72 εξ.). Δηλαδή μια συστηματική απογραφή. Κάθε άρθρο συνοδεύεται από πλούσια και εντυπωσιακή εικονογράφηση. Το αφιέρωμα συνοδεύεται και από ένα CD: «Τα θεατρικά του Βόλου: Ηχητικά ντοκουμέντα 1993-2001». Όμως τα θεατρικά δεν σταματούν εδώ: στο τμήμα «Θέατρο & Εικαστικά» υπάρχει εκτενές reportage της Χρ. Δραντάκη για την έκθεση «Έλληνες σκηνογράφοι - ενδυματολόγοι και αρχαίο δράμα», που φιλοξενήθηκε το Σεπτέμβριο του 2001 στο Κέντρο Τέχνης Τζιόρτζιο Ντε Κίρικο, που είχε δημιουργήσει το Τμήμα Θεατρικών Σπουδών υπό την καθοδήγηση της κυρίας Φεσσά-Εμμανουήλ (σσ. 82-91) με πολύ ωραίες φωτογραφίες. Υπάρχει και άρθρο για το θεάτρο της Άπω Ασίας, του Κ. Δρυγιανάκη (σσ. 92-99).

Η άλλη δημοσίευση δεν διαθέτει πολυτέλεια, αλλά διακρίνεται από τη φιλότιμη προσπάθεια της επιστημονικότητας. Το περιοδικό εκδίδεται από τους μεταπτυχιακούς φοιτητές του Τομέα Νεοελληνικής Φιλολογίας του Φιλολογικού Τμήματος του Πανεπιστημίου Αθηνών κι αφιερώνεται αυτή τη φορά στο νεοελληνικό θέατρο. Οι εργασίες καθρεφτίζουν τη θεματολογία μεταπτυχιακών σεμιναρίων του Σπ. Α. Ευαγγελάτου και του Γ. Πεφάνη. Η πρώτη εργασία, του Γιάννη Γαλαίου, προχωρεί μια παλαιότερη εργασία μου, που εξετάζει τα αποσιωπητικά στα θεατρικά έργα του Ιακ. Καμπανέλλη: «Ο ποσοτικός και ποιοτικός ρόλος των αποσιωπητικών στο θεατρικό έργο του Ιάκωβου Καμπανέλλη» (σσ. 5-11), με στατιστικά στοιχεία και λειτουργικές παρατηρήσεις για το περίεργο αυτό ορθογραφικό φαινόμενο, η δεύτερη εργασία, του Δημήτρη Παπαγεωργάκου, αποτελεί μια δραματουργική ανάλυση: «Αλεξάνδρου Κοτζιά, *Ενοικιάζεται δωμάτιον μετ' επίπλων*. Από την ποιητική του μικροαστού στην ποιητική του αρνητικού ήρωα» (σσ. 12-23). Η Αθηνά Κοβάνη παρακολουθεί τις διαλεκτολογικές επιδόσεις της ελληνικής κωμωδίας του 19ου αιώνα: «Γλωσσική μορφή και ιδεολογικές προεκτάσεις στη νεοελληνική κωμωδία του 19ου αιώνα (1801-1865). (Συμβολή στη μελέτη της γλώσσας του νεοελληνικού θεάτρου του 19ου αι.)» (σσ. 24-47). Κρίμα που συνέπεσε χρονικά με τη δική μου μονογραφία: *Γλωσσική σάτιρα στην ελληνική κωμωδία του 19ου αιώνα. Γλωσσοκεντρικές στρατηγικές από τα «Κορακιστικά» στον Καραγκιόζη*, Αθήνα 2001. Το τεύχος κλείνει με μια μελέτη της Π. Μ. Χατζηγεωργίου, «Torquato Tasso, *Aminta:* η ελληνική μετάφραση του έργου» (σσ. 48-57), που δίνει δείγματα μιας μετάφρασης στα ελληνικά του γνωστού βουκολικού δράματος στα περιθώρια της προετοιμασίας της κριτικής έκδοσης της ελληνικής διασκευής από το Γεώργιο Μόρμορη το 1745, που ετοιμάζει ο Σπ. Α. Ευαγγελάτος. Στο τέλος του τεύχους βρίσκεται ένας χρήσιμος κατάλογος των τίτλων μεταπτυχιακών εργασιών, που έχουν δοθεί από τον Οκτ. του 1998 ώς το Φεβρ. του 2001 από τους καθηγητές του Τομέα Νεοελληνικής Φιλολογίας.

ΒΑΛΤΕΡ ΠΟΥΧΝΕΡ

Θρήνος εις τα Πάθη και την Σταύρωσιν του Κυρίου και Θεού και Σωτήρος ημών Ιησού Χριστού, ποιηθείς παρά του ευγενεστάτου άρχοντος κυρού Μαρίνου του Φαλιέρου. Κριτική Έκδοση Wim F. Bakker – Arnold F. Van Gemert, Ηράκλειον, Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης 2002, σελ. xl+238, 28 εικ. ISBN 960-524-149-8.

Μετά την παραδειγματική έκδοση της «Θυσίας του Αβραάμ», που έθεσε νέα standards στην εκδοτική της κρητικής λογοτεχνίας, χωρίς ωστόσο να λύσει τα παλαιά ζητήματα της πατρότητας και της χρονολόγησης, οι δύο Ολλανδοί νεοελληνιστές καταπιάστηκαν με το

