ΕΘΝΙΚΟ ΚΑΙ ΚΑΠΟΔΙΣΤΡΙΑΚΟ ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ ΑΘΗΝΩΝ

ΦΙΛΟΣΟΦΙΚΗ ΣΧΟΛΗ

ΤΜΗΜΑ ΦΙΛΟΛΟΓΙΑΣ

ΜΔΕ ΛΑΤΙΝΙΚΗΣ ΦΙΛΟΛΟΓΙΑΣ

Άννα Παπαδάκη

Μεσαιωνικό λατινικό δρώμενο: προς μια ανίχνευση των *κατὰ ποσὸν* μερών

ΔΙΠΛΩΜΑΤΙΚΗ ΕΡΓΑΣΙΑ

Αθήνα 2020

Τριμελής συμβουλευτική επιτροπή

Επόπτης: Διονύσιος Μπενέτος, Αναπληρωτής Καθηγητής της Μεσαιωνικής Λατινικής Φιλολογίας ΕΚΠΑ

1^{ο} Μέλος: Ανδρέας Μιχαλόπουλος, Καθηγητής της Λατινικής Φιλολογίας, ΕΚΠΑ

2^{ο} Μέλος: Ιωάννης Κωνσταντάκος, Καθηγητής της Κλασικής Φιλολογίας, Τμήμα Φιλολογίας ΕΚΠΑ

ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΑ

ΠΡΟΛΟΓΟΣ 5

ΕΙΣΑΓΩΓΗ Η πρόσληψη της αριστοτελικής Ποιητικής 7

Οι μεσαιωνικές αναπαραστατικές συνθέσεις ως δράματα 10

Ποιητική και μεσαιωνικό δράμα 12

Τα *κατὰ ποιὸν* μέρη 12

Τα *κατὰ ποσὸν* μέρη 13

Αριστοτέλης 13

Οράτιος 16

Ευάνθιος και Δονάτος 16

Ισίδωρος της Σεβίλλης 17

Translatio Anonyma 17

ΚΥΡΙΩΣ ΜΕΡΟΣ Η ανίχνευση δομής (*κατὰ ποσὸν* μερών) στο μεσαιωνικό δράμα . 19

Εισαγωγή 19

Η ανίχνευση *κατὰ ποσὸν* μερών 46

Introitus 46

Episodion 50

Exodus 54

Συμπέρασμα 55

Το επιπλέον υπόβαθρο της δομής: προθετικότητα–μεθοριακότητα–υβριδικότητα. 56

ΓΕΝΙΚΑ ΣΥΜΠΕΡΑΣΜΑΤΑ 61

ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ 63

ΠΡΟΛΟΓΟΣ

Σκοπός της παρούσας εργασίας είναι η εφαρμογή των *κατὰ ποσὸν* μερών της αριστοτελικής θεωρίας σε τρία επιλεγμένα μεσαιωνικά θρησκευτικά δράματα, τα οποία συντίθενται σε μια διαχρονία εκατόν εξήντα ετών. Από το πρώιμο Officium stelle (1070) στο ιδιαίτερο Ordo virtutum (1151) και το πιο εκτενές Ludus de passione (1230) επιχειρείται η εφαρμογή των *κατὰ ποσὸν* μερών, ώστε να διαπιστωθεί, αν μπορεί ο χωρισμός αυτός να σταθεί στο μεσαιωνικό λατινικό δρώμενο, αλλά και αν όσα έχει υποστηρίξει ο Αριστοτέλης έχουν καθολική ισχύ. Για να λάβει χώρα η προσέγγιση αυτή, χρειάζεται πρώτα να μην αμφισβητείται η επίδραση της *Ποιητικής* στη μεσαιωνική σκέψη και πως οι μουσικές συνθέσεις του Μεσαίωνα αποτελούν δράματα[1].

Σε περίπτωση που η εφαρμογή των *κατὰ ποσὸν* δεν καταστεί εφικτή, σκοπός είναι η πρόταση ενός δομικού σχήματος, πιθανόν ανάλογου των κλασικών *κατὰ ποσὸν* μερών. Καθώς, όμως, τα μεσαιωνικά λατινικά δράματα λαμβάνουν χώρα εντός ενός ριτουαλιστικού πλαισίου διαφορετικού από εκείνο της τραγωδίας, πρέπει να αναζητηθούν επιπλέον μεθοδολογικά εργαλεία που θα ενισχύσουν τη φιλολογική προσέγγιση. Όπως θα αναλυθεί στη συνέχεια, τα τελευταία χρόνια η εξέλιξη στην επιτελεστική θεωρία και τις θεατρικές σπουδές, καθώς και η επανανακάλυψη της ανθρωπολογίας ως υποβάθρου της φιλολογίας μπορούν να συνεισφέρουν στο θεωρητικό πλαίσιο ερμηνείας των περισσότερων, αν όχι όλων, μεσαιωνικών δραμάτων.

[1] Είναι προφανές ότι τα μεσαιωνικά θρησκευτικά δρώμενα αντιμετωπίζονται ειδολογικά ως ανάλογα της κλασικής τραγωδίας, υπό την έννοια δηλαδή του σοβαρού δράματος. Η ειδολογική αυτή συγγένεια διέπει την παρούσα εργασία στο σύνολό της, γι' αυτό και δεν θα ξαναγίνει αναφορά σε κάτι τέτοιο.

ΕΙΣΑΓΩΓΗ

Η πρόσληψη της αριστοτελικής Ποιητικής

Για να κατανοήσει κανείς την όποια επίδραση της λογοτεχνικής θεωρίας του Αριστοτέλη στο μεσαιωνικό λατινικό δράμα, επιβάλλεται να μελετήσει τη γενικότερη επίδραση της αριστοτελικής θεωρίας στη μεσαιωνική σκέψη. Στην προσπάθεια εύρεσης επιδράσεων της *Ποιητικής* δεν λαμβάνεται πάντοτε υπόψη η εξοικείωση του εκάστοτε δημιουργού (compilator)[2] με ολόκληρο το αριστοτελικό corpus[3]. Σύμφωνα με ορισμένες μελέτες η *Ποιητική* φαίνεται να επηρέασε λιγότερο από άλλα κείμενα τη μεσαιωνική σκέψη, αφού την εποχή εκείνη κινούσε μεγαλύτερο ενδιαφέρον ό,τι σχετιζόταν με τη λογική.

Σύμφωνα με ένα μέρος των μελετητών, το έργο του Αριστοτέλη που φαίνεται να επηρέασε περισσότερο τη μεσαιωνική σκέψη σχετικά με το δράμα είναι το De anima[4], θεωρητικό μοντέλο με έμφαση στον ρόλο των αισθήσεων και την αντίληψη του ανθρώπου. Θέση κλειδί για τη λειτουργία της μνήμης και της κατανόησης στο θεωρητικό αυτό μοντέλο κατέχει το φαντασιακό στοιχείο, τα λεγόμενα φαντάσματα.

Στη μεσαιωνική σκέψη, ποίηση είναι η επιδέξια χρήση μορφών, η τέχνη της λατρείας, του επαίνου αλλά και της κατηγορίας, ενώ μπορεί να θεωρηθεί και ως τεχνική ηθικής καθοδήγησης. Το αντικείμενό της γίνεται αντιληπτό ως δημιουργία ανδρείων και φαύλων χαρακτήρων, που προκαλούν αντίστοιχα τον έπαινο και τον ψόγο των αναγνωστών και ενέχουν πρότυπα καλής και κακής συμπεριφοράς. Σύμφωνα με την οπτική αυτή, οντολογικά η μεσαιωνική ποίηση μάλλον δεν σχετίζεται με την

---

[2] Στην παρούσα μελέτη, όταν γίνεται λόγος για τους δημιουργούς των μεσαιωνικών δραμάτων θα προτιμάται ο όρος συνθέτης (compilator) ή δημιουργός και όχι ποιητής ή συγγραφέας, όταν πρόκειται για κείμενα που δεν αποτελούν πρωτότυπη συγγραφή, αλλά σύνθεση βιβλικών ρήσεων και δευτερογενών εξωβιβλικών πηγών, όπως η ενσωμάτωση του παλαιότερου planctus.

[33] Υπάρχουν δύο versiones πρόσληψης του αριστοτελικού corpus στον Μεσαίωνα· η άμεση επαφή των αναγνωστών με τα κείμενα και η γνώση του έργου μέσα από αντιγραφές και μεταφορές-μεταφράσεις κειμένων.

[4] Είναι χαρακτηριστικό, αν και δεν συνδέεται με το μεσαιωνικό λατινικό δράμα, το υπόμνημα στο De anima του Αριστοτέλη που συνέταξε κατά τον 6^{ο} αι. ο Πρισκιανός ο Λύδιος. Ίχνη του διαπιστώνουμε σήμερα σε συγγραφείς του 14^{ου} αι. στην Κωνσταντινούπολη (Γρηγόριος Ακίνδυνος, Γρηγόριος Παλαμάς). Κατ' αναλογία δεν μπορεί να αποκλειστεί οποιαδήποτε έμμεση και όχι άμεση επίδραση του De anima στους μεσαιωνικούς Λατίνους συγγραφείς μέσω συμπιλημάτων-σχολίων, τα οποία γνωρίζουμε ότι εκπονούνταν π.χ. για χρηστικούς λόγους (είναι χαρακτηριστική η περίπτωση του Ακινάτη). Συνεπώς, όταν μιλάμε για επιδράσεις του Αριστοτέλη, θα πρέπει να έχουμε κατά νου τέτοιες πιθανές επιδράσεις.

αντίληψη του Αριστοτέλη για τη μίμηση πράξης, αλλά με τη χρήση τεχνικών της ρητορικής για ηθική και ανήθικη συμπεριφορά.

Η πρόσληψη της αριστοτελικής *Ποιητικής* στον Μεσαίωνα διαφέρει, προφανώς, από αυτή των όποιων σύγχρονων μελετητών. Πολλές ερμηνευτικές προσεγγίσεις, αναγνώσεις, μεταφορές και μεταφράσεις παρέδιδαν αλλοιωμένες τις αντιλήψεις του Αριστοτέλη με αποτέλεσμα την παρερμηνεία της, καθώς ο Αριστοτέλης την εποχή εκείνη είναι περισσότερο συνδεδεμένος με τη λογική. Είναι μάλιστα πιθανόν οι ενδιαφερόμενοι κατά τον Μεσαίωνα να εξέλαβαν λανθασμένα την *Ποιητική* ως κομμάτι της *Λογικής* (Organon) και να την συνέδεσαν με αναφορές στη *Ρητορική*, τα *Αναλυτικά Ύστερα* και το *Μετά τα φυσικά*, ως ανάλυση που ακολουθεί τη δομή των πραγματειών της *Λογικής*. Μάλιστα, μαζί με τη *Ρητορική* θα μπορούσαν να θεωρηθούν επικουρικές πραγματείες της[5].

Σύμφωνα με τα παραπάνω, δράμα θεωρείται κατά τον Μεσαίωνα ένα σύνολο εικόνων που ερεθίζουν τη μνήμη. Οι αισθήσεις αποτελούν βοηθό αντίληψης και κατανόησης, αφού όταν σκέφτεται κανείς κάτι, έχει στο μυαλό του την εικόνα του. Τα έργα υπάρχουν για να αφυπνίσουν το μεσαιωνικό κοινό, άρα είναι σχεδιασμένα να αφυπνίζουν το πνευματικό βίωμα. Το λειτουργικό δράμα, συνεπώς, δεν λαμβάνεται υπόψη ως θέατρο, αφού το θέατρο αφορά στο παρελθόν, και, αν κάποιος επιθυμεί να αναζητήσει το θεωρητικό υπόβαθρο που επηρέασε την ποιητική και τη δραματική τέχνη στον Μεσαίωνα, πρέπει να ανατρέξει μάλλον στο De Anima παρά στην Ars Poetica.

Παραταύτα, αν και η επίδραση του αριστοτελικού έργου στην εξέλιξη του δράματος κατά τον Μεσαίωνα μάλλον υπονοεί το De anima, η *Ποιητική* είναι εξίσου παρούσα ως μέρος του αριστοτελικού corpus που λαμβάνεται υπόψη και μελετάται.

Η επίδραση της αριστοτελικής *Ποιητικής* πρέπει να αναζητηθεί όχι μόνο στο ελληνικό κείμενο αλλά και στις προσλήψεις του. Ήδη από την ύστερη αρχαιότητα, οι δραματουργοί διέθεταν πιθανόν εγχειρίδια λογοτεχνικής θεωρίας-κριτικής, τα οποία παρέπεμπαν έμμεσα ή άμεσα στην αριστοτελική *Ποιητική*. Ήδη στην Ars Poetica του Ορατίου μπορεί εύκολα να διακρίνει κανείς επιρροές της. Σύμφωνα μάλιστα με το σχόλιο του Πορφυρίωνα (3ος αι. μ.Χ.) στο έργο του De arte poetica, ο Οράτιος πιθανότατα προσλαμβάνει την αριστοτελική θεωρία μέσα από τον Νεοπτόλεμο τον

[5] Lerud (2008), 27-29

Παριανό[6], του οποίου το έργο δεν σώζεται. Ο Οράτιος συμπυκνώνει έμμετρα την αριστοτελική θεωρία, αντιλαμβανόμενος, αν και όχι ευδιάκριτα, την ποιητική σύνθεση ως τη διαλογική συμπλοκή τριών συστατικών μερών: της ποίησης, του ποιήματος και του ποιητή, σε ένα οργανικό όλο, στο οποίο το ποίημα αντιστοιχεί με την *λέξιν* και το *μέλος*, ενώ ο ποιητής με το *ἦθος* και τη *διάνοιαν*[7].

Κατά τον 4ο αι., κυρίως εποχή των σχολιαστών, ο Ευάνθιος και ο Δονάτος συμβάλλουν στην επιβίωση και την παράδοση της αριστοτελικής θεωρίας. Ο Ευάνθιος σχολιάζει τις κωμωδίες του Τερέντιου στο έργο του De fabula, που μας παραδίδεται από τον Δονάτο, ο οποίος με τη σειρά του αναφέρει τις απόψεις του Ευάνθιου για το *Περί Ποιητικής*. Αξίζει να σημειωθεί ότι ο Δονάτος, καθώς μελετά τα *κατὰ ποσὸν* μέρη της κωμωδίας, προβαίνει σε έναν ιδιότυπο ορισμό για το δράμα.

Στους επόμενους αιώνες δημιουργείται ένα ανώνυμο corpus μεταφράσεων. Αυτό το ανώνυμο υπόστρωμα αποτελεί βάση για τη μετάφραση της *Ποιητικής* από τον Γουλιέλμο του Μοερμπέκε, που ακολουθεί μια όχι πολύ παλαιότερη translatio anonyma[8]. Έτσι, δημιουργείται η versio latina. Παράλληλα υπάρχει η versio arabica, η οποία παρεμβαίνει στη versio latina και καταλυτικό ρόλο σε αυτήν διαδραματίζει ο Αβερρόης.

Σύμφωνα με όσα συνοπτικά προαναφέρθηκαν, η λογοτεχνική θεωρία του Αριστοτέλη εξακολουθεί να διαδίδεται κατά την ύστερη αρχαιότητα και μέχρι τον Μεσαίωνα είτε αυτούσια είτε έμμεσα από άλλες πηγές. Η συνέχειά της μαρτυρά ένα ενδιαφέρον ποιητικής και λογοτεχνικής κριτικής, που δεν μπορεί να αποκλειστεί από το διαρκώς αυξανόμενο ενδιαφέρον της χριστιανικής σκέψης για τον τρόπο με τον οποίο η λατρεία του θεού συνδέεται με την επιτέλεσή της. Σε ένα τέτοιο πλαίσιο θα ήταν μάλλον άτοπο να υποθέσει κανείς ότι η *Ποιητική* δεν επηρέασε καθόλου το μεσαιωνικό δράμα, αν και προσέφερε λύσεις στην αναπαραστατική λατρεία, ως επίδραση άμεση είτε έμμεση, ακόμα και ως ποιητικές αρχές που εφαρμόζονται ως universalia.

[6] Γιατρομανωλάκης (2009), 26-27
[7] Γιατρομανωλάκης (2009), 38-60
[8] Στη σύγχρονη έκδοση η translatio anonyma προηγείται της μετάφρασης του Μοερμπέκε.

Οι μεσαιωνικές αναπαραστατικές συνθέσεις ως δράματα

Οι μεσαιωνικές αναπαραστατικές συνθέσεις ακολουθούν κυρίως τη θεματολογία της Βίβλου, με τις όποιες αναγκαίες προσθήκες και επιτελεστικές επενδύσεις. Το αναπαραστατικό στοιχείο της χριστιανικής λατρείας αποτελεί το υπόβαθρο όλων των θεματικών επιλογών, που παραπέμπουν με τη σειρά τους στις απόψεις του Αριστοτέλη περί μιμήσεως[9]. Ο άνθρωπος ξεχωρίζει από τα άλλα ζώα λόγω της μνήμης, της εμπειρίας και της ανάκλησης, αλλά και λόγω της αγάπης του για τις αισθήσεις, κυρίως για την όραση. Η μίμηση διεγείρει συναισθήματα. Ακόμη και η μίμηση ενός άσχημου γεγονότος ή αντικειμένου προκαλεί το συναίσθημα της ευχαρίστησης, αφού αποτελεί μίμηση. Η ευχαρίστηση είναι καθολική. Επίσης, αν αναλογιστεί κανείς τη διαδικασία που ακολουθείται στη ζωγραφική, εύλογα συμπεραίνει πως η μίμηση αποτελεί πηγή μάθησης. Το ίδιο συμβαίνει και στην ποίηση. Ο απλός άνθρωπος αντιλαμβάνεται αυτή τη μορφή τέχνης μέσα από την εμπειρία της καθημερινότητας που τον βοηθά να αναγνωρίσει μια εικόνα και να του προκληθεί το συναίσθημα της ευχαρίστησης. Το συναίσθημα αυτό αποτελεί φυσικό επακόλουθο της νοητικής διαδικασίας και της κατανόησης της ομοιότητας (μίμηση οικείων αντικειμένων-*οἰκεία ἡδονή*).

