



ΕΘΝΙΚΟ ΚΑΙ ΚΑΠΟΔΙΣΤΡΙΑΚΟ ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ ΑΘΗΝΩΝ

ΦΙΛΟΣΟΦΙΚΗ ΣΧΟΛΗ

ΤΜΗΜΑ ΦΙΛΟΛΟΓΙΑΣ

ΜΔΕ ΛΑΤΙΝΙΚΗΣ ΦΙΛΟΛΟΓΙΑΣ

**Χατζηπαναγιωτίδη Στυλιανή**

Ludus breviter de passione: μια σύγχρονη ανάγνωση με  
βάση την *Ποιητική* του Αριστοτέλη

ΔΙΠΛΩΜΑΤΙΚΗ ΕΡΓΑΣΙΑ

Αθήνα 2018

### **Τριμελής Συμβουλευτική Επιτροπή**

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

1<sup>ο</sup> Μέλος: Ιωάννης Κωνσταντάκος, Αναπληρωτής Καθηγητής της Αρχαίας  
Ελληνικής Φιλολογίας, ΕΚΠΑ

2<sup>ο</sup> Μέλος: Ελένη Καραμαλέγκου, Καθηγήτρια της Λατινικής Φιλολογίας, ΕΚΠΑ

## ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΑ

|  |    |
|--|----|
| ΕΙΣΑΓΩΓΗ .....   | 5  |
| ΜΕΡΟΣ ΠΡΩΤΟ: Το λατινικό κείμενο .....                                     | 8  |
| 1. Ο κώδικας clm 4660a και η παρούσα έκδοση .....                          | 8  |
| 2. Κείμενο και μετάφραση .....   | 10 |
| ΜΕΡΟΣ ΔΕΥΤΕΡΟ: Η αριστοτελική προοπτική .....                              | 22 |
| 1. Τα κατὰ ποιὸν μέρη .....  | 22 |
| I. <i>Μῦθος</i> .....  | 22 |
| II. <i>ἦθος</i> .....  | 26 |
| III. <i>Διάνοια</i> .....  | 29 |
| IV. <i>Λέξις</i> .....   | 31 |
| V. <i>Μέλος</i> .....  | 33 |
| VI. <i>Ὅμις</i> .....  | 36 |
| 2. Κάθαρσις .....  | 41 |
| ΜΕΡΟΣ ΤΡΙΤΟ: Πρόσληψη και αριστοτελικό universale .....                    | 43 |
| 1. Η πρόσληψη της αριστοτέλειας <i>Ποιητικῆς</i> στη Μεσαιωνική Δύση ..... | 43 |
| I. <i>To corpus aristotelicum και η Ποιητική</i> .....                     | 43 |
| II. <i>Οράτιος, Ars Poetica</i> .....                                      | 45 |
| III. <i>Ευάνθιος, De fabula, και Δονάτος, Excerpta de Comoedia</i> .....   | 48 |
| 2. Το αριστοτελικό universale .....  | 51 |
| ΣΥΜΠΕΡΑΣΜΑΤΑ .....   | 55 |
| ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ .....   | 57 |



## ΕΙΣΑΓΩΓΗ

Η παρούσα μελέτη εντάσσεται στο ευρύτερο γνωστικό αντικείμενο της Μεσαιωνικής Λατινικής Φιλολογίας και ιδιαίτερα στο Μεσαιωνικό Λατινικό Δράμα των αρχών του 13<sup>ου</sup> αιώνα, όπως αυτό αναπτύχθηκε στην περιοχή της σύγχρονης Γαλλίας και Γερμανίας.