τελευταίο έργο του Μαρίνου Φαλιέρου (± 1395-1474) που είχε μείνει χωρίς κριτική έκδοση (για τα προηγούμενα βλ. W. F. Bakker / A. F. Van Gemert, «The *Ρίμα παρηγορητική* of Marinos Phalieros. A critical edition with introduction, notes and index verborum», *Studia Byzantina et Neohellenica*, Leiden 1972, σσ. 74-195, των ιδίων, *The Λόγοι διδακτικοί of Marinos Phalieros. A critical edition with introduction, notes and index verborum*, Leiden 1977, A. Van Gemert, *Μαρίνου Φαλιέρου Ερωτικά Όνειρα. Κριτική έκδοση με εισαγωγή, σχόλια και λεξιλόγιο*, Θεσσαλονίκη 1980 [Βυζαντινή και Νεοελληνική Βιβλιοθήκη 4]· βλ. και την εξαντλητική μελέτη για τη βιογραφία του από τον A. F. Van Gemert, «The Cretan poet Marinos Falieros», *Θησαυρίσματα* 14, 1977, σσ. 7-71), και ύστερα από αρκετά χρόνια, όπου σημειώθηκαν μόνο προδρομικές μελέτες για την έκδοση (A. F. Van Gemert, «Δύο προβλήματα του *Θρήνου* του Φαλιέρου», *Θησαυρίσματα* 26, 1996, σσ. 79-93, του ίδιου «Ο Μαρίνος Φαλιέρος ποιητής», *Cretan Studies* 6 , 1998, σσ. 221-239, W. Bakker, «Τα εκδοτικά προβλήματα του *Θρήνου* του Μαρίνου Φαλιέρου», *Μνήμη Ελένης Τσαντσάνογλου. Εκδοτικά και ερμηνευτικά ζητήματα της νεοελληνικής λογοτεχνίας*. Πρακτικά Ζ' Επιστημονικής Συνάντησης (επιμ. Χ. Λ. Καράογλου), Θεσσαλονίκη 1998, σσ. 47-53, και του ίδιου, «Marino Falieros' "Lament of the Virgin" (ca. 1425): a "lauda drammatica" from Crete?», *Cretan Studies* 7, 2001, υπό έκδοση), ενώ ως πάρεργο της ενασχόλησης με το κείμενο αυτό συγγράφηκε και το μελέτημα W. F. Bakker / D. M. L. Philippides, «The Lament of the Virgin by Ephraem the Syrian», *Ενθύμησις Νικολάου Μ. Παναγιωτάκη*, Ηράκλειο 2000, σσ. 39-56, και W. Bakker, «The *Θρήνος της Θεοτόκου* (ed. Μανούσακας 1956) and the *Threnos, seu Lamentatio sanctissime Dei genitricis* by Ephraem the Syrian», *Neograeca Medii Aevi V*. Oxford, Exeter College, Sept. 2000, υπό έκδοση), όπου μπορεί να αποδειχτεί πως το λατινικό κείμενο του planctus Mariae, που αποδίδεται στον Εφραίμ το Σύριο (Sancti Ephraem Syri, *Opera omnia quae exstant: graece, syriace, latine, in sex tomos distributa ad MSS. codices Vaticanos* opere et studia Josephi Assemani, Romae 1732-46, τόμ. III, σσ. 574-575 και Sancti Ephraem Syri, *Opera omnia quotquot in insignioribus Italiae Bibliothecis, praecipue Romanis, Graece inveniri potuerunt* ... Ed. tertia, Coloniae 1616, τόμ. III, σσ. 697-698) δεν έχει καμιά σχέση με την πατερική γραμματολογία, αλλά είναι λατινική μετάφραση του ελληνικού θρήνου που εξέδωσε ο Μανούσακας (Μ. Ι. Μανούσακας, «Ελληνικά ποιήματα για τη σταύρωση του Χριστού», *Mélanges Octave et Melpo Merlier*, II, Αθήνα 1956, σσ. 49-74, ιδίως σσ. 65-69), ενώ ο Gemert μπόρεσε να εντοπίσει το ιταλικό πρότυπο των «Λόγων διδακτικών» (A. van Gemert, «Ο Μαρίνος Φαλιέρος και το πρότυπο των Λόγων διδακτικών», *Πεπραγμένα του Η' Διεθνούς Κρητολογικού Συνεδρίου*, τόμ. Β/2, Ηράκλειο 2000, σσ. 367-382). Από την ερευνητική αυτή παραγωγή διαφαίνεται ήδη καθαρά η δυτική προέλευση των λογοτεχνικών «εμπνεύσεων» του Φαλιέρου, του ενός από τους τρεις πρώτους Κρητικούς ποιητές. Η έκδοση άργησε λόγω των πολλών και ιδιαζόντων προβλημάτων που παρουσιάζει το κείμενο, όχι τόσο στη γλωσσική του υπόσταση, αλλά στην θεματική και δομική του πρωτοτυπία, και στην ένταξή του στη θρησκευτική γραμματολογία της υστεροβυζαντινής και μεταβυζαντινής περιόδου, μιας που δεν μπορεί να εξεταστεί χωρίς τη γνώση της σχετικής δυτικής γραμματολογίας του όψιμου Μεσαίωνα και της Αναγέννησης, η οποία, όσον αφορά τους έντεχνους Θρήνους της Θεοτόκου, είναι στην κυριολεξία απέραντη.

Το προϊστορικό της έκδοσης είχε διηγηθεί ήδη ο Μανούσακας το 1956: το 1888 ο Β. Α. Μυστακίδης άρχισε να αναζητεί έμπειρους εκδότες και γλωσσολόγους για να ενδιαφερθούν για το κείμενο που είχε εντοπίσει στο Tübingen, πλησίασε τον Émile Legrand και το 1896 τον Albert Thumb και τον John Schmitt. Όταν οι προσπάθειές του έμειναν άκαρπες, ο Μυστακίδης πρόσφερε μια σχεδόν διπλωματική έκδοση του κειμένου από το μοναδικό

χειρόγραφο (Β. Α. Μυστακίδης, «Γλωσσικόν μνημείον του ΙΣΤ' αιώνος εκδεδομένον – ανέκδοτον», *Νέος Ποιμήν* 4, 1922, σσ. 569-593). Τη σχετική έρευνα είχε προωθήσει οριστικά ο Μανούσακας το 1956 (ό. π, σσ. 49-60). Η ιδιοτροπία στην παράδοση του κειμένου έγκειται στο γεγονός, πως αυτό σώζεται μόνο σε μια μαθητική αντιγραφή κάποιου Daniel Schuhmaier στην Τυβίγγη, που έγινε για τον Martin Crusius και με δική του προτροπή (22 Ιαν. 1585), η οποία σώζεται σήμερα στην πανεπιστημιακή βιβλιοθήκη του Tübingen (Tüb. MB 27, φφ. 170ᵃ -184ᵃ), χειρόγραφη αντιγραφή από τυπωμένη βενετσιάνικη έκδοση (1543/44) που σήμερα λανθάνει. Η χαμένη αυτή έκδοση έγινε από άγνωστο χειρόγραφο και γίνεται πάνω από 100 χρόνια μετά τη συγγραφή του έργου (± 1425 ή και πιο πριν), όπως γνωρίζουμε σήμερα, ύστερα από την επαρκή διαφώτιση της βιογραφίας του Φαλιέρου.

Αλλά ας μην προτρέξουμε και να πάρουμε τα πράγματα με τη σειρά όπως τα παρουσιάζει η έκδοση. Όταν στη δεκαετία του 1970 οι δύο έμπειροι Ολλανδοί εκδότες νεοελληνικών κειμένων της κρητικής λογοτεχνίας παρουσίασαν σε κριτικές εκδόσεις όλα τα υπόλοιπα έργα του Φαλιέρου, ο Μανούσακας τους παραχώρησε το δικαίωμα να εκδώσουν το κείμενο με τον ίδιο τρόπο· εκείνοι θεώρησαν όμως ότι προβάδισμα θα είχε ο Bertrand Bouvier, ο οποίος είχε αναγγείλει στη μοναδική του *μονογραφία Le mirologue de la Vierge. Chansons et poèmes grecs sur la Passion du Christ. I: La chanson populaire du Vendredi Saint*, Genève 1976 έναν δεύτερο τόμο, που θα ασχολιόταν με τους λόγιους Θρήνους της Θεοτόκου, κι έθεσαν στη διάθεσή του μια πρώτη αντιγραφή του χειρογράφου της Τυβίγγης, όπως έκαναν και πολύ αργότερα σε μένα, για να αποφανθώ στο βαθμό θεατρικότητάς του. Ο Bouvier όμως δεν προχώρησε ποτέ στην έκδοση του δεύτερου αυτού τόμου γι' άγνωστους λόγους, ίσως γιατί είχε βγει σχεδόν ταυτόχρονα η μονογραφία της M. Alexiou, *The ritual lament in Greek tradition*, Cambridge 1974, που ασχολείται και με τους βυζαντινούς και μεταβυζαντινούς λόγιους και λαϊκότροπους θρήνους της Παναγίας. Όπως και να έχει το πράγμα, στο τέλος της δεκαετίας του 1980 τους επέστρεψε το δικαίωμα της έκδοσης, αλλά οι δύο ακούραστοι φιλολογικοί πρωτεργάτες της κρητικής λογοτεχνίας είχαν καταπιαστεί στο μεταξύ με το δύσκολο και χρονοβόρο εγχείρημα της κριτικής έκδοσης της «Θυσίας του Αβραάμ». Η συνεργασία έγινε διατλαντικά σχεδόν μόνο με το e-mail, αλλά η έκδοση κέρδισε πολύ από την παραμονή του Bakker ως ομότιμου πλέον καθηγητή του Amsterdam, στο Harvard - όπου διδάσκει η γυναίκα του, η Ντία Φιλιππίδη, άλλη ακαταπόνητη ερευνήτρια της κρητικής λογοτεχνίας, που επιδόθηκε κυρίως στην εφαρμογή μεθόδων του ηλεκτρονικού υπολογιστή στη διερεύνηση της υφολογίας κρητικών κειμένων του, και συγκεκριμένα στο Boston College - όπου οι πολλές και εξαιρετικές βιβλιοθήκες του Πανεπιστημίου αυτού του επέτρεπαν μια πολύ ευρεία εξέταση συναφών κειμένων σε Δύση και Ανατολή, πράγμα που φαίνεται στη διαλεύκανση και σύγκριση ορισμένων μοτίβων και ζητημάτων, που γίνονται μ' ένα ασυνήθιστα συστηματικό τρόπο, ο οποίος είναι ίσως και το πιο χαρακτηριστικό γνώρισμα αυτής της έκδοσης: πως το σχετικά σύντομο κείμενο των 400 στίχων, από τους οποίος περίπου 100 θεωρούνται και νόθοι, οδήγησε σε μια τέτοια μικροσκοπική πραγμάτευση, που προϋποθέτει ασυνήθιστες γνώσεις στη δυτική και ελληνική εκκλησιαστική γραμματολογία.

