξη, δηλαδή δοξολογικής αναφοράς και ευχαριστιακής συνάξεως προς το θείο, άσχετα από τη χρονολογική περίοδο και την ταυτότητα του υπερβατού, η οποία είναι αλήθεια διαφέρει από τόπο σε τόπο και από γενιά σε γενιά.

Κύριο ρόλο και δεσπόζουσα θέση στο αρχαίο ελληνικό θέατρο κατέχει η "σκηνή". Πρόκειται για ένα ορθογώνιο και μακρόστενο κτήριο που όπως υποστηρίζουν οι ερευνητές, προστέθηκε σχεδόν στα μέσα του 5ου αιώνα στην περιφέρεια της ορχήστρας. Η αρχική της μορφή ήταν ισόγεια και όχι υπερυψωμένη και είχε την επικουρική θέση των "αποδυτηρίων", μικροί

⁷² Αυτόθι.

⁷³ Ε. Βακτηριάδης, *Θεατρικότητα της θείας Ιερουργίας*, σελ. 58-59 και βλ. σχ., τις σελ. 102-105.

δηλαδή βοηθητικοί χώροι όπου μπορούσαν να προετοιμάζονται οι υποκριτές και οι εν γένει άνθρωποι του θεάτρου.

Κατόπιν το "προσκήνιον" ήταν μια στοά με κίονες ή ημικίονες που βρισκόταν μπροστά από την πλευρά της σκηνής. Στην προσπάθεια όμως να γίνει με στοιχεία θεατρικότητας ακόμη πιο τονισμένα, η παράσταση και η πλοκή του έργου πιο κατανοητή, ανάμεσα στα μετακίονια διαστήματα του προσκήνιου βρίσκονταν ζωγραφικοί πίνακες. Αυτοί οι πίνακες, σε συνδυασμό με τα θυρώματα, προσπαθούσαν να παρακινήσουν και να εμβαθύνουν τους θεατές στη βαρύτητα της πλοκής του έργου, και ειδικότερα στα παιδαγωγικά, κοινωνικά, ανθρωπιστικά, πολιτικά και άλλα μηνύματα που αυτό (το έργο) προσδοκούσε.⁷⁴

Αξίζει στο σημείο αυτό, να αναφέρουμε ότι το "προσκήνιον", εν πολλοίς, ήταν πτυσσόμενο, δηλαδή μεταφερόταν καθαρά για τις λειτουργικές και πρακτικές ανάγκες των παραστάσεων και μάλιστα της κωμωδίας, όχι όμως και της τραγωδίας. Στα θυρώματα αυτού του προσκήνιου σχηματίζονταν τρεις πύλες, από τις οποίες έρχονταν στη σκηνή οι υποκριτές. Η σκηνή, είχε το σχήμα Π, καθώς στα άκρα της προεξήχαν τα "παρασκήνια" δυο πτέρυγες που είχαν αμφότερες βοηθητικό ρόλο και παρουσία στην όλη δομική διάταξη.

Η σκηνή όμως ανάλογα με τις θεατρικές ανάγκες, μετατράπηκε από ισόγεια σε διώροφη, με την οροφή του ισογείου να εξέχει κάτω από τον πρώτο όροφο και να σχηματίζει έναν εξώστη. Αυτός ο εξώστης ονομάστηκε "λογείον" και ήταν ο χώρος όπου μεταφέρθηκε η δράση των υποκριτών, κυρίως, από τον 2^ο π.Χ. αιώνα. Στοιχείο θεατρικότητας αποτελεί ο σημερινός "άμβωνας" στη σημερινή χριστιανική λατρεία, όπου ο ιερέας-λειτουργός ανέρχεται για κάποιο σύντομο χρονικό διάστημα και εκφωνεί ή εξηγεί το ευαγγελικό μήνυμα. Το γεγονός ότι είναι ορατός απ' όλους τους πιστούς μέσα στο ναό και συγχρόνως η ανόρθωση των οφθαλμών του λαού

⁷⁴ Πρβλ, Αυτόθι, σελ. 52-53: «Εθεωρείτο αδιανόητο να μείνει ασυγκίνητος κάποιος θεατής μπροστά σε μια παράσταση του αρχαίου ελληνικού θεάτρου. Πέρα από το είδος του έργου, κωμωδία, τραγωδία ή άλλο, ο θεατής αποχωρούσε προβληματισμένος, τουλάχιστον αυτό ήταν το ζητούμενο και προσδοκώμενο, και αναθεωρούσε ή σκεπτόταν καλύτερα ζητήματα και θέματα που άπτονταν της τρέχουσας καθημερινότητάς του. Και όχι μόνο αυτό. Το αρχαίο ελληνικό θέατρο, δικάως, εθεωρείτο "Σπουδαστήριο" και "Σχολείο" της εποχής, ένα ιδιόμορφο "Πανδιδακτήριο" που "μόρφωνε" χαρακτήρες και ποδηγετούσε επί τα υψηλά προσωπικότητες, που καλλιεργούσε τα χρηστά ήθη και τα λαογραφικά έθιμα κάθε τόπου, που ήλεγχε την παραβατικότητα και αλαζονεία της εξουσίας, που εδραίωνε αξίες και αρχές, που γαλουχούσε γενιές και γενιές με ήθος και σοβαρότητα. Ίσως, πέρα από το πνευματικό στοιχείο της χριστιανικής πίστης, το οποίο εκφράζεται "μυστικώς" και "αρρήτως" μέσα στη χριστιανική λατρεία, την ως άνω προσπάθεια να έχουν αναλάβει οι ιεροκήρυκες, εντός του χριστιανικού ποιμνίου, οι οποίοι, ωσαύτως, με ιδιαίτερο κόπο, φροντίδα και πόνο (καί εδώ η αναφορά στρέφεται στο επιθυμητό και προσδοκώμενο), προσπαθούν να "μορφώσουν" Χριστό μέσα στις ψυχές του λαού και του χριστεπώνυμου πληρώματος».

προς τα υψηλά, αρχικά για να δουν τον ιερέα και αργότερα για να μεταρσιωθούν επί τα πνευματικότερα, αποτελεί θεατρικό στοιχείο αναγωγής, υψίστου συμβολισμού και αλληγορίας.

Το "κοίλον", στη συνέχεια, ήταν το κεκλιμένο χωνοειδές επίπεδο, στο οποίο απλώνονταν αμφιθεατρικά τα εδώλια των θεατών. Η καμπυλότητα του ακολουθεί την καμπυλότητα της ορχήστρας και τα άκρα του καταλήγουν σε αναλημματικούς τοίχους, κατασκευασμένους με ορθογώνια λιθοδομή. Το "κοίλον", συνήθως, δεν ενώνεται με το κτήριο της σκηνής. Ανάμεσα στους αναλημματικούς του τοίχους και τα άκρα της σκηνής υπήρχαν διάδρομοι για την προσέλευση των θεατών και με την έναρξη της παράστασης, για την είσοδο του χορού. Αυτοί οι διάδρομοι ονομάζονται "πάροδοι".⁷⁵

Την όλη θεατρική διάταξη συμπληρώνουν τα "διαζώματα", οριζόντιοι διάδρομοι που χώριζαν το "κοίλον" σε ζώνες. Αυτές πάλι οι ζώνες χωρίζονται μεταξύ τους με εγκάρσιες ακτινωτές σκάλες και σχηματίζουν τις "κερκίδες". Στα πρώτα καθίσματα κάθονταν οι αξιωματούχοι και επίσημοι, η γνωστή "προεδρία" που ήταν μία ημικυκλική σειρά λίθινων καθισμάτων, κάποτε και μικρών θρόνων. Αυτή η "πολιτειακή" διάκριση που τονιζόταν από την κατάληψη των πρώτων καθισμάτων, της "προεδρίας" από τους κοσμικούς αξιωματούχους, έχει σήμερα την ακριβή αντιστοιχία της στην κατάληψη των πρώτων καθισμάτων των ναών, που καταλαμβάνουν οι εκάστοτε "επίσημοι" αξιωματούχοι. Ταυτόχρονα αποτελεί στοιχείο καίριας θεατρικότητας και συμβολισμού προτάξεως της κοσμικής εξουσίας σε σχέση με τους απλούς πολίτες και απλούς πιστούς.

Το γεγονός ότι η προσέλευση στο αρχαίο ελληνικό θέατρο ήταν ελεύθερη σε όλους, όπως άλλωστε συμβαίνει και σε όλους τους χριστιανικούς ναούς, αποτελεί ένα επιπλέον στοιχείο θεατρικότητας τουλάχιστον ως προς τον σκοπό και την αποστολή του. Στο θέατρο συγκεντρώνονταν άνθρωποι κάθε λογής, κόσμος κάθε κοινωνικής τάξης και κάθε μορφωτικού και οικονομικού επιπέδου. Επομένως, η απώτερη αποστολή του που ήταν η διαπαιδαγώγηση και η ελεύθερη προσπάθεια των συγγραφέων να διατυπώνουν τις πολιτικές τους θέσεις και να μάχονται γι' αυτές, επηρεάζοντας τους θεατές, τις περισσότερες φορές, εάν όχι όλες, έβρισκε ανταπόκριση και κρινόταν επιτυχής.

⁷⁵ Βλ. σχ., E. Burmeister, *Antike Theater in Attika and auf der Peloponnes*, Munchen, 1996.

Για τον ευρύτερο παιδαγωγικό ρόλο του αρχαίου θεάτρου, χαρακτηριστικά είναι τα ακόλουθα: «Ουσιαστικά, το αρχαίο θέατρο διαδραμάτιζε στην περίοδο της ακμής του το ρόλο που έχουν σήμερα τα ηλεκτρονικά μέσα μαζικής ενημερώσεως, τα οποία προπαγανδίζουν, προτείνουν και στηλιτεύουν πολιτικές διδάσκοντας (το θετικά ή αρνητικά είναι σχετικό και υποκειμενικό θέμα) ήθη και πρακτικές. Έτσι, συχνότατα ακούγονταν παγιωμένες θρησκευτικές αντιλήψεις (Αισχύλος) που στηρίζονταν στην παράδοση της μυθολογίας και της λατρείας, ενώ με τον καιρό η πολιτική κριτική ενσωματώνεται με άμεσες ή έμμεσες αναφορές στο μύθο του θεάτρου. Επιπρόσθετα, ο Σοφοκλής διδάσκει για το ρόλο της γυναίκας και της σοφίας κηρύσσοντας το μέτρο και το δικαίωμα του λόγου σε όλους τους ελεύθερους πολίτες διακρίνοντας τις γυναίκες από τους άβουλους δούλους (Αντιγόνη, Οιδίπους κλπ.), ενώ ο Ευριπίδης -νεότερος ων- επηρεασμένος από τις αρχές της σοφιστικής προτείνει την ισοτιμία των γυναικών και πώς αρμόζει να συμπεριφέρονται (Ιφιγένεια, Ελένη, Μήδεια) και διδάσκει τους δούλους πώς να φέρονται στους αφέντες τους (Ελένη)»⁷⁶.