Για τον Αριστοτέλη η λειτουργία της μνήμης είναι εξαιρετικά σημαντική, καθώς ο άνθρωπος θεάται μέσω της μίμησης το αντικείμενο της μίμησης, το πρωτότυπο δηλαδή, αν και μετά από εύλογο χρονικό διάστημα. Η διαδικασία αυτή διέπει, όπως είναι φυσικό, και την έντεχνη μίμηση, το «τεχνικό» δράμα, γεγονός που επιτρέπει να ταυτίσουμε την αναπαράσταση με την ανθρώπινη φύση: η θέαση της ουσίας (της αλήθειας, του όντως όντος) είναι εφικτή μέσω των ενεργειών (μίμηση) στις οποίες προβαίνει ο άνθρωπος–θεατής της αλήθειας. Αποτελέσματα της μίμησης είναι η γνώση και η ευχαρίστηση, άρα η μιμητική τέχνη βασίζεται στη νοητική διαδικασία που συνδέεται με τη λειτουργία της μνήμης, νοούμενης ως ανάκλησης, ως βιωμένης δηλαδή εμπειρίας. Η θεματική των δραμάτων του Μεσαίωνα ανακαλεί μέσα από τη μίμηση μνήμες και εικόνες που το κοινό μπορεί να κατανοήσει, αφού οι θρησκευτικές-λατρευτικές πρακτικές αποτελούν αναπόσπαστο κομμάτι της βιωματικής χριστιανικής καθημερινότητάς του.

[9] Δρομάζος (1982), 211

Η επίσημη αφετηρία του μεσαιωνικού λατινικού θρησκευτικού δράματος τοποθετείται ως σήμερα στον 9ο αι., εποχή κατά την οποία δεν υπήρχε διαχωρισμός μεταξύ δραμάτων και θρησκευτικών τελετουργιών, όπως προκύπτει από τις επιτελεστικές συνθήκες εντός των οποίων γνωρίζουμε ότι δημιουργήθηκε το πρώτο μεσαιωνικό δράμα Quem queritis[10].

Η ανάμνηση (και συνεκδοχικά η μίμηση) ορίζεται στον δυτικό χριστιανισμό κατά τον 4ο αι. από τον Αυγουστίνο. Η *θέασις* του θείου συνδέεται με την *ἀνάμνησιν*, που υπενθυμίζει στον πιστό το πρότυπο μίμησης που θεμελιώνει η Παύλειος εντολή: *μιμηταί μου γίνεσθε*[11]. Μέσα στο πλαίσιο αυτό το λειτουργικό δράμα μπορούμε να πούμε ότι θεμελιώνεται κατά τους επόμενους αιώνες επί της αρχής ότι ανακαλεί το θείο και άρα οργανώνει τη χριστιανική αφήγηση γύρω από υπερβατικές εικόνες. Το δράμα καταργεί τα όρια μεταξύ του υλικού και του πνευματικού κόσμου και υπενθυμίζει στον θεατή το θείο σχέδιο της δημιουργίας: η ιστορία έχει αρχή, μέση και τέλος (τελολογική θεώρηση του κόσμου), ο άνθρωπος κινείται χάρη στην πρόνοια ενός πάνσοφου όντος, που έχει την ικανότητα να «επιτρέψει» τη δημιουργία εσωτερικών και εξωτερικών καταστάσεων, μέσα σε μια ατέρμονη επανάληψη μέχρι την καταστροφή του κόσμου.

Σύμφωνα με τη Rosemary Woolf[12] είναι εμφανές ότι η κύρια αρχή ήταν ιστορική και όχι τυπολογική· τα γεγονότα επιλέχθηκαν λόγω της σημαντικότητάς τους σε μια ιστορική συνοχή και όχι επειδή διαδραματίζουν τη Λύτρωση. Η ιστορία κινείται από την Πτώση στην Τελική κρίση και από την αναγωγή ενός υπερβατικού κόσμου σε θεϊκό. Το δράμα τελειώνει με τον διαχωρισμό του επίγειου κόσμου και ενέχει τους ακόλουθους διαχωρισμούς του θεάματος μέσα στη θεατρική φόρμα. Κατ' αυτόν τον τρόπο ανταποκρίνεται στην έννοια της καθολικότητας της αριστοτελικής θεωρίας.

[10] Τα παλαιότερα χειρόγραφα του μικρού αυτού κειμένου σώζουν την περίσταση εκφώνησης και άρα δημιουργίας του: την Κυριακή της Ανάστασης ο ιερέας και άλλοι τρεις ιερείς–βοηθοί του εμφανίζονται να εκφωνούν ένα επιπλέον κείμενο (-Quem queritis, o christicole? -Iesum Nazarenum, o celicola!) στη μέχρι τότε συνήθη ακολουθία. Για τους παρευρισκόμενους, η μικρή αυτή προσθήκη έγινε αποδεκτή γιατί φάνταζε ανεπαίσθητη. Αυτή είναι και η ποιητική αρχή που φαίνεται να ακολουθεί κάθε καινοτομία: μικρές αλλαγές γίνονται στην αρχή αποδεκτές και στη συνέχεια δημιουργούν μεγαλύτερα κείμενα που ανεξαρτητοποιούνται σταδιακά.

[11] 1. *Cor*. 11

[12] Edwards (1974), 168

Ποιητική και μεσαιωνικό δράμα

Τα *κατὰ ποιὸν* μέρη

Η αναφορά του Αριστοτέλη στα *κατὰ ποιὸν* μέρη περιλαμβάνει, όπως είναι γνωστό, τον *μῦθον*, το *ἦθος*, τη *διάνοιαν*, την *λέξιν*, την *ὄψιν* και το *μέλος*, τα ποιοτικά δηλαδή χαρακτηριστικά κάθε έργου, τα οποία πλαισιώνουν την πλοκή. Αν και η παρουσία αυτών των χαρακτηριστικών όντως διαπιστώνεται στο μεσαιωνικό λατινικό δράμα, εντούτοις το περιεχόμενό τους επανανοηματοδοτείται και προσαρμόζεται στην χριστιανική «περιρρέουσα ατμόσφαιρα». Ο *μῦθος* βασίζεται στην κανονική[13] ευαγγελική αφήγηση, πολύ λιγότερο σε παλαιοδιαθηκικές αναφορές, το *ἦθος* αναφέρεται στον χαρακτήρα και τη στάση ζωής των χριστιανικών ηρώων, η *διάνοια* στην επιχειρηματολογία και τον τρόπο εκφοράς της, ώστε να πείσει και να αποκαλύψει στοιχεία για τον χαρακτήρα των χριστιανικών ηρώων. Αν και τα *κατὰ ποιὸν* αυτά μέρη φαίνεται να ταυτίζονται σχεδόν με το αρχαίο περιεχόμενό τους, παρά τις όποιες αλλαγές, η *λέξις,* η *ὄψις* και το *μέλος* είναι αυτά που θα αλλάξουν δραστικά κατά τον Μεσαίωνα και θα επιδράσουν καταλυτικά στη σύγχρονη ως προς την εποχή μας πρόσληψη του όρου δράμα.

Η *λέξις*[14] ευτελίζεται ήδη από τον 4^{ο} αι. μ.Χ., υπό την έννοια ότι δεν αποτελεί το λογοτεχνικό όχημα επί του οποίου κυρίως εδράζεται το δράμα, και σταδιακά υπακούει στο λατινικό λεξιλόγιο της Αγίας Γραφής, η οποία με τη σειρά της αντιμετωπίζεται ως αναγνωστικό, λεξικό, ηθογραφικό οδηγό κλπ. Η γλώσσα αυτή της εκκλησιαστικής λατινικής θα αποτελέσει για τη Δύση τη γλώσσα έκφρασης της λατρείας σε κάθε τελετουργικό πλαίσιο (rituale), ακολουθώντας εντελώς διαφορετικό δρόμο από αντίστοιχες πρακτικές της Ανατολής, όπου η γλώσσα συνέχισε να αποτελεί τη μόνη κυρίαρχη δύναμη στην αφηγηματική λατρεία που προκρίθηκε ως κυρίαρχη μετά τον 6^{ο} αι. Η γλώσσα της Αγίας Γραφής στη Δύση αποτέλεσε πρότυπο για τη δημιουργία και κάθε εξωβιβλικού χαρακτήρα, ιδιαίτερα στην περίοδο της ακμής του δράματος (13^{ος}–14^{ος} αι.). Μεγάλες αλλαγές, ίσως οι πιο σημαντικές στα *κατὰ ποιὸν* μέρη, παρατηρούνται, όμως, στην *ὄψιν,* η οποία φαίνεται ακόμη και να

[13] Υπό την έννοια του αλεξανδρινού ή του ρωμαϊκού κανόνα (το μεσαιωνικό λατινικό δράμα εξυπακούεται ότι ακολουθεί τον ρωμαϊκό κανόνα, αν και είναι σχεδόν αδιάφορη η διάκριση αυτή, καθώς αναφέρεται σε βιβλία της Παλαιάς Διαθήκης κυρίως), σύμφωνα με τους οποίους αποφασίζεται κατά τους πρώτους χριστιανικούς αιώνες η οργάνωση των κειμένων που θα αποτελέσουν την επίσημη χριστιανική εκδοχή του μύθου, αυτό δηλαδή που ονομάζουμε σήμερα Αγία Γραφή.

[14] Για την κλασική της σημασία βλ. Αριστ. *Ποιητ.* 1456b, αλλά και τη μετάφραση του Moer. *Poet.* 1456b.

υποσκελίζει την *λέξιν*. Η *ὄψις*, ως στοιχείο της αναπαράστασης, το οποίο ικανοποιεί την όραση των θεατών, ασκεί θελκτική επίδραση στην ψυχή τους (διαδικασία ανάμνησης), αν και δεν έχει σχέση με την ουσία της ποίησης. Αυτή όμως είναι η αριστοτελική αντίληψη για την *ὄψιν*. Κατά τη διάρκεια των αιώνων η *ὄψις* θα αντικαταστήσει την *λέξιν* σε ένα δυτικό ριτουαλιστικό πλαίσιο, το οποίο πριμοδοτεί περαιτέρω την αναπαραστατική λατρεία και οδηγεί σε πολυεπίπεδες σκηνές-πατάρια με παράλληλες δράσεις, tableaux vivants και ποικίλες ενδυμασίες πλαισιωμένες από σύνθετη σκευή, χαρακτηριστικά πολύ κοντά στη γέννηση του ευρωπαϊκού θεάτρου. Αντίστοιχα, το *μέλος*, ως μουσική επένδυση της δράσης που διαρκεί από κάποιες ώρες έως ολόκληρες εβδομάδες, θα συμπεριλάβει όλη την εξέλιξη της δυτικής μουσικής που διαπιστώνεται μέχρι το 1400 (ars antiqua), θα προσθέσει όργανα εποχής, θα παρακολουθήσει την εξέλιξη του εκκλησιαστικού οργάνου μετά την εμφάνισή του στη Δύση ($8^{ος}$–$9^{ος}$ αι.), θα χρησιμοποιήσει πολυπρόσωπες χορωδίες σε αντίστιξη με μελισματικές αποδόσεις μονωδιών, τις οποίες εκτελούν μάλλον επαγγελματίες. Οι εξελίξεις αυτές, όπως είναι προφανές, απέχουν δραματικά από την εικόνα του κλασικού αττικού δράματος.

Τα *κατὰ ποσὸν* μέρη

Αριστοτέλης

Αν και, όπως αναφέρθηκε, τα *κατὰ ποιὸν* μέρη είναι εμφανή στο μεσαιωνικό λατινικό δράμα, κάτι τέτοιο δεν ισχύει με τα *κατὰ ποσὸν* μέρη της τραγωδίας, η ανίχνευση των οποίων, αποτελεί και το κυρίως θέμα της παρούσας εργασίας. Για την ανίχνευσή τους επιλέχθηκαν τρία μεσαιωνικά δράματα σε διαχρονία περίπου εκατόν εξήντα ετών, κατά την οποία διαπιστώνεται ένας διαρκώς αυξανόμενος αριθμός στίχων, που υποψιάζει για τη μεγαλύτερη δομική οργάνωση του μεσαιωνικού δράματος, άρα και για την ανίχνευση των όποιων *κατὰ ποσὸν* μερών.

Στην *Ποιητική*[15] ο Αριστοτέλης αφιερώνει πολύ μικρότερη έκταση στην *κατὰ ποσὸν* διαίρεση της τραγωδίας. Αφού παραθέσει ονομαστικά τον *πρόλογον* (prologus), το *ἐπεισόδιον* (episodion), την *ἔξοδον* (exodus, exitus), το *χορικόν* (khoricon) —το οποίο διακρίνεται σε *πάροδον* (parodus) και *στάσιμον* (stasimon)—, επισημαίνει πως τα μέρη αυτά είναι κοινά σε όλα τα έργα, ενώ σε κάποιες τραγωδίες συναντώνται και τα από σκηνής τραγούδια και οι κομμοί, —*τὰ ἀπὸ τῆς σκηνῆς* (skene), *κομμοί* (kommoi).

[15] Δρομάζος (1982), 251

Ως *πρόλογος* θεωρείται το μέρος της τραγωδίας πριν από την είσοδο του χορού, την *πάροδον*, ενώ *ἐπεισόδιον* είναι ό,τι απαντά ανάμεσα σε δύο *χορικά.* Προφανώς η *ἔξοδος* δηλώνει την αποχώρηση του χορού, όπως και η *πάροδος* το πρώτο χορικό δηλώνει την είσοδό του. *Στάσιμο* είναι το τραγούδι του χορού χωρίς ανάπαιστους και τροχαίους, και *κομμός* ο θρήνος που εκτελούν μαζί ο χορός και οι ηθοποιοί[16]. Αποτελούν, επομένως, εξωτερικές ενότητες στις οποίες οφείλεται η οργανική δομή του έργου, βάσει των οποίων οργανώνεται η δράση[17].

Σύμφωνα με τον Αριστοτέλη ο *πρόλογος* είναι διαλογικός ή μονολογικός. Σε πρωιμότερες τραγωδίες παραλείπεται ή συνδέεται με την *πάροδον*. Η λειτουργία του είναι να παρέχει βασικές πληροφορίες κυρίως για την προϊστορία της δράσης και να προϊδεάζει τον θεατή για το τι θα ακολουθήσει, χωρίς να αποκαλύπτονται βασικά σημεία της τραγωδίας. Μπορεί να αποτελείται από περισσότερες από μια σκηνές.

Αντίστοιχα, η *πάροδος* είναι τραγούδι με το οποίο εισέρχεται ο χορός από τις παρόδους (εισόδους) δεξιά και αριστερά του θεατρικού οικοδομήματος οδεύοντας προς στην ορχήστρα. Λειτουργία της *παρόδου* είναι να εκθέτει τη βασική θεματολογία του έργου μέσα από την εξιστόρηση παρελθοντικών γεγονότων, αλλά και να αποκαλύπτει τον χαρακτήρα του χορού, ο οποίος συμβάλλει αποφασιστικά στην κατανόηση της ουσίας του έργου. Ο ρόλος του χορού είναι βαρύνουσας σημασίας και η κατανόηση του τι εκπροσωπεί είναι βασικό στοιχείο για την κατανόηση ολόκληρης της τραγωδίας. Οι σκηνές που απαρτίζουν την *πάροδον* ποικίλλουν. Συναντάται *πάροδος* με μια σκηνή, *πάροδος* με μια σκηνή και αμοιβαίο χορού και υποκριτική, *πάροδος* με δύο σκηνές και *πάροδος* με μονωδία στην αρχή. Κατά τη διάρκεια της *παρόδου* η σκηνή μπορεί να είναι άδεια και ο χορός να μην απευθύνεται κάπου ή να απευθύνεται στον απόντα ήρωα. Ακόμη μπορεί ο ήρωας να είναι παρών, αλλά να παραμένει βουβός. Τέλος μπορεί να διαλέγεται με τον χορό ή να εκτελεί μια μονωδία. Το άσμα που εκτελεί ο χορός κατά την επιστροφή του στην ορχήστρα ονομάζεται *ἐπιπάροδος.*

---

[16] Σε συνδυασμό με αναφορές και σε άλλα χωρία της *Ποιητικής,* το μικρό σε έκταση μέγεθος του συγκεκριμένου κεφαλαίου υποδεικνύει μια εκτενέστερη αναφορά στα *κατὰ ποσὸν* μέρη της τραγωδίας κάπου αλλού. Αρκετοί αμφισβήτησαν μάλιστα την ορθή τοποθέτηση του κεφαλαίου, αφού παρεμβάλλεται σε όσα πραγματεύεται ο φιλόσοφος για τον *μῦθον*, Δρομάζος (1982), 25.

[17] Οι λατινικοί όροι προέρχονται από τη μετάφραση της *Ποιητικής* (De arte poetica) του Γουλιέλμου Μοερμπέκε. Minio-Paluello (1968), 15. Η τραγωδία δομείται βάσει της εναλλαγής διαλογικών (απαγγελόμενων) και χορικών (λυρικών – αδόμενων) μερών. Σύμφωνα με τον Αριστοτέλη η βασική δομή της τραγωδίας περιλαμβάνει κατά σειρά τα εξής *κατὰ ποσὸν* μέρη: *πρόλογος, πάροδος*, εναλλαγή 3-5 *ἐπεισοδίων* και *στασίμων, ἔξοδος.*

Ἐπεισόδια είναι τα εκτενή διαλογικά μέρη μεταξύ δύο χορικών. Με το πέρασμα του χρόνου αποκτούν μεγαλύτερη έκταση και σημασία σε σχέση με τα στάσιμα. Αν και από τον Αριστοτέλη ορίζονται ως επουσιώδη μέρη, ουσιαστικά και με συνοχή, στην κωμωδία υπάρχουν σκηνές που δεν ενώνονται νοηματικά. Το τμήμα πριν την *πάροδον* και η *ἔξοδος* δεν λαμβάνονται υπόψη ως *ἐπεισόδια*. Ενώ αρχικά δεν υπάρχει συγκεκριμένος αριθμός *ἐπεισοδίων*, παρατηρείται μια κατάληξη σε μια πεντάπρακτη δομή. Στα *ἐπεισόδια* μπορούν να περιλαμβάνονται και λυρικά μέρη, τα οποία εκτελούν συνήθως μόνοι οι ηθοποιοί (*μονωδίες, διωδίες*) ή από κοινού με τον χορό (*ἐπιρρήματα, ἀμοιβαία, κομμοί*). Ως εκ τούτου σε κάποιες περιπτώσεις προκύπτει πρόβλημα χωρισμού των *ἐπεισοδίων*, καθώς τα χορικά δεν αποτελούν πάντα *στάσιμα*. Βασική λειτουργία των ἐπεισοδίων είναι η προώθηση της πλοκής, καθώς εκτυλίσσονται σημαντικά γεγονότα. Βασικοί παράγοντες είναι οι ηθοποιοί, ενώ δεν είναι ασήμαντος ο ρόλος του χορού, που αν και δεν προωθεί τη δράση, συμβάλλει στην εκμαίευση πληροφοριών και τη λήψη κρίσιμων αποφάσεων από τα πρόσωπα του δράματος. Πολλές φορές ο χορός παρεμβαίνει και το *ἐπεισόδιον* υποδιαιρείται σε περισσότερες από μια σκηνές.