Αυτά αναφέρονται εν συντομία στο σύντομο πρόλογο (Σεπτ. 2001). Ακολουθούν φωτοαντίγραφα του ίδιου του χειρογράφου της Τυβίγγης (σσ. XIII-XL), το οποίο είναι ευανάγνωστο σε μια μαθητική, θα λέγαμε, μηχανική αντιγραφή έντυπου προτύπου. Αλλά περισσότερα στη συνέχεια ακόμα. Το πρώτο κεφάλαιο της εκτενούς εισαγωγής (σσ. 1-120) ασχολείται με τον ποιητή Μαρίνο Φαλιέρο (σσ. 1-8)· χάρη στις συστηματικές έρευνες του Arnold van Gemert στα κρατικά αρχεία της Βενετίας είμαστε σήμερα σε θέση να συγκροτήσουμε

μια βάσιμη εικόνα της βιογραφίας του: δεν είναι από τις πρώτες βενετικές οικογένειες που εγκαταστάθηκαν στη Μεγαλόνησο, αλλά οι Falier έρχονται αργότερα και γίνονται από τους πιο πλούσιους γαιοκτήμονες στην Κρήτη. Οι εκδότες δίνουν έμφαση στο γεγονός, πως νέος ταξίδεψε ο Μαρίνος στη Βενετία για την τακτοποίηση δικαστικών θεμάτων, όπου παραμένει καιρό και μυείται στη θρησκευτική και κοσμική ζωή της Γαληνοτάτης, μεταξύ άλλων και στη λογοτεχνία της. Εκεί πρέπει να έχει γνωρίσει και τις αναπαραστάσεις της Σταύρωσης και του Θρήνου της Παναγίας, καθώς και το θεατρικό είδος του λαϊκού «maritazo» ή «mariazo» που ο ίδιος μιμείται στα διαλογικά «ερωτικά όνειρα» («Όνειρο» και «Ιστορία και όνειρο»), που ίσως έχει γράψει για το δικό του γάμο με τη Fiorenza Zeno το 1418 ή πιο πριν. Σ' αυτή την εποχή ίσως πρέπει να τοποθετηθεί και ο «Θρήνος», μιας που και αυτός πειραματίζεται με «θεατροειδή» στοιχεία. Οι «Λόγοι διδακτικοί» που απευθύνονται στον πρωτότοκό του γιο Μάρκο πρέπει να τοποθετηθούν γύρω στα 1421, καθώς και στα επόμενα χρόνια η «Ρίμα παρηγορητική» που σχετίζεται με την οικογενειακή καταστροφή που βρήκε το φίλο του Μπενεδέτο Νταμουλή (Benedetto da Molin, πριν το 1425;). Έτσι δημιουργείται ένα χρονολογικό πλαίσιο που τοποθετεί το έργο γύρω ή πριν από το 1425.

Το δεύτερο κεφάλαιο ασχολείται με την παράδοση του κειμένου (σσ. 9-20): ο Crusius, όπως προκύπτει από το ανέκδοτο ημερολόγιό του είχε δανειστεί το σήμερα χαμένο έντυπο της άγνωστης έκδοσης από το συνάδελφο David Hoeschl στο Augsburg. Ο αντιγραφέας του έντυπου, Daniel Schuhmaier, πρέπει να ήταν 16-17 χρονών, και είχε αντιγράψει λίγες μέρες πριν (8-15 Ιαν. 1585) και τους «Μύθους του Αισώπου» που βρίσκονται στον ίδιο κώδικα (φφ. 91ᵛ – 169ᵉ)· αυτό αντιγράφεται από την έκδοση του Ανδρόνικου Νούκιου, που βγήκε στη Βενετία το 1543 και σώζεται στην Bayrische Staatsbibliothek του Μονάχου (ο Δανέζης απέδειξε, πως από αυτό ακριβώς το αντίτυπο έγινε η αντιγραφή – ανήκε και αυτό στον Hoeschl και το δανείστηκε και αυτό ο Curtius, G.Danezis, «Die Übersetzung der Fabeln Äsops von Adronikos Nukios (1543)», *Origini della Letteratura Neogreca, a cura di Nik. M. Panayotakis*, Venezia 1993, τόμ. Β', σσ. 416-442), κι έτσι δίνεται η δυνατότητα στο να ελέγξει κανείς τη μεταγραφική δουλειά του Schuhmaier και να βγάλει κάποια συμπεράσματα για το μοναδικό χειρόγραφο του «Θρήνου». Λάθη και ιδιοτροπίες κωδικοποιούνται και αξιοποιούνται για την έκδοση· ο μαθητής αντιγράφει ευσυνείδητα ό,τι βλέπει, κάνει ορισμένα αντιγραφικά σφάλματα συστηματικά· γνωρίζει κάποια αρχαία ελληνικά αλλά καθόλου νεοελληνικά. Αυτό αποκλείει τα λάθη «με νόημα». Η επόμενη ενότητα του κεφαλαίου γυρίζει ένα βήμα πιο πίσω: οι τυπωμένες εκδόσεις συνήθως έχουν επιμελητές· υπάρχουν δύο πιθανοί υποψήφιοι: ο Μάρκος Δεφαράνας, που ιδιοποιήθηκε το 1543 στη Βενετία τους «Λόγους διδακτικούς» του Φαλιέρου και τους τύπωσε με το όνομά του, και ο Ανδρόνικος ή Νίκανδρος Νούκιος, που τυπώνει το 1543 τους «Μύθους» και το 1545 ένα «Τυπικόν»· ο Νούκιος είχε στην κατοχή του και χειρογραφο της «Ιστορίας και Ονείρου» του Φαλιέρου (με χρονολογική ένδειξη 1542) (βλ. Gemert, «Δύο προβλήματα του *Θρήνου*», ό. π., E.Layton, «Notes on Some Printers and Publishers of 16th Century Modern Greek Books in Venice», *Θησαυρίσματα* 18, 1991, σ. 132 σημ. 37, της ίδιας, *The Sixteenth Century Book in Italy. Printers and Publishers for the Greek World*, Venice 1994, σσ. 421 εξ. και Στ.Κακλαμάνης, «Από το χειρόγραφο στο έντυπο: το παιχνίδι των γραφών. Τα ιδιαίτερα εκδοτικά προβλήματα κειμένων που έχουν παραδοθεί σε χειρόγραφη και έντυπη μορφή», *Θεωρία και Πράξη των εκδόσεων της υστεροβυζαντινής, αναγεννησιακής και μεταβυζαντινής δημώδους γραμματείας*. Πρακτικά του Διεθνούς Συνεδρίου Neograeca Medii Aevi IVa, Hamburg 1999, επιμ. H. Eideneier / U. Moennig / N. Τουφεξής, Ηράκλειο 2001, σσ. 101-186, ιδίως σσ. 135-138). Ο Νούκιος διορθώνει προς το λογιότερο και συμπληρώνει όλα τα τελικά *–ν*, πράγμα που βρί-