Στη συνέχεια ο ίδιος συγγραφέας συμπληρώνει: «Για το λόγο αυτό εξάλλου, και τόσο σύντομα απέκτησε κεντρική θέση στην κοινωνική ζωή της Αθήνας. Αν ήταν ένα περιθωριακό είδος που απλά απευθύνονταν σε λίγους περιθωριακούς τύπους δεν θα μπορούσε να αποκτήσει τέτοια θέση. Και αν ακόμα το θέατρο εξέφραζε επαναστατικές ιδέες (ας πούμε αναχρονιστικά σπαρτακιστικές προτάσεις) δεν θα έφτανε σε τέτοιο σημείο ώστε να καλύπτονται τα έξοδα από πλουσιότατους χορηγούς ή από το κρατικό ταμείο. Εξάλλου οι χορηγίες και τα πληρωμένα εισιτήρια αποτελούσαν έναν έμμεσο φόρο των πλουσιότερων πολιτών. Αν εκείνοι έβλεπαν να χάνονται τα χρήματά τους για ασύμφορο πολιτικά σκοπό θα υπέκυπταν στην πίεση να καταβάλλουν τέτοια τεράστια ποσά».⁷⁷

Βέβαια πολλές φορές αυτή η εναλλαγή των συναισθημάτων από την πλευρά των πολιτών, που στην ουσία προκαλούσε και παρακινούσε σκοπίμως είτε ο χορός είτε ο κεντρικός ήρωας της παράστασης δεν είναι άγνωστη στην ορθόδοξη χριστιανική λατρεία. Χωρίς στη δεύτερη περίπτωση να εξαιρείται η σκοπιμότητα, εν τούτοις η εναλλαγή των συναισθημάτων των πιστών σε μια κατάσταση "χαρμολύπης" διαρκώς και αενάως, αποτελεί στοιχείο θεατρικότητας με συμβολισμό και πνευματική αναγωγή. Αυτή μάλιστα η εναλλαγή συναισθημάτων υποστηρίζεται

⁷⁶ *Περί του αρχαίου θεάτρου*, στην ηλεκτρονική ιστοσελίδα: http://chldimos.blogspot.gr/2007/01/blog-post_5954.html (09/01/2007).

⁷⁷ Αυτόθι.

μέσα στους ιερούς ναούς και από την υμνωδία, το είδος, την ένταση, τον ήχο, το ύφος των ψαλλομένων, αλλά και από τον όλο φωτισμό κατά τη διάρκεια της Θείας Ευχαριστίας και των λοιπών ακολουθιών, που αυξομειώνεται συνεχώς και εντέχνως. (στην ολότητα του αυτό το φαινόμενο διασώζεται σήμερα στα μοναστήρια).⁷⁸

Υπό το πρίσμα αυτό, η διαμόρφωση συνειδήσεων είναι κοινό ζητούμενο τόσο στο αρχαίο θέατρο όσο και στην έκφραση της ορθόδοξης χριστιανικής πίστης, με στοιχεία θεατρικότητας κοινά αποδεκτά εκατέρωθεν, χωρίς τη συμβολή των οποίων, είναι αμφίβολο εάν θα μπορούσε να επιτευχθεί οποιοδήποτε ευοίωνο αποτέλεσμα : «Με άλλα λόγια το θέατρο στην Αρχαία Ελλάδα δεν υπήρξε ποτέ ένα απλό ψυχαγωγικό δρώμενο, ή μάλλον ήταν ψυχαγωγικό στην κυριολεκτική έννοια του όρου. Διαμόρφωνε συνειδήσεις και την ίδια στιγμή διαμορφωνόταν από τη συλλογική συνείδηση. Συνδυάζοντας τη διονυσιακή λατρεία, με την κοινωνική και πολιτική κριτική με την εκπαίδευση, έγινε ένα σημαντικό σταυροδρόμι για τις συνιστώσες που παράγουν συνήθως πολιτισμική δράση. Από αυτή την άποψη θεωρούμενο ενσωμάτωσε τους κανόνες της πόλης και την ίδια στιγμή έγινε ένα μεγάλο λαϊκό δικαστήριο για την κρίση της κοινωνικής της διαχείρισης. Μετατράπηκε πολύ γρήγορα σε ένα είδος πολιτικής προπαγάνδας όχι μόνο προς τις καταπιεσμένες κοινωνικές ομάδες (γυναίκες και δούλους που κυριαρχούσε σαν θέσεις και προτάσεις) αλλά και προς τους ελεύθερους πολίτες τονίζοντας την πολιτική τους ευθύνη, κρίνοντας την πολιτική και θέτοντας τους προ των ευθυνών ή ακόμα και

⁷⁸ Πρβλ., Αυτόθι: «Παράλληλα, η συμμετοχή του ίδιου του πολίτη ατομικά ήταν σημαντική στο αρχαίο θέατρο τόσο τη λατρευτική-Διονυσιακή διάσταση που είχε όσο και με την αγωνιστική μορφή που δίνονταν αφού πολλοί εκείνοι που ψήφιζαν ήταν χίλιοι για να κληρωθούν μερικές ψήφοι. Σημασία είχε όμως και η άμεση συμμετοχή του πολίτη στο δράμα -στο χορό ή ως υποκριτής. Υπήρχε μια πόλωση ανάμεσα στο συλλογικό και ανώνυμο χορό που εκφράζει τους φόβους τις ελπίδες και στις κρίσεις του, τα συναισθήματα των θεατών, αυτών δηλαδή που συνθέτουν την κοινότητα των πολιτών και στο εξατομικευμένο πρόσωπο, που παριστάνει έναν ήρωα μιας άλλης εποχής, ο οποίος δεν έχει κανένα σχεδόν κοινό σημείο με τη συνηθισμένη κατάσταση του πολίτη. Η δράση του προσώπου αυτού αποτελεί το κέντρο του δράματος. Στη διχοτόμηση του τραγικού χορού και του ήρωα αντιστοιχεί μια δυαδικότητα ακόμη και στην ίδια τη γλώσσα της τραγωδίας. Από τη μια διακρίνουμε τον λυρισμό των χορικών και από την άλλη, με τους υποκριτές του δράματος, έχουμε μια διαλογική μορφή που από μετρικής άποψης είναι πιο κοντά στον πεζό λόγο. Στα νέα πλαίσια που θέτει η τραγωδία, ο ήρωας παύει να λειτουργεί ως πρότυπο, γενόμενος τελικά ένα πρόβλημα για τον εαυτό του και για τους άλλους. Αυτή ίσως είναι η μοίρα που ακολουθεί τους ήρωες. Η ατομική τους αναζήτηση είναι μια επανάσταση για τη ζωή της κοινότητας. Η ολοκλήρωσή της αναζήτησης διαμορφώνει μια νέα τάξη πραγμάτων που αφομοιώνονται στην κοινωνική δομή και γίνονται τρόπος ζωής. Αν ο ήρωας επιλέξει τη στατικότητα και την αδράνεια επαναπαυμένος στις δάφνες του, τότε η ίδια η εξέλιξη τον καταργεί. Η συνήθης αντίδραση ενός τέτοιου ήρωα στις ανάγκες της εξέλιξης είναι η διαμόρφωση μιας τυραννικής συμπεριφοράς».

μεταδίδοντας νέες φιλοσοφικές αντιλήψεις κατακεραυνώνοντας μύθους και πεπαλαιωμένους θεσμούς».⁷⁹

ΚΕΦΑΛΑΙΟ ΤΡΙΤΟ

Η θεατρική διατύπωση της λατρείας του θείου.

1. Η θεατρική διάσταση του λατρευτικού "χωροχρόνου".

Η έννοια του "χωροχρόνου" δεν μπορεί να οριοθετηθεί και να κατανοηθεί παρά μόνο με πνευματικούς και δογματικούς όρους. Σε μια ευρύτερη όμως προσπάθεια να προσεγγίσουμε τον όρο, "χωροχρόνο" θα ορίζαμε τον τόπο που τελείται η Θεία Ευχαριστία και κάθε άλλη χριστιανική ακολουθία και εκκλησιαστική τελετή.

Στο αρχαίο ελληνικό θέατρο η σημασία και η έννοια του χώρου και του χρόνου κατείχαν βαρύνουσα θέση. Πολλές φορές οι παραστάσεις στηρίζονταν σε αυτά τα μεγέθη, προκειμένου να επιτύχουν το καλύτερο δυνατό αποτέλεσμα.

Για παράδειγμα, εάν ο συγγραφέας μιας τραγωδίας ή κωμωδίας ήθελε να στηλιτεύσει ή να διακωμωδήσει κάτι συγκεκριμένο, η καλύτερη χρονική περίοδος ήταν να αναμένει ένα σημαίνον σημείο, μια απρόσμενη κακοτυχία από πλευράς της εξουσίας και αμέσως ο ίδιος να εκμεταλλευτεί το εφήμερο και επίκαιρο της στιγμής εκείνης. Τότε η παράσταση στον κατάλληλο "χωροχρόνο" ενδεχομένως είχε μεγαλύτερες πιθανότητες επιτυχίας, απ'ότι συνήθως. Και η αλήθεια ήταν πως σχεδόν πάντοτε τα αποτελέσματα δικαίωναν τους συντελεστές κάθε παράστασης.

Ο καθηγητής Βακτηριάδης σημειώνει: «Ο λειτουργικός χωροχρόνος είναι ασύμβατος με τα διανοητικά μέτρα και σταθμά. Ταυτόχρονα, γίνεται προσπάθεια προσέγγισης του ανθρώπου, ώστε να δυνηθεί να αυτοπροσδιοριστεί και να οριστικοποιήσει σ'ένα καθημερινό χρονοδιάγραμμα τον εαυτό του. Σε χώρους έκφρασης της χριστιανικής λατρείας ο χωροχρόνος αυτός μεταμορφώνεται, ανυψούται, αλλοιώνεται. Ο λειτουργικός χρόνος μειώνει τις χιλιομετρικές αποστάσεις, αναβιβάζει το επίπεδο της επικοινωνίας, μεταξύ ανθρώπου και Θεού και ανθρώπων

⁷⁹ Αυτόθι.

μεταξύ τους, σε πραγματική και ουσιαστική κοινωνία, σε αληθινή σχέση και δράση, σε ενάργεια που νοηματοδοτεί το σήμερα ενσταλαγμένο στο χθες και προσδοκώντας το αύριο»⁸⁰.

Και συνεχίζει: «Αυτή η μεταμόρφωση και αναβίβαση της επικοινωνίας σε κοινωνία και, δη, ουσιαστική, γίνεται με υπερβατικό και άρρητο τρόπο. Πλην, όμως, για να φθάσει και να ξεκινήσει από την απαρχή της έως το τέλος, κρίνεται απαραίτητο να συμπορεύσει και να παραλληλιστεί με τα στοιχεία θεατρικότητας που συναντάμε εντός της θείας ιερουργίας και, ειδικότερα στη Θεία Ευχαριστία. Και όταν εννοούμε "στοιχεία θεατρικότητας" αναφερόμαστε σε όλα και σε καθένα ξεχωριστά, σε κάθε μέσο, σύμβολο, αλληγορικό αντικείμενο και τρόπο που κατορθώνει να απλοποιεί τα ζητήματα της Πίστεως χωρίς να τα απλουστεύει και να τα διαγράφει. Τότε, ο λειτουργικός χρόνος, γνωστός και ως "χωροχρόνος" βιώνεται από την πλευρά του πιστού ως πρόγευση, ως θέα για κάτι υψηλότερο και αγιότερο, ως προάκουσμα και προαναγγελία για κάτι επουράνιο και αιώνιο»⁸¹.