Το κείμενο που αποτελεί τον πυρήνα της παρακάτω μελέτης είναι ένα μικρό θρησκευτικό λατινικό δρώμενο για το θείο πάθος, και ξεκινά από τη σκηνή της προετοιμασίας του Μυστικού Δείπνου για να ολοκληρωθεί με τον ενταφιασμό του Ιησού από τον Ιωσήφ τον από Αριμαθαίας. Συντέθηκε κατά τον 13<sup>ο</sup> αιώνα και είναι σήμερα γνωστό υπό τον τίτλο *Ludus breviter de passione*. Για την ταυτότητα του συγγραφέα του τίποτα δεν είναι γνωστό, ωστόσο εικάζεται πως ήταν κάποιος ηγούμενος ή ιεράρχης.<sup>1</sup> Στον Ludus περιλαμβάνεται και η θρηνητική μονωδία της Μαρίας, ο *Planctus ante nescia*, που συντέθηκε γύρω στο 1140 από τον Γοδεφρείγο του Αγίου Βίκτωρος.<sup>2</sup>

Το κείμενο του Ludus σώζεται σε ένα μόνο χειρόγραφο επτά φύλλων, το οποίο μελετήθηκε και εκδόθηκε το 1901 (υπό τον τίτλο *Fragmenta Burana*) από τον Γερμανό Φιλολόγο Βίλχελμ Μέγερ.<sup>3</sup> Τότε, αποδείχθηκε ότι το εν λόγω χειρόγραφο είχε κατά λάθος δεθεί μαζί με άλλα κείμενα, ενώ στην ουσία επρόκειτο για αποσπασμένα φύλλα από τον διάσημο σήμερα Codex Buranus, ο οποίος συντέθηκε γύρω στο 1230 στη μονή των Αυγουστινιανών στο νότιο Τιρόλο και από εκεί μεταφέρθηκε στη μονή των Βενεδικτίνων στη Βαυαρία (*Benedictbeurn*), όπου και ανακαλύφθηκε το 1803.<sup>4</sup> Το εν λόγω χειρόγραφο φυλάσσεται σήμερα, μαζί με τον υπόλοιπο Codex Buranus, στην Κρατική Βιβλιοθήκη της Βαυαρίας στο Μόναχο, με κωδικό καταχώρησης clm 4660 [Codex Buranus] και clm 4660a [Fragmenta Burana].

---

<sup>1</sup>Raby (1967) 257-258.

<sup>2</sup>Petersen (2004) 319-340.

<sup>3</sup>Meyer (1901) 123-124.

<sup>4</sup>Εικάζεται ότι ο κώδικας μεταφέρθηκε στο Benedictbeurn μέσω της «οδού του κρασιού», δηλαδή ακολούθησε τη φυσική πορεία των εμπορών, που μαζί με τα άλλα εμπορεύματά τους μετέφεραν και κρασί από τους δρόμους τους οποίους διέρχονταν. Δεδομένου ότι η βαυαρική μονή διέθετε πλούσιους αμπελώνες και περίφημο κρασί, η μονή των Αυγουστινιανών έδωσε ίσως στη μονή των Βενεδικτίνων τον κώδικα αυτόν, με πιθανό αντάλλαγμα το κρασί. Για περισσότερες πληροφορίες σχετικά με τη χρονολόγηση και την ιστορία του Codex Buranus βλ. Parlett (1986) 14-28· Drumbi (2003) 323-356· Steer (1983) 1-37.

Η έρευνα θα εστιαστεί σε τρεις άξονες, οι οποίοι και συγκροτούν τα αντίστοιχα μέρη της παρούσας μελέτης:

- στην κριτική έκδοση του κειμένου,
- στην ανάγνωση του κειμένου με βάση την *Ποιητική* του Αριστοτέλη, και
- στην ερμηνεία της σχέσης του Ludus με την *Ποιητική*.

Το πρώτο μέρος αφορά την έκδοση του κειμένου. Η κριτική έκδοσή του κρίθηκε επιβεβλημένη, πριν τον οποιονδήποτε λογοτεχνικό σχολιασμό, και τούτο διότι ο *Ludus Breviter de Passione* δεν συμπεριλαμβάνεται στις πιο γνωστές εκδόσεις που αποτελούν συλλογές μεσαιωνικών δραμάτων,<sup>5</sup> γεγονός ενδεικτικό για το γεγονός ότι η έρευνα βρίσκεται ακόμα σε προκαταρκτικό στάδιο. Η editio princeps του Ludus έγινε το 1901 από τον Μέγερ, ακολούθησε το 1933 η έκδοση του Καρλ Γιανγκ, και η πιο πρόσφατη έκδοση του κειμένου ολοκληρώθηκε το 1970 από τους Όττο Σούμαν και Μπέρνχαρντ Μπίσοφ.<sup>6</sup>