Ως *στάσιμα* θεωρούνται τα χορικά μέρη που παρεμβάλλονται ανάμεσα στα *ἐπεισόδια*. Δομούνται σε στροφές, αντιστροφές και επωδούς ή είναι αστροφικά. Κατά τον 5^{ο} αι. π.Χ. θεωρούνται κομβικής σημασίας, καθώς σε αυτά συμπυκνώνεται η φιλοσοφική–διδακτική αξία της τραγωδίας και φανερώνεται το ουσιαστικό νόημα του δρώμενου. Διατυπώνουν γενικούς στοχασμούς και γνωμικά, αλλά δεν περιέχουν δράση. Μορφολογικά, γλωσσικά και μετρικά ανήκουν στη λυρική ποίηση. Τα πρώτα *στάσιμα* είναι συντομότερα από την *πάροδον* και έχουν μεγαλύτερη ένταση από τα *στάσιμα* πριν την *ἔξοδον* που είναι συνήθως σύντομα και αστροφικά. Με το πέρας του χρόνου μετατρέπονται σε γενικούς ποιητικούς στοχασμούς ή και σε εντελώς εμβόλιμα τραγούδια. Αυτονομούνται και γίνονται ξεχωριστά τραγούδια συνήθως με μυθολογικό περιεχόμενο και έμφαση στο μουσικό αποτέλεσμα ή αντικαθίστανται από άσματα των υποκριτών.

Η τελευταία σκηνή της τραγωδίας, η *ἔξοδος*, συνδυάζει το διαλογικό με το λυρικό στοιχείο. Κυριολεκτικά πρόκειται για την έξοδο του χορού από την ορχήστρα σε βαδιστικούς ανάπαιστους, οι οποίοι σηματοδοτούν και τη λήξη του έργου. Παρατηρείται, όπως και στον *πρόλογο*, ποικιλία μορφών στην ολοκλήρωση του έργου. Οι δύο τύποι στους οποίους διακρίνεται το τέλος είναι η αγγελική ρήση και ο

επιδεικτικός τύπος. Αξίζει να αναφερθεί ότι μερικά πρόσωπα εμφανίζονται μόνο στην *ἔξοδον*. Αυτά είναι τα άπαξ εμφανιζόμενα πρόσωπα ή οι *ἀπό μηχανής* θεοί.

Οράτιος

Αν και στην *Ποιητική Τέχνη* του Ορατίου δεν γίνεται σαφής αναφορά στα αριστοτελικά *κατὰ ποσὸν* μέρη, ο ποιητής αναφέρεται έμμεσα σε κάποια από αυτά επισημαίνοντας βασικά χαρακτηριστικά τους, όπως αυτά έχουν διαμορφωθεί στον χρόνο. Για τον *πρόλογον* επισημαίνει πως πρέπει να ξεκινάει με ήδη γνωστά θέματα και όχι να πραγματεύεται θέματα *«άγνωστα και ανείπωτα»*[18]. Ο αριθμός των πράξεων-*ἐπεισοδίων* πρέπει να είναι αυστηρά πέντε, ενώ δεν μπορεί να υπάρξει τέταρτος ηθοποιός. Ο ρόλος του χορού μεταβάλλεται και ταυτίζεται με εκείνον του ηθοποιού, ενώ τα *στάσιμα* φαίνονται να μην εξυπηρετούν πλέον το εκάστοτε δράμα[19].

Ευάνθιος και Δονάτος

Ο Αίλιος Δονάτος (4ος αι.), Ρωμαίος γραμματικός και δάσκαλος της Ρητορικής, είναι γνωστός μεταξύ άλλων για τον σχολιασμό του στις κωμωδίες του Τερέντιου, έναν σχολιασμό που πιθανόν να αποτελεί συμπίλημα άλλων σχολίων. Ο Δονάτος λαμβάνει υπόψη τον χωρισμό του δράματος σε πέντε πράξεις, όπως τον εισηγήθηκε ο Οράτιος στην *Ποιητική Τέχνη*, και μέσα από τη θεωρητική του πραγματεία για την κωμωδία επιχειρεί να διαιρέσει τις ρωμαϊκές κωμωδίες σε πέντε πράξεις. Ήδη στην πραγματεία του έχει προκύψει μία διαίρεση του δράματος σε *πρόλογον, πρότασιν, ἐπίτασιν* και *καταστροφήν*. Μάλιστα ο *πρόλογος* διακρίνεται σε τέσσερα είδη (*συστατικός, ἐπιτιμητικός, δραματικός, μικτός*)[20]. Η πραγματεία του για την κωμωδία αρθρώνεται σε δύο μέρη, το πρώτο από τα οποία παραδίδεται με το όνομα του Ευάνθιου (ο οποίος επίσης έγραψε έναν σχολιασμό για τις κωμωδίες του Τερέντιου), στην πραγματεία του με τίτλο De Fabula.

Ο Ευάνθιος λαμβάνει κι εκείνος υπόψη την αριστοτελική *Ποιητική* και προχωρά σε έναν χωρισμό των *κατὰ ποσὸν* μερών της κωμωδίας, ενώ θίγει και το ζήτημα της σχέσης της με την τραγωδία. Παρόλο που η γνησιότητα του έργου του από το τέταρτο κεφάλαιο και μετά αμφισβητείται, το σημείο για τη σχέση τραγωδίας και κωμωδίας που συνοψίζει τις μεταξύ τους διαφορές έχει ασκήσει καταλυτική επίδραση

[18] Γιατρομανωλάκης (2009), 42,44
[19] Δρομάζος (1982), 46
[20] Αθανασιάδου (2004), 10

στη διαμόρφωση των μεσαιωνικών απόψεων για το δράμα: εξέλιξη της πλοκής, πρότυπα βίου, *κατάστασις* των προσώπων, κλιμάκωση του πάθους (στην τραγωδία) και αποκλιμάκωσή του (στην κωμωδία). Εμφανώς επηρεασμένος, λοιπόν, από την αριστοτελική *Ποιητική* ο Ψευδο- Ευάνθιος καταλήγει πως βασικό χαρακτηριστικό της τραγωδίας αποτελεί η ολέθρια απόληξη.

Ισίδωρος της Σεβίλλης

Ο Ισίδωρος της Σεβίλλης (6ος αι.) ακολουθώντας το παράδειγμα του Αυγουστίνου και του Τερτυλλιανού[21] υποστηρίζει την υποβάθμιση του ρωμαϊκού θεάτρου με την αιτιολογία ότι αποσκοπεί στον risus και ευτελίζει μία υπόθεση seria. Στο σύγγραμμά του Etymologiae[22] αναφέρεται μεταξύ άλλων στον χώρο του θεάτρου, τη σκηνή και την ορχήστρα, τους ηθοποιούς, τους μουσικούς επί σκηνής, τους τραγωδούς και τους συγγραφείς κωμωδιών. Αν και η άποψή του ότι οι χριστιανοί πρέπει να είναι καχύποπτοι απέναντι σε τέτοιου είδους θεάματα, αν όχι αντίθετοι, παραπέμπει στο περιεχόμενό τους, επομένως στα αριστοτελικά *κατὰ ποιὸν* μέρη, μέσα από τα γραφόμενά του μπορεί κανείς να εντοπίσει αναφορές και για τα *κατὰ ποσὸν*.

Αναφέρεται στο επίπεδο της *ὀρχήστρας* (orchestra), όπου βρίσκονταν οι υποκριτές, οι μίμοι, οι τραγικοί και κωμικοί εκτελεστές. Στην *ὀρχήστρα* μπορούσε να βρίσκεται ένας χορευτής, ή να λαμβάνει χώρα κάποιος διάλογος μεταξύ δύο ηθοποιών. Οι μουσικοί αντίστοιχα μπορούσαν εκτός από την *ὀρχήστρα* να βρίσκονται σε ένα είδος σκηνής (υπό τη σύγχρονη έννοια του υπερυψωμένου επιπέδου) που ονομαζόταν *θυμέλη* (thymele). Οι υπαινικτικές αυτές αναφορές του Ισιδώρου μαρτυρούν την ανυπαρξία χορικών-λυρικών και διαλογικών μερών: ο χορός διαδραματίζει τον ρόλο των ηθοποιών και αντίστροφα, γεγονός που συντελεί στην άποψη ότι τα αναπαραστατικά δομικά όρια είναι ρευστά, επομένως δεν μπορεί να γίνει λόγος για την ύπαρξη των αριστοτελικών *κατὰ ποσὸν* μερών.

Translatio Anonyma

Στο ανώνυμο υπόστρωμα των αποσπασματικών αριστοτελικών μεταφράσεων που δημιουργούνται τους επόμενους αιώνες (αντιπροσωπευτικό παράδειγμα των οποίων είναι η σωζόμενη σήμερα translatio anonyma, που κάνει την εμφάνισή της λίγο πριν

[21] Aug. *Conf*. 3,2, Tert. *Spec*. 1,3
[22] Barney, Beach, Lewis, & Berghof (2006), 42-51

τη διάσημη μετάφραση του Γουλιέλμου του Μοερμπέκε[23]), τα *κατὰ ποσὸν* μέρη περιλαμβάνουν α) τον *πρόλογον* (exordium) που αντιστοιχεί με το ομώνυμο μέρος ενός ρητορικού λόγου[24], τον *πρόλογον* ακολουθούν *πρελούδια* και *παραινετικοί λόγοι* (preludia et solatia), β), *επαινετικοί λόγοι* (laus), και γ) κάτι που μοιάζει με τον *ἐπίλογον* (conclusio) της ρητορικής, στο οποίο ενυπάρχουν στοιχεία επίκλησης και δέησης. Η translatio anonyma, αν και μεταφέρει στα λατινικά ποιητικές αρχές του αριστοτελικού έργου, είναι προφανές ότι δίνει στην αριστοτελική ορολογία νέο περιεχόμενο (όπως συμβαίνει, εξάλλου, σε κάθε μετάφραση), από το οποίο προκύπτει μια **τριμερής δομή** του σοβαρού δρώμενου, που, όπως θα καταδειχτεί στη συνέχεια, φαίνεται να διέπει και τα μεσαιωνικά δρώμενα.

[23] Minio-Paluello (1968), 11

[24] Κάτι το οποίο είναι απολύτως λογικό αφού γενικά στην ποιητική θεωρία και την εξέλιξή της δεν άσκησε επίδραση μόνο η *Ποιητική* αλλά και η *Ρητορική* του Αριστοτέλη, στην οποία ο συγγραφέας της αναφέρεται εξίσου στη λογοτεχνική κριτική βλ. Γιατρομανωλάκης, (2009), 12-13. Κατά τον Μεσαίωνα η *Ρητορική* και η πρόσληψή της άσκησε επίσης ευρεία επίδραση στη διαμόρφωση της εκκλησιαστικής ρητορικής.

ΚΥΡΙΩΣ ΜΕΡΟΣ

Η ανίχνευση δομής (*κατὰ ποσὸν* μερών) στο μεσαιωνικό δράμα

Εισαγωγή

Θα ήταν ίσως υπερβολή να υποστηρίξει εξ αρχής κανείς ότι η αναζήτηση των κατὰ ποσὸν μερών (δομής) στα μεσαιωνικά δράματα ακολουθεί κάποιο σταθερό πρότυπο. Η σχετική έρευνα στο θέμα αυτό είναι εξαιρετικά ελλιπής, γεγονός που ίσως μαρτυρεί είτε την απουσία ενός καθολικού δομικού μοντέλου είτε την ανάγκη για περαιτέρω έρευνα. Σε κάθε περίπτωση, η αναζήτηση του όποιου δομικού μοτίβου (pattern) δεν μπορεί παρά να έχει ως αφετηρία τα σωζόμενα μεσαιωνικά δράματα. Και εκεί όμως δεν θα πρέπει να μας διαφύγει ότι το μεσαιωνικό δράμα ως δημοφιλές αναπαραστατικό είδος της μεσαιωνικής λατρείας καταργείται από τη σύνοδο του Τρέντο και άρα καταδικάζονται πολλά κείμενα στη λήθη ή ακόμα και την καταστροφή. Επίσης, η έκταση της παρούσας εργασίας δεν επιτρέπει την ενασχόληση με το σύνολο των σωζόμενων δραμάτων. Συνεπώς, όσα θα αναφερθούν στη συνέχεια υπόκεινται κατ' ανάγκη στους παραπάνω περιορισμούς και υπαγορεύονται από τις αντίστοιχες συμβάσεις. Σύμφωνα με αυτά, όσα θα αναφερθούν στη συνέχεια βασίζονται στη μελέτη τριών δραμάτων που καλύπτουν μια διαχρονία εκατόν εξήντα ετών (αρχές 11^{ου}-πρώτο τέταρτο 13^{ου} αι.): το χρονικό αυτό εύρος ταυτίζεται με την εποχή ακμής του μεσαιωνικού δράματος, συνεπώς παρέχει κείμενα επεξεργασμένα και με ικανή έκταση. Επιπλέον, η εντοπιότητά τους (Φράιζινγκ, Ρούπερτσμπεργκ, Βαυαρία), δημιουργεί ένα στατιστικό δείγμα επίσης ικανό για την εξαγωγή αρχικών συμπερασμάτων που αφορούν το «κέντρο» των εξελίξεων που αφορούν το μεσαιωνικό δράμα.

Οι παραπάνω συμβάσεις αποτελούν αναγκαστικά το πλαίσιο όσων θα ακολουθήσουν. Το πρώτο κείμενο που εκδόθηκε αρχικά από τον Young και στη συνέχεια από τον Dronke ως Officium stelle, αποτελεί ένα δράμα έκτασης 140 στίχων[25] που χρονολογείται περί το 1070 και κατάγεται από το Φράιζινγκ. Αναπαριστά τη γέννηση του *Ιησού* στο γνωστό, κανονικό περικείμενο της Βηθλεέμ: οι *Μάγοι* προσκυνούν το βρέφος μετά τη συνάντησή τους με τον *Ηρώδη*, και στη συνέχεια επιστρέφουν στην Ανατολή μετά την υπόδειξη του *Άγγελου*, αποφεύγοντας να μεταφέρουν στον *Ηρώδη*

[25] Dronke (1994), 34-48

την ακριβή τοποθεσία γέννησης του *Ιησού*. Στη συνέχεια της παρούσας εργασίας το δράμα παρατίθεται ολόκληρο εδώ από την κριτική έκδοση του Dronke και μεταφράζεται για πρώτη φορά στα ελληνικά, ώστε να διευκολύνει τη σημασιολογική αντιστοίχιση του λατινικού κειμένου με το ελληνικό του υπόβαθρο: καθώς τα βιβλικά χωρία μεταφέρονται σχεδόν αυτούσια στα αντίστοιχα εκφωνήματα, για τη σημασιολογική τους απόδοση (δηλαδή για το ακριβές σημασιολογικό τους παράλληλο) ελήφθη υπόψη το ελληνικό πρότυπο της *Κοινῆς* και της απόδοσής της στα νέα ελληνικά.

Αντίστοιχα, το Ordo virtutum, το δεύτερο κείμενο που εξετάζεται εδώ, αποτελεί σύνθεση 269 στίχων τής Χίλντεγκαρντ φον Μπίνκεν, διάσημης για το συγγραφικό (φιλοσοφικό, κυρίως, και θεολογικό) έργο της. Η δομή του (πλήρης σήμανση της μουσικής και σκηνοθετικές οδηγίες που φαίνονται να απευθύνονται περισσότερο σε ηθοποιούς παρά σε αναγνώστες) ενισχύει την εντύπωση ότι πρόθεση της Χίλντεγκαρντ ήταν εξαρχής να παρασταθεί και όχι να αποτελέσει ένα λογοτεχνικό κείμενο ανάγνωσης «δωματίου»[26]. Η ξεστρατημένη *Ψυχή* συνειδητοποιεί την έκπτωσή της και προσπαθεί να ξεφύγει από τον *Διάβολο* και να επιστρέψει με τη βοήθεια των *Αρετών* στη recta via. Χρονολογείται το 1151 και έχει πρόσφατα μεταφραστεί στα ελληνικά, συνεπώς, ο ενδιαφερόμενος για την ελληνική του απόδοση αλλά και για το πλήρες λατινικό κείμενο θα πρέπει να ανατρέξει στη δημοσίευση της Καρούσου και στην έκδοση του Dronke. Εδώ αναδημοσιεύονται μόνο όσα τμήματα απαιτούνται για την εξαγωγή συμπερασμάτων σε σχέση με το Officium stelle και το τρίτο κείμενο, το Ludus de passione (ή Ludus passionis).

Αυτό αποτελεί και το εκτενέστερο από τα τρία κείμενα που χρησιμοποιούνται εδώ. Ανήκει στον κύκλο των passiones και σώζεται (μαζί με ένα μικρότερο δράμα, τον Ludus breviter de passione) στον διάσημο κώδικα της επίσης διάσημης μονής των Βενεδικτίνων της Βαυαρίας και χρονολογείται με αρκετή ακρίβεια γύρω στο 1230. Το κείμενο συνοδεύεται από σκηνοθετικές υποδείξεις, ενώ ο θρήνος της Μαρίας, της μητέρας του Ιησού, σημειώνεται με νευματική σημειογραφία που παραπέμπει σε φροντισμένη μονωδία (ένα είδος άριας)[27]. Το κείμενο είναι γραμμένο στο μεγαλύτερο μέρος του στη βιβλική λατινική (στην πραγματικότητα είναι απλή αντιγραφή και σύνθεση των κανονικών χωρίων, με βάση τη synopsis-εγχειρίδιο σκηνών που πρέπει

[26] Dronke (1994), 152-155
[27] Ιακωβίδου (2012), 19

να είχε στη διάθεσή του ο compilator) και οι σκηνοθετικές οδηγίες στη δημώδη της εποχής, ενώ παρεμβάλλονται άσματα σε παλαιογερμανική διάλεκτο, εξωβιβλικού περιεχομένου[28].