σκουμε και στο προκείμενο χειρόγραφο (και δεν μπορεί να είναι έργο του αντιγραφέα). Έτσι εξηγούνται ίσως και ορισμένοι επτανησιακοί τύποι, οι οποίοι ωστόσο περιορίζονται σε παράγωγα της λέξης «παρηγοριά» (ως *περιγορού, περηγοριαίς* κτλ.). Για το προϋπάρχον χειρόγραφο δεν μπορούμε να πούμε πολλά πράγματα· αν ο Νούκιος είναι ο επιμελητής της αβιβλιογράφητης και χαμένης έκδοσης, τότε θα μπορούσε να ήταν και δικό του αντίγραφο. Αν μεσολάβησαν και άλλα χειρόγραφα είναι άγνωστο, πάντως η υποψία διασκευής και προσθηκών συνηγορούν για κάτι τέτοιο, επίσης η χρονική απόσταση: 70 χρόνια από το θάνατο του Φαλιέρου και περισσότερα από 100 χρόνια από την εποχή της λογοτεχνικής του παραγωγής.

Το τρίτο κεφάλαιο ασχολείται με τη δομή του «Θρήνου» (σσ. 21-39): όπως δηλώνει ο τίτλος, πρόκειται για Θρήνο της Παναγίας για τη Σταύρωση του Χριστού, όπως παρουσιάζεται στη σκηνή του πολυπρόσωπου τύπου της βυζαντινής εικονογραφίας. Ωστόσο τα πράγματα είναι πιο μπερδεμένα: όχι μόνο ο τίτλος συνδυάζει το «Lamento della Vergine» ή «Planctus Mariae» με την «Passio» ή «Passione», αλλά το έργο συμπεριλαμβάνει εν τέλει και την Αποκαθήλωση και τον Επιτάφιο Θρήνο («pietà»). Ο πολύ ιδιότυπος πρόλογος εκστομείται από τον Χριστόφιλο, που προτρέπει τον Εβραίο Τσαδόκ να μεταφράσει γι' αυτόν και τη συντροφιά του τα λεγόμενα στα εβραϊκά, που γράφονται σ' έναν πίνακα της Σταύρωσης, κι όπου τα λόγια βγαίνουν από το στόμα των απεικονιζομένων. Κατά την ίδια τη διάρκεια της παράστασης ο πίνακας ζωντανεύει και μιλούν πλέον με δραματικό τρόπο τα πρόσωπα (η Θεοτόκος, ο Ιωάννης, η Μάρθα, η Μαγδαληνή, ο Χριστός, ο Λογγίνος και οι Εβραίοι), αλλά σε λίγα σημεία ένας αφηγητής διακόπτει τη διαλογική ή ψευδοδιαλογική δομή. Αυτή βασίζεται στους επτά λόγους του Χριστού από το σταυρό, που βρίσκονται σκόρπια στους τέσσερις ευαγγελιστές. Αυτοί οι επτά λόγοι τους Χριστού δεν ανταποκρίνονται σε ορθόδοξη παράδοση αλλά δυτική. Οι εκδότες πιστεύουν πως το αρχικό έργο τελείωνε στο στίχο 312, και το υπόλοιπο είναι προσθήκη ενός επιτήδειου και ικανού διασκευαστή (η σκηνή της Αποκαθήλωσης και του Θρήνου), γιατί δεν διαφέρει αισθητά στο γλωσσικό ύφος και «γεφυρώνεται» με έξυπνο τρόπο με το υπόλοιπο έργο. Μερικοί από τους λόγους του Χριστού λέγονται με πλάγιο τρόπο από την Παναγία ή άλλους, άλλοι απλώς υπονοούνται. Παρά την αναγραφή των ομιλούντων προσώπων με τον τρόπο ενός δραματικού έργου, νομίζω πως μπορούμε να μιλήσουμε το πολύ για διαλογική δομή, η οποία ωστόσο δεν είναι συνεπής (οι επτά λόγοι του Χριστού από το σταυρό, τα σχόλια και οι αντιδράσεις της Παναγίας, παρηγοριές του Ιωάννη και των άλλων προσώπων, έκκληση και κατάρα προς τους Εβραίους), και όχι για δραματική ή θεατρική. Ωστόσο, όπως έδειξε η παράσταση του Σπύρου Α. Ευαγγελάτου, που έκανε το 2003 ίσως την παγκόσμια πρώτη του έργου, το έργο «παίζεται», έστω με τον συγκρατημένο τρόπο ενός συμβολικού ύφους, σε σημερινή σκηνή.

Από δομική άποψη οι λόγοι του Χριστού αποτελούν τη σπονδυλική στήλη του έργου, αν και μιλάει ο ίδιος μόνο τρεις φορές σε ευθύ λόγο (στ. 95-96, 185-186, 235-236). Λόγω του ρόλου του αφηγητή, το σύνθεμα βρίσκεται κάπου ανάμεσα στο δραματικό και το αφηγηματικό είδος. Από αυτή την άποψη συγκρίνεται με το «Ιστορία και Όνειρο» του ίδιου του Φαλιέρου· όλα τα άλλα σχετικά με τη Σταύρωση και το μοιρολόγι της Παναγίας κείμενα της ελληνικής παράδοσης είναι είτε λυρικά είτε αφηγηματικά, με τρεις εξαιρέσεις: 1) το «Χριστό Πάσχοντα» (που τοποθετεί και ο Bakker στον 12ο αιώνα), ο οποίος μεν έχει πρότυπο την αρχαία τραγωδία και αντλεί γλωσσικό υλικό από αυτήν, πρόκειται όμως για κέντρωνα που αγνοεί τις θεατρικές συνέπειες των δραματουργικών συμβάσεων που μιμείται (βλ. Β. Πούχνερ, «*Χριστός πάσχων* και αρχαία τραγωδία», στον τόμο: *Ανιχνεύοντας τη θεατρική παράδοση. Δέκα θεατρολογικά μελετήματα*, Αθήνα 1995, σσ. 51-113 και του ίδιου, «Theaterwissenschaftliche