Η έκδοση του Μέγερ, ωστόσο, αποδεικνύεται σήμερα πεπαλαιωμένη, και εκείνες που ακολούθησαν ελάχιστα διαφοροποιούνται από αυτή, επιβαρύνοντάς την μάλιστα με επιπλέον αβλεπτήματα σχετικά με την κριτική του κειμένου. Το υπόμνημα των πηγών είναι σε όλες τις περιπτώσεις ελλιπές, γεγονός που δυσχεραίνει την αποτύπωση των διακειμενικών σχέσεων, απαραίτητων για τον σχολιασμό του κειμένου. Τέλος, ο *Planctus*, η θρηνητική μονωδία της Μαρίας μπρος στη θεά του εσταυρωμένου γιου της, παρατίθεται στον κώδικα σε σημείο που διακόπτει τη φυσική ροή του Ludus, και άρα κρίθηκε απαραίτητο να εκδοθεί στο σημείο που ακολουθεί τη δραματική ροή της υπόθεσης, σύμφωνα με τις σκηνοθετικές οδηγίες του κειμένου· μόνο έτσι μπορεί να γίνει αντιληπτή η λυρική κορύφωση του δράματος λίγο πριν ο Ιησούς ξεψυχήσει.<sup>7</sup> Οι μέχρι σήμερα εκδόσεις είτε σχολιάζουν την άτοπη θέση του *Planctus* στον κώδικα, είτε τον εκδίδουν αμέσως μετά το τέλος του Ludus<sup>8</sup> είτε τον τοποθετούν σε παράρτημα.<sup>9</sup>

---

<sup>5</sup>Βλ. πχ. Dronke (2008)· Bevington (1975).

<sup>6</sup>Meyer (1901) 123-4· Young (1933<sub>1</sub>) 514-516· Schumann (1970) 127-9.

<sup>7</sup>Βλ. το κεφάλαιο *Ο κώδικας clm 4660a και η παρούσα έκδοση*.

<sup>8</sup>Meyer (1901) 125-126· Schumann (1970) 129-130.

<sup>9</sup>Young (1933<sub>1</sub>) 700-701.

Για το δεύτερο μέρος της παρούσας μελέτης, που αφορά την ανίχνευση της αριστοτελικής προοπτικής στον Ludus, αφορμή υπήρξε το άρθρο του Λίνκε,<sup>10</sup> όπου μεταξύ άλλων αναφέρεται πως το θρησκευτικό δράμα του Μεσαίωνα δεν υπήρξε ενδιαφέρον αντικείμενο έρευνας για τους μελετητές του 19<sup>ου</sup> αιώνα, επειδή δεν συμβαδίζει με την *Περὶ Ποιητικῆς* θεωρία του Αριστοτέλη. Θα αποδειχθεί συνεπώς πως ο *Ludus brevis de passione*, ένα δράμα παραγκωνισμένο από τη σύγχρονη έρευνα και το οποίο αποτελεί συμπύλημα αποσπασμάτων από την Αγία Γραφή,<sup>11</sup> υπακούει κατά μεγάλο βαθμό στην αριστοτελική διάκριση των *κατὰ ποιὸν μερῶν* (*μῦθος, ἦθος, διάνοια, λέξις, μέλος, ὄψις*), όπως αυτά περιγράφονται στην *Ποιητική* και, παρά την καθιερωμένη αντίληψη, εμφανίζει βαθιά λογοτεχνικότητα και ποιητική δομή.