[28]Μεγάλο μέρος του κειμένου καταλαμβάνει το επεισόδιο με τη μεταστροφή της Μαρίας της Μαγδαληνής Για τη μελέτη των κειμένων λαμβάνεται υπόψη η επιμέλεια και η έκδοσή τους από τον Peter Dronke στο βιβλίο του Nine Medieval Latin Plays.

Κείμενα

D 34- 48 Officium stelle

I

Chorus:
Ascendat rex, et sedeat in solio.
Audiat sententiam.
Ex se ipso querit consilium.
Exeat edictum
ut pereant continuo
qui detrahunt eius imperio.

II

Angelus inprimis:
Pastores, annuntio vobis gaudium magnum,
quia natus est vobis hodie salvator mundi, alleluia!

Pastores:
Transeamus Bethlehem et videamus hoc verbum quod
factum est, quod fecit dominus et ostendit nobis.

Chorus:
Gloria in excelsis deo,
et in terra pax hominibus bone voluntatis!

III

Magi procedunt. Primus:
stella fulgore nimio rutilat,
Secundus:
que regem regum natum monstrat,

Tercius:
quem venturum olim prophetie signaverant.
Magi insimul:
Eamus ergo et inquiramus eum, offerentes ei munera:
aurum, thus et mirram.

Δρώμενο για το άστρο

I

Χορωδία:

Ας ανέβει τα σκαλιά ο βασιλιάς κι ας καθίσει στον θρόνο του. Ας ακούσει την ετυμηγορία. Από τον ίδιο του τον εαυτό ζητά συμβουλές. Ας βγει η διαταγή να χάνονται όσοι υπονομεύουν την κυριαρχία του.

II

Ο *Άγγελος στην αρχή της σκηνής:*

Βοσκοί, σας φέρνω χαρμόσυνη είδηση,

ότι σήμερα γεννήθηκε ανάμεσά σας ο σωτήρας

του κόσμου, αλληλούια!

Βοσκοί:

Ας διασχίσουμε τη Βηθλεέμ κι ας δούμε τον Λόγο που γεννήθηκε, που προήλθε από τον Κύριο και τον φανέρωσε σε εμάς.

Χορωδία:

Δόξα στον ύψιστο Θεό

και ειρήνη στη γη και τους ανθρώπους της

καλής θέλησης.

III

Μπαίνουν οι Μάγοι. Ο πρώτος:

Προβάλλει πυρόξανθο το αστέρι με λάμψη

εξαίρετη, *Δεύτερος:*

αυτό που δείχνει πως γεννήθηκε ο βασιλιάς των βασιλιάδων

Τρίτος:

που οι προφητείες κάποτε είχαν προβλέψει ότι θα έρθει.

Όλοι οι Μάγοι:

Ας πάμε, λοιπόν, κι ας τον αναζητήσουμε

προσφέροντάς του δώρα: χρυσό, λιβάνι και σμύρνα .

Ad cives Hierosolimitanos:

Dicite nobis, o Hierosolimitani cives, ubi est expectatio gentium, noviter natus rex Iudeorum, quem, signis celestibus agnitum, venimus adorare?

IV

Internuntius currens:

Salve, rex Iudeorum.

Rex:

Quid rumoris affers?

Internuntius:

Assunt nobis, domine, tres viri ignoti, ab oriente venientes, noviter natum regem quendam queritantes.

Rex:

Que sit cau savie
iam iam citus, impero, quere.

V

Internuntius ad magos:

Que rerum novitas aut que vos causa subegit ignotas temptare vias? Qui genus, unde domo? pacemne huc fertis an arma?

Magi respondent:

Chaldei sumus; pacem ferimus; regem regum querimus, quem natum esse stella indicat que fulgore ceteris clarior rutilat.

VI

Armiger ad regem:

Vive, rex, in eternum!

Rex:

Quid rumoris habes?
que fers mihi nuntia, vives?

Στους κατοίκους της Ιερουσαλήμ:

Πείτε μας, κάτοικοι της Ιερουσαλήμ, πού βρίσκεται η ελπίδα του γένους, ο νεογέννητος βασιλιάς των Ιουδαίων, που είδαμε ν' ανατέλλει το άστρο του και ήρθαμε να τον προσκυνήσουμε;

IV

Ο Αγγελιαφόρος μπαίνει τρέχοντας:

Χαίρε, βασιλιά των Ιουδαίων.

Βασιλιάς:

Τι νέα φέρνεις;

Αγγελιαφόρος:

Έρχονται, κύριέ μου, τρεις άγνωστοι από την Ανατολή αναζητώντας κάποιον νεογέννητο βασιλιά.

Βασιλιάς:

Ποιος είναι ο λόγος του ταξιδιού τους ρώτα τους γρήγορα, σε διατάζω.

V

Ο Αγγελιαφόρος στους Μάγους:

Ποιο νέο, ποιος λόγος σάς ανάγκασε να δοκιμάστε άγνωστους δρόμους; Ποιο το γένος, ποια η πατρίδα σας; Έρχεστε ειρηνικά ή με εχθρικές προθέσεις; *Οι Μάγοι απαντούν*:

Είμαστε Χαλδαίοι, ερχόμαστε ειρηνικά: αναζητούμε τον βασιλιά των βασιλιάδων. Ένα αστέρι που προβάλλει πυρόξανθο με λάμψη πιο αστραφτερή από τα υπόλοιπα φανερώνει τη γέννησή του.

VI

Ο *Υπασπιστής στον Βασιλιά:*

Αιώνια να ζεις, βασιλιά μου. *Βασιλιάς:*

Τι νέα φέρνεις; Θα ζήσεις άραγε να ακούσεις όσα θα πεις; *Αγγελιαφόρος:*

Internuntius:
Rex, miranda fero: tres reges, ecce, maturant.
Rex:
Ad nos vocemus, ut eorum sermones audiamus.

VII

Internuntius:
Regia vos mandata vocant: non segniter ite!

Internuntius precedens:
En magi veniunt, et regem regum natum stella duce
requirunt.
Rex:
Ante venire iube,
quo possim singula scire:
qui sint, cur veniant, quo nos rumore requirant.
Magi ad regem:
Salve, princeps Iudeorum!
Rex:
Que sit causa vie? qui vos? vel unde venitis? Dicite!
Magi:
Rex est causa vie; reges sumus ex Arabitis, huc venientes.

Rex:
Regem quem queritis, natum esse quo signo didicistis?

Magi respondent:
Illum natum esse didicimus in oriente, stella monstrante.

Rex econtra:
Si illum regnare creditis, dicite nobis.

Βασιλιά μου, θαυμαστά νέα σού φέρνω: τρεις βασιλιάδες, ορίστε, είναι καθοδόν.

Βασιλιάς:

Ας τους καλέσουμε κι ας ακούσουμε τι έχουν να μας πουν.

VII

Αγγελιαφόρος:

Καλείστε να παρουσιαστείτε στον βασιλιά κατόπιν διαταγής του: μην προχωράτε τόσο αργά!

Ο Αγγελιαφόρος τρέχει να προλάβει:

Να, έρχονται οι μάγοι κι αναζητούν, με οδηγό τους ένα αστέρι, τον βασιλιά των βασιλιάδων που μόλις γεννήθηκε.

Βασιλιάς:

Διατάξτε τους να έρθουν μπροστά μου, να μου πουν με κάθε λεπτομέρεια ποιοι είναι, γιατί έρχονται, τι νέα θέλουν να μάθουν.

Οι Μάγοι στον Βασιλιά:

Χαίρε, πρώτε των Ιουδαίων!

Βασιλιάς:

Ποια είναι η αιτία του ταξιδιού σας; Ποιοι είστε και από που έρχεστε; Μιλήστε! *Μάγοι:*

Ο βασιλιάς είναι η αιτία του ταξιδιού μας: είμαστε βασιλιάδες κι ερχόμαστε εδώ από την Αραβία.

Βασιλιάς:

Και με βάση ποιο σημάδι μάθατε ότι γεννήθηκε ο βασιλιάς που ψάχνετε; *Οι Μάγοι απαντούν:*

Μάθαμε πως γεννήθηκε στην Ανατολή, όπως μας έδειξε ένα άστρο.

Β*ασιλιάς:*

Μόλις βεβαιωθείτε ότι είναι βασιλιάς, πείτε το και σε μένα.

Magi respondent:

Hunc regnare fatentes, cum mysticis muneribus de terra longinqua adorare venimus:

Primus:

auro regem;

Secundus:

thure sacerdotem;

Tercius:

mirra mortalem.

VIII

Rex ad milites:

Huc, symmiste mei, disertos pagina scribas prophetica vocate.

Milites ad scribas:

Vos, legis periti, a rege vocati, cum prophetarum libris properando venite.

Rex ad scribas:

O vos scribe, interrogati, dicite si quid de hoc puero scriptum habetis in libris.

Respondent scribe:

Vidimus, domine, in prophetarum libris nasci Christum in Bethlehem, civitate David, Propheta sic vaticinante:

Antiphona:

Bethlehem, non es minima in principibus Iuda,

ex te enim exiet dux qui regat populum meum Israel;

ipse enim salvum faciet populum suum a peccatis eorum.

Οι Μάγοι απαντούν:

Πιστεύουμε ότι είναι όντως βασιλιάς, γι'αυτό κι ερχόμαστε με δώρα ιερά να τον λατρέψουμε:

Πρώτος:

Με χρυσό, γιατί είναι βασιλιάς,

Δεύτερος:

με λιβάνι, γιατί είναι ιερέας,

Τρίτος:

με σμύρνα, γιατί είναι θνητός.

VIII

Ο Βασιλιάς στους Στρατιώτες του:

Έμπιστοί μου, φωνάξτε μου εδώ τους Γραφείς που ξέρουν τις προφητείες.

Οι Στρατιώτες στους Γραφείς:

Εσείς, γνώστες των νόμων, σας καλεί ο βασιλιάς, ελάτε γρήγορα με τα βιβλία των προφητών, για να βρείτε μια προφητεία.

Ο Βασιλιάς στους Γραφείς:

Γραφείς, σας ρωτάω, πείτε μου αν υπάρχει κάτι γραμμένο στα βιβλία γι' αυτό το παιδί.

Οι Γραφείς απαντούν:

Είδαμε, κύριέ μας, στα βιβλία του Ησαΐα[1] ότι γεννιέται ο Χριστός στη Βηθλεέμ, την πόλη του Δαβίδ σύμφωνα με τον προφήτη που λέει.

Αντίφωνα:

Κι εσύ Βηθλεέμ, στην περιοχή του Ιούδα,
δεν είσαι διόλου ασήμαντη
ανάμεσα στις σπουδαιότερες πόλεις του Ιούδα,
γιατί από σένα θα βγει αρχηγός,
που θα οδηγήσει τον λαό μου, το Ισραήλ:
αυτός πράγματι θα σώσει τον λαό του από τις
αμαρτίες του.

[1] Is. 7, 14

Rex ad scribas:
Hoc fuit? hunc finem spectat
prudentia rerum?
Vadite cum vestris
qui digni vatibus estis!
Et proiciat librum.
Rex ad proceres:
Consilium nobis,
proceres, date laudis, honoris.
Armiger ad regem:
Audi que facias, rex: audi pauca sed apta: Eois des dona magis, nec mitte morari, ut, noviter nato quem querunt rege reperto,
Rex, per te redeant, ut et ipse scias quid adores.

Rex ad armigerum:
Adduc externos
citius vassalle, tyrannos!

IX

Armiger ad magos:
Regia vos mandata vocant: non segnite ite!
Rex ad magos: ad primum:
Tu mihi responde,
stans primus in ordine -
fare! *Respondet primus:*
Impero Chaldeis,
dominans rex omnibus illis.
Ad secundum:
Tu ai, unde es?
Respondet secundus:
Tharsensis regio
me rege nitet
Zoroastro. *Ad tercium:*
Tu tercius, unde es?

Ο Βασιλιάς στους Γραφείς:
Αυτό ήταν; Αυτά είναι τα λεγόμενα των προφητειών; Φύγετε, με τις προφητείες σας, μόνο γι' αυτές είστε ικανοί.

Πετάει το βιβλίο.
Ο Βασιλιάς στους Ευγενείς:
Πείτε μου μια συμβουλή που να αξίζει.

Ο Υπασπιστής στον Βασιλιά:
Άκου τι να κάνεις, βασιλιά μου, άκου λίγα λόγια και ταιριαστά. Δώσε δώρα στους μάγους της Ανατολής και στείλε τους χωρίς καθυστέρηση να βρουν τον νεογέννητο βασιλιά που ψάχνουν και να επιστρέψουν σε σένα, βασιλιά μου, για να ξέρεις κι εσύ τι λατρεύεις.
Ο Βασιλιάς στον Υπασπιστή:
Φέρε πίσω γρήγορα τους ξένους βασιλιάδες, δούλε.

IX

Ο *Υπασπιστής στους Μάγους:* Βασιλική
διαταγή σας καλεί, βιαστείτε.
Ο *Βασιλιάς στους Μάγους: στον Πρώτο:*
Εσύ που στέκεσαι πρώτος στη σειρά απάντησέ μου. Μίλα!

Ο Πρώτος απαντά:
Είμαι κύριος των Χαλδαίων, τους κυβερνώ όλους
εκείνους ως βασιλιάς τους.
Στον Δεύτερο:
Πες, από πού είσαι;
Ο *Δεύτερος αποκρίνεται:*
Η περιοχή της Ταρσού ευδοκιμεί με μένα βασιλιά, πιστό
στον Ζοροάστρη.
Στον Τρίτο:
Εσύ ο τρίτος από πού είσαι;

Respondet tercius:
Me metuunt Arabes,
mihi parent, usque fideles.
Rex consilio habito dicit:
Ite et de puero dilienter investigate, et invento
redeuntes mihi renuntiate, ut et ego adorem eum.

X

Magi aspicientes stellam cantent:
Ecce stella in oriente previsa
iterum precedet nos
lucida! *Magi ad pastores:*
Pastores, dicite quidnam vidistis, et annuntiate
Christi nativitatem.
Pastores:
Infantem vidimus pannis involutum, et choros angelorum
laudantes salvatorem.
Angelus a longinquo:
Qui sunt hi quos stella ducit,
nos adeuntes,
inaudita ferentes?
Magi respondent:
Nos sumus, quos cernitis, reges
Tharsis et Arabum et Saba,
dona ferentes Christo nato domino,
quem stella duce adorare venimus.

XI

Obstetrices:
Ecce puer adest quem queritis! Iam properate et orate,
quia ipse est redemtio mundi.
Intrantes magi:
Salve, princeps seculorum!

Ο Τρίτος απαντάει:

Με φοβούνται οι Άραβες και με υπηρετούν πιστά.

Ο Βασιλιάς έχοντας ακούσει τις συμβουλές λέει:

Πηγαίνετε και ψάξτε καλά για το παιδί, και μόλις το βρείτε να με ειδοποιήσετε, για να πάω κι εγώ να το προσκυνήσω.

X

Οι Μάγοι τραγουδούν κοιτώντας το αστέρι:

Να το αστέρι που πρωτοείδαμε στην Ανατολή για
δεύτερη φορά προπορεύεται λαμπερό!

Οι Μάγοι στους Βοσκούς:

Πείτε μας, βοσκοί, τι είδατε και μιλήστε μας για
τη γέννηση του Χριστού.

Βοσκοί:

Είδαμε το μωρό τυλιγμένο σε φασκές, και χορωδίες
αγγέλων να επαινούν τον σωτήρα.

Ο Άγγελος από μακριά:

Ποιοι είναι αυτοί που τους οδηγεί το αστέρι και μας
πλησιάζουν φέρνοντας πρωτόγνωρα δώρα;

Οι Μάγοι απαντούν:

Εμείς που μας βλέπεις είμαστε βασιλιάδες της Ταρσού,
της Αραβίας και του Σαβά
και φέρνουμε δώρα στον Χριστό, τον κύριό μας που γεννήθηκε, τον οποίο ερχόμαστε να λατρέψουμε με οδηγό το αστέρι.

XI

Οι Μαίες:

Να, εδώ είναι το βρέφος που αναζητάτε. Εμπρός. λοιπόν,
προσευχηθείτε, αυτός είναι η σωτηρία του κόσμου.

Καθώς μπαίνουν οι Μάγοι λένε:

Χαίρε, κύριε των αιώνων!

Primus:
Suscipe, rex, aurum;
Secundus:
tolle thus, tu vere deus;
Tercius:
mirram, signum sepulture.
Angelus ad prostratos magos:
Impleta sunt omnia que prophetice dicta sunt. Ite, viam remeantes aliam, ne delatores tanti regis puniendi sitis.

Magi redeuntes, Antiphona:
O regem celi, cui talia
famulantur obsequia!
Stabulo ponitur qui continet mundum -
iacet in presepio, et in nubibus tonat.

XII

Internuntius:
Delusus es, domine: magi viam redierunt aliam!

Rex prosiliens:
Incendium meum ruina extinguam!
Armiger econtra:
Decerne, domine, vindicare iram tuam
exstricto mucrone probatam.
Querere iube pueros:
forte inter occisos et
puer occidetur.
Rex, gladium versans, armigero redit,
dicens: Armiger o prime,
pueros fac ense perire!

Ο Πρώτος:

Δέξου, κύριε, το χρυσάφι.

Ο Δεύτερος:

Πάρε το λιβάνι, εσύ, αληθινέ θεέ.

Ο Τρίτος:

Μύρα, σημάδι ταφής.