Μέσα στα πλαίσια του λειτουργικού χωροχρόνου, ο ερευνητής πρέπει να μελετήσει και το ζήτημα της υμνωδίας και εκκλησιαστικής-βυζαντινής μουσικής. Αυτή αποτελεί στοιχείο θεατρικότητας, στρατευμένη στον ίδιο σκοπό και στόχο, στην αναπτέρωση του νου του πιστού και στην ολόθερμη προσέγγιση και εμβάθυνση του στα πνευματικά θέματα. Και στο αρχαίο ελληνικό θέατρο, η χρήση της μουσικής ήταν διαδεδομένη, κάποιες φορές ως μονωδία ή και "εν χορώ", ανάλογα πάντοτε με τις ανάγκες και υποχρεώσεις της παράστασης.

Πολύ περισσότερο στη χριστιανική λατρεία, η υμνωδία κατόρθωσε να συμβιβαστεί (όχι πάντοτε είναι αλήθεια) με την όλη μυσταγωγία και καταλυτική ατμόσφαιρα: «Χαρακτηριστική είναι και η υπό της Εκκλησίας χρήση της μουσικής, ήτις ήτο λίαν διαδεδομένη εν τω ειδωλολατρικό περιβάλλοντι, χρησιμοποιουμένη εις πάσαν εορτήν, εις παν επίσημον γεύμαν, εις πάσαν θυσίαν. Η Εκκλησία απέκρουσε την χρήσιν μουσικών οργάνων, άτινα εχρησιμοποιούντο υπό των ειδωλολατρών (ιδίως ο αυλός υπό των Ρωμαίων, η λύρα και το τύμπανον υπό των Ελλήνων), προς εκδίωξιν των δαιμόνων και προς επίκλησιν της βοηθείας των Θεών. Οι Χριστιανοί εχρησιμοποίησαν όμως εκ της μουσικής του περιβάλλοντος παν ό,τι συνεβιβάζετο

⁸⁰ Ε. Βακτηριάδης, *Θεατρικότητα της θείας Ιερουργίας*, σελ. 37-38.

⁸¹ Αυτόθι, σελ. 38.

προς τον μυσταγωγικόν χαρακτήρα της λατρείας των. Ούτως επέτρεψαν την δημιουργίαν χορών ψαλτών και την εξάπλωσιν του αντιφωνικού άσματος»⁸².

Ακόμη η μουσική και υμνωδία, πέρα από το λειτουργικό και πρακτικό μέρος, συνέβαλε και συμβάλλει και στο ψυχικό-πνευματικό τμήμα της λειτουργικής κοινότητας. Πιο συγκεκριμένα, μέσω της μουσικής χτίζεται το μυσταγωγικό υπόβαθρο προκειμένου οι θεατές και οι απλοί πιστοί να μπορέσουν να κατανοήσουν καλύτερα και περισσότερα κατανοητικά τα τελούμενα μπροστά τους.

⁸² Ε. Θεοδώρου, *Το ζήτημα των εθνικών επιδράσεων επί της χριστιανικής Λατρείας*, σελ. 837-838, πρβλ., Κωνστ. Δ. Καλοκύρη, *Εισαγωγή εις την Χριστιανικήν και Βυζαντινήν Αρχαιολογίαν*, Θεσσαλονίκη 1970. Γενικότερα για την ακουστική του αρχαίου ελληνικού θεάτρου (στοιχείο θεατρικότητας με την έννοια της επικουρίας προς επίτευξη του γενικού σκοπού της) βλ. σχ., *Η ακουστική του αρχαίου θεάτρου*, στην ηλεκτρονική διεύθυνση: <https://theancientwebgreece.wordpress.com/2015/03/30/>: «Η απλότητα και το μεγαλείο αποτελούν τη συνοπτικότερη ίσως περιγραφή των χαρακτηριστικών των μνημείων του αρχαίου Ελληνικού κόσμου. Και το θέατρο αποτελεί το μνημείο εκείνο στο οποίο τα δύο αυτά χαρακτηριστικά συνδυάζονται με τον καλύτερο τρόπο. Η αλήθεια αυτή δεν οφείλεται μόνο στην απλότητα της μορφής του, σε σύγκριση με άλλα, αναγκαστικά ίσως συνθετότερα μνημεία: α) Οφείλεται περισσότερο στην απλότητα της λειτουργίας του, β) Οφείλεται στο διαχρονικό χαρακτήρα αυτής της λειτουργίας που επιτρέπει την αξιοποίησή τους χιλιάδες χρόνια μετά τη δημιουργία τους, γ) Οφείλεται τέλος στην αντοχή της άποψης των δημιουργών τους, που ανταπεξέρχεται στις σύγχρονες απαιτήσεις τόσο της χρήσης των ίδιων των μνημείων σήμερα όσο και του σχεδιασμού νέων. Και η αντοχή αυτή αναδεικνύει το μεγαλείο. Γι' αυτό η ανανέωση της γνωριμίας μας με το αρχαίο θέατρο, σαν θεατές, σαν επισκέπτες, σαν επιστήμονες, σαν σχεδιαστές νέων θεάτρων, είναι αναγκαία και πρέπει να είναι συνεχής. Τρία στοιχεία συνθέτουν το αρχαίο ελληνικό θέατρο, η ορχήστρα, το κοίλο και η σκηνή: α) Ο κύκλος της ορχήστρας αποτελεί τον πυρήνα της μορφής του αρχαίου ελληνικού θεάτρου. Είτε πρόκειται για κύκλο χορευτών, είτε πρόκειται για κύκλο χορωδών, ένα είναι βέβαιο, β) Ο κύκλος αποτελεί το βέλτιστο σχήμα για να μπορεί να βλέπει και να ακούει άνετα ένας μεγαλύτερος αριθμός θεατών. Ακόμη περισσότερο ο κύκλος αποτελεί το φυσικό σχήμα που δημιουργείται και σήμερα γύρω από έναν ομιλητή. γ) Το κοίλον του θεάτρου, δηλαδή το ίδιο το θέατρο, αναπτύχθηκε αρχικά με τη βοήθεια ξύλινων κατασκευών. Καταστροφές κατέδειξαν το επικίνδυνο των κατασκευών αυτών και οδήγησαν στην επινόηση πιο ασφαλών λύσεων, αρχικά κοντά σε λόφους για την δημιουργία του κοίλου με εκσκαφή και τελικά σε κατασκευές απ πέτρα, που διασώζονται μέχρι τις μέρες μας. Η κυκλική διάταξη σε συνδυασμό με τη μεγάλη υπερύψωση μεταξύ σειρών καθισμάτων δίνει έναν μοναδικό συνδυασμό απρόσκοπτης θέας και ακρόασης. Αντίθετα με τον κύκλο της ορχήστρας και του κοίλου η ευθεία αποτελεί το βασικό σχήμα της σκηνής. Η σκηνή είναι το κτίσμα μέσα στο οποίο συντελούνται όλες οι προετοιμασίες και ταυτόχρονα είναι το φόντο μπροστά στο οποίο διαδραματίζεται η θεατρική δράση. Άλλοτε κανονικό πέτρινο κτίριο, άλλοτε πρόχειρο ελαφρύ κατασκεύασμα, σκηνικό, παρουσιάζει μεγάλες διαφοροποιήσεις ως προς τη μορφή, το μέγεθος και τη θέση. Κυρίως τη θέση ως προς την ορχήστρα και την απόσταση από αυτή. Κρίνοντας από την κατάληξη της μορφής του κτιρίου της σκηνής, όπως μας παρουσιάζεται σε ένα κορυφαίο δείγμα θεάτρου, στην Επίδαυρο, φαίνεται ότι μετά από παλινδρομήσεις διαμορφώθηκε ως ένα διώροφο κτίσμα στην εφραπτομένη του κύκλου της ορχήστρας, με το οποίο κλείνει η μία πλευρά του θεάτρου. Η απλή επίλυση των τριών καθοριστικών αυτών στοιχείων του θεατρικού χώρου, αποτελεί το μεγαλείο του αρχαίου ελληνικού θεάτρου. Με όλα τα μέσα στην διάθεσή του, ο σύγχρονος σχεδιαστής χάνει πολλές φορές αυτό το νόημα και οδηγείται σε λύσεις θεατρικών χώρων που δεν στηρίζουν την παράσταση αλλά αναλίσκονται στο χώρο. Γι' αυτό το μήνυμα που μας μεταφέρουν τα αρχαία Ελληνικά θέατρα εξακολουθεί να είναι επίκαιρο και δεν έχει γίνει ακόμη κατανοητό στο σύνολό του».

Αυτή η θεατρικότητα της υμνωδίας, ιδιαίτερα ως προς τον ψυχικό προσανατολισμό της, είναι πολύ αξιόλογη και σπουδαία. Ίσως να αποτελεί την πιο βαρυσήμαντη εργασία που επιτελεί η θεατρικότητα μέσα στη χριστιανική λατρεία. Δεν αρκούν ασφαλώς μόνο τα ενδύματα, το ύφος, ο χώρος, τα μέσα και τα σύμβολα. Η προετοιμασία των πιστών - και των θεατών, εάν πρόκειται για θεατρική παράσταση - απαιτεί κόπο και σπουδή, δεν επιτυγχάνεται ξαφνικά και αυτόματα. Τις περισσότερες φορές, όσο καλύτερη είναι η προετοιμασία, συνήθως τόσο καλύτερο είναι και το αποτέλεσμα. Δηλαδή προϋποθέτει εργασία και κόπο προκειμένου να μαλακώσει ο ψυχισμός του ανθρώπου για να μπορέσει να εμβαθύνει στο ουσιαστικό νόημα και στην ουσία των τελουμένων. Ακόμη περισσότερο βέβαια και για να διατηρηθεί αυτό το πνευματικό κεκτημένο, είτε πρόκειται για χριστιανικό ναό είτε για αρχαίο θέατρο, η ακρόαση και υπόκρουση της υμνωδίας και της μουσικής συμβάλλει τα μέγιστα. Άλλωστε δεν είναι τυχαίο πως ακόμη και σήμερα, ως στοιχείο θεατρικότητας, στις σύγχρονες θεατρικές παραστάσεις, τόσο πριν την έναρξη, στα διαλλείματα, αλλά και στο τέλος πάντοτε σχεδόν, ακούγεται μουσική, έστω και σε χαμηλή ένταση. Αυτή λοιπόν η πνευματική και διανοητική συγκρότηση επιτυγχάνεται απείρως περισσότερο με την εκκλησιαστική υμνωδία, της οποίας οι στίχοι και τα νοούμενα αποτελούν επίλεκτα κομμάτια ύμνων και ποιήματα απείρου κάλλους και ωραιότητας.