und andere Anmerkungen zum "Christus patiens"», *Anzeiger der phil.-hist. Klasse der Österr. Akademie der Wissenschaften* 129, 1993, σσ. 93-143), 2) τον Κυπριακό «Κύκλο των Παθών» (που τοποθετεί ο Bakker στο τέλος του 13ου αιώνα), επίσης κέντρωνας με τα incipit των παραθεμάτων από την Αγία Γραφή και το απόκρυφο Ευαγγέλιο του Νικοδήμου, για το οποίο ο Bakker γράφει πως μοιάζει περισσότερο με Δυτικό «μυστήριο» (σ. 34, καλύτερα passion play) – έχω υπό έκδοση εκτεταμμένη μελέτη υπό μορφή μονογραφίας για τη φύση και την υπόσταση του παρεξηγημένου έργου και ετοιμάζω νέα κριτική έκδοση του κειμένου, γιατί οι συμπληρώσεις και επεμβάσεις του Mahr 1947 είναι παραπλανητικές και αλλοιώνουν τη φύση του και το παρουσιάζουν ως ολοκληρωμένο δραματικό έργο των Παθών -, και 3) το πρόσφατο δημοσιευμένο κείμενο ημιδιαλογικού κηρύγματος από την Bodleian Library της Οξφόρδης, που η εκδότριά του το αποκαλεί «θρησκευτικό δράμα» (Β. Τσιούνη-Φάτση, *Ένα θρησκευτικό δράμα για το Θείο Πάθος. Το ζήτημα του θρησκευτικού θεάτρου στο Βυζάντιο*, Αθήνα 2000), ενώ δεν είναι (Β.Πούχνερ, «Νέο σενάριο βυζαντινών Παθών του Χριστού;», *Νέα Εστία* 1726, Σεπτ. 2000, σσ. 253-284 και στον τόμο: *Αναγνώσεις και ερμηνεύματα. Πέντε θεατρολογικά μελετήματα*, Αθήνα 2002, σσ. 15-39· χαίρομαι που ο Bakker συμφωνεί).

Το τέταρτο κεφάλαιο, «Οι πηγές του Θρήνου» (σσ. 39-76), είναι ένα πραγματικό ρεσιτάλ γνώσεων και ευσυνείδητου scholarship. Αρχικά εξετάζει τις πηγές ως προς την τεχνική, και πρώτα τη «δραματικότητα». Ως χώρο προέλευση ο Bakker εντοπίζει τις «laude drammatiche» της Ιταλίας του 15ου αιώνα, πρωτόγονες από δραματουργική άποψη αναπαραστάσεις, καλύτερα διαλογικές απαγγελίες, που βρίσκονται στη βάση του ιταλικού μεσαιωνικού θεάτρου και δεν συγκρίνονται με τις σύνθετες sacre rappresentazioni, οι οποίες ωστόσο έχουν αμιγώς δραματική μορφή, αν και ο Bakker εντοπίζει, - καρπός μιας εκτεταμένης αναζήτησης στο χώρο αυτό -, και μεμονωμένες περιπτώσεις ημιδραματικών και ημιαφηγηματικών laude. Οι ενδείξεις για την «παραστασιμότητα» του έργου ωστόσο είναι λίγες: είναι μερικές έμμεσες σκηνικές οδηγές (δάκρυα, χειρονομίες) και δύο δρώμενα που προκύπτουν από τα λόγια που απαγγέλλονται (ότι δίνουν στο Χριστό «ξίδι με την αλόη» και ο Λογγίνος τον πληγώνει στην πλευρά). Τέτοιες αναφορές σε πασίγνωστα γεγονότα στη σκηνή της Σταύρωσης, γνωστά σε όλους από την εικονογραφία και τα ευαγγέλια, γίνονται μόνον τότε «έμμεσες σκηνικές διδασκαλίες» όταν ξεκινήσουμε από το δεδομένο της θεατρικής παράστασης, ενώ υπάρχουν και στα αφηγηματικά κείμενα. Ο Apollonio, στην *Ιστορία του ιταλικού θεάτρου*, περιγράφει αυτές τις απαγγελίες με τον εξής τρόπο: «Tale è lo spirito della lauda drammatica: conceder poco ai sensi e affidar tutto all' intimo fervore; e finché gli esecutori rimasero fedeli allo spirito che si attestava nelle indicazioni degli antichi laudesi, alla concezione religiosa primitiva, anche l' esecuzione dovette essere un raccolto "oratorio", con indicazioni scenografiche generiche, o addirittura senza indicazioni scenografiche...» (M. Apollonio, *Storia del teatro italiano*, vol.1, *La drammaturgia medievale: dramma sacro e mimo*, Roma 1981, σ. 186). Με τον τρόπο που εισάγει ο Χριστόφιλος το θέαμα, ως πίνακα που ζωντανεύει, οι σκηνογραφικές ενδείξεις θα μπορούσαν να λείπουν και τελείως. Ο Bakker αρκείται στην ύπαρξη του σταυρού. Πάντως δεν ξέρουμε αν ο Φαλιέρος είχε κατά νου δημόσια ή οικογενειακή απαγγελία, κι αν πράγματι έχει γίνει. Αν έχει πραγματοποιηθεί, σημειώνει ο Bakker, αυτό θα πρέπει να έχει γίνει στην οικογενειακή εκκλησία, το S. Michael (Gemert 1977, Sally Mc Kee (ed.), *Wills from late medieval Venetian Crete 1312-1420*, vols.1-3, Washington DC 1998, σ. 698) ή από μια αδελφότητα μετάνοιας ή μαστιγωμένων, όπως η Battuti ή Disciplinati στην Τοσκάνα και την Ούμπρια· είναι γνωστή ανάμεσα στις πολλές αδελφότητες και scole στον Χάνδακα ήδη το 1348 μια Scola verberatorum Sancti Marci (σ. 47, Mc Kee 1998, σσ. 54-68). Αυτό βέβαια δεν φτάνει για να συζητήσουμε στα σοβαρά τέτοιες εικασίες· το γεγονός αποκτά κάποια μεγαλύτερη βαρύτητα σε

συνδυασμό με την «παραστασιμότητα» και του «Ιστορία και Όνειρο», όπως συνηθιζόταν στην Ιταλία σε γαμήλιες τελετές. Η «παραστασιμότητα» πάντως αποδείχτηκε το Πάσχα του 2003, όταν στο «Αμφιθέατρο» πραγματοποιήθηκε μια σεμνή αναπαράσταση του κειμένου αυτού.