Ο Άγγελος στους Μάγους που προσκυνούν:

Εκπληρώθηκαν όλα όσα ειπώθηκαν στις προφητείες. Πηγαίνετε επιστρέφοντας από διαφορετικό δρόμο, για να μην κατηγορηθείτε ότι δίνετε πληροφορίες για έναν βασιλιά με τέτοια εξουσία.

Καθώς οι Μάγοι επιστρέφουν ψάλλουν τα εξής αντίφωνα:

Στον βασιλιά των ουρανών αποδίδονται τιμές! Σε φάτνη τοποθετείται αυτός που αγκαλιάζει τον κόσμο, σε φάτνη κάθεται αυτός που μέσα από σύννεφα βροντάει.

XII

Αγγελιαφόρος:

Σε κορόιδεψαν, κύριέ μου: οι Μάγοι επιστρέφουν
από άλλο δρόμο.

Ο *Βασιλιάς τινάζεται όρθιος:*

Οργίστηκα, θα τους καταστρέψω!

Ο *Υπασπιστής αποκρίνεται:*

Βγάλε κρίση, κύριε, εκδικήσου μέ την οργή σου,
θα βγάλω το ξίφος μου και θα σε ακολουθήσω.
Βγάλε διαταγή να κυνηγήσουν τα παιδιά: ίσως ανάμεσα
σε αυτά που θα έχουν σκοτωθεί να βρεθεί και το παιδί.

Ο *Βασιλιάς γυρνά στον Υπασπιστή και του λέει:* Αφάνισε τα παιδιά, σφάξτα!

Και προσθέτει:

Vel:
Mas omnis infans occidat!
Scrutare nutricum sinus,
fraus ne qua furtim subtrahat
prolem virilis indolis.
Hos versus cantent pueri in processione regis:
Eia!
dicamus: regias hic fert dies annua laudes!
Hoc lux ista dedit
quod mens sperare
nequivit, attulit et vere
votorum gaudia mille,
hoc regnum regi,
pacem quoque reddidit
orbi, nobis divicias,
decus, odas, festa, choreas.
Hunc regnare decet,
et regni sceptra tenere:
regis nomen amat, nomen quia moribus ornat.
Expleto officio, pueri cantent:
Letabundus exultat fidelis chorus angelorum. Angelus consilii natus est de virgine, sol de stella. Sicut sidus radium, profert virgo filium, pari forma[1].

D 160 1-11 Ordo virtutum

Patriarche et Prophete:
Qui sunt hi, qui ut nubes?
Virtutes:
O antiqui sancti, quid admiramini in nobis?
Verbum dei clarescit in forma hominis,
et ideo fulgemus cum illo,

[1]Dronke (1994), 34- 48

Να πεθάνει κάθε αρσενικό παιδί! Ψάξε τους κόρφους των τροφών μη μας ξεφύγει κανένα σχέδιο κρυφό που μηχανεύεται το ανθρώπινο γένος.

Τους στίχους αυτούς τραγουδούν τα παιδιά κατά την αποχώρηση του Βασιλιά.

Εμπρός, ας ψάλλουμε: αυτή η μέρα η ξακουστή ύμνους φέρνει στον βασιλιά, η μέρα αυτή μάς έδωσε ό,τι ο νους να ελπίζει δεν μπορούσε. Πράγματι, έφερε χίλιες χαρές στους πιστούς, η βασιλεία αυτή του βασιλιά ξανάφερε την ειρήνη στον κόσμο, και σε εμάς πλούτο, ομορφιά, τραγούδια, γιορτές και χορούς. Είναι καιρός να κυβερνήσει και να κρατήσει τα σκήπτρα του βασιλείου του: του πρέπει το όνομα του βασιλιά, με χάρες το στολίζει.

Καθώς ολοκληρώνεται το δρώμενο, τα παιδιά τραγουδούν:

Γεμάτη χαρά πανηγυρίζει το πλήθος των πιστών αγγέλων. Άγγελος συμβουλών γεννήθηκε από παρθένο, ήλιος από αστέρι. Όπως το άστρο χαρίζει τις ακτίνες του, έτσι και η παρθένος χαρίζει γιο όμοιό της (μόνο) στην όψη.

Ordo virtutum

Οι Προφήτες και οι Πατριάρχες:

Ποιες είναι αυτές οι αέρινες μορφές;

Οι Αρετές:

Άγιοι άνθρωποι, απ' τα βάθη της παράδοσης, γιατί μας κοιτάτε σαστισμένοι; Ο Λόγος του Θεού σαρκώνεται και παίρνει τη μορφή του ανθρώπου, να λοιπόν, κι εμείς

edificantes membra sui pulcri corporis.

Patriarche et Prophete:
Nos sumus radices et vos rami,
Fructus viventis oculi,
Et nos umbra in illo fuimus[2].

180 *Virtutes et Anime:*
1-19 In principio omnes creature viruerunt,
in medio flores floruerunt;
postea uiriditas descendit.
10 Et istud uir preliator vidit et dixit:
Hoc scio, sed aureus numerus nondum est plenus.
Tu ergo, paternum speculum aspice:
in corpore meo fatigationem sustineo,
parvuli etiam mei deficiunt.
Nunc memor esto, quod plenitudo que in primo facta
est arescere non debuit,
et tunc in te habuisti
quod oculus tuus numquam cederet
usque dum corpus meum videres plenum gemmarum.
20 Nam me fatigat quod omnia membra mea in
irrisionem vadunt.
Pater, vide, vulnera mea tibi ostendo.
Ergo nunc, omnes homines,
genua uestra ad patrem vestrum flectite,
ut vobis manum suam porrigat[3].

202 Ludus passionis
25-31

Maria Magdalena cantet:
Mundi delectatio

[2] Dronke (1994), 160
[3] Dronke (1994), 180

γινόμαστε ορατές και καθοδηγούμε πνευματικά τα
μέλη της Εκκλησίας του.
Οι Προφήτες και οι Πατριάρχες:
Εμείς είμαστε οι ρίζες κι εσείς τα κλαδιά που βγήκαν από
ένα θαλερό βλαστάρι,
εμείς απλώς βρισκόμαστε στη σκιά του[2].

Αρετές και Ψυχές:
Στην αρχή της δημιουργίας όλα τα πλάσματα βλάστησαν, ανάμεσά τους άνθισαν λουλούδια· ύστερα όμως η ζωτική δύναμη υποχώρησε. Και ο Αγωνιστής το είδε αυτό και είπε: Το ξέρω, αλλά ο χρυσός αριθμός ακόμη δεν συμπληρώθηκε. Εσύ λοιπόν, κοίτα το απείκασμα του πατέρα: σωματικά υπομένω τον μόχθο, ενώ οι μαθητές μου με εγκαταλείπουν. Να θυμάσαι τώρα ότι η αφθονία που δημιουργήθηκε στην αρχή δεν πρέπει να εκλείψει, όπως κατάλαβες τότε, βαθιά μέσα σου, πως δεν θα απέστρεφες ποτέ το βλέμμα σου μέχρι να δεις το σώμα μου γεμάτο στολίδια. Γιατί με θλίβει το ότι τα μέλη μου περιγελούνται. Πατέρα, δες, τις πληγές μου σου δείχνω.Τώρα λοιπόν, όλοι οι άνθρωποι εσείς, γονατίστε μπρος στον πατέρα σας, και εκείνος θα σας απλώσει το χέρι[3].

Ludus passionis

Η Μαρία η Μαγδαληνή ας τραγουδήσει:

[2]Καρούσου (2018), 38
[3]Καρούσου (2018), 59

dulcis est et grata,
Eius conversatio
suavis et ornata.
Mundi sunt delicie
quibus estuare
volo, nec lasciviam
eius devitare.
Pro mundano gaudio
vitam terminabo,
10 bonis temporalibus
ego militabo;
203 nil curans de ceteris
1-12 corpus procurabo,
variis coloribus
illud perornabo.
Modo vadat Maria cum Puellis ad Mercatorem cantando:
Michi confer, venditor,
species emendas,
pro multa pecunia
20 tibi iam reddenda,
si quid habes insuper
odoramentorum; nam volo perungere
corpus hoc decorum.
Mercator cantet:
Ecce merces optime'
Prospice nitorem!
Hec tibi conveniunt
ad vultus decorem.
Hec sunt odorifere;
30 quas si conprobaris,
corporis flagrantiam[4].

[4]Dronke (1994) 202, 204

Οι χαρές του κόσμου είναι γλυκές κι ευχάριστες. Οι συναναστροφές του κόσμου είναι γλυκές και κομψές. Υπάρχουν γλυκές χαρές του κόσμου, που θέλω να τις γευτώ και να μην απαντηθώ τη λαγνεία τους. Θα τελειώσω τη ζωή μου μέσα στις χαρές του κόσμου· θα υπηρετήσω τα αγαθά του κόσμου. Χωρίς να φροντίζω τίποτα άλλο, θα περιποιηθώ το σώμα μου, θα το στολίζω με πλουμιστά χρώματα.

Η *Μαρία μαζί με μερικά Κορίτσια πηγαίνει στον Έμπορο και του τραγουδάει:*

Φέρε μου Έμπορε, τα καλύτερα ρούχα σε αντάλλαγμα για τα πολλά λεφτά που θα σου δώσω, κι αρώματα, αν έχεις· γιατί θέλω να στολίσω το όμορφο σώμα μου.

Ο *Έμπορος τής τραγουδάει:*

Να το καλύτερο εμπόρευμα! Κοίταξέ το που λάμπει! Αυτά θα είναι τα στολίδια για το πρόσωπό σου. Αυτά είναι τα αρώματα· αν τα φορέσεις, θα περιφρονήσεις κάθε άλλο στολίδι του σώματος[4].

[4]Ιακωβίδου (2012), 29

212 *Tunc vadat Iesus ad resuscitandum Lazarum. Et ibi*
10-22 *occurant Maria Magdalena et Martha, plorantes pro Lazaro, et Iesus cantet:*
Lazarus, amicus noster, dormit: eamus et a
sompno resuscitemus eum!
Tunc Maria Magdalena et Martha flendo cantent:
Domine, si fuisses hic, frater noster non fuisset mortuus.

Et sic tacendo clerus cantet:
Videns Dominus flentes sorores Lazari, ad momumentum
10 lacrimatus
est coram Iudeis, et
clamabat: *Et Iesus cantet:*
Lazare, ueni foras
Et clerus cantet:
Et prodiit ligatis manibus et pedibus, qui
fuerat quadriduanus mortuus[5].

198 *Primitus producatur Pilatus et uxor sua cum militibus in*
1-3 *locum suum. Deinde Herodes cum militibus suis. Deinde*

[5]Dronke (1994), 212

Τότε πηγαίνει ο Ιησούς να αναστήσει τον Λάζαρο, και τον ακολουθούν η Μαρία η Μαγδαληνή και η άλλη Μαρία, που έκλαιγαν για τον Λάζαρο. Και ο Ιησούς τραγουδάει:

Ο φίλος μας Λάζαρος κοιμάται: ας πάμε και ας τον σηκώσουμε από τον ύπνο.

Τότε η Μαρία η Μαγδαληνή και η Μάρθα τραγουδούν κλαίγοντας:

Κύριε, αν ήσουν εδώ, ο αδερφός μας δεν θα είχε πεθάνει. *Και μόλις σταματήσουν, ο κλήρος τραγουδάει:*

Όταν είδε ο Ιησούς τις αδερφές του Λάζαρου να κλαίνε στο μνήμα, δάκρυσε μπροστά στους Ιουδαίους και φώναξε.

Και ο Ιησούς τραγουδάει:

Λάζαρε, βγες έξω!

Και ο κλήρος τραγουδάει:

Και βγαίνει έξω με φασκιωμένα χέρια και πόδια αυτός που πριν ήταν νεκρός[5].

Στην αρχή προπορεύονται ο Πιλάτος και η σύζυγός του με τους στρατιώτες στη θέση τους. Έπειτα ο Ηρώδης με τους

[5]Ιακωβίδου (2012), 34-35

Pontifices. Tunc Mercator et uxor sua. Deinde Maria Magdalena[6].

200 *Cum appropiquaret Dominus Ierosolymam, misit duos ex*
16-21 *discipulis suis, dicens:*

Ite in castellum quod est contra vos, et invenietis pullum asine alligatum, super quem nullus hominum sedit: solvite, et adducite mihi[7].

234 *Et inclinando caput emittat spiritum. Longinus:*
19-20

Vere filius dei erat iste[8]!

230 Planctus ante nescia
2- 8 planctu lassor anxia,
crucior dolore:
Fili, dulcor unice,
singulare gaudium,
matrem flentem respice,
conferens solatium[9]!

[6]Dronke (1994), 198

[7]Dronke (1994), 200

[8]Dronke (1994), 234. Με αφορμή τον συγκεκριμένο στίχο συμπεραίνεται πως ο μελετητής δεν έχει λάβει υπόψη του το χειρόγραφο Clm 4660 για την επιμέλεια του κειμένου. Συγκεκριμένα στο f. 111r ο στίχος είναι et inclinato capite emittat spiritum και όχι et inclinando caput emittat spiritum.

[9]Dronke (1994), 230

στρατιώτες του. Στη συνέχεια οι Αρχιερείς. Μετά ο Έμπορος και η γυναίκα του. Έπειτα η Μαρία η Μαγδαληνή[6].

Καθώς πλησίαζε ο Ιησούς στα Ιεροσόλυμα,στέλνει δύο από τους μαθητές του λέγοντάς τους:

Πηγαίνετε στο χωριό που είναι απέναντι και θα βρείτε ένα γαϊδουράκι δεμένο, πάνω στο οποίο δεν κάθεται κανένας· λύστε το και φέρτε τό μου[7].

Και αφού έγειρε το κεφάλι, παρέδωσε το πνεύμα. Λογγίνος:

Αλήθεια, ήταν γιος του Θεού[8].

Πριν, θρήνο δεν γνώρισα,

τώρα απ' τον θρήνο ανίσχυρη, βασανίζομαι από θλίψη. Γιε μου, γλυκύτητά μου μόνη, μοναδική μου χαρά, δες τη μάνα σου που κλαίει, παρηγόρησέ την[9].

---

[6] Το συγκεκριμένο χωρίο δεν συμπεριλαμβάνεται στη μελέτη της Ιακωβίδου, επομένως παρατίθεται μια πρώτη μετάφρασή του με στόχο την καλύτερη κατανόησή του. «Στην αρχή προπορεύονται ο Πιλάτος και η σύζυγός του με τους στρατιώτες στη θέση τους. Έπειτα ο Ηρώδης με τους στρατιώτες του. Στη συνέχεια οι Αρχιερείς. Μετά ο Έμπορος και η γυναίκα του. Έπειτα η Μαρία η Μαγδαληνή.»

[7] Ιακωβίδου (2012), 26,28

[8] Ιακωβίδου (2012), 51

[9] Ιακωβίδου (2012), 49

Η ανίχνευση *κατὰ ποσὸν* μερών

Introitus

Το Officium stelle, όπως προαναφέρθηκε είναι ένα μικρό κείμενο, η *παράστασις* του οποίου μπορεί να επιμηκύνει κατά πολύ τον αναμενόμενο χρόνο εκφώνησης των 140 στίχων του. Με άλλα λόγια, το μεσαιωνικό δρώμενο δεν φαίνεται να παρουσιάζει ενδιαφέρον ως προς την λογοτεχνικότητα–πρωτοτυπία μιας εκτενούς *λέξεως* που θα ανέμενε κανείς σε λογοτεχνικά είδη, όπως το έπος ή η κλασική τραγωδία, αλλά ως προς την *ὄψιν*, δηλαδή την πλαισίωση ενός απαραίτητου εκφωνούμενου υλικού (του ελάχιστου δυνατού[29]) με σκευή εντυπωσιακή. Αυτό είναι και το θεωρητικό πλαίσιο στο οποίο «υπακούει» το Officium stelle: η όποια δομή αναζητηθεί είναι στην πραγματικότητα υπαινικτική από πλευράς κειμένου, μπορεί όμως να γίνει σαφής κατά την αναπαράστασή της εντός του θεατρικού χώρου–ναού.

Σύμφωνα με παράλληλα που διαπιστώνονται λίγο αργότερα, περίπου διακόσια χρόνια μετά στον Ludus de passione, οι ηθοποιοί είναι γνωστό ότι παίρνουν τις θέσεις τους εντός του αναπαραστατικού χώρου κατά τον χρόνο πριν την έναρξη της υπόθεσης, με τη συνοδεία άσματος, σε μια μάλλον μεγαλόπρεπη πομπή (processio) που μπορεί ακόμα να οδηγεί και σε μια συμμετοχική επευφημία των παρισταμένων. Το μέρος αυτό, όπως είναι εμφανές και στη rubrica του χειρογράφου Clm 4660 όπου ξεκινά ο Ludus de passione, πρέπει να ταυτιστεί με ένα είδος πρελουδίου, εισαγωγής δηλαδή (υπό την έννοια του εισοδικού άσματος) των προσώπων στον αναπαραστατικό χώρο.
Η πρώτη συνειρμική αναλογία με το μέρος αυτό σε σχέση με τα αριστοτελικά *κατὰ ποσὸν* είναι η *πάροδος*, για την ακρίβεια το αισχυλικό πρότυπο των Περσών, όπου *πρόλογος* και *πάροδος* ταυτίζονται. Η αναλογία αυτή προκύπτει *κατὰ τὸ εἰκός*, τεκμηριώνεται όμως με βάση την αναφορά του Clm 4660 και σκιαγραφεί την πιθανότητα ύπαρξης ενός σταθερού μέρους στο μεσαιωνικό δράμα που θα μπορούσαμε να το ονομάσουμε γενικά ως introductio ή καλύτερα introitus (αν ιδίως λάβουμε υπόψη το αντίστοιχο μέρος της ρωμαϊκής λειτουργίας).Οι οκτώ πρώτοι

[29]Κάτι το οποίο είναι αναμενόμενο: ο βασικός κορμός του μύθου εμπεριέχεται στα παγιωμένα για τον χριστιανισμό κανονικά κείμενα που έγιναν γνωστά με τον όρο Αγία Γραφή. Ο δραματοποιός του Μεσαίωνα δεν μπορεί να ξεφύγει από τα βασικά στοιχεία ενός πεπερασμένου μύθου, και όταν το κάνει, δημιουργεί είτε πεπερασμένου είδους παρεκβάσεις, εξωβιβλικές δηλαδή σκηνές που προκαλούν το αναμενόμενο ενδιαφέρον, είτε οδηγείται σε εξωβιβλικά δρώμενα (σταδιακά, με την προσθήκη όλο και περισσότερων εξωβιβλικών σκηνών) που θα οδηγήσουν στην κατάργηση του μεσαιωνικού θρησκευτικού δρώμενου, καθώς κινείται όλο και πιο πολύ στη δημιουργία ενός νέου είδους, τον πρόδρομο του ευρωπαϊκού θεάτρου.