Ενδεικτικό ακόμη σημείο θεατρικότητας, από τα περισσότερο εκφραστικά, αποτελεί και το ζήτημα της γλώσσας: «Είναι χαρακτηριστική η υπό των Χριστιανών χρήσις ου μόνον της γλώσσης, αλλά και του ύφους ή της μορφολογικής δομής της προσευχής του περιβάλλοντος. Εάν η λατινική λατρεία χρησιμοποιή προσευχάς διακρινόμενας δια την βραχύτητα, λιτότητα, σαφήνειαν και ξηράν νομικήν διατύπωσιν, ήτις εχαρακτήριζε τον τρόπον εκφράσεως των Ρωμαίων, αντιθέτως τα ελληνικά λειτουργικά κείμενα περιέχουν προσευχάς διακρινόμενας δια το πανηγυρικόν ύφος και δια προσφωνήσεις του Θεού, περιεχούσας πλείστα αλληλοδιαδόχως και ασυνδέτως χρησιμοποιούμενα επίθετα, τα οποία συχνάκις εκφράζουν την άρνησιν του επιγείου και ενδοκοσμικού [...] Ωσαύτως η τάσις των χριστιανικών λειτουργικών κειμένων ή των τοιχογραφιών των κατακομβών προς έκφρασιν της χαράς επί τοις περιγραφομένοις ή εξεικονιζομένοις θαυμασίοις έργοις του Θεού εν τη φύσει έχει πολλά πρότυπα ου μόνον εις τον Ιουδαϊσμόν, αλλά και εις τα έργα των στωϊκών φιλοσόφων»⁸³.

⁸³ Ε. Θεοδώρου, *Το ζήτημα των εθνικών επιδράσεων επί της χριστιανικής Λατρείας*, σελ. 838., πρβλ., Πέτρος Βασιλειάδης, *Χριστιανικό Μυστήριο και Μυστηριακές Λατρείες*, σελ. 1: «Αποτελεί γεγονός αναμφισβήτητο, ότι οι Πατέρες της Εκκλησίας ενέκυσαν με περισσή αφοσίωση στον ευαγγελικό λόγο στην προσπάθειά τους να

Εάν αποδεχτούμε την γλώσσα ως μέσο έκφρασης και επικοινωνίας μεταξύ των ανθρώπων, μπορούμε να κατανοήσουμε τη θεατρικότητα της ως διάυλο προσέγγισης και εξωτερίκευσης των συναισθημάτων μιας κοινότητας. Ακόμη όμως περισσότερο εάν αναλογιστούμε τη γλώσσα κάθε εποχής, εάν δηλαδή εκλάβουμε τα δεδομένα της επιστήμης και της διανόησης κάθε εποχής, τα ήθη και τα έθιμα, τις λαογραφικές ροπές και ρίζες κάθε τόπου στο διάβα του χρόνου, τα οποία και χρησιμοποίησαν τόσο οι Πατέρες της Εκκλησίας όσο και οι συγγραφείς λίγο πριν οργανώσουν τις παραστάσεις τους στο αρχαίο ελληνικό θέατρο, μπορούμε να αντιληφθούμε τη σημασία της εν συνόλω θεατρικότητας μέσα στο λειτουργικό διάστημα του "χωροχρόνου", χωρίς γλωσσικές και τοπολογικές δεσμεύσεις, χωρίς εξαρτήσεις και γλωσσολογικούς δασμούς.

Βέβαια, αναφερόμενοι στη θεατρικότητα της χριστιανικής πίστης εντός του λειτουργικού "χωροχρόνου", σε καμία περίπτωση δεν λαμβάνουμε ως δεδομένο την απόρριψη της λογικής, καθώς στη χριστιανική της έκφραση εξαιρείται ο θείος παράγοντας, στη δε θεατρική εκδοχή, η απaráμιλλη ομορφιά της τέχνης. «Έτσι, έπαψε να ισχύει στην επιστημονική κοινότητα η αντίληψη ότι "οι μυστηριακές τελετές είναι απόρροια πρωτόγονων ή ελαττωματικών πεποιθήσεων και πιστεύω", και έγινε βαθμιαία δεκτό ό,τι προέρχονται από την ανάγκη της πιστεύουσας κοινότητας, όχι να εξηγήσει αλλά να εκφράσει κάτι το μοναδικό, την εμπειρία του βιώματος εδώ και τώρα της Βασιλείας του Θεού (έστω και προληπτικά). Θα πρέπει βέβαια να τονίσουμε, όπως υποσημειώσαμε ότι η "εκφραστική" κατανόηση των μυστηρίων δεν απορρίπτει τη "λογική" τους δομή, αλλά τοποθετεί το κέντρο βάρους στη "δοξολογική" τους υπόσταση, την "εκκλησιολογική" (και ως εκ τούτου "σχεσιακή") διάσταση, με έκφραση στην έννοια της "κοινωνίας"».⁸⁴

Ο ασπασμός επίσης του θυσιαστηρίου και των λειτουργικών αμφίων, αλλά και των λειτουργών μεταξύ τους, για τον οποίο έγινε σύντομη αναφορά και στο πρώτο κεφάλαιο της παρούσας εργασίας, αναφέρεται όχι μόνο στον αδιαμφισβήτητο σεβασμό του λειτουργού προς το θείο, αλλά έχει και κοινωνικές προεκτάσεις και προοπτικές. Αποτελεί δηλαδή ένα "άνοιγμα", μια

ερμηνεύσουν αντικειμενικά και με την απόλυτη δυνατή ακρίβεια την εν χρόνω αποκεκαλυμμένη (δηλ. ιστορική) αλήθεια. Χρησιμοποιώντας "γλώσσα" της εποχής τους, τα δεδομένα δηλαδή της τότε επιστήμης και φιλοσοφικής διανόησης, απέβλεπαν σε μια "λογική" παρουσίαση της "υπέρ λόγον" αποκαλύψεως του "Θεού Λόγου"».

⁸⁴ Αυτόθι, σελ. 3. Ο ίδιος, λίγο παρακάτω, προσθέτει: «Η ορθή κατανόηση του μυστηρίου υπήρξε ανέκαθεν η λυδία λίθος της χριστιανικής διδασκαλίας και ζωής. όχι μόνο κατά τα πρώτα βήματα της χριστιανικής κοινότητας, τότε που η Εκκλησία είχε να αντιπαλαίσει με έναν κυκεώνα μυστηριακών λατρειών, αλλά και πολύ αργότερα, όταν η σχολαστική θεολογία τεκμηρίωνε μια υπολανθάνουσα από καιρό, κατά κύριο λόγο στη Δύση αν και όχι αποκλειστικά σ' αυτήν, σακραμενταλιστική αντίληψη των μυστηρίων. Με τον όρο αυτόν υπονοώ μια κατά κάποιο τρόπο μαγική κατανόηση των χριστιανικών μυστηρίων», Αυτόθι, σελ. 3.

επίδειξη "ανοιχτοσύνης" του λειτουργού προς όλους, ένα κάλεσμα που δεν έχει χρονικές και τοπικές διαστάσεις, αλλά είναι οικουμενικό και παγκόσμιο, τονίζοντας ταυτόχρονα τη θεατρική διάσταση της κινήσεως του αυτής, στον αένναο λειτουργικό "χωροχρόνο".

Ο καθηγητής Θεοδώρου και πάλι έξοχα παρατηρεί: «Πολλά μορφαί κοινωνικών σχέσεων υιοθετήθησαν εν τη λατρεία. Έστω ως παράδειγμα ο ασπασμός ή το φίλημα, όπερ εν τω αρχαίω ελληνικό πολιτισμό είχε σημασίαν μεγαλυτέραν εκείνης, την οποίαν έχει σήμερα. Η εισδοχή και ένταξις εις μίαν αδελφότητα ή κοινότητα επισφραγίζετο τότε δια του φιλήματος, τουθ' όπερ εξηγεί διατί και εν τη αρχαία Εκκλησία ο νεοβαπτισθείς άμα εν τω χρίσματι εδέχετο το φίλημα εκ μέρους του επισκόπου και εν συνεχεία των πιστών. Ο ασπασμός ωσαύτως του θυσιαστηρίου υπό του λειτουργού και πολλά των λειτουργικών αμφίων έχουν εξωχριστιανικά πρότυπα. Είτα πολλάι πτυχαί της εθιμοτυπίας του αυτοκρατορικού οίκου επέδρασαν εις την διαμόρφωσιν αναλόγων εκδηλώσεων εν τη χριστιανική λατρεία...».⁸⁵

Ακόμη η στροφή προς την Ανατολή, τόσο ως προς τη ναοδομία όσο και προς τις λειτουργικές κινήσεις του ιερέα-λειτουργού, ακόμη και ως προς τα ταφικά έθιμα των χριστιανών, αποτελεί στοιχείο θεατρικότητας διαρκές και ατέρμονο μέσα στον λειτουργικό χωροχρόνο: «Η προς ανατολάς στροφή εχαρακτήριζεν ωσαύτως τους ναούς των Ελλήνων και των Ρωμαίων, οίτινες κατά κανόνα ωκοδομούντο κατά τρόπον, ώστε αι ακτίνες του ανατέλλοντος ηλίου, όταν ηνοιόντο αι θύραι του ναού, να πίπτουν επί του εν αυτώ αγάλματος του Θεού. Ωστε η είσοδος του ναού ήτο εστραμμένη προς Ανατολάς. Ωσαύτως παλαιότατοι χριστιανικοί ναοί, τουλάχιστον εν Ρώμη, είχαν την είσοδον προς ανατολάς (Αγ. Πέτρος, Βασιλική του Λατερανού). Αυτό είχε το μειονέκτημα, ότι όταν οι εκκλησιαζόμενοι ήθελον να στρέψουν το βλέμμα προς ανατολάς, έπρεπε μετά του ιερέως να στρέψουν το πρόσωπον προς την είσοδον του ναού. Εν ταις αιγυπτιακαίς λειτουργίαις ακόμη σήμερα διατηρείται η εις ελληνικήν γλώσσαν προτροπή, δια της οποίας οι πιστοί, τουλάχιστον κατά την απαγγελίαν της κυρίας ευχής της αναφοράς προ του επινικίου ύμνου, προετρέποντο να στραφούν προς ανατολάς ("εις ανατολάς βλέπετε"). Αλλ' ήδη τον 4^ο αιώνα εν Συρία οι ναοί οικοδομούνται κατά τρόπον, ώστε ου μόνον η απίς να ευρίσκεται προς ανατολάς, αλλά και ο ιερεύς μετά του λαού να βλέπη προς ανατολάς, τουθ' όπερ μετεδόθη εις όλον τον χριστιανικόν κόσμον. Ο ιερεύς ίσταται προ του λαού, ουχί versus populum. Η όλη κοινότης είναι μάλλον μία μεγάλη λιτανεία, ήτις, οδηγουμένη υπό του ιερέως, κατευθύνεται προς

⁸⁵ Ε. Θεοδώρου, *Το ζήτημα των εθνικών επιδράσεων επί της χριστιανικής Λατρείας*, σελ. 839.