Το τρίτο μέρος, με το οποίο και ολοκληρώνεται η παρούσα μελέτη, αποτέλεσε αναγκαία συνέπεια της διαπίστωσης πως η αριστοτελική θεωρία όντως εφαρμόζεται στον Ludus, σε ένα δράμα το οποίο γεννήθηκε στον Μεσαίωνα εντός της χριστιανικής λατρείας (*rituale*) και δεν αποτελεί εξέλιξη του ρωμαϊκού δράματος και κατ' επέκταση του ελληνικού, τα οποία από πλευράς δραματικής θεωρίας ανάγονται ευθέως στον Αριστοτέλη.<sup>12</sup> Για την ερμηνεία της σχέσης συνεπώς του Ludus με την αριστοτελική *Ποιητική* ερευνώνται τρία πιθανά ενδεχόμενα, από τα οποία και προκύπτουν ενδιαφέροντα συμπεράσματα. Είτε η αριστοτελική *Ποιητική* αποτέλεσε ανάγνωσμα του ανώνυμου μεσαιωνικού συγγραφέα του Ludus, είτε η εν λόγω δραματική θεωρία είναι *universalis*, και άρα μπορεί να εφαρμοστεί στην πλειονότητα των δραμάτων ανεξαρτήτως πολιτισμικής εποχής, είτε πρόκειται για συνδυασμό και των δύο παραπάνω πιθανοτήτων.

---

<sup>10</sup>Linke (1993) 18-19.

<sup>11</sup>Για τον συμπληρωματικό χαρακτήρα του Ludus βλ. Sticca (1970) 134-136, καθώς και το *apparatus S.S.* της παρούσας έκδοσης.

<sup>12</sup>Βλ. Nicoll (1981) 343-349· Young (1933<sub>1</sub>) 1-12· Dox (2009) 43-49.

## ΜΕΡΟΣ ΠΡΩΤΟ Το λατινικό κείμενο

### 1. Ο κώδικας clm 4660a και η παρούσα έκδοση

Η γλώσσα του κώδικα, στα ff. 3<sup>v</sup>- 4<sup>v</sup> όπου και παραδίδεται ο Ludus, αποτελεί χαρακτηριστικό παράδειγμα της λατινικής του Μεσαίωνα: είναι φανερός ο μονοφθογγισμός κυρίως της διφθόγγου -ae της κλασικής λατινικής σε -e, παρατηρούνται εναλλαγές γραμμάτων (-i αντί -e και αντίστροφα, -o αντί -u και -d αντί -t), καθώς και η χρήση του συμπλέγματος ch αντί του ημίφωνου h. Στην παρούσα έκδοση διατηρούνται όλες αυτές οι ιδιαιτερότητες της γλώσσας, όπως αποτυπώνονται στο χειρόγραφο, καθώς επίσης και η διττογραφία u/v που κατά περίπτωση προτιμά ο γραφέας.

Για τη δήλωση της στίξης χρησιμοποιούνται οι *positurae*, το σύστημα που άρχισε σταδιακά να επικρατεί στη μεσαιωνική δύση από τα τέλη του 8<sup>ου</sup> αιώνα.<sup>13</sup> Τα κύρια σύμβολα που απαντούν είναι ο *punctus*, για να υποδηλώσει τη μικρότερη παύση στον λόγο, ο *punctus elevatus*, για τις μεγαλύτερες παύσεις, και ο *punctus interrogativus*, για τις ερωτήσεις. Στην παρούσα έκδοση η στίξη μεταγράφηκε με βάση το νοηματικό περιεχόμενο του κειμένου, και αξιοποίησε τα σύγχρονα σύμβολα της στίξης, όπως υποδεικνύουν σήμερα οι μεγαλύτεροι εκδότες ανά τον κόσμο.

Η σήμανση των κειμενικών επιπέδων του Ludus στον κώδικα γίνεται κατά τη συνήθη πρακτική των χειρογράφων της εποχής, σύμφωνα με την οποία οι *ρουμπρίκες* δηλώνουν τις σκηνοθετικές οδηγίες, και τα εκφωνούμενα μέρη του δράματος σημειώνονται με μαύρη μελάνη.<sup>14</sup> Στην παρούσα έκδοση τα εκφωνούμενα μέρη αποτυπώνονται με πλάγια γραφή, ώστε να διακρίνονται από τις σκηνοθετικές οδηγίες.

Η συμπλήρωση του *apparatus S.S.* που, όπως προαναφέρθηκε, αποτέλεσε έναν από τους λόγους για τους οποίους θεωρήθηκε επιβεβλημένη η κριτική έκδοση του κειμένου, αποδεικνύει τον συμπληρωματικό χαρακτήρα του Ludus και πιστοποιεί ότι ολόκληρο το δρώμενο, με εξαίρεση τον εξωβιβλικό *Planctus* (84-132), αποτελεί *ad litteram* αποσπάσματα από την Αγία Γραφή, στην όποια γλωσσική τους παραλλαγή.