στίχοι του Officium stelle φαίνεται ότι πραγματώνουν ένα τέτοιο εισαγωγικό μέρος. Κατά την εκτέλεσή του ο *Ηρώδης Α΄* (ο σφαγέας των νηπίων και κεντρικό πρόσωπο στην υπόθεση του Officium stelle) έχει τον χρόνο να πάρει τη θέση του στην αντίστοιχη mansio που προβλέπεται να πραγματώσει τον domus Herodis, το ανάκτορο δηλαδή στο οποίο θα διαδραματιστούν αρκετά από τα αναφερόμενα στη συνέχεια. Το introitus στο Officium stelle διαδραματίζει λειτουργικό ρόλο *ὄψεως*, κάτι το οποίο όμως δεν φαίνεται να ισχύει στο Ordo virtutum.

Στο Ordo virtutum οι εννιά πρώτοι στίχοι θυμίζουν τον *πρόλογον* του κλασικού δράματος σαν να έχουν πάρει τα πρόσωπα ήδη τη θέση τους επί σκηνής, σαν να υπάρχει ήδη ένα παραπέτασμα ενώπιον των θεατών και των ηθοποιών που περιμένουν έτοιμοι στις θέσεις τους να ξεκινήσει η δράση. Το θέμα είναι φιλοσοφικό, εξωβιβλικό, μάλλον πρωτόγνωρο έως παράξενο, που μεταφέρει ένα είδος πλατωνικών αρετών στον ορατό κόσμο των ανθρώπων μέσω μιας περίεργης μίξης του κόσμου των ιδεών και του αισθητού. Το πλατωνικό αυτό υπόβαθρο μεταφέρεται από την Χίλντεγκαρντ φον Μπίνκεν σε ένα χριστιανικό περιβάλλον μοναχών, και μάλιστα γυναικών, πρωτόγνωρο. Ένας όμιλος *Πατριαρχών* και *Προφητών* (που μάλλον έχουν πάρει τις θέσεις τους επί σκηνής πριν την έναρξη το έργου) βλέπουν να έρχεται προς το μέρος τους ένας επιπλέον χορός, γυναικών, τον οποίον και προσφωνούν. Οι *Αρετές* απαντούν στις ερωτήσεις των πρώτων, και μέσα σε εννέα στίχους πραγματώνεται μια ιδιότυπη *ἀναγνώρισις*, δηλωτική της ταυτότητας των συμμετεχόντων. Μέσα σε εννέα στίχους ο πρόλογος έχει κίνηση, διάλογο και *στάσιν*, συνεπώς, αν και διαφορετικός δομικά, επιτελεί έναν λειτουργικό ρόλο, διπλό αυτή τη φορά, εισαγωγής στην υπόθεση και εισαγωγής στη σκηνή, στο αναπαραστατικό δηλαδή θεατρικό περιβάλλον, άρα ενέχει στοιχεία πομπής (processio). Μάλλον ως εξελιγμένη εισαγωγή οι στίχοι αυτοί σε κάθε περίπτωση αποτελούν introitus που εξήντα περίπου χρόνια μετά έχουν προχωρήσει σε κάποιο επιπλέον από τη συνήθη χρήση δηλωτικό της δραματικής εξέλιξης. Άγνωστο αν το introitus αυτό συνοδευόταν από μουσική (είναι πιθανόν πως όχι, τουλάχιστον από τις ενδοκειμενικές εικασίες τις οποίες μπορεί να κάνει κανείς). Φαίνεται ότι αποτελεί μία «ενδιάμεση» μορφή μεταξύ του «πρωτόγονου» introitus του Officium stelle και του «εξελιγμένου» introitus που, όπως θα αναπτυχθεί στη συνέχεια, διαπιστώνεται στο Ludus de passione.

Όπως προαναφέρθηκε, ο Ludus de passione δηλώνει κατηγορηματικά τον επιτελεστικό ρόλο του introitus: ο *Πιλάτος* και η *Σύζυγός* του μαζί με τη *Φρουρά* τους

οδηγούνται προφανώς σε πομπή (in processione) στην αντίστοιχη mansio, το ημιμόνιμο οικοδόμημα εντός του ναού που μιμείται το πραιτόριο. Πίσω ακριβώς και με κάποια χρονική απόσταση ακολουθεί ο *Ηρώδης ο Β΄* με τη δική του φρουρά, για να κατευθυνθεί στη mansio που εικονίζει το Παλάτι του Ιουδαίου βασιλιά, υποτελούς στους Ρωμαίους. Πιο μετά ο θεατής-πιστός βλέπει την πομπή των *Αρχιερέων*, της εβραϊκής αυτής τάξης που διαδραματίζει σημαντικό ρόλο στην υπόθεση, για να κατευθυνθούν πολύ πιθανόν σε μία δική τους mansio (αν όχι σε κάποιο σημείο της platea, του δαπέδου δηλαδή του ναού, χωρίς ιδιαίτερο κτίσμα, σε μία πιθανόν μικρή εξέδρα) και στη συνέχεια ο *Έμπορος* με τη *Σύζυγό* του, ενώ τελευταία ακολουθεί η *Μαρία* η *Μαγδαληνή*. Η τεράστια αυτή πομπή ενός πλήθους προσώπων με διακριτή ιεραρχία και υπό τους ήχους φροντισμένης μουσικής είναι χαρακτηριστική και δεν πρέπει να προέκυψε από το πουθενά: το 1230, εποχή συγγραφής του Ludus de passione, έχουν μεσολαβήσει ήδη διακόσια περίπου χρόνια εξέλιξης που οδήγησε σε μια αναμενόμενη πλέον θεατρική εισαγωγή. Ένα μεγαλοπρεπές introitus, το οποίο φαίνεται να αναμένει ο θεατής-πιστός, με μεγαλοπρεπή *ὄψιν* λίγο πριν τη συμπλήρωση του tableau vivant που θα συμπληρωθεί με την τοποθέτηση των προσώπων στον περίτεχνο διάκοσμό τους.

Το introitus του Ludus de passione αξιοποιεί τη μουσική και χρησιμοποιεί ένα ευρέως γνωστό μεσαιωνικό δράμα, το οποίο στο χειρόγραφο συνοδεύεται από νευματική σημειογραφία και εισάγει τον θεατή στο θέμα αλλά και δίνει τη δυνατότητα να κερδίσει κανείς χρόνο μέχρι να ολοκληρωθεί η είσοδος των ηθοποιών. Στην πραγματικότητα το κείμενο είναι «άχρηστο», αφού προτρέχει ως προς την εξέλιξη της υπόθεσης, συνάδει όμως με τη λειτουργική δομή της ημέρας κατά την οποία παίζεται το δρώμενο. Σχετίζεται με τον *Πιλάτο*, αλλά στην πραγματικότητα το κείμενο φαίνεται ότι χρησιμοποιείται μόνο και μόνο, για να ηχήσει μια a capella μουσική γρηγοριανής προέλευσης. Υπό την έννοια αυτή κείμενο δεν υφίσταται παρά μόνο η μουσική του, ένα ψήγμα ίσως και μακρινός πρόγονος των ορχηστρικών μερών και για την ακρίβεια της εισαγωγής που θα συναντήσουμε πολλούς αιώνες αργότερα στο oratorio. Εν κατακλείδι, το introitus του Ludus de passione μπορούμε να πούμε ότι είναι ακειμενικό και μας εισάγει ήδη από το 1230 σε μια ερμηνευτική προσέγγιση της δράσης που θεμελιώνεται σήμερα αρκετά στιβαρά με τη θεωρία της επιτέλεσης, όπως αυτή αποτυπώνεται από τον Schechner, τον βασικό της εισηγητή.

Σύμφωνα με τις απόψεις του, το μεσαιωνικό λατινικό δράμα εντάσσεται στην τελετουργία που με τη σειρά της ανήκει στις επιτελέσεις, δηλαδή τη συμμετοχική δράση. Στις τελετουργίες μπορούμε να εντάξουμε και τη βασική λατρευτική έκφραση του χριστιανισμού, την Ευχαριστία που είναι γνωστή ως (θεία) λειτουργία, τα αναπαραστατικά χαρακτηριστικά της οποίας είναι γνωστά. Στη Δύση ο τρόπος με τον οποίο η χριστιανική αναπαραστατική λατρεία πραγματώνεται κατά τον 12ο αι. είναι ενδεικτικός του ότι οι πιστοί αντιμετώπιζαν ήδη την όποια τελετουργία ως δρώμενο, δηλαδή δράμα[30]. Η οπτική του Μεσαίωνα είναι πιο κοντά σε αυτό που αποκαλείται σήμερα avant garde θέαμα[31]. Η Θεία Ευχαριστία περιλαμβάνει πολλές avant garde τεχνικές, είναι αλληγορική, δεν αναγκάζει αλλά ενθαρρύνει τη συμμετοχή του κοινού, αντιμετωπίζει την ώρα τελεολογικά, περιλαμβάνει χορό, μουσική και δράμα και επεκτείνει τον χώρο της επιτέλεσης από τον ναό στον δρόμο και τα σπίτια.

Ιδιαίτερα για την ανίχνευση του introitus που μας ενδιαφέρει εδώ, η θεωρία της επιτέλεσης υπενθυμίζει τον διαχωρισμό δράματος και τελετουργίας σε σχέση με τη διάκριση κοινού–θεατών και επιτέλεσης. Ακόμα καλύτερα θα μπορούσαμε να ισχυριστούμε ότι η προγονική μορφή του μεσαιωνικού δράματος ξεκινάει με τα χαρακτηριστικά της τελετουργίας, της υποχρεωτικής δηλαδή συμμετοχής στη λατρεία με προκατασκευασμένη δημιουργία συναισθημάτων και μύθου, και επεκτείνεται σταδιακά (πλην της υποχρεωτικής συμμετοχής) στη δημιουργία ολοένα και περισσότερο συμμετοχικής λατρείας, έκφρασης συναισθημάτων (επιδοκιμασία, αποδοκιμασία κατά την τελετουργία), ελευθεριάζοντος μύθου και άρα **δομής της επιτελεστικής πράξης περισσότερο ελεύθερης**. Η οντολογική εξέλιξη συνεπώς της τελετουργίας σε δράμα κατά τον λατινικό Μεσαίωνα είναι φυσικό να συμπαρασύρει το τριμερές δομικό σχήμα, που διαπιστώθηκε κατά την Ύστερη Αρχαιότητα, σε επιπλέον εξελίξεις, γεγονός το οποίο αιτιολογεί και την εξέλιξη του introitus. Δεν πρόκειται συνεπώς για δάνειο: ως προς το εισαγωγικό μέρος των μεσαιωνικών δραμάτων, τουλάχιστον για τα παραδείγματα που προαναφέρθηκαν, μπορούμε να διαπιστώσουμε σήμερα μία διαδικασία πρόσληψης της αριστοτελικής θεωρίας που αφορά τα κατὰ ποσὸν μέρη από τον Αριστοτέλη μέχρι και τον Ισίδωρο της Σεβίλλης,

[30] Schechner (2004), 137

[31] Πρωτοποριακή ή και πειραματική δραστηριότητα κυρίως στους χώρους της τέχνης, του πνεύματος ακόμα και στη πολιτική. Αποτελεί σήμα κατατεθέν του μοντερνισμού και του μεταμοντερνισμού. Ως έννοια ταυτίζεται με κάθε τι τολμηρό, που αποκλίνει από το status quo και προηγείται της εποχής του Osborne (2009).

από εκεί όμως και μετά μπορούμε να εικάσουμε την λειτουργία της επιτελεστικής θεωρίας ως σχήματος universale, που οδήγησε σε περαιτέρω εξελίξεις.

Episodion

Η δράση του Officium stelle μετά την είσοδο των προσώπων–ηθοποιών οργανώνεται σε έντεκα σκηνές, υπό τη σύγχρονη έννοια του όρου, των συνδεδεμένων δηλαδή με την γενική υπόθεση δράσεων, οι οποίες όμως παρουσιάζουν κάποια αυτοτέλεια. Οι σκηνές αυτές είναι οι εξής:

Αριθμός σκηνής	**Σήμανση στον Dronke**	**Πρόσωπα**
1	II	Άγγελος. Βοσκοί, Χορωδία
2	III	Μάγοι
3	IV	Αγγελιαφόρος, Ηρώδης
4	V	Αγγελιαφόρος, Μάγοι
5	VI	Υπασπιστής, Ηρώδης, Αγγελιαφόρος
6	VII	Αγγελιαφόρος, Ηρώδης, Μάγοι
7	VIII	Ηρώδης, Στρατιώτες, Γραφείς, Χορωδία (Ευγενείς), Υπασπιστής
8	IX	Υπασπιστής, Ηρώδης, Μάγοι
9	X	Μάγοι, Βοσκοί, Άγγελος
10	XI	Μαίες, Μάγοι, Άγγελος (Χορωδία)
11	XII	Υπασπιστής, Ηρώδης

Είναι προφανές από την παραπάνω δομή ότι οι σκηνές δεν οργανώνονται σε υπερσύνολα που θα μπορούσαν να χαρακτηριστούν ως πράξεις. Τα πρόσωπα που έχουν σημανθεί εντός παρένθεσης δεν είναι σαφές αν αποτελούν όντως διαφορετικά πρόσωπα ή αν τα εκφωνήματά του ερμηνεύονται από το αμέσως προηγούμενο πρόσωπο της δράσης. Πρόκειται για χορωδιακά άσματα, τα οποία είτε μπορούν να πραγματωθούν από τη χορωδία αυτοτελώς είτε από όμιλο προσώπων, παραδείγματος χάρη από τους Μάγους είτε από το σύνολο των παρισταμένων, συμπεριλαμβανομένων δηλαδή όλων των ηθοποιών, του κλήρου και των πιστών-θεατών. Σε κάθε περίπτωση το Officium stelle δεν έχει κάποια επιπλέον σήμανση για την εκτέλεση των σημείων αυτών.

Κάθε σκηνή είναι συνώνυμο ενός σχετικά μικρού eventus, το οποίο πραγματώνεται σε συγκεκριμένο locus του αναπαραστατικού χώρου-ναού όπου μπορεί να έχει οικοδομηθεί ή όχι mansio (το Officium stelle είναι αρκετά μικρό και δεν προϊδεάζει

για πολλές mansiones). Η αδυναμία των σκηνών να οργανωθούν σε πράξεις οφείλεται κατά βάση στη μικρή του έκταση, αλλά η *ὄψις* είναι ιδιαίτερα εξελιγμένη κυρίως στην περίπτωση του Angelus: στο παράλληλό του στον Ludus de passione καταφτάνει από τον παράδεισο με ένα σύστημα αιώρησης μέσω ενός άξονα-σχοινιού και μιας τροχαλίας, σύνθετου δηλαδή αιωρήματος που θυμίζει την αντίστοιχη σκευή στην εξελιγμένη τραγωδία. Η υπόλοιπη *ὄψις* δηλώνεται υπαινικτικά από το κείμενο, η οποία πρέπει επίσης να είναι φαντασμαγορική ιδίως στην περίπτωση του σπηλαίου-στάβλου της γέννησης. Συνοπτικά η δράση του Officium stelle πραγματώνεται σε αυτό το οποίο η παρούσα εργασία εισηγείται ως episodion και δηλώνει το μέρος εκείνο του δράματος στο οποίο πραγματώνεται η δράση ανεξάρτητα από το μέγεθός της. Το episodion είναι ένα και νοείται μάλλον ως συνώνυμο του κυρίως μέρους του δράματος ανεξάρτητα από τη δυνατότητά του να χωριστεί αμέσως μετά σε πράξεις (actiones) και αμέσως μετά σε σκηνές (scenae). Συνοπτικά, φαίνεται ότι ο όρος episodion φαίνεται κατάλληλος για το μεσαιωνικό δράμα και δηλώνει ό,τι έπεται του introitus ανεξάρτητα από την έκταση της δράσης.

Ο Dronke διαιρεί το επεισόδιο του Ordo virtutum σε τέσσερις σκηνές, οι οποίες νοούνται κυρίως ως πράξεις σήμερα[32] μεγάλες δομικές μονάδες που περιλαμβάνουν εντός τους σκηνές, για τις οποίες έγινε λόγος ακριβώς πιο πριν. Το διάγραμμα του Ordo virtutum ως προς τις σκηνές και τα συμμετέχοντα πρόσωπα είναι το εξής:

Αριθμός σκηνής-πράξης	**Σήμανση στον Dronke**	**Πρόσωπα**
1	Scene 1	Ψυχές, Αρετές, Διάβολος, Ταπεινοφροσύνη
2	Scene 2	Ταπεινοφροσύνη, Αρετές, Αγάπη, Φόβος του Θεού, Διάβολος, Υπακοή, Πίστη, Ελπίδα, Αγνότητα, Αθωότητα, Καταφρόνηση των εγκοσμίων, Θείος έρωτας, Αγωγή, Αιδημοσύνη, Ευσπλαχνία, Νίκη, Σύνεση, Υπομονή
3	Scene 3	Αρετές, Ψυχές, Ταπεινοφροσύνη
4	Scene 4	Διάβολος, Ψυχές, Ταπεινοφροσύνη, Νίκη, Αρετές, Αγνότητα

Όπως προκύπτει, ο Dronke υπονοεί ότι ο διαχωρισμός του episodion, της κυρίως δηλαδή δράσης του δρώμενου, σε επιμέρους δομές είναι δυνατός, αν τα

[32] Σύμφωνα με τη μοντέρνα χρήση του όρου, πράξεις είναι οι μικρότερες σχεδόν ίδιας σημασίας δομικές μονάδες, στις οποίες χωρίζεται ένα έργο ανάλογα με τη δράση, το μέρος και τα πρόσωπα. Οι πράξεις χωρίζονται σε σκηνές, δηλαδή μικρότερες δομικές μονάδες, στις οποίες δεν ολοκληρώνεται το νόημα και δεν αλλάζουν τα πρόσωπα, βλ. Pavis (1987), 25-27. Είναι προφανές, όπως θα γίνει λόγος και στη συνέχεια, ότι κατά την περίοδο, η οποία εξετάζεται στην παρούσα εργασία, η πράξη είναι αλλόμορφο της σκηνής ή και αντίστροφα.