ανατολάς, προς τον ήλιον, προς τον Χριστόν και Κύριον, ίνα μετ' αυτού προσφέρη εις τον Θεόν την θυσίαν».⁸⁶

Τα άμφια επίσης και η ενδυμασία εν γένει είναι στοιχείο θεατρικότητας. Συμπεριλάβαμε στο κεφάλαιο αυτό την περίπτωση των αμφίων του λειτουργού, καθώς αυτά τα άμφια δηλαδή αλλά και τα ρούχα των υποκριτών και του χορού στο αρχαίο θέατρο, υπόκεινταν σε μεταβολές, πλην όμως κατείχαν και κατέχουν μια σταθερά μέσα στο πέρασμα του λειτουργικού χωροχρόνου. Η σημασία και λειτουργικότητα τους είναι ποικίλλη και περισπούδαστη. Παρά το γεγονός όμως ότι έγινε γι'αυτά αναφορά στο πρώτο κεφάλαιο, στην παρούσα φάση θα αναφερθούμε εκτενέστερα.

Ως προς το αρχαίο θέατρο «Η παρουσίαση και η σκηνική ολοκλήρωση ενός έργου στο αρχαίο Ελληνικό θέατρο περιλάμβανε και τη σκευή των υποκριτών (κοστούμι, μάσκα, υπόδημα), απαραίτητο στοιχείο της διδασκαλίας που ανάγεται στη λατρεία του Διονύσου και ενσωματώθηκε στην παράσταση ως σημασιολογικό και λειτουργικό στοιχείο της. Ο σκευοποιός, ο κατασκευαστής της σκευής, ήταν κατά τον Αριστοτέλη σημαντικότερος για την προετοιμασία της «όψης» και από τον ίδιο τον ποιητή. Η πατρότητα της ουσιαστικής αναβάθμισης της σκευής στην αρχαία τραγωδία ανήκει στον Αισχύλο, που πιστεύεται ότι διακόσμησε με μεγαλοπρεπή τρόπο το θέατρο και προσδιόρισε συγκεκριμένα κοστούμια στους ηθοποιούς. Το χαρακτηριστικό είναι ότι ενώ τα τραγικά έργα αναφέρονταν σε προηγούμενες εποχές και σε μυθολογικά κατά βάση θέματα, η θεατρική σκευή ήταν κατά κανόνα σύγχρονη της εποχής που παίχτηκαν οι τραγωδίες. Τα βασικότερα κοστούμια της τραγωδίας ήταν τα επιβλήματα (ιμάτιον, χλαμύς κ.λ.π.) και οι πολύχρωμοι χιτώνες. Το ιμάτιον συνίστατο από ένα επίμηκες ύφασμα μετασχηματιζόμενο σε ένα σχετικά μακρύ ένδυμα που ενίοτε κάλυπτε και τα χέρια, κοινό για άντρες και γυναίκες. Η χλαμύς, πιο κοντή και με πόρπη στους ώμους, συνηθιζόταν κυρίως ως κοστούμι εφήβων».⁸⁷

Και συνεχίζει: «Ο τραγικός χιτών ήταν ένα μεγαλοπρεπές πολύχρωμο ένδυμα που έφθανε έως τον αστράγαλο ή κάλυπτε ακόμη και τα πόδια (σύρμα). Ο Σοφοκλής ακολούθησε τις βασικές ενδυματολογικές αρχές του Αισχύλου, ενώ ο Ευριπίδης εισήγαγε το φτωχό έως και εξαθλιωμένο ένδυμα σε πολλά έργα του, δεχόμενος τη σκωπτική κριτική του Αριστοφάνη. Στην Αρχαία και Μέση Κωμωδία εχρησιμοποιείτο συνήθως το σωματίον, ένα εφαρμοστό μάλλινο ρούχο στο

⁸⁶ Αυτόθι, σελ. 840.

⁸⁷ Πρβλ., *Τα ενδύματα*, στην ηλεκτρονική διεύθυνση: <https://theancientwebgreece.wordpress.com/2015/03/30>.

χρώμα του δέρματος με παραγεμίσματα στην κοιλιά και στα οπίσθια και με ενσωματωμένο ένα δερμάτινο φαλλό. Σε άλλες περιπτώσεις φορούσαν ζωόμορφα ενδύματα (όρνιθες, σφήκες, βάτραχοι κ.λπ.) ως κληρονομιά από τις διονυσιακές γιορτές, ενώ σπανιότερα εμφανίζονταν ο κωμικός χιτών, η εξωμής και τα κωμικά επιβλήματα».⁸⁸

Γίνεται φανερό δηλαδή, ότι από μόνη της η ενδυμασία αποτελούσε ένα διαπρύσιο στοιχείο θεατρικότητας με πολλούς συμβολισμούς και αναγωγές, καθώς αναφερόταν όχι μόνο στους παρόντες θεατές της παράστασης, αλλά ταυτόχρονα μετέφερε και την αύρα και τον πολιτισμό μιας λαογραφικής κοινωνίας μέσα στο πέρασμα των χρόνων. Και εδώ η θεατρικότητα του λειτουργικού χωροχρόνου είναι αδιαμφισβήτητη.

Ως προς τον ιερέα-λειτουργό, στοιχεία θεατρικότητας υπάρχουν όχι απλά στην ιερατική του ενδυμασία, αλλά ακόμη και στο χρώμα των αμφίων του, το οποίο με τη σειρά του σχετίζεται με τις περιόδους τις εορτολογικές, άλλοτε τις πένθιμες και άλλοτε τις χαρμόσυνες. Έτσι στην αναστάσιμη περίοδο την καλουμένη και ως περίοδο του "Πεντηκοσταρίου", αλλά και κάθε Κυριακή ως ανάμνηση της Αναστάσεως του Χριστού, κυριαρχούν τα φωτεινά χρώματα και μάλιστα τα λευκά και τα κόκκινα με κάθε είδους αποχρώσεις αυτών των χρωμάτων, ενώ αντίθετα την περίοδο της Μεγάλης Τεσσαρακοστής και της Εβδομάδας των Παθών (Μεγάλης Εβδομάδας) δεσπόζουν τα πένθιμα χρώματα, το μαύρο, το μωβ και το βυσσινί. Αυτή η εναλλαγή των χρωμάτων επηρεάζει έμμεσα την όλη ψυχολογία των πιστών, καθώς τους εισάγει προκαταβολικά στην ανάλογη κάθε φορά πνευματική ατμόσφαιρα και σαφέστατα κατεργάζεται την απώτερη μήυση τους στο πνευματικό νόημα των τελουμένων.

⁸⁸ Αυτόθι. Και ο ίδιος στο παρόν σύγγραμμα, προσθέτει: «Αργότερα στις αρχές του 3ου π.Χ. αιώνα στην Κάτω Ιταλία ήκμασε ένα ιδιαίτερο θεατρικό είδος, η κωμωδία των φλυάκων, της οποίας τα φαλλικά κοστούμια έμοιαζαν αρκετά με εκείνα της αρχαίας αττικής κωμωδίας. Από τις λιγοστές πληροφορίες για τα κοστούμια του σατυρικού δράματος έχει διατυπωθεί η άποψη τι συνδύαζαν ενδύματα τραγωδίας με κοντά εφαρμοστά παντελόνια (περιζώματα) που έφεραν φαλλό και ουρά. Τυπικό στοιχείο υπόδησης των ηθοποιών της αρχαίας τραγωδίας ήταν ο γνωστός κόθορνος. Αρχικά αποτελούσε ένα μαλακό υπόδημα με λεπτό τακούνι και κορδόνια που μπορούσε να φορεθεί αδιάκριτα είτε στα αριστερά είτε στα δεξιά πόδια. Στην εξέλιξή του αποκτούσε όλο και υψηλότερη σόλα για να καταλήξει στη Ρωμαϊκή περίοδο πανύψηλος. Σύμφωνα με τους περισσότερους μελετητές ο κόθορνος στην τραγωδία ονομάζεται και εμβάτης και στην κωμωδία εμβάδα, σε αντίθεση προς τον Πολυδεύκη που αναφέρει ως εμβάτες τα υποδήματα της κωμωδίας. Οι ενδυμασίες του Ρωμαϊκού θεάτρου, με την πολυτέλεια και την πολυχρωμία που τις χαρακτήριζε, έπαιζαν κυρίαρχο ρόλο στον εντυπωσιασμό των θεατών και τυπολογικά αποτελούσαν συνέχεια των ενδυμάτων του αρχαίου Ελληνικού θεάτρου».

Σε άμεση σχέση με τη θεατρικότητα των χρωμάτων των ιερών αμφίων, παραθέτουμε τα κάτωθι: «Τα χρώματα κυριαρχούν στον εκκλησιαστικό χώρο. Αρχικά, ο πιστός, ενδεχομένως, να θεωρήσει ότι πρόκειται για τυχαίες και εφήμερες διακοσμητικές παρατηρήσεις ή προσωπικές προτιμήσεις και επιλογές των ίδιων των ιερέων-λειτουργών. Όμως, ο συμβολισμός είναι άκρως βαθύτερος και σημαντικός. Η εναλλαγή των χρωμάτων δύναται να επηρεάσει καταλυτικά τον ψυχισμό του πιστού, αγγίζοντας ευαίσθητες χορδές του υποσυνειδήτου και της όλης ψυχοσωματικής του οντότητας. Απόδειξη, δε, περί αυτού είναι ο στολισμός των ιερών ναών αλλά και η ιερατική-λειτουργική αμφίεση και ενδυμασία των ιερέων καθ' όλη τη διάρκεια του έτους. Μια αμφίεση που μεταβάλλεται διαρκώς, σχεδόν εβδομαδιαία και απαράλλαχτα μεταξύ χαρμοσύνης και πένθους, μεταξύ πανηγύρεως και ταπεινής καταλλαγής. Είναι η γνωστή σε όλους σχέση της "χαρμολύπης", που, αναμφισβήτητα, λαμβάνει χώρα και στην επιλογή των χρωμάτων των ιερών αμφίων».⁸⁹

Η Ιεραρχία και η παρουσία δύο ή και περισσότερων ιερέων-λειτουργών (Συλλείτουργο) σε ένα χριστιανικό ναό αποτελεί ένα ακόμη στοιχείο θεατρικότητας που συναντάμε στην ορθόδοξη λατρεία και στη Θεία Ευχαριστία. Η Ιεραρχία με βάση τα διακριτικά των λειτουργών και την λειτουργική τους προτεραιότητα, επομένως και την πρωτοκαθεδρία στις ιερατικές συνάξεις και εκκλησιαστικές ακολουθίες κάνει διακριτούς τους ρόλους και τις βαθμίδες των λειτουργών, παρέχοντας επικουρικά βοήθεια στους πιστούς, ώστε να κατανοήσουν αρτιότερα όσα τελούνται μπροστά τους.