Ακολουθούν οι πηγές ως προς τα θέματα. Όλοι οι επτά λόγοι του Χριστού δεν βρίσκονται σε κανένα ευαγγέλιο ούτε στα Acta Pilati. Είναι σημαντική η παρατήρηση του Bakker, πως οι παραλλαγές B και C, όπως τις δημοσιεύει ο Tischendorf, είναι πολύ μεταγενέστερες του 5ου αιώνα (A), προϊόντα της υστεροβυζαντινής εποχής και σύγχρονες με το κείμενο του «Θρήνου» (με βοήθησε στο να ξεκαθαρίσω πως ορισμένες συμπληρώσεις του August Mahr στον Cyprus Passion Cycle, που βασίζονται στη version B, είναι μεταγενέστερες του ίδιου του έργου). Η διάταξη και ο αριθμός των λόγων του Χριστού προέρχονται από τη δυτική παράδοση, και έχουν μόνο ένα αντίστοιχο στα ελληνικά: την ανέκδοτη ακόμα «Παλαιά και Νέα Διαθήκη» από την Κρήτη του 15(;) / 17 αιώνα (βλ. Νικ. Παναγιωτάκης, «Η *Παλαιά και Νέα Διαθήκη* ποίημα προγενέστερο του 17ου αιώνα», του ίδιου (επιμ.), *Origini della letteratura Neogracea,* Venezia 1993, τόμ. B′, σσ. 242-277, και για το συνδυασμό δυτικών και ορθόδοξων λόγιων και λαϊκών παραδόσεων στην περίπτωση του απόκρυφου βίου του Ιούδα Ισκαριώτη, όπως τη διηγείται το ίδιο το ποίημα αυτό, W. Puchner, «Byzantinische und westliche Einflüsse auf die religiöse Dichtung Kretas zur Zeit der venezianischen Herrschaft. Das Beispiel der apokryphen Judasvita in dem Gedicht "Altes und Neues Testament"», *αυτόθι*, τόμ. B′, σσ. 278-312). Οι επτά λόγοι του Χριστού λειτουργούν ως σπονδυλική στήλη του έργου, το περιεχόμενό του είναι σ' ένα μεγάλο μέρος οι θρηνητικές αντιδράσεις σ' αυτούς εκ μέρους της Παναγίας. Δεν πρόκειται λοιπόν για passion play αλλά διαλογικό planctus Mariae. Αυτές οι αντιδράσεις έχουν κατά λέξη αντιστοιχίες σε ιταλικές laude, ωστόσο, παρά τη μικροσκοπική φιλολογική σύγκριση, δεν βρέθηκε άμεσο πρότυπο για το ιδιότυπο έργο του Φαλιέρου. Ο Bakker εξετάζει κάθε μοτίβο στην πολύπλοκη παράδοση και εξέλιξή του σε Δύση και Ανατολή, π.χ. τον περίεργο συμφυρμό «ξίδι με την αλόη» που δίνουν στο Χριστό, ή την περίπλοκη ιστορία του Λογγίνου, που από στρατιώτης με τη λόγχη στο Ευαγγέλιο γίνεται εκατόνταρχος, τυφλός Εβραίος που αλοίφει με το αίμα του Χριστού τα μάτια του και βλέπει («Χριστός πάσχων»), και μαρτυρεί ότι ο Χριστός πράγματι είναι υιός του Θεού, γίνεται ακόμα και Άγιος με σημαντική λατρεία στη Δύση (σσ. 71-76)· εδώ εξετάζονται Γραφές και θεολογικές πηγές, βυζαντινή και δυτική μεσαιωνική γραμματολογία, θεατρικά κείμενα των Παθών κτλ. Το αποτέλεσμα της δομικής αυτής εξέτασης, ως προς τη μορφή και το περιεχόμενο, είναι πως ο «Θρήνος» είναι μια μικτή lauda, στο μεγαλύτερό της μέρος δραματική, που έχει αντίστοιχα στην Ιταλία του 14ου αιώνα. Τη lauda αυτή την πλαισίωσε ο Φαλιέρος με έναν πρόλογο και έναν επίλογο όπου βρίσκει ο αναγνώστης τα πρόσωπα του Χριστόφιλου και του Εβραίου Τσαδόκ (μαζί με τους φίλους του πρώτου), που έχουν μπροστά τους έναν πίνακα της Σταύρωσης. Ο πίνακας αυτός έχει μια ιδιοτυπία: αυτά που λένε τα πρόσωπα απεικονίζονται με εβραϊκά γράμματα. Αυτά τα μεταφράζει ο Τσαδόκ, μετά από παράκληση του Χριστόφιλου, στα ελληνικά, και έτσι αποκτά ζωή ο πίνακας και ακούει ο αναγνώστης του προλόγου τη lauda για τη Σταύρωση. Αυτό το «πλαίσιο» είναι μοναδικό, αποκλειστικό δημιούργημα του Φαλιέρου.

Το επόμενο κεφάλαιο ασχολείται με την περίεργη μορφή του Τσαδόκ («Σαδώκ» είναι όνομα της Παλαιάς Διαθήκης) (σσ. 77-88). Το κείμενο είναι γεμάτο από επιθέσεις στους Εβραίους από το στόμα της Παναγιάς, που ζητάει ακόμα και από τη φύση εκδίκηση για το θάνατο του γιου της (κάτι αντίστοιχο με τις εκτενείς κατάρες της Παναγίας εναντίον του Ιούδα στο «Χριστό πάσχοντα»). Ενώ το αντιεβραϊκό πνεύμα συνάδει με τα μεσαιωνικά χριστιανικά κείμενα κυρίως στη Δύση, παραμένει περίεργη η εισαγωγή του Τσαδόκ, που μεταφράζει για τους πιστούς Χριστιανούς (την παρέα του Χριστόφιλου, εμάς τους ακρο-

ατές) αυτά που βλέπουν στον πίνακα γραμμένα στα εβραϊκά· κι όταν τον ρωτάει στο τέλος, αν «ταπεινώθηκε» από την ιστορία αυτή, που δείχνει τους Εβραίους σε πολύ αρνητικό φως, εκείνος ομολογεί πως η ιστορία του άρεσε και ένιωθε συμπόνια για το νεκρό, ενώ ψέγει «τες αλύπητες καρδιές» των ομοϊδεατών του. Αλλά δεν προχωρεί σε προσηλυτισμό, όπως θα το περίμενε κανείς, για να δικαιολογηθεί «δραματουργικά» η εισαγωγή της μορφής του στο έργο. Ο Bakker υποψιάζεται, επειδή και η «Ρίμα παρηγορητική» και οι «Λόγοι διδακτικοί» αναφέρονται σε πρόσωπα και γεγονότα του στενού οικογενειακού κύκλου του Φαλιέρου, πως κάποια συγκεκριμένη νύξη κρύβεται από πίσω· μάλιστα ένας από τους φίλους του Φαλιέρου ήταν τέτοιος προσηλυτιστής, ο ήδη αναφερόμενος Μπενεδέτο Ντα-μουλή, για τον οποίο γράφτηκε η «Ρίμα παρηγορητική». Όμως ο Τσαδόκ παραμένει απλώς «δίκαιος Εβραίος» και δεν προσηλυτίζεται. Όπως και να έχει το πράγμα, το αντιεβραϊκό στοιχείο είναι κυρίαρχο στη θεματική του έργου.