συμμετέχοντα πρόσωπα εναλλάσσονται σε διαλόγους αλλεπάλληλους ή σε μικρούς μονολόγους που εμπλουτίζουν τη δράση και δημιουργούν πολυπλοκότητα νοημάτων. Η σύγκριση της δομής του Officium stelle με το Ordo virtutum αποκαλύπτει για το δεύτερο μια εξελιγμένη δομή, η οποία οφείλεται κυρίως στη μεγαλύτερη έκταση (269 στίχοι), η οποία δεν απαιτεί κατ' ανάγκη σύνθετη *ὄψιν*, τουλάχιστον ως προς την κατασκευή πολλών mansiones. Το Ordo virtutum υπονοεί σύνθετα ενδύματα και εκλεπτυσμένη μιμητική των ηθοποιών, αν και για τον *Διάβολο* θα μπορούσε να ισχύσει ό,τι και για τον Άγγελο του Ludus στην περίπτωση που το Ordo virtutum αποτελούσε λειτουργικό δρώμενο, πράγμα το οποίο δεν ισχύει, εν τούτοις δεν μπορούμε να αποκλείσουμε κάποια αντίστοιχη κατασκευή εκ μέρους της Χίλντεγκαρντ φον Μπίνκεν. Συμπερασματικά, αν θεωρήσουμε ως αλλόμορφο τους όρους σκηνή και πράξη[33], το episodion λίγα χρόνια μετά χωρίζεται σε πράξεις.

Σύμφωνα με τη σήμανση του Dronke, ο Ludus de passione χωρίζεται σε είκοσι ενότητες σχετικά μικρής έκτασης (πάντως μεγαλύτερης από ό,τι οι αντίστοιχες σκηνές του Officium stelle και του Ordo virtutum), τις οποίες θα μπορούσαμε να χαρακτηρίσουμε ως σκηνές-πράξεις (υπενθυμίζεται ότι οι δύο αυτοί όροι μάλλον υπονοούνται με τον όρο scene από τον Dronke).

Αριθμός σκηνής	**Σήμανση στον Dronke**	**Πρόσωπα**
1	II	Χορωδία
2	III	Ιησούς, Πέτρος, Ανδρέας, Ζακχαίος, Τυφλός,
3	IV	Χορωδία, Ιησούς, Μαθητές, Παιδιά των Εβραίων
4	V	Φαρισαίος, Ιησούς, Υπηρέτης, Μαρία Μαγδαληνή, Κοπέλες, Έμπορος, Άγγελος, Εραστής Μαρίας Μαγδαληνής, Χορωδία, Ιούδας, Σίμονας Φαρισαίος, Μαθητές
5	VI	Λάζαρος, Μαρία Μαγδαληνή, Μάρθα, Ιησούς, Κλήρος
6	VII	Ιούδας, Αρχιερείς, Λαός των Ιουδαίων
7	VIII	Ιησούς, Μαθητές, Βουβά πρόσωπα
8	IX	Ιησούς, Μαθητές,
9	X	Ιούδας, Ιησούς, Λαός Ιουδαίων, Μαθητές, Υπηρέτρια, Επικεφαλής των Αρχιερέων
10	XI	Ιησούς, Αρχιερείς, Χορωδία, Καϊάφας, Κλήρος

[33]Η επιλογή του όρου scene από τον Dronke πιθανόν υπαγορεύεται λόγω έκτασης: φαίνεται δηλαδή να υπονοεί ότι το κυρίως μέρος της δράσης ενός δράματος (episodion) ακολουθείται είτε από πράξεις/actiones (μεγάλης δηλαδή έκτασης δομές που περιέχουν σκηνές), είτε από σκηνές/scenae (μικρότερες δηλαδή δομές που σχεδόν ταυτίζονται με το ένα γεγονός/eventus).

11	XII	Πιλάτος, Ιησούς, Ιουδαίοι
12	XIII	Ιησούς, Ηρώδης Β΄
13	XIV	Ιησούς, Πιλάτος, Ηρώδης Β΄, Ιουδαίοι
14	XV	Ιησούς, Ιουδαίοι
15	XVI	Πιλάτος, Ιουδαίοι, Ιησούς
16	XVII	Ιούδας, Αρχιερείς
17	XVIII	Γυναίκες, Χορωδία, Ιουδαίοι, Πιλάτος
18	XIX	Μαρία, Ιωάννης
19	XX	Ιησούς, Ιουδαίοι

Οι ενότητες αυτές θα μπορούσαν όμως να ομαδοποιηθούν σε δύο μέρη, τα οποία φαίνεται ότι προσιδιάζουν αρκετά στον όρο πράξη, υπό την έννοια της ομάδας σκηνών και όχι τόσο της αλλαγής προσώπων και υπόθεσης. Αν και η διάκριση αυτή δεν είναι σαφής, όπως ήδη αναφέρθηκε, στο μεσαιωνικό δράμα, εντούτοις φαίνεται ότι οι όροι κατά την εποχή αυτή βρίσκονται σε εξέλιξη και τείνουν σε μία πιο συμπαγή δομή παρά τις δυσκολίες δημιουργίας της: το μεσαιωνικό δράμα **γνωρίζει τόσο μεγάλη ακμή σε ένα εύρος εντοπιότητας και χρονικής διάρκειας που μάλλον δεν προλαβαίνει να αποκτήσει σταθερή τεχνική μορφή**. Εντός της πράξης του Ludus de passione λαμβάνουν χώρα πολλά διαφορετικά eventus/scenae σε mansiones εντυπωσιακές που επιτρέπουν εξελιγμένη *όψιν*, όπως παράλληλη δράση και tableaux vivants. Σύμφωνα με αυτά οι σκηνές 1 έως και την αρχή της σκηνής 4 (αμέσως μετά την πρόσκληση του *Ιησού* σε δείπνο από τον *Σίμονα τον Φαρισαίο*) μπορούμε να πούμε ότι περιλαμβάνουν τη πρώτη πράξη του έργου, η οποία στη συνέχεια ακολουθείται από την δεύτερη πράξη, που με τη σειρά της περιλαμβάνει το υπόλοιπο της σκηνής 4 μέχρι και το τέλος της σκηνής πέντε, γεγονός το οποίο αποτελεί και το ισχυρότερο επιχείρημα ότι η «τεράστια» πέμπτη σκηνή (ανισόποση σε σχέση με τις υπόλοιπες του έργου) δεν είναι τίποτε άλλο από μία πράξη εξωβιβλική που αλλάζει προς στιγμήν την υπόθεση και συνάδει με το μοντέρνο περιεχόμενο της λέξης πράξη. Τέλος, οι υπόλοιπες σκηνές του έργου, 6 έως και 19, αποτελούν την τελευταία, επίσης μεγάλη, πράξη του έργου με πολύσημο περιεχόμενο, το οποίο ολοκληρώνεται με τον θάνατο του *Ιησού*.

Συνοπτικά, από όσα προαναφέρθηκαν, μπορούμε να πούμε ότι τα τρία δράματα που εξετάστηκαν εδώ παρέχουν σοβαρές ενδείξεις ότι το κυρίως μέρος του μεσαιωνικού λατινικού δρώμενου συγκροτεί ένα episodion λιγότερο ή περισσότερο συμπαγές, το οποίο διακρίνεται σε actiones και scecae, λιγότερο ή περισσότερο εμφανείς ανά

περίπτωση. Σε σχέση με την αριστοτελική θεωρία και την πρόσληψή της, το *ἐπεισόδιον* της αττικής τραγωδίας έχει μάλλον ως αντίστοιχό του τα αλλόμορφα actio και scena.

Exodus

Αν και ο Γουλιέλμος του Μοερμπέκε μεταφράζει την αριστοτελική *ἔξοδον* ως exitus και exodus, προκρίθηκε εδώ η χρήση του λατινογράμματου ελληνικού exodus, ώστε να αποφευχθεί η σύγχυση με τη μεσαιωνική σημασία του exitus ως εκδημία (θάνατος).

Η exodus, όπως είναι προφανές, αποτελεί το μέρος του δρώμενου που επιτρέπει στους ηθοποιούς (με ή χωρίς τη συνοδεία των πιστών) να αποχωρήσουν από τις mansiones σε πομπή (in processione). Η exodus, λοιπόν, μπορούμε να πούμε ότι είναι το αντίστοιχο του introitus από πλευράς τεχνικής, σηματοδοτεί όμως το ακριβώς αντίστροφο, δηλαδή το τέλος του έργου.

Στο Officium stelle οι στίχοι 129-136 (Eia έως ornat) ή οι στίχοι 137-140[34] (Expleto officio έως pari forma) είναι εμφανές ότι λειτουργούν ως εξόδιο άσμα (υπό την έννοια της αποχώρησης από τον αναπαραστατικό χώρο). Οι δηλώσεις in processione regis, και expleto officio αποτελούν σκηνικές οδηγίες που με σαφήνεια παραπέμπουν στη χρήση των αδόμενων μερών που ακολουθούν. Αν αναπαραστήσουμε συνεπώς την αντίστοιχη δράση, αναμένουμε τους ηθοποιούς να στοιχίζονται σε πομπή και να αποχωρούν υπό τους ήχους είτε ενός χορωδιακού a capella μέρους είτε και με τη συνοδεία οργάνων, πρακτική στην οποία μπορούν να συμμετέχουν οι θεατές–πιστοί, αν και εφόσον το αδόμενο μέρος είναι ευρέως γνωστό.

Αντίστοιχα στο Ordo virtutum ο Dronke σημαίνει ως finale τους στίχους από 344 έως 361[35] δηλώνοντας το τέλος του έργου που μπορεί να πραγματώνεται είτε εν κινήσει, καθώς οι *Αρετές* και οι *Ψυχές* (το σύνολο δηλαδή των ηθοποιών πλην του *Διαβόλου*) αποχωρούν από τον αναπαραστατικό χώρο, είτε εν στάσει, δηλαδή χωρίς να υπάρχει αποχώρηση από τον αναπαραστατικό χώρο, αν υποθέσουμε ότι στο Ρούπερτσμπεργκ η Χίλντεγκαρντ χρησιμοποίησε κάποιου είδους αυλαία, για να ξεχωρίσει το κοινό από τους ηθοποιούς, δεδομένου ότι το Ordo virtutum δεν αποτελεί λειτουργικό δράμα. Αν το τελευταίο αυτό ίσχυσε, τότε το τέλος του Ordo virtutum αποτελεί κατά

[34]Στο σημείο αυτό ακολουθείται διαφορετική αρίθμηση από εκείνη του Dronke.
[35] Ακολουθείται η σήμανση της Καρούσου, βλ. Καρούσου (2018), 58.

πάσα πιθανότητα μια συντονισμένη (ίσως εμμελή) απαγγελία, ένα είδος recitativo, ή μια ακόμα πιο φροντισμένη parlata.

Στον Ludus de passione τα πράγματα είναι ακόμη πιο περίπλοκα, αφού το τέλος του έργου ολοκληρώνεται με την αναφορά των *Ιουδαίων* στο έργο του *Ιησού*: ἄλλους ἔσωσεν, ,ἑαυτὸν οὐ δύναται σῶσαι. Το τελευταίο αυτό κειμενικό μέρος που μας σώζει ο κώδικας είναι σχεδόν βέβαιο ότι δεν αποτελούσε το τέλος του έργου, αν λάβουμε υπόψη τον λεγόμενο μικρό Ludus, τον Ludus breviter, που σώζει τα fragmenta Burana, όπως ονομάστηκαν τα φύλλα τα οποία αποσπάστηκαν από τον Clm 4660. Εκεί το δρώμενο (που αποτελεί συνοπτική μορφή του Ludus de passione, του μεγάλου Ludus) ολοκληρώνεται με τη φράση et Ioseph honorifice sepeliat eum, πράγμα το οποίο υπονοεί μία ακόμη σκηνή, αυτή της ταφής του Ιησού. Με βάση την ένδειξη αυτή θα μπορούσαμε να πούμε ότι ο Ludus de passione είναι ένα κείμενο του οποίου το τελευταίο μέρος μάλλον δεν πραγματώνεται κειμενικά, πιθανόν λόγω του ότι παράλλασσε κατά περίπτωση.

Σύμφωνα με τα παραπάνω, ο Ludus de passione δεν σώζει exodus, μέρος το οποίο όμως μπορούμε με αρκετή ασφάλεια να εικάσουμε ότι ήταν σχεδόν αδύνατο να απουσιάζει κατ' αναλογία προς το μεγαλοπρεπές του introitus. Καθώς η έρευνα για τον ακριβή αριθμό των προσώπων που πραγματώνουν τον Ludus de passione βρίσκεται ακόμα σε εξέλιξη[36], ένα τόσο πολύπλοκο δράμα θα αναμενόταν να ολοκληρώνεται με μία μεγαλοπρεπή *ἔξοδον*.

Συμπέρασμα

Από όσα προαναφέρθηκαν, το μεσαιωνικό δράμα φαίνεται να διακρίνεται σε τρία μέρη, το introitus (εισαγωγή), το episodion (κυρίως μέρος) και την exodus (έξοδος), από τα οποία το episodion διακρίνεται σε πράξεις (actiones) και σκηνές (scenae). Θα μπορούσαμε επίσης να πούμε ότι το μεσαιωνικό δρώμενο ακολουθεί έναν τετραμερή χωρισμό σε **εισαγωγή, πράξεις, σκηνές και έξοδο**, σχήμα το οποίο προσιδιάζει πολύ περισσότερο σε αυτό που αντιλαμβανόμαστε σήμερα ως δομή των θεατρικών έργων. Τα μεσαιωνικά δράματα αντλούν τη θεματική τους από τις βιβλικές ρήσεις και την κανονική αφήγηση των βιβλίων που αποτελούν την Αγία Γραφή, ενώ εξωβιβλικά κείμενα μπορούν να συμπληρώσουν τη δράση. Υπό την έννοια αυτή η εξέλιξη του

[36] Πιθανότατα πάνω από 50, όπως είχε την ευγενή καλοσύνη να με ενημερώσει η κα Θεοδώρα Ζαφειροπούλου, της οποίας η διδακτορική διατριβή για τον Ludus de passione μόλις ολοκληρώθηκε και αναμένεται να κατατεθεί προς κρίση.

μύθου δημιουργεί συχνά νέες ανάγκες που επιδρούν στην ίδια τη δομή του έργου και στον συγκεκριμένο τρόπο δραματοποίησης αξιοποιώντας τον αναπαραστατικό χώρο (ναός, πομπή μεταξύ διαφορετικών ναών και πόλεων, άλλοι χώροι), με αποτέλεσμα την αναμενόμενη δομική ποικιλία, ιδίως αφού οι προσθήκες σε μια νέα παράσταση (χαρακτηριστική η περίπτωση με την εκτενή πράξη της Μαγδαληνής στον Ludus de passione) δεν αναμορφώνουν το κείμενο που προηγείται ή έπεται της όποιας τέτοιας προσθήκης.

Θα πρέπει επίσης να επισημανθεί ότι ο παραδοσιακός αριστοτελικός χωρισμός βάσει διαλογικών και χορικών μερών δεν είναι κατάλληλος για την περίπτωση του μεσαιωνικού λατινικού δράματος, αφού πρόκειται για δραματοποιήσεις εντός ενός αρκετά δομημένου ριτουαλιστικού πλαισίου, το οποίο επιδρά καταλυτικά στην όποια πιθανή πρόσληψη των *κατὰ ποσὸν* μερών, σε βαθμό που δεν μπορούμε να μιλάμε για ένα τυποποιημένο, «φαντασιακό» μεσαιωνικό λατινικό δράμα, αλλά για κατά περίπτωση μεσαιωνικά δράματα. Στο σημείο αυτό είναι χρήσιμο να μελετηθεί και ένας επιπλέον παράγοντας που φαίνεται να σχετίζεται με την προθετικότητα συγγραφής των μεσαιωνικών δραμάτων σε συνδυασμό με την υβριδικότητα των εννοιών που πραγματεύεται στη βασική του διδασκαλία ο χριστιανισμός. Όπως θα σχολιαστεί στη συνέχεια, η κανονιστικού τύπου χριστιανική διδασκαλία παρουσιάζει στοιχεία τα οποία τοποθετούν συχνά τον πιστό «μεταξύ πίστης και απιστίας», και η αναπαραστατική λατρεία, μέρος της οποίας αποτελεί κατεξοχήν το μεσαιωνικό λατινικό δράμα έχει ως στόχο τη μετακίνησή του από το αριστερό (απιστία) στο δεξιό όριο αυτού του δίπολου. Η προθετικότητα αυτή του μεσαιωνικού δράματος σε συνδυασμό με ένα εύρος γεωγραφικών περιοχών και με ποικίλων συγγραφέων μάλλον δεν θα μπορούσε ποτέ να οδηγήσει σε ένα τυποποιημένο μεσαιωνικό δράμα με σταθερά *κατὰ ποσὸν* μέρη.

Το επιπλέον υπόβαθρο της δομής: προθετικότητα–μεθοριακότητα–υβριδικότητα[37]

Το λειτουργικό δράμα που λαμβάνει χώρα σε ένα ριτουαλιστικό πλαίσιο αντικατοπτρίζει τις πρακτικές και τις τελετουργίες που λαμβάνουν χώρα σε κομβικές στιγμές για την κοινωνία. Στην προσπάθειά του να εξηγήσει τη μεθοριακότητα

[37] Το μεγαλύτερο μέρος αυτού του μικρού κεφαλαίου προέρχεται από τις ιδέες που πραγματεύεται σε άρθρο του ο Διονύσιος Μπενέτος, τον οποίο και ευχαριστώ για την άδεια να χρησιμοποιήσω τις σελίδες 34-37. Για το άρθρο αυτό βλ. Benetos (2019), 34-37.