Χαρακτηριστικό είναι το αντίστοιχο παράδειγμα ιεραρχίας των υποκριτών-ηθοποιών στο αρχαίο ελληνικό θέατρο: «Η αρχική λέξη που απέδιδε την έννοια ηθοποιός ήταν υποκριτής, και υποδήλωνε τον ηθοποιό που απαντούσε στον χορό. Ο Θέσπης λέγεται πως εισήγαγε και ήταν ταυτόχρονα ο πρώτος ηθοποιός, ο πρωταγωνιστής. Η εισαγωγή ενός δεύτερου ηθοποιού (δευτεραγωνιστής) αποδίδεται στον Αισχύλο και του τρίτου (τριταγωνιστής) στον Σοφοκλή. Από τη μακρινή αρχαιότητα δεν έχουν διασωθεί έργα με έναν μόνο ηθοποιό, αν και οι Πέρσες του Αισχύλου απαιτούν μόνο δύο ηθοποιούς. Συνήθως κάθε ηθοποιός ανέλαμβανε να υποδυθεί διάφορους ρόλους, και είναι συνήθως δυνατό να διαιρεθούν τα μέρη ομιλίας της Ελληνικής τραγωδίας σύμφωνα με τους χαρακτήρες που βρίσκονται επί σκηνής. Συχνά η απόδοση των ρόλων είχε μια εσωτερική θεματική ενότητα, σχετική με το έργο. Αυτός είναι πιθανώς ο λόγος που οι

⁸⁹ Ε. Βακτηριάδης, *Θεατρικότητα της θείας Ιερουργίας*, σελ. 67-68.

θεατές μπορούσαν να ξεχωρίζουν τους ηθοποιούς, παρά το γεγονός ότι ήταν καλυμμένοι με κοστούμια και μάσκες, καθώς υπήρχε βραβείο για τον καλύτερο ηθοποιό το 449 π.Χ. Σε ιδιαίτερες περιπτώσεις ένας ενιαίος ρόλος μπορούσε να κατανεμηθεί σε δύο ή περισσότερους ηθοποιούς, όπως στον Οιδίποδα επί Κολωνών. Οι τραγικοί ποιητές του 5ου π.Χ. αι., ειδικότερα ο Φρύνιχος και ο Αισχύλος όχι μόνο συνέθεταν τα έργα τους αλλά τα σκηνοθετούσαν, τα χορογραφούσαν και έπαιζαν σ' αυτά ως ηθοποιοί. Ουσιαστικά δίδασκαν μέσω της θεατρικής παραγωγής, γεγονός που αποδίδει στην αρχαιοελληνική δραματολογία -εκτός του πολιτικού και θρησκευτικού- και παιδευτικό χαρακτήρα. Άλλωστε, βάσει των επιγραφικών στοιχείων που διαθέτουμε, οι επιγραφές στις οποίες αναγράφονταν οι νικητές των δραματικών αγώνων οι θεατρικές παραστάσεις αποδίδονται ως διδασκαλίες».⁹⁰

Η θεατρική διάσταση του λειτουργικού χωροχρόνου, θεωρείται απαραίτητο να τονίσουμε, πως δε γίνεται απόλυτα αντιληπτή και κυρίως ισόποσα αποδεκτή από κάθε πιστό και θεατή. Ασφαλώς, το σύμβολο και μοτίβο είναι το ίδιο, απαράλλαχτο, αμετάβλητο. Πλην όμως, εξαρτάται και από την κριτική ικανότητα και δεκτική αντιληπτική δυνατότητα κάθε πιστού, κατά πόσο μπορεί να αφομοιώσει και να ενστερνιστεί όσα βλέπει, διαβάζει και αντιλαμβάνεται. Σε αυτή την περίπτωση δεν παύει να ισχύει η δυναμική του συμβόλου, δεν αναιρείται δηλαδή η αξία της θεατρικότητας και του θεατρικού συμβόλου, καθώς το τελευταίο παραμένει ανέπαφο και ανεπηρέαστο.

Πιο συγκεκριμένα, «είναι πολύ πιθανό το ίδιο σύμβολο να γίνει διαφορετικά αντιληπτό από δύο διαφορετικούς ανθρώπους. Ειδικότερα, θα ήταν πιθανότερο το ίδιο σύμβολο να γίνει διαφορετικά αντιληπτό από ακόμη περισσότερους θεατές και πιστούς. Αυτό σημαίνει ότι ενυπάρχει η πιθανότητα της διαφορετικής αποδοχής των τελουμένων από την πλευρά των θεατών-πιστών, και αυτή η διαφορετικότητα αποδοχής της θεατρικότητας οφείλεται σε μορφωτικά, κοινωνικά, πολιτικά, οικονομικά και άλλα πολιτιστικά κριτήρια. Για παράδειγμα, ένας εύρωστος οικονομικά θεατής δύναται να μην κατανοήσει επαρκώς την ειρωνεία απέναντι στην άοκνη και άκριτη συσσώρευση πλούτου - για ευνόητους, προφανώς, λόγους!!! - σε σχέση με έναν αντίστοιχα αδύναμο οικονομικά. Επίσης ένας φιλόδοξος και εγωπαθής πιστός αδυνατεί να κατανοήσει σε βάθος όσα μηνύματα και στοιχεία θεατρικότητας λαμβάνει περί ταπεινώσεως και

⁹⁰ Βλ., *Η κατανόηση του Αρχαίου Θεάτρου με παράδειγμα το Θέατρο του Διονύσου*, στην ηλεκτρονική διεύθυνση: <https://theancientwebgreece.wordpress.com/2015/03/30>.

ταπεινοφροσύνης, κάτι που ενδεχομένως μπορεί να κάνει ευκολότερα ένας άσημος και όχι τόσο φίλαυτος άνθρωπος. Επομένως, η αξία του συμβόλου ουδέποτε αυξομειώνεται και μεταβάλλεται παρά μόνο μεταμορφώνεται το ποσοστό δεκτικότητας και αποδοχής των σημαινομένων των συμβόλων, από πλευράς πάντοτε, των πιστών και θεατών». ⁹¹

Επιπρόσθετα, στοιχείο θεατρικότητας αποτελεί και η κοινή συμμετοχή ανδρών και γυναικών, καθώς το εκκλησίασμα κατά την τέλεση της Θείας Ευχαριστίας, αποτελείται από ανθρώπους και των δύο φύλων. Αυτό το καθολικό προσκλητήριο λειτουργεί διαχρονικά και οικουμενικά και φέρει μια παγκόσμια λειτουργική χωροχρονική διάσταση, καθώς κατορθώνει να ενώσει "τα έως πριν διεστώτα", να συνενώσει δηλαδή και να συμβάλλει στη συνοδοιπορία ανδρός και γυναικός μεταξύ τους.

Όσον αφορά την παρουσία της γυναίκας στο αρχαίο ελληνικό θέατρο, το ακόλουθο απόσπασμα είναι ενδεικτικό: «Έχει πολύ συζητηθεί, χωρίς να έχουν προκύψει αδιαφιλονίκητα συμπεράσματα, το πρόβλημα της σύνθεσης του κοινού, ιδιαίτερα επικεντρωμένο στο ερώτημα αν παρακολουθούσαν τις παραστάσεις και γυναίκες. Είναι εύλογη η θέση του προβλήματος για μια αυστηρά ανδροκρατούμενη κοινωνία όπως εκείνη της κλασσικής Αθήνας, που η ελευθερία κινήσεων σε δημόσιους χώρους δεν ήταν προνόμιο αυτονόητο, κυρίως για τις γυναίκες των ανώτερων στρωμάτων – όσο και να φαίνεται περίεργο, οι λαϊκές γυναίκες κυκλοφορούσαν με πολύ λιγότερους περιορισμούς. Βέβαιο είναι ότι δεν υπήρχε, όσο τουλάχιστον μας είναι γνωστό, νόμος απαγορευτικός προς αυτή την κατεύθυνση, οπότε είναι πιθανό ό,τι τις κινήσεις της οικογένειας καθόριζε, κατά τα κοινωνικά και ηθικά κριτήριά του, ο κάθε pater familias. Από κάποιους υπαινιγμούς του Αριστοφάνη αφήνεται η εντύπωση ότι τουλάχιστον τραγωδίες παρακολουθούσε κάποιος αριθμός γυναικών (άλλωστε, γιατί να χαρακτηρίζονται τόσο επικίνδυνες για τα χρηστά ήθη τους οι «φεμινιστικές» τραγωδίες του Ευριπίδη), αλλά ίσως όχι και κωμωδίες. Αντίθετα, δεν μας προξενεί έκπληξη ο προσδιορισμός ειδικού τμήματος στο διονυσιακό θέατρο προορισμένου για τους εφήβους, ενώ είναι βέβαιο ότι ανάμεσα στους θεατές υπήρχαν και «παίδες», προς τους οποίους κάπου απευθύνεται ο κωμικός, όπως και αρκετοί δούλοι, κυρίως από εκείνους που είχαν πιο περίοπτη θέση μέσα στην οικογένεια. Όπως είναι φυσικό, για

⁹¹ Ε. Βακτηριάδης, *Θεατρικότητα της θείας Ιερουργίας*, σελ. 40.

όλες αυτές τις κοινωνικές μερίδες υπήρχαν προκαθορισμένες θέσεις μέσα στο θέατρο, με τις γυναίκες και τους δούλους στις υψηλότερες, άρα και λιγότερο ευνοϊκές κερκίδες».⁹²

Η θεατρικότητα στη Θεία Ευχαριστία ενυπάρχει ως δυνατότητα θέασης και αφομοίωσης από κάθε πιστό που επιθυμεί να κινηθεί προς τη χριστιανική πνευματικότητα, μέσω όλων των στοιχείων εκείνων που λειτουργούν υπομνηματικά και αναγωγικά. Το γεγονός ότι δεν γίνεται αποδεκτή απ' όλους, δεν στερεί απ' αυτήν την ανυπέβλητη ισχύ και αξία της. Δεν θα ήταν υπερβολή να υποστηρίξουμε ότι άνευ αυτών των συμβόλων, η όποια πνευματικότητα και θρησκευτική αναγωγή θα παρέμενε εσαεί στη σφαίρα της μυθοπλασίας, όχι ως προς τη θεία υπόσταση της, η οποία σαφέστατα υπάρχει και υφίσταται, αλλά ως προς τη δυνατότητα του πιστού και θεατή να πάει λίγο πιο ψηλά, λίγο να προχωρήσει από το ορώμενο στο νοούμενο, από το φθαρτό στο άφθαρτο, από το επίγειο στο επουράνιο.