Το επόμενο κεφάλαιο ασχολείται με «Προσθήκες και επεμβάσεις» (σσ. 89-98). Αυτό αφορά κυρίως τους στίχους 313-322 που περιγράφουν την Αποκαθήλωση, 337-404 που αφιερώνονται στον Επιτάφιο Θρήνο (pietà), καθώς και μερικούς άλλους φθαρμένους στίχους διάσπαρτους στο έργο. Αλλά η μεγάλη «προσθήκη» στο τέλος του έργου είναι καμωμένη από επιδέξιο στιχουργό και με έξυπνο τρόπο. Ο Bakker τον περιγράφει: «άνθρωπος ελληνόγλωσσος, διαβασμένος όμως στην ιταλική και λατινική θρησκευτική παράδοση, που ήξερε να χρησιμοποιεί τις τεχνικές του δραματικού λόγου. Δεν περιορίζεται σε απλή προσθήκη, αλλά σκέφτεται τη δομή: τη σκηνή της αποκαθήλωσης και του μοιρολογιού της Παναγίας την προετοιμάζει με τη λειτουργικότατη προσθήκη του διαλόγου του Ιωάννη με τη Θεοτόκο. Ως προς τον τρόπο εργασίας μάς θυμίζει τον άνθρωπο που διασκεύασε το αρχικό *Όνειρο* στη σημερινή του μορφή. Έχει κανείς την εντύπωση πως ο άνθρωπος αυτός, με βάση το υπάρχον υλικό, επιχείρησε μια βαθιά επέμβαση στο κείμενο, χωρίς να την ολοκληρώσει εντελώς» (σ. 95). Σε άλλο σημείο ο Bakker προχωρεί και στη διάγνωση πως μπορεί να ήταν και ένας άνθρωπος «που είχε κάποια ιδέα για το τι είναι θέατρο» (σ. 92) με βάση την παρατήρηση, πως η προσθήκη έχει και δύο «εξόδους»: στ. 317 «στο σπίτι ας στραφούμε», και στ. 337 «Έλα να πάμε» - η Παναγία και ο Ιωάννης πρέπει να φύγουν για να εισαχθούν ο Χριστόφιλος και ο Τσαδόκ.

Νομίζω πως εδώ παρασυρόμαστε ίσως ώς ένα βαθμό από το κατοπινό Κρητικό θέατρο· είναι νωρίς για τέτοιους δραματουργικούς υπολογισμούς της «πιθανοφάνειας» στο Μεσαιωνικό θέατρο. Η όλη αοριστία του σκηνικού χώρου, της παρουσίας ή απουσίας των προσώπων στη «σκηνή», εξόδων και εισόδων, των σκηνικών δρωμένων (η δύσκολη αποκαθήλωση, που στο «Χριστό πάσχοντα» έχει τόση έκταση και γίνεται με τόση προσοχή διαδραματίζεται σε χρόνο μηδέν) περισσότερο μας πηγαίνει προς την κατεύθυνση της διαλογικής ψαλμωδίας, όπως ισχύει για ορισμένους ύμνους του Ρωμανού του Μελωδού (όπως υπέδειξε ο Η. Hunger σε μια από τις τελευταίες εργασίες του, «Romanos Melodos. Überlegungen zum Ort und der Art des Vortrags seiner Hymnen», *Byzantinische Zeitschrift* 92, 1999, σσ. 1-19) και είναι ενδεικτικό της απαγγελίας και όχι της θεατρικής παράστασης: τα ομιλούντα πρόσωπα είναι εδώ όταν χρειάζονται, όταν σιωπούν εξαφανίζονται από τον αντιληπτικό ορίζοντα των ακροατών και του ποιητή· ο χώρος είναι ακουστικός και βασίζεται στο κείμενο και το περιεχόμενό του, όχι οπτικός που βασίζεται στη σκηνική παρουσίαση των δρωμένων· κάθε αναφορά σκηνικών ή υποκριτικών δρωμένων (έμμεση σκηνική οδηγία) απευθύνεται στην παραστατική φαντασία του ακροατή και όχι σε ηθοποιό (τους προβληματισμούς αυτούς έχω αναπτύξει εκτενώς για την περίπτωση των «Μιμιάμβων» του Ηρώνδα, που γράφτηκαν για μιμική απαγγελία και όχι για θεατρική παράσταση, βλ. Β. Πούχνερ, «Η αντίληψη του χώρου

στους Μιμιάμβους του Ηρώνδα», στον τόμο: *Ανιχνεύοντας τη θεατρική παράδοση*, ό. π., σσ. 13-50 και του ίδιου «Zur Raumkomnzeption der Mimiamben des Herodas», *Wiener Studien* 106, 1993, σσ. 9-34). Επίσης η μεγάλη επιδεξιότητα του διασκευαστή, οι σχεδόν μηδαμινές διαφορές (Σαδόκ αντί Τσαδόκ) στο υφολογικό κι ακόμα και στο λεξιλογικό επίπεδο (βλ. σ. 96) με βάζουν σε σκέψεις και προβληματισμούς. Ο ίδιος ο Bakker συνοψίζει: «Παρά τις λεξιλογικές και άλλες ομοιότητες, οι διαφορές που παρατηρήσαμε παραπάνω είναι τόσο μεγάλες που είναι μάλλον απίθανο ο διασκευαστής να είναι ο Φαλιέρος ο ίδιος» (σ. 96). Ασφαλώς οι εκδότες οι ίδιοι είναι οι καλύτεροι γνώστες του έργου του Φαλιέρου, και η γνώμη τους είναι αυτή που βαραίνει και ισχύει. Απλώς ήθελα να φέρω δύο σκέψεις στη συζήτηση: 1) οι διασκευαστές συνήθως δεν κάνουν τον κόπο ή δεν έχουν και την ικανότητα να μιμούνται το γλωσσικό και ειδολογικό ύφος του έργου που διασκευάζουν ή στο οποίο κάνουν προσθήκες· γι' αυτό υπάρχουν πολλά παραδείγματα, και γι' αυτό οι προσθήκες και τροποποιήσεις από άλλο χέρι συνήθως αναγνωρίζονται γρήγορα· συντρέχουν πολλές προϋποθέσεις για τον υποτιθέμενο «διασκευαστή», κυρίως η γνώση και ο χειρισμός του δραματικού διαλόγου. Θα μπορούσε να βρεθεί ίσως στη Βενετία, αλλά όχι εύκολα στην Κρήτη, τουλάχιστον με τις γνώσεις που έχουν έως τώρα. 2) Η δομική ενότητα της σκηνής της Σταύρωσης με τους επτά λόγους του Χριστού δεν μου φαίνεται να εμποδίζει τη σκέψη του τρίπτυχου: στη μεσοβυζαντινή εικονογραφία κυριαρχεί ο τύπος της «Σταύρωσης / Αποκαθήλωσης / Επιτάφιου Θρήνου», τον οποίο ακολουθεί και ένα πολύ μεγάλο μέρος του «Χριστού πάσχοντος», που δείχνει τους ίδιους προβληματισμούς της αοριστίας του «σκηνικού» χώρου και των δρωμένων, και της δομής που ξεκινάει ως Θρήνος της Θεοτόκου αλλά αναπτύσσεται σε ολοκληρωμένα Πάθη (Πούχνερ, «Χριστός πάσχων», ό. π.)· σ' αυτό βέβαια αντιτίθεται ο τίτλος και η δομική διάρθρωση της σκηνής της Σταύρωσης με τους επτά λόγους του Χριστού, αλλά και αυτή είναι «διαβρωμένη» με διαλόγους άλλους, αφηγηματικούς στίχους, φθαρμένες προσθήκες κτλ.· από την άλλη το πλαίσιο του έργου με τον πίνακα και τα εβραϊκά λόγια που μεταφράζει ο Τσαδόκ τελειώνει στο στίχο 330, αν και ο διάλογός τους συνεχίζεται ώς το 336 και ο Εβραίος υπόσχεται να μεταφράσει και τα υπόλοιπα. Πρόκειται για δομική ανακολουθία ή απλώς για συνέχιση της κειμενικής «αναρχίας» που υπάρχει και πρωτύτερα σε κάπως λιγότερο βαθμό; Με τέτοια μεσαιωνικά θρησκευτικά κείμενα δεν ξέρει κανείς ποτέ με απόλυτη σιγουριά τι συμβαίνει· μήπως η σημερινή μας συστηματικότητα και συνήθεια στην ανάλυση και μεταχείριση άρτιων δομών μας παρασύρει σε μια απαίτηση, που δεν ταιριάζει σε τέτοιου είδους συνθέματα; Μήπως οι μικροδιαφορές στο λεξιλόγιο εντάσσονται στα πλαίσια μιας ορθογραφικής ή και ομιλούμενης παραλλακτικότητας «φυσιολογικής», οι μικροδιαφορές να οφείλονται στους τυπογράφους της Βενετίας και να είναι ώς ένα βαθμό και «τυχαίες»; Ασφαλώς δεν έχω απάντηση για τις ερωτήσεις αυτές, που γεννήθηκαν κατά την ανάγνωση του κειμένου και δεν αμφισβητούν σε τίποτε το προσεκτικό συμπέρασμα, στο οποίο καταλήγουν οι εκδότες. Απλώς δυσκολεύομαι να παραιτηθώ, με βάση τα στοιχεία αυτά και συγκρίνοντας με τέτοιους προβληματισμούς σε άλλα κείμενα της εποχής, αλλά και προγενέστερα και μεταγενέστερα, τόσο εύκολα από την ιδέα ότι συγγραφέας της μεγάλης «προσθήκης» θα μπορούσε, ενδεχομένως, να είναι ο ίδιος ο Φαλιέρος, αν τοποθετούμε ως βάση του συνθέματος το μεσοβυζαντινό εικονογραφικό τρίπτυχο «Σταύρωση / Αποκαθήλωση / Επιτάφιος Θρήνος», που είναι και η βάση του κεντρικού μέρους του «Χριστού Πάσχοντος».