---

<sup>13</sup>Για τα σύμβολα στίξης που απαντούν στους κώδικες της Μεσαιωνικής περιόδου βλ. Parks (1992) 35-49· Graham (2007) 82-93.

<sup>14</sup>Graham (2007) 18-23.



Ο τύπος *eloy* (79), που δεν απαντά στη *vulgata versio* του Ιερωνύμου,<sup>15</sup> ενισχύει την υποψία ότι ο ανώνυμος συμπλητής δεν λαμβάνει υπόψη του αυτήν, αλλά την *vetus latina* στην εκδοχή που χρησιμοποιείτο στη βόρεια Ευρώπη.

Η μετάφραση των *ad litteram* αποσπασμάτων από την Αγία Γραφή στα νέα ελληνικά έγινε με βάση τη νεοελληνική μετάφραση της *Αγίας Γραφής* από την *Ελληνική Βιβλική Εταιρεία*. Η σήμανση των μερών που αποτελούν *fontes Sacrae Scripturae* με πλάγια γραφή, κατά τη συνήθη εκδοτική πρακτική των τελευταίων ετών, έπρεπε να αποφευχθεί στην παρούσα έκδοση, διότι θα δυσχέραινε την διάκριση των κειμενικών επιπέδων.

Στην αρχή του ff. 4<sup>r</sup> παραδίδεται ο *Planctus*, η θρηνητική ωδή που, όπως προαναφέρθηκε, ανάγεται στον 12<sup>ο</sup> αιώνα και αποδίδεται στο Γοδεφρείγο του Αγίου Βίκτωρος. Η μελωδία του αποτυπώνεται μέσω *νευμάτων*, του συστήματος μουσικής σημειογραφίας πριν από την επινόηση του πενταγράμμου.<sup>16</sup> Η θέση όμως στην οποία ο *Planctus* αποτυπώνεται από τον κώδικα, είναι δραματικά άτοπη, εφόσον διακόπτει τη σκηνή της δίκης του Ιησού, η οποία ξεκινά στο ff. 3<sup>v</sup> και ολοκληρώνεται στο ff. 4<sup>r</sup>, μετά την παρεμβολή του *Planctus*. Το γεγονός αυτό δημιουργεί την εικασία ότι ο ανώνυμος συμπληματίας μάλλον συνέθεσε τον *Ludus* για να πλαισιώσει τον *Planctus*, χωρίς όμως να υπολογίσει με ακρίβεια εξ αρχής την έκταση που θα καταλάμβανε στο χειρόγραφο. Στην παρούσα έκδοση ο *Planctus* τοποθετείται στην αρμόζουσα δραματική θέση (84-132), στο σημείο δηλαδή κατά το οποίο με βάση τις σκηνοθετικές οδηγίες η Μαρία πρέπει να θρηνήσει. Η διαίρεσή του σε στροφές έγινε με βάση τον κώδικα, στον οποίο η έναρξη κάθε νέας στροφής σημειώνεται με κεφαλαίο γράμμα από τον γραφέα.<sup>17</sup> Η νεοελληνική μετάφραση του *Planctus*, εν κατακλείδι, δεν ακολούθησε την *ad litteram* μέθοδο, αλλά τη *μετρική απόδοση-σύνθεση*, για την οποία εκτιμήθηκαν οι γλωσσικές ιδιαιτερότητες του λατινικού πρωτοτύπου και αξιοποιήθηκαν οι εκφραστικές δυνατότητες της νέας ελληνικής προκειμένου να αποδοθεί ο έντονος λυρισμός του σε μια *ad sensum* νεοελληνική σύνθεση.

---

<sup>15</sup>Στη *vulgata versio* ο τύπος *eloy* απαντά είτε ως *Heli* (Matth. 27, 46) είτε ως *Heloi* (Marc. 15, 34).