Αυτή η θεατρικότητα λειτουργού-πιστού, χορού-υποκριτή κινείται σε οριζόντια χωροχρονική τροχιά και "νυμφεύει" το παρόν με το παρελθόν, την αλήθεια με τον μύθο, το άγιο με το ανθρώπινο, το θεατρικό με το εξαγιαζόμενο: «Ο διάλογος υποκριτή – χορού υποδηλώνει σε ένα βαθμό τον διάλογο που διεξάγει η πόλη με το ηρωικό παρελθόν της. Γενόμενος δράμα ο μύθος υφίσταται μια χωροχρονική επέκταση. Οι λόγοι και οι αντίλογοι των πρωταγωνιστών, όπως και η συνδιαλλαγή με το χορό προορίζονταν να καλύψουν το μεγαλύτερο μέρος του έργου και αποκαλύπτουν σε μεγάλο βαθμό τα κίνητρα της πράξης. Κίνητρα που ενίοτε είναι σημαντικότερα από την ίδια την πράξη, γιατί είναι πύλες προς την ψυχολογική διερεύνηση του μυθολογικού

⁹²Βλέπε σχετικά, *Η σύνθεση του Κοινοῦ*, στην ηλεκτρονική διεύθυνση: <https://theancientwebgreece.wordpress.com/2015/03/30>, πρβλ., Αυτόθι: «Δικαιολογημένα, λοιπόν, γίνεται λόγος για πάνδημη συμμετοχή, την οποία ενίσχυε και το κράτος εξασφαλίζοντας τα εισιτήρια για τους φτωχότερους πολίτες. Καθ' όλη τη διάρκεια του εορτασμού, η Αθήνα ήταν πλημμυρισμένη από κόσμο, όχι μόνο απλούς επισκέπτες, θεατές των δραματικών αγώνων, αλλά και από επίσημες αντιπροσωπείες, κυρίως των πόλεων της Αθηναϊκής συμμαχίας, δεδομένου ότι η εορτή αποτελούσε ευκαιρία επίδειξης, σε ανάλογες εκδηλώσεις, του πολιτικού και εθνικού κύρους της πόλης. Θα πρέπει, λοιπόν, να φαντασθούμε όλους τους σχετικούς χώρους –πανδοχεία, αγορές, κήπους, εξοχές– ασφυκτικά γεμάτους από ένα πλήθος ετερόκλητο και ζωντανό, κυρίως κατά τις ημέρες των παραστάσεων. Η κινητοποίηση άρχιζε ξημερώματα, με τις οικογένειες να ξεκινούν από τα σπίτια τους εφοδιασμένες με όλα τα απαραίτητα για μια ημερήσια εκδρομή: πρόχειρο φαγητό (ψωμί, τυρί, ελιές, καρπούς) και, βέβαια, κρασί. Επομένως, δεν θα απέδιδε την πραγματική ατμόσφαιρα του θεάτρου η εικόνα μιας σιωπηλής μυσταγωγίας. Όλες οι μαρτυρίες που μας σώζονται αναφέρονται σε ένα κοινό εξαιρετικά εκδηλωτικό στις αντιδράσεις του, θετικές και αρνητικές. Σχόλια και κραυγές επιδοκιμασίας ή αποδοκιμασίας για την ερμηνεία των υποκριτών και των χορευτών αποτελούσαν σύνηθες φαινόμενο: αναφέρονται περιπτώσεις που οι θεατές με τα «ποδοκροτήματά» τους ανάγκασαν παραστάσεις τραγωδιών να διακοπούν η μία μετά την άλλη ή, αντίθετα, με τα «μπιζαρίσματά» τους ζήτησαν την επανάληψη αποσπασμάτων που ενθουσίασαν».

υλικού. Αυτός είναι πιθανώς και ο λόγος για τον οποίο η συμμετοχή, η μέθεξη του κοινού είναι έντονη τόσο στις θρησκευτικές γιορτές όσο και στους δραματικούς αγώνες».⁹³

ΑΠΟΤΕΛΕΣΜΑΤΑ – ΣΥΜΠΕΡΑΣΜΑΤΑ

Σκοπός της παρούσας εργασίας είναι να ερευνησει και να αναδείξει όσα στοιχεία, βρίσκονται μέσα στη Θεία Ευχαριστία η οποία αποτελεί το κέντρο της χριστιανικής λατρείας για κάθε πιστό χριστιανό. Το ερευνητικό στάδιο εστιάζει στην υφή των στοιχείων αυτών, στη χρονική τακτικότητα τους, στην αλληγορική αναγωγή τους, καθώς και στον απώτερο συμβολισμό τους.

Με βάση τις παραπάνω ερευνητικές μας σκέψεις αβίαστα καταλήγουμε στα παρακάτω συμπεράσματα:

1^ο) Στοιχεία θεατρικότητας μέσα στη Θεία Ευχαριστία και λατρεία εννοούμε κάθε σύμβολο, εικόνα, σχέδιο και μοτίβο που παραπέμπει σε κάτι υψηλότερο και αγιότερο. Καθένα από αυτά τα στοιχεία έχει αλληγορική μορφή και προσπαθεί να επιτύχει την αναγωγή του νου και της καρδιάς του πιστού (ή του θεατή) από τα επίγεια στα επουράνια.

2^ο) Ως στοιχεία θεατρικότητας με διαχρονική ισχύ και λειτουργία εκλαμβάνουμε τη γλώσσα και την υμνωδία, τα εκφραστικά δηλαδή εκείνα μέσα που λειτουργούν αδιάσειστα στην παγκοσμιότητα του χωροχρόνου, τόσο με την κοσμική έννοια όσο και με την λειτουργική της διάσταση.

⁹³ Αυτόθι. Και ο ανώνυμος συγγραφέας, στο ίδιο, προσθέτει: «Συνολικά θεωρούμενο το θέατρο, παρόλο που διαμορφώνεται στην εποχή των τυράννων, είναι θρέμμα της δημοκρατίας. Καθορίζει τον τρόπο λειτουργίας του και ακμάζει σχεδόν μέσα σε έναν αιώνα, διαγράφοντας παράλληλη τροχιά με το ίδιο το πολίτευμα. Οι Αθηναίοι πολίτες συμμετείχαν στα όργανα της νομοθετικής, δικαστικής και εκτελεστικής εξουσίας, αλλά ταυτόχρονα, εντός του θεάτρου, βίωναν τη συλλογικότητα της δραματοουργίας, ασκούσαν στην αντιπαράθεση ιδεών, στο διάλογο και την επικοινωνία. Η ίδια η πολιτεία με τη συμμετοχή της αναγνωρίζει τόσο την αισθητική όσο και την εκπαιδευτική αξία της θεατρικής τέχνης. Το δράμα άνθησε και έφτασε σε ύψη τελειότητας στην Αθήνα του 5ου αιώνα γιατί ακριβώς δεν ήταν περιθωριακή ή τυχαία κοινωνική δραστηριότητα προς τέρψιν εξίσου τυχαίων θεατών. Κατείχε κεντρική θέση στις σκέψεις και τις δαπάνες μιας συμπαγούς κοινωνίας».

3^{ov}) Κάθε θεατρικό στοιχείο ενυπάρχει στην έκφραση της χριστιανικής πίστης ως δυνατότητα, ως capacity. Αυτό σημαίνει ότι η αποδοτικότητα του εν λόγω στοιχείου επαφίεται στην κρίση και στην δεκτική ικανότητα του πιστού - θεατή, χωρίς να αλλοιώνεται ή να παραμορφώνεται η θεατρική και συμβολική αξία του αλληγορικού στοιχείου.

4^{ov}) Η ιεραρχία στη λειτουργική διάταξη των ιερέων - λειτουργών αποτελεί στοιχείο θεατρικότητας που συμβαδίζει και παραλληλίζεται με τη σχέση των υποκριτών μεταξύ τους αλλά και του χορού. Έτσι και στο αρχαίο ελληνικό θέατρο οι υποκριτές διακρίνονται και ξεχωρίζουν από την σπουδαιότητα και την αξιολογική αναφορά του ρόλου που έχουν αναλάβει να ενσαρκώσουν.

5^{ov}) Η ναοδομία, ως αναπόσπαστο μέρος και τμήμα της αρχιτεκτονικής τέχνης, φαίνεται πως έχει υιοθετήσει πάμπολλα στοιχεία από την θεατρική διάταξη και δομή του αρχαίου ελληνικού θεάτρου. Η κοινή συμμετοχή ανδρών και γυναικών θεατών, η οποία κατά περιόδους και εορτές χαρακτηριζόταν ως πάνδημη, η ύπαρξη πολλών βοηθητικών χώρων εκτός της σκηνής, που παραπέμπει στο Ιερό Βήμα ενός ορθόδοξου χριστιανικού ναού, η ύπαρξη θέσεων και καθισμάτων για τους επισήμους και αξιωματούχους στην πρώτη σειρά, ακριβώς απέναντι από τη σκηνή, όλα αυτά μας παραπέμπουν σε πολλά κοινά στοιχεία θεατρικότητας μεταξύ των δύο αρχιτεκτονικών μεγεθών: του ναού και του αντίστοιχου αρχαίου θεάτρου.

6^{ov}) Η υιοθέτηση λειτουργικών σκευών και η ομαλή αφομοίωση τους μέσα στη Θεία Ευχαριστία αποτελεί στοιχείο θεατρικότητας που προέρχεται από τον εθνικό και ειδωλολατρικό κόσμο. Το νερό, το βάπτισμα, τα λειτουργικά σκεύη, το λάδι και πολλά άλλα ακόμη αποτελούν "θεατρικά" σύμβολα και μέσα δανεικά από τον αρχαιοελληνικό κόσμο τα οποία όμως εντός της Θείας Ευχαριστίας μεταμορφώνονται και εξαγιάζονται, αποκτώντας αναγωγική και μυσταγωγική ισχύ και θέση.

7^{ov}) Η ενδυμασία και μάλιστα το χρώμα της, προβάλλει ως ύψιστο θεατρικό στοιχείο με ψυχική αναγωγή και συναισθηματική αλληγορία. Ανάλογα με το πνεύμα της εορτής, εάν πρόκειται δηλαδή για πανηγυρική ακολουθία ή πένθιμη τελετή της χριστιανικής πίστεως ή για κωμωδία - τραγωδία, εάν πρόκειται για παράσταση του αρχαίου ελληνικού θεάτρου, το χρώμα της ενδυμασίας μεταβάλλεται σε ανοιχτόχρωμο ή σκουρόχρωμο, εκφράζοντας με τον τρόπο αυτό, την φορτισμένη συναισθηματική κατάσταση των πιστών - θεατών.

8^{ον}) Κοινός παρονομαστής, τόσο κατά την έκφραση της χριστιανικής πίστης όσο και κατά την εκτέλεση μιας θεατρικής παράστασης, είναι η κοινωνική συνοχή και η εύρυθμη λειτουργία του εκκλησιάσματος, εάν πρόκειται για συνάθροιση πιστών, ή του κοινού εάν πρόκειται για θεατρικό ακροατήριο. Κάθε θεατρικό σύμβολο έχει καθολική αναφορά και κοινό αποδέκτη κάθε άνθρωπο ξεχωριστά αλλά και το σύνολο ολόκληρο.

9^{ον}) Τέλος ο ρυθμός με τον οποίο απαγγέλλονται ή ψάλλονται τα τελούμενα έχει βαθύτατο συμβολικό χαρακτήρα και απώτερο ψυχικό στόχο, καθώς με τις συχνές εναλλαγές και αυξομειώσεις του επιτυγχάνει άλλοτε την εγρήγορση και επαγρύπνηση και άλλοτε την πραότητα και νωχελικότητα του ακροατηρίου. Υπό την έννοια αυτή, ο ρυθμός διακρατεί την συναισθηματική φόρτιση, τη ροή, τη συνοχή και τελικά την επιτυχία ή την αποτυχία.