(liminal) και το μεταιχμιακότητα (liminoid)[38] στη ροή της κοινωνίας και κατ' επέκταση στις τελετουργίες, ο Turner επισημαίνει τη σημασία των γλωσσολογικών όρων – κυρίως των συμβόλων – για την κατανόηση των διαβατήριων τελετουργιών. Κάνει λόγο για τη συγκριτική συμβολολογία (comparative symbology), η οποία σχετίζεται με πολλά είδη μη λεκτικών συμβόλων στις τελετουργίες και στην τέχνη, αλλά και με τις σχέσεις συμβόλων και εννοιών, συναισθημάτων και αξιών. Έχει σημασιολογικές διαστάσεις και τα δεδομένα της είναι κυρίως από τα πολιτισμικά είδη και υπερείδη της κουλτούρας έκφρασης, μέρος της οποίας αποτελεί κατά τον Μεσαίωνα κατεξοχήν το θρησκευτικό δρώμενο.

Η οντολογική υβριδικότητα που διέπει τη χριστιανική διδασκαλία σε πολλά της σημεία στρατεύει το μεσαιωνικό δρώμενο στην αντιμετώπιση της *μεθοριακότητας*, της αναμενόμενης δηλαδή ταλάντευσης του θεατή-πιστού «μεταξύ και ανάμεσα» της απιστίας και της πίστης, κατάσταση που περιγράφει το κλασικό άρθρο του Turner[39]. Όπλα για τον επηρεασμό του θεατή-πιστού προς την πλευρά του *εἶναι* είναι αφενός η αυθεντική διαβεβαίωση (μέσω και των κειμένων που χρησιμοποιεί η λατρεία) ότι τα πράγματα *είναι* έτσι και όχι απλώς *φαίνονται* έτσι, και αφετέρου ο τρόπος επιτέλεσης της ίδιας της λατρείας (αναπαραστατική).

Σύμφωνα με το σχήμα που προτείνει ο Schechner η χριστιανική τελετουργία ανήκει στα είδη επιτέλεσης που πραγματώνονται εντός μεταμορφωμένου εσωτερικού ή εξωτερικού χώρου, συμβαίνουν σε έναν ή περισσότερους τόπους, σχετίζονται με τον πραγματικό και τον συμβολικό χρόνο κ.ά.[40] Στον επιτελεστικό χώρο πραγματοποιείται και το δρώμενο πλαισιωμένο από έντονες μυρωδιές (θυμίαμα) που κυριαρχούν[41]. Η οσμή γίνεται εν πολλοίς συνώνυμο της «ατμόσφαιρας» γύρω από τη δραματική επιτέλεση, ενώ ο όγκος και ο τρόπος κατασκευής του χώρου μεταμορφώνει το ανθρώπινο δημιούργημα σε καταφύγιο της θεότητας. Με μια ματιά γύρω, *φαίνεται εντελώς φυσικό* πως τα πράγματα είναι έτσι, φυσικοποιώντας ένα σόφισμα.

---

[38] Από τη λατινική λέξη limen που σημαίνει κατώφλι, όριο και την κατάληξη -oid που προέρχεται από την ελληνική λέξη είδος. Ως liminoid ορίζεται μια μεταιχμιακή κατάσταση, κατά την οποία το υποκείμενο αποχωρεί από ένα status και εισέρχεται σε ένα άλλο. Διακρίνεται από τη μεθοριακή κατάσταση (liminal), Turner (1982), 21.

[39] Turner (1964), 4-20

[40] Schechner (2004), 292-293

[41] Fischer-Lichte (2008),118-119

Μένει να προσθέσει κανείς στον χριστιανικό επιτελεστικό χώρο φως και ήχους[42]. Το φως, τεχνητό ή φυσικό, έχει εξαρχής ληφθεί υπόψη στην κατασκευή, οι ήχοι που προκύπτουν από τη ρυθμική απαγγελία και τη συμμετοχική μουσική σε αντιφωνικό στυλ αποτελούν επιπλέον επιτελεστικά μέσα. Χάρη σε προαποφασισμένα επιτελεστικά στοιχεία τα κείμενα συντίθενται για να ταιριάξουν σε μια προϋπάρχουσα επιτελεστική συνήθεια, που είναι δυνατόν να ποικίλει ανά περιοχές, άρα και η δομή των κειμένων δεν υπακούει κατ' ανάγκη ούτε σε σταθερά δομικά ούτε σε λογοτεχνικά πρότυπα. Με τον τρόπο αυτόν δεν έχει σημασία η δομή, αλλά το ίδιο το επιτελεστικό μέσο, το δρώμενο, αν και μόνο οδηγεί εύκολα στην αποδοχή μιας ουσίας ως υπαρκτής, μέσα σε έναν εξελιγμένο ήδη από τον 9ο αιώνα επιτελεστικό χώρο-ναό, όπως τον περιγράφει ο Hardison:

> Should church vestments then, with their elaborate symbolic meanings, be considered costumes? Should the paten, chalice, sindon, sudarium, candles, and thurible be considered stage properties? Should the nave, chancel, presbyterium, and altar of the church de considered a stage, and its windows, statues, images, and ornaments a "setting"? As long as there is clear recognition that these elements are hallowed, that they are the sacred phase of parallel elements turned to secular use on the profane stage, it is possible to answer yes[43].

Στο μεταμορφωμένο επιτελεστικό περιβάλλον το μεσαιωνικό λατινικό δρώμενο μετακινεί τον πιστό όλο και περισσότερο από το *φαίνεσθαι* προς το *εἶναι,* διαπίστωση που δίνει ικανοποιητική απάντηση σε πλήθος ερωτημάτων, τα οποία, αφορούν και την ποικιλομορφία στη δομή του δρώμενου, που εξελίχθηκε από το «πρωτόγονο» Quem queritis στο Ludus de passione που λαμβάνει χώρα μέσα σε λαμπρούς καθεδρικούς.

Οι κλεφτές ματιές στον χώρο, ο αναμενόμενος κομφορμισμός που υπαγορεύεται από όσους στέκονται ολόγυρα, οι ήχοι και οι οσμές ενισχύουν τη δημιουργία «εκτεταμένης πεποίθησης,»[44] που σχεδόν ταυτίζει το *φαίνεσθαι* με το *εἶναι*[45].

---

[42] Wainwright (2016), 323
[43] Hardison (1965), 79
[44] Hardison (1965), 77
[45] Κατά τον Schechner (2004), 136-137, η ιεροπραξία εντός του χριστιανικού επιτελεστικού χώρου-ναού είναι τελετουργία και όχι θέατρο, γιατί αποδεικνύεται αποτελεσματική και γιατί δεν υπάρχει κάποιος διαχωρισμός ανάμεσα στους θεατές-πιστούς κατά την επιτέλεση: ο θεατής-πιστός δεν μπορεί

Αποδέκτης (εκτός από τους πιστούς) αυτής της πεποίθησης και ταυτόχρονα ένας από τους παράγοντες που συντελούν στη δημιουργία της είναι ο επιτελεστής-ιερωμένος. Η δημιουργία της εκτεταμένης πεποίθησης, με άλλα λόγια, δεν σχετίζεται μόνο με τον διάκοσμο της επιτέλεσης, αλλά και με το *ἦθος* του επιτελούντος. Το *πρότυπον βίου*, δηλαδή *ἤθους*, που θα μιμηθεί ο επίδοξος επιτελεστής και ο θεατής-πιστός είναι ο Ιησούς, στην περίπτωση δε του θεματικού κύκλου «Πάθος» οι παριστάμενοι *είναι* και αυτοί πονεμένοι άνθρωποι, με εσωτερικευμένο συναίσθημα, σκέψεις και πεποιθήσεις που προκαλούν πόνο όσο πιο πολύ προσπαθεί να μοιάσει με τον Ιησού. Ίσως να επιλέξουν ακόμα και τον σωματικό πόνο, με εμφανείς πληγές:

> [...] acts of artistic self-mutilation and self-endangerment are somewhat reminiscent of cultural practices of nuns, monks, martyrs, saints, and also lunatics, that seek to emulate the self-sacrifice of Christ. However, it would be misguided to equate the performances with or assess them on the basis of these practices. For the historical audience of self-sacrificial rituals, any outrage or sadistic-voyeuristic lust was attenuated or transformed by the framing context of Christian culture and the self-sacrifice of Jesus Christ[46].

Βασική πεποίθηση των παρισταμένων στο μεσαιωνικό δράμα είναι ότι αν η διαχείριση της ζωής τους γίνει σύμφωνα με μια σειρά από τις αναπαριστώμενες χριστιανικές επιταγές, τότε οι ίδιοι θα αποκτήσουν μετά θάνατον την οντολογική ιδιότητα *θεὸς κατὰ χάριν*, την απόδειξη δηλαδή ότι όσο ζούσαν ταλαντεύθηκαν με επιτυχία μεταξύ του *τελείου*, του αντικείμενου μίμησης (Ιησούς), και του *ἀτελοῦς*, δηλαδή της ανθρώπινης φύσης του. Βέβαια πρέπει να επισημανθεί ότι μια τέτοια επίγεια ζωή γίνεται συχνά συνώνυμο της αντίστροφης μέτρησης: δεν είναι ούτε ζωή ούτε θάνατος, είναι κάτι «ανάμεσα», μια διαρκής μεθοριακότητα.

Το δράμα δεν είναι λογοτέχνημα κατ' ανάγκη, γιατί αποκτά καταστασιακή ωραιότητα λόγω της περιρρέουσας ατμόσφαιρας με περίτεχνη *ὄψιν*, αλλά και λόγω της γλώσσας που ενισχύει τον εξωτισμό, γιατί προωθεί έναν βαθμό ακαταληψίας, ιδίως μέσα στις «πολύ ειδικές ατμόσφαιρες» που αναφέρει η Lichte. Η επανάληψη συγκεκριμένων εκφωνημάτων (π.χ. όσα είπε ο *Ιησούς* στο δείπνο του Ludus de passione) εξασφαλίζει

να μη συμμετάσχει στην επιτέλεση, γιατί αυτό σημαίνει ότι είτε την απορρίπτει είτε απορρίπτεται από αυτήν.

[46] Fischer-Lichte (2008), 91

ότι τα πράγματα «θα γίνουν έτσι». Η δύναμη του εκφωνήματος παραπέμπει με τη σειρά του στη μαγική χρήση της γλώσσας: κάποιες γλώσσες «είναι πιο αποτελεσματικές» από άλλες, για διάφορους λόγους, μεταξύ των οποίων και είναι η παλαιότητά τους. Τα λατινικά και τα ελληνικά είναι παλιές γλώσσες. Με τον τρόπο αυτόν το μεσαιωνικό δράμα χειρίζεται με μεγάλη ελευθερία τη δομή αρκεί να αντιμετωπίζει οντολογικά τα προβλήματα που εμφανίζει η υβριδικότητα των θεμάτων που πραγματεύεται.

ΓΕΝΙΚΑ ΣΥΜΠΕΡΑΣΜΑΤΑ

Η επιρροή του Αριστοτέλη στη μεσαιωνική σκέψη αλλά και η εφαρμογή επιμέρους σημείων της θεωρίας του όπως τα *κατὰ ποσὸν* μέρη της τραγωδίας, αποτελεί πρόσφορο έδαφος για μελέτη. Αρκετά σημεία της λογοτεχνικής αριστοτελικής θεωρίας μπορούν να εφαρμοστούν στη διαχρονία τους, γεγονός που τα καθιστά universalia, όπως συμβαίνει με τα *κατὰ ποιὸν* μέρη της τραγωδίας, τα οποία διέπουν τη βαθιά δομή του μεσαιωνικού λατινικού δράματος. Σε αντίθεση με τα κατὰ ποιὸν, τα *κατὰ ποσὸν* μέρη της τραγωδίας δεν μπορούν να εφαρμοστούν αυτοτελώς, καθώς στο μεσαιωνικό λατινικό δρώμενο δεν υπάρχει σαφής διάκριση μεταξύ διαλογικών και χορικών μερών, βάσει της οποίας η αριστοτελική θεωρία δομεί τα *κατὰ ποσὸν* μέρη.

Με βάση αυτή την προβληματική, η παρούσα εργασία πραγματεύθηκε τρία μεσαιωνικά λατινικά δρώμενα σε μία διαχρονία εκατόν εξήντα ετών και κατά την περίοδο που τα δρώμενα αυτά γνωρίζουν σημαντικές εξελίξεις. Όπως ήδη αναφέρθηκε, τα αριστοτελικά *κατὰ ποσὸν* μέρη της τραγωδίας δεν μπορούν να εφαρμοστούν αυτοτελώς, και νοούνται ως εκκίνηση για περαιτέρω δομικές εξελίξεις που θα οδηγήσουν στον τριμερή δομικό χωρισμό του δρώμενου σε introitus, episodion, exodus.

Σε μία επιπλέον προσπάθεια δομικής αναγνώρισης με βάση τα δρώμενα που αναλύθηκαν προτείνεται ο χωρισμός του episodion σε actiones και scenae με αποτέλεσμα η παρούσα εργασία να οδηγείται στο γενικό συμπέρασμα ότι η προσπάθεια διαίρεσης του μεσαιωνικού δρώμενου σε μέρη βρίσκεται πολύ πιο κοντά στην διάκριση ενός θεατρικού έργου σε πράξεις και σκηνές από ό,τι στην αριστοτελική διάκριση.

Επισημαίνεται τέλος ότι, καθώς τα δράματα είναι άρρηκτα συνδεδεμένα με τις τελετουργίες και οι δραματοποιήσεις τελούνται εντός ενός ριτουαλιστικού πλαισίου, η όποια δομική προσέγγιση του μεσαιωνικού δρώμενου πρέπει να λάβει υπόψη της τη βαθιά δομή της χριστιανικής αναπαραστατικής λατρείας στη Δύση, και ιδιαίτερα τις έννοιες προθετικότητα–μεθοριακότητα–υβριδικότητα που ενισχύουν την άποψη ότι κατά τον Μεσαίωνα δεν αναμένεται ένα «τυπικό» δομικό σχήμα του δρώμενου, γιατί η λογοτεχνικότητα δεν είναι το βασικό στοιχείο μιας σύνθεσης, αλλά

αντίθετα η επιτελεστικότητα, η κειμενική δηλαδή επένδυση μιας επιτελεστικής πράξης που προηγείται του κειμένου.

ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

Barney, S. A., Beach, J., Lewis, W., & Berghof, O. (2006). *The Etymologies of Isidore of Seville.* New York.

Benetos, D. (2019). Lauda Sion or 'Editing the God'. *Invigilata Lucernis*(41), σσ. 29-39.

Dox, D. (2004). *The Idea of The Theater in Latin Christian Thought.* Michigan.

Dronke, P. (1994). *Nine Medieval Latin Plays.* Cambridge.

Edwards, R. (1974). Techniques of Transcendence in Medieval Drama. *Comparative Drama, 8*(2), σσ. 157-171.

Fischer-Lichte, E. (2008). *The Transformative Power of Performance: A New Aesthetics.* (S. I. Jain, Μεταφρ.) London, New York: Routledge.

Hardison, O.-B. (1965). Christian Rite and Christian Drama in the Middle Ages: Essays in the Origin and Early History of Modern Drama. *The Johns Hopkins Press*, σ. 79.

Heath, M. (1991). The Universality of Poetry in Aristotle's Poetics. *The Classical Quarterly, 41*(2), σσ. 389-402.

Husain, M. (2002). *Ontology and the Art of Tragedy.* New York.

Lerud, T. K. (2008). *Memory, Images and the English Corpus Christian Drama.* New York.

Lucas, D. (1980). *Aristotle Poetics: Introduction, commentary and appendixes.* Oxford.

Minio-Paluello, L. (1968). *Aristoteles LAtinus.* Brussels–Paris.

Osborne, H. (2009). Avant-garde. The Oxford Companion to Western Art. *Oxford Art Online*. (H. Hugh Brigstocke, Επιμ.)

Pavis, P. (1987). *Dictionnaire du théâtre.* Paris.

Petersen, N. (2009). Biblical Reception, Representational Ritual and the Question of Liturgical Drama. Στο Q. –B. Iversen, *Sapientia et Eloquentia: Meaning and Function in Liturgical Poetry, Music, Drama, and Biblical Commentary in the Middle Ages* (σσ. 163-200). Belgium.

Sachs, J. (2006). *Aristotle Poetics.* USA.

Schechner, R. (2004). *Performance Theory.* New York.

Tsitsiridis, S. (n.d.). Mimesis and Understanding: An Interpretation of Aristotle's Poetics 4. 1448B4-19. *The Classical Quarterly, 55*(2), σσ. 435-446.

Turner, V. (1964). Betwixt and Between: The Limited Period. *'Rites de Passage',The Proceedings of the American Ethnological Society Symposium on New Approaches to the Study of Religion.*

Turner, V. (1982). *From Ritual to Theatre:The Human Seriousness of Play*. USA.

Wainwright, G. (2016). Worship, Liturgy, Sacraments. Στο L. S.-M. McClymond, *The Wiley Blackwell Companion to World Christianity, ed.* (σ. 323). Sussex.

Αθανασιάδου, Σ. (2004). *Θεωρητικός λόγος περί κωμωδίας από τον Αίλιο Δονάτο και συσχετισμός του με την Ποιητική του Αριστοτέλη και άλλες λατινικές πηγές.* Θεσσαλονίκη.

Γιατρομανωλάκης, Γ. (2009). *Κόιντου Οράτιου Φλάκκου βιβλίο κοινώς αποκαλούμενο Ποιητική Τέχνη.* Αθήνα.

Δρομάζος, Σ. Ι. (1982). *Αριστοτέλους Ποιητική : Εισαγωγή, μετάφραση, σχόλια.* Αθήνα.

Ιακωβίδου, Α. (2012). *Ludus de passione ένα παράδειγμα επίδρασης του θρησκευτικού δράματος στην εξέλιξη του μεσαιωνικού θεάτρου.* Θεσσαλονίκη.

Καρούσου, Χ.–Γ. (2018). *Ordo virtutum: από την πλατωνική Αρετή στον Χριστιανικό Δαίμονα.* Αθήνα.