<sup>16</sup>Bischoff (1990) 173-175. Για τη μεταγραφή της μελωδίας του *Planctus* βλ. Stevens (1986) 131-132.

<sup>17</sup>Graham (2007) 87-88.

## 2. Κείμενο και μετάφραση

Στις ακόλουθες σελίδες εκδίδεται το λατινικό κείμενο κατ' αντιστοιχία προς τη νεοελληνική του μετάφραση, η οποία για πρώτη φορά εκπονείται.

Κάτω ακριβώς από το λατινικό κείμενο χρησιμοποιήθηκε ένα εκτενές υπόμνημα πηγών, το οποίο στην ολότητά του αποτυπώνει τον συνθετικό χαρακτήρα του *μύθου* (υπό την αριστοτελική σημασία του όρου), με βάση τα αντίστοιχα χωρία της αφήγησης των κανονικών ευαγγελικών κειμένων. Αυτό είναι το *apparatus S.S.*

Ακολούθως, σημειώνονται οι λατινικές συντήσεις, τις οποίες χρησιμοποίησα στο *apparatus criticus*.

## SIGLA

|               |   |
|---------------|---|
| clm 4660a     | Codex Latinus Monacensis [=Fragmenta Burana, Bayerische Staatsbibliothek, Munich] |
| <i>add.</i>   | addidi  |
| <i>al. m.</i> | alia manus/manu   |
| <i>coll.</i>  | collato   |
| <i>corr.</i>  | correxit  |
| <i>eras.</i>  | erasum  |
| <i>lin.</i>   | linea/lineis  |
| <i>litt.</i>  | litteris  |
| <i>prop.</i>  | proposuit   |
| <i>subst.</i> | substitui/substituitur  |
| <i>trans.</i> | transposui  |
| < >           | supplenda   |

Primo inchoatur ita, quando Dominus cum Discipulis suis procedere vult ad locum deputatum ubi Mandatum debet esse; et in processu dicant Apostoli ad Dominum:

5 *Vbi uis paremus tibi conmedere pascha?*

Et Dominus respondet:

*Ite in ciuitatem ad quendam et dicite ei: "Magister dicit: tempus meum prope est; apud te facio pascha cum Discipulis meis."*

10 Et in deputato loco faciant mensam parari cum mensale cum pane et vino. Et Dominus discumbat cum duodecim Apostolis suis et edentibus illis dicat:

*Amen dico uobis, quia unus vestrum me traditurus est in hac nocte.*

15 Et unusquisque pro se respondeat:

*Numquid ego sum Domine?*

Et Dominus respondeat:

*Qui intinguit mecum manum in parapside, hic me tradet. Filius quidem hominis vadit sicut scriptum est de illo; ve autem homini illi per quem filius hominis tradetur. Bonum erat illi si natus non fuisset homo ille.*

20

Respondeat Iudas:

*Numquid egomet sum Rabbi?*

Et Dominus dicat:

25

*Tu dixisti.*

Tunc medio tempore vadat Iudas ad Pontifices et ad Iudeos. Et dicat:

*Quid uultis michi dare et ego uobis eum tradam?*

At illi constituent ei:

30

*Triginta argenteos.*

Et ista hora accipiat Dominus panem, 'benedicat, frangat' et dicat:

*Accipite et comedite; hoc est corpus meum.*

---

4/5 Matth. 26, 17; cfr Marc. 14, 12 || dicant – pascha] cfr Luc. 22, 9 ||  
 6/9 Matth. 26, 18; cfr Marc. 14, 13-14; cfr Luc. 22, 10-11 ||  
 10/11 Et – vino] cfr Matth. 26, 19; cfr Marc. 14, 16; cfr Luc. 22, 13 ||  
 11/12 Et – dicat] Matth. 26, 20-1; cfr Marc. 14, 18; cfr Luc. 22, 14-5 ||  
 13 Matth. 26, 21; cfr Marc. 14, 18; cfr Luc. 22, 21; cfr Ioh. 13, 21 ||  
 15/16 Matth. 26, 22; cfr Marc. 14, 19; cfr Luc. 22, 23; cfr Ioh. 13, 22 ||  
 17/21 Matth. 26, 23-4; cfr Marc. 14, 20-1 || 18 Qui – parapside] cfr Ioh.