Στο κεφάλαιο «γλώσσα» (σσ. 99-111) οι εκδότες κινούνται σε ένα γνωστό πεδίο ανάλυσης, μιας που έχουν εκδώσει και τα υπόλοιπα έργα του Φαλιέρου. Το ίδιο ισχύει για «Προσωδία και ομοιοκαταληξία» (σσ. 113-116). Ύστερα καθορίζονται οι εκδοτικές αρχές (σσ. 117-120)· το κείμενο των προσθηκών δίνεται με μικρότερα στοιχεία. Ακολουθεί το

ίδιο το κείμενο (σσ. 121-141), τα εκτενέστατα σχόλια (σσ. 145-211), που επαναλαμβάνουν, διευκρινίζουν και επεκτείνουν ή συνοψίζουν πολλά από τα σημεία που αναφέρθηκαν ήδη στην Εισαγωγή. Ακολουθούν οι «Συντομογραφίες» (σσ. 213-224) και το γλωσσάριο (σσ. 225-236) καθώς και ένας πίνακας ονομάτων και τοπωνυμιών. Η παρουσίαση του τόμου είναι, όπως πάντα στις Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης, εξαιρετική· ο δαίμονας της τυπογραφίας δεν είχε πολλά περιθώρια να δράσει: σ. XI ο «Μυστακίδης 1922» δεν αναλύεται στις συντομογραφίες (πρόκειται, όπως προκύπτει από τη σ. 10 σημ. 6 για το «Γλωσσικό μνημείον του ΙΣΤ' αιώνος εκδεδομένον – ανέκδοτον» *Νέος Ποιμήν* 4, 1922, σσ. 569-593), σ. 41 ένα «αναφερονται» χωρίς τόνο, σ. 97 ο Schuhmaier γίνεται ξαφνικά Schuhmajer, σ. 160 ξέφυγε μια «καλογωμία». Αυτό είναι ένα πάρα πολύ καλό αποτέλεσμα για την εκτύπωση ενός τόσο δύσκολου και πολύγλωσσου κειμένου.

Με την κριτική έκδοση του «Θρήνου» δεν ολοκληρώνεται μόνο η έκδοση των «Απάντων» του Μαρίνου Φαλιέρου, αλλά ενισχύονται και τα στοιχεία κάποιων θεατροειδών δομών και μορφών στην πρώιμη κρητική λογοτεχνία, θέμα που έχει θίξει ο Arnold van Gemert ήδη στην έκδοση του «Ιστορία και Όνειρο» και μαρτυρούν την πρόσληψη των πρώτων θεατρικών εξελίξων στον όψιμο Μεσαίωνα και την Αναγέννηση της Ιταλίας του πρώιμου 15ου αιώνα, τώρα και στον τομέα του θρησκευτικού θεάτρου, όπου προσλαμβάνονται πρωτοδραματικές μορφές από την Ιταλία, μια εξέλιξη που εκεί θα οδηγήσει στις Sacre rappresentazione και στην Κρήτη στη «Θυσία του Αβραάμ». Ενώ απαγγελίες σε στενό περιβάλλον δεν φαίνονται απίθανες (όχι θεατρικές παραστάσεις) δεν έχουμε ώς τώρα κανένα αποδεικτικό στοιχείο για μια τέτοια δραστηριότητα τόσο νωρίς. Η έκδοση αυτή άλλωστε είναι και ένα άλλο δείγμα της στενής σύνδεσης της πρώιμης κρητικής λογοτεχνίας με την Ιταλία (βλ. Nik. Panagiotakes, «The Italian Background of Early Cretan Literature», *Dumbarton Oaks Papers* 49, 1995, σσ. 281-323) που ισχύει τώρα σχεδόν για όλα τα λογοτεχνικά είδη, και ακόμα και στην ανίχνευση μεμονωμένων μοτίβων και θεμάτων, η Κρήτη αποδεικνύεται σταυροδρόμι ανάμεσα σε Ανατολή και Δύση.

ΒΑΛΤΕΡ ΠΟΥΧΝΕΡ

ΔΙΟΝΥΣΗΣ Ν. ΜΟΥΣΜΟΥΤΗΣ,
Ο Ρώμας και το θέατρο, Αθήνα, Πλατύφορος – Εταιρεία Μελέτης Έρευνας Προαγωγής Πολιτισμού 2002, σελ. 371, άπειρες εικ., ISBN 960-86183-2-0.

Με τον τόμο αυτό ο Διονύσης Μουσμούτης πάει να καθιερώσει έναν νέο τύπο θεατρολογικής μονογραφίας, που κινείται ανάμεσα στο πολυτελές αφιέρωμα με άφθονο εικονογραφικό υλικό και εντυπωσιακή παρουσίαση μεγάλου σχήματος, το οποίο εφαρμόζεται συνήθως στην περίπτωση των πρωταγωνιστ(ρι)ών του θεάτρου και του κινηματογράφου, και την επιστημονική ή επιστημονοφανή μονογραφία, που λιγότερο προσωπικό χαρακτήρα έχει, και αναλύει εμβριθέστερα, ενδελεχέστερα και μεθοδικότερα τη ζωή και το έργο ενός καλλιτέχνη, που στην περίπτωση αυτή συνήθως είναι συγγραφέας ή δραματουργός. Τέτοιου τύπου επιστημονική μελέτη προσέφερε το 1992 ο Φαίδων Μπουμπουλίδης για το Διονύσιο Ρώμα (Αθήνα 1906 – Ζάκυνθος 1981) καθώς και ο Διονύσης Σέρρας, *Μικρός*