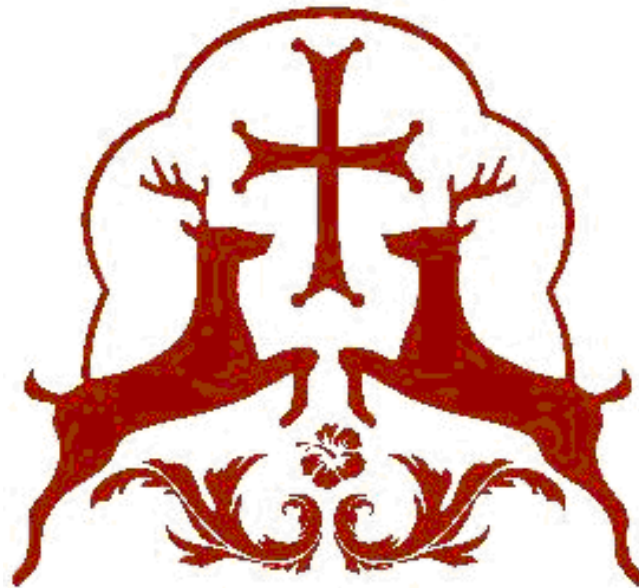
ΠΡΟΤΑΣΕΙΣ ΠΡΟΣ ΠΕΡΑΙΤΕΡΩ ΕΠΙΣΤΗΜΟΝΙΚΗ ΕΡΕΥΝΑ

Αντιλαμβάνεται κανείς ό,τι η έρευνα των στοιχείων της θεατρικότητας μέσα στη Θεία Ευχαριστία είναι ατελείωτη, καθώς μέσα στον χριστιανικό ναό είναι πάρα πολλά τα σύμβολα και τα αλληγορικά σχήματα που έχουν συμβολικό και αναγωγικό χαρακτήρα και προοπτική. Στην ουσία, όλα αυτά τα στοιχεία είναι αναρίθμητα και εξαρτώνται από την προσωπική κριτική ικανότητα αλλά και την εφευρετικότητα καθενός. Η κάθε ενασχόληση και ενδελεχής έρευνα μας με το εν λόγω αντικείμενο, ενδεχομένως σηματοδοτεί και την υπογράμμιση και πολλών άλλων νέων τέτοιων στοιχείων.

Ειδικότερα όμως μια πρόταση για περαιτέρω έρευνα του ίδιου αντικειμένου να αποτελεί η συγκεκριμένη ερευνητική μας σπουδή στους ναούς μιας συγκεκριμένης τοπικής κοινωνίας, (π.χ. εδώ στο νησί μας του Αρχαγγέλου και της Παναγίας Τσαμπίκας) προκειμένου, τα στοιχεία που θα συγκεντρωθούν να αφορούν συγκεκριμένους τύπους ναών. Έτσι η έρευνα θα επικεντρωθεί στα επιμέρους θεατρικά στοιχεία που αναδύονται από αυτούς, λόγω της ιδιαιτερότητας και της ιδιομορφίας του τόπου και του χρόνου.

Επιπρόσθετα η παραπάνω τοπική εξειδίκευση της έρευνας μπορεί να συμπορευθεί και να παραλληλιστεί με την επιτόπια έρευνα ενός συγκεκριμένου αρχαίου ελληνικού θεάτρου, στην κωμόπολη του Αρχαγγέλου. Στην περίπτωση αυτή, η ανάπτυξη και η περαιτέρω ερευνητική ενασχόληση μας με την παρούσα εργασία μπορεί να γίνει σε αντιδιαστολή των στοιχείων θεατρικότητας που εμφανίζονται συγκεκριμένα ως εικόνες, θέσεις, σύμβολα, σχήματα στους αντίστοιχους χώρους, στο ναό δηλαδή και στο θέατρο.

Τέλος μια ενδεχόμενη προσθήκη εμπειριστατωμένου φωτογραφικού υλικού που θα προέρχεται από μία εμβριθή επιτόπια έρευνα, αλλά και η προσθήκη οπτικοακουστικού υλικού από το πλούσιο αρχείο της Τηλεόρασης Θάρρι, την διεύθυνση της οποίας (Τηλεόρασης) επιμελούμαστε, πολλά θα μπορεί να προσφέρει στην πρόοδο της ερευνητικής μας διαδικασίας συμβάλλοντας τελικά σε ένα άρτιο αποτέλεσμα.



ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ (ΕΛΛΗΝΙΚΗ ΚΑΙ ΞΕΝΟΓΛΩΣΣΗ)

1. Beckwith, J. (1970). *Early Christian and Byzantine Art*. London: The Pelican History of Art
2. Bouyer L. (1956). *La vie de la Litourgie*. Paris.
3. Burkert, W. (1977). *Μυστηριακές Λατρείες της Αρχαιότητας*. Αθήνα: εκδ. Καρδαμίτσα.
4. Burmeister E. (1996). *Antike Theater in Attika and auf der Peloponnes*. Munchen.
5. Foucart A. (1873). *Les associations religieuses chez les grecs*. Paris.
6. Gough M. (1973). *The Origins of Christian Art*, London.
<https://theancientwebgreece.wordpress.com> Ανάκτηση: 30/03/2015.
7. Jungmann J. A. (1967). *Liturgie der christlichen Fruhzeit bis auf Gregor den Grossen*, Freiburg Ελβετίας.
8. Kitto H.D.F. (1968). *Αρχαία Ελληνική Τραγωδία*, Αθήνα: εκδ. Παπαδήμα.
9. Lawrence A. W. (1996). *Greek Architecture*, New Haven & London: Yale University Press.
10. Orlandos A. (1953). *L' architecture religieuse en Grece pendant la dimination Turque. L' Hellenisme Contemporain*.
11. Schmemmann A. (1066). *Introduction to Liturgical Theology*. London.
12. Schweitzer A. (1912). *Geschichte der paulinischen Forschung*. Tuingen.
13. Αγγελόπουλος, Α. (1970). *Νικόλαος Καβάσιλας Χαμαετός, ή ζωή και τὸ ἔργον αὐτοῦ*, Θεσσαλονίκη: εκδ. Πατριαρχικού Ἰδρύματος Πατερικῶν Μελετῶν.
14. Αγίου Μαξίμου του Ομολογητού. (1973). *Μυσταγωγία*. Αθήνα: εκδ. Αποστολική Διακονία.
15. Αντουράκης Γ. (2004). *Χριστιανική Αρχαιολογία και Επιγραφική. Εισαγωγή - Επιτομή Αρχαίας και Χριστιανικής Τέχνης, τόμος Τρίτος*, Αθήνα.
16. Αντουράκης, Γ. (2004). *Χριστιανική Αρχαιολογία και Επιγραφική*, τόμος Πρώτος, τεύχη Α' και Β', Αρχιτεκτονική και Επιγραφική, Αθήνα.

17. Ανωνύμου. *Η κατανόηση του Αρχαίου Θεάτρου με παράδειγμα το Θέατρο του Διονύσου*. Διαθέσιμο στην ηλεκτρονική διεύθυνση:
18. Ανωνύμου. *Η σύνθεση του Κοινού*. Διαθέσιμο στην ηλεκτρονική διεύθυνση: <https://theancientwebgreece.wordpress.com> ανακτήθηκε: 30/03/15.
19. Ανωνύμου. *Περί του αρχαίου θεάτρου*. Διαθέσιμο στην ηλεκτρονική διεύθυνση: http://chldimos.blogspot.gr/2007/01/blog-post_5954.html ανακτήθηκε: 09/01/2007.
20. Ανωνύμου. *Τα ενδύματα*. Διαθέσιμο στην ηλεκτρονική διεύθυνση: <https://theancientwebgreece.wordpress.com> Ανακτήση : 30/03/15.
21. Βακάρος Δ. (πρωτοπρ.), (2001). *Η Μυσταγωγία του Αγίου Μαξίμου του Ομολογητού, Ιερά Μητρόπολις Θεσσαλονίκης, Πρακτικά ΚΑ΄ Θεολογικού Συνεδρίου με Θέμα: Ο Άγιος Μάξιμος ο Ομολογητής, προνοία και προεδρία Παναγιωτάτου Μητροπολίτου Θεσσαλονίκης κ.κ. Παντελεήμονος του Β΄, Θεσσαλονίκη*.
22. Βακτηριάδης, Ε. (1981). *Θεατρικότητα της θείας Ιερουργίας*. Αθήνα.
23. Βασιλειάδης, Π. (2005). *Χριστιανικό Μυστήριο και Μυστηριακές Λατρείες, στο συλλογικό Χριστιανική Λατρεία και Ειδωλολατρία Πρακτικά Στ' Πανελληνίου Λειτουργικού Συμποσίου Στελεχών Ιερών Μητροπόλεων*. Αθήνα: Ποιμαντική Βιβλιοθήκη.
24. Δρούγος, Σ. (1999). *Το αρχαίο θέατρο της Βεργίνας*. Θεσσαλονίκη: University Studio Press.
25. Ζηζιούλας, Ι.-Μητροπολίτης Περγάμου (1977). *Από το προσωπίον εις το πρόσωπον, στον τόμο Χαριστήρια εις τιμήν του Μητροπολίτου Γέροντος Χαλκηδόνας Μελίτωνος*. Γενεύη.
26. Θεοδώρου Ε. (1982). *Το ζήτημα των εθνικών επιδράσεων επί της χριστιανικής Λατρείας, περιοδικό Θεολογία, τχ. Δ', Οκτώβριος - Δεκέμβριος '82*.
27. Καβάσιλας, Ν., (2005). *Περί τῆς ἐν Χριστῷ ζωῆς, λογοι επτά*. Σουρωτή Θεσσαλονίκης: εκδ. Ιερὸν Ἡσυχαστήριον «Ευαγγελιστῆς Ἰωάννης ο Θεολόγος».
28. Καλοκύρης, Κ. (1970). *Εισαγωγή εις την Χριστιανικήν και Βυζαντινήν Αρχαιολογίαν*, Θεσσαλονίκη.
29. Κούρκουλας, Κ. (1977). *Ο συμβολισμός των αμφίων*. Αθήνα.

30. Κρικώνης, Χ., (1998). *Συλλογή Πατερικών Κειμένων*, τ. Α', Β', Θεσσαλονίκη: εκδ. University Studio Press,
31. Λυκούδης, Δ. (2017). *Λειτουργικά Ζητήματα*. τόμος Α', Αθήνα.
32. Ματσούκας, Ν. (1997). *Λόγος και Μύθος με βάση την αρχαία ελληνική φιλοσοφία*. Θεσσαλονίκη: εκδ. Πουρναρά.
33. Σπαθάρης, Ε., Χατζή, Αικ., Μαξίμου, Π., (2000). *Αρχαία Ελληνικά θέατρα: 2500 χρόνια φως και πνεύμα*. Αθήνα: Πλάτων Μάξιμος.
34. Σωτηρόπουλος, Χ., (1993). *Η Μυσταγωγία του Αγίου Μαξίμου του Ομολογητού*, Αθήνα.
35. Τρεμπέλας Π. (1973). *Επιδράσεις Ειδωλολατρικάί επί της χριστιανικής λατρείας*. περιοδικό Θεολογία, τχ. Α', Ιανουάριος – Μάρτιος '73.
36. Τρεμπέλας, Π. (1952). *Αρχαί και χαρακτήρ της χριστιανικής λατρείας*. Αθήναι.
37. Τσάμης, Δ. Γ.. (1996). *Εκκλησιαστική Γραμματολογία*, Θεσσαλονίκη: εκδ. Π. Πουρναρά.
38. Φουντούλης, Ι. (2002). *Τελετουργικά Θέματα*, τ. Α', Αθήνα: εκδ. Αποστολικής Διακονίας.