## ΣΥΝΟΠΤΙΚΟ ΔΡΩΜΕΝΟ ΓΙΑ ΤΟ ΘΕΙΟ ΠΑΘΟΣ

Το δρώμενο ας ξεκινήσει κατά τον εξής τρόπο, δηλαδή απ' το σημείο της αφήγησης που λέει ότι ο ΚΥΡΙΟΣ θέλει να πάει με τους ΜΑΘΗΤΕΣ του στο συγκεκριμένο εκείνο μέρος, όπου πρέπει να βρίσκεται ένας ΑΝΘΡΩΠΟΣ· κι οι ΑΠΟΣΤΟΛΟΙ ας πουν στον ΚΥΡΙΟ την ώρα που βαδίζουν:

*Πού θέλεις να σου ετοιμάσουμε να φας το πασχαλινό δείπνο;*

Κι ο ΚΥΡΙΟΣ τους απαντάει:

*Να πάτε στην πόλη, στον τάδε, και να του πείτε: «ο Διδάσκαλος λέει: κοντεύει η ώρα μου· θα γιορτάσω στο σπίτι σου το Πάσχα μαζί με τους μαθητές μου.»*

Και στο συγκεκριμένο εκείνο μέρος ας ετοιμάσουν το δείπνο με ψωμί και κρασί για φαγητό. Κι ο ΚΥΡΙΟΣ ας καθίσει στο τραπέζι με τους δώδεκα ΑΠΟΣΤΟΛΟΥΣ και, καθώς θα τρώνε, ας τους πει:

*Αλήθεια σάς λέω, απόψε ένας από σας θα με προδώσει.*

Και καθένας ας του απαντήσει ρωτώντας για τον εαυτό του:

*Μήπως εγώ, Κύριε;*

Κι ο ΚΥΡΙΟΣ ας τους απαντήσει:

*Όποιος βούτηξε μαζί μου το χέρι στην πιατέλα, αυτός θα με παραδώσει. Ο Υιός του Ανθρώπου θα πεθάνει, όπως έχουν πει γι' αυτόν οι Γραφές. Αλίμονο όμως στον άνθρωπο εκείνον που θα προδώσει τον Υιό του Ανθρώπου. Θα 'ταν καλύτερα γι' αυτόν να μην είχε γεννηθεί.*

Ας του απαντήσει ο ΙΟΥΔΑΣ ρωτώντας:

*Μήπως είμαι εγώ, Διδάσκαλε;*

Κι ας του πει ο ΚΥΡΙΟΣ:

*Και βέβαια, όπως το είπες.*

Τότε, καθώς θα τρώνε, ας πάει ο ΙΟΥΔΑΣ στους ΑΡΧΙΕΡΕΙΣ και τους ΙΟΥΔΑΙΟΥΣ. Κι ας τους πει:

*Τι θα μου δώσετε; Κι εγώ θα σας τον παραδώσω.*

Κι εκείνοι ας του μετρήσουν:

*Τριάντα αργύρια.*

Και την ίδια στιγμή ας πάρει ο ΚΥΡΙΟΣ το ψωμί, ας πει την ευχαριστήρια προσευχή, ας το κόψει σε κομμάτια κι ας πει:

*Λάβετε και φάγετε· αυτό είναι το σώμα μου.*

---

13, 26 || **19/21** Luc. 22, 22 || **22/25** Matth. 26, 25 || **26/30** Matth. 26, 14-15; cfr Marc. 14, 10-11; cfr Luc. 22, 3-5 || **31/33** accipiat – meum] Matth. 26, 26; cfr Marc. 14, 22; cfr Luc. 22, 19; I Cor. 11, 23-24

---

**10** faciant] *post hoc verbum parari eras.* **31** benedicat frangat] *subst. coll.* Matth.

Similiter et calicem. Et postquam cenauit Dominus dicat:

35 *Surgite, eamus; hinc ecce appropinquabit qui me tradet.*

Et Iudas accedens ad Ihesum clamando dicat:

*Aue Rabbi!*

Et osculando irruat in eum. Tunc Dominus dicat:

*Amice, ad quod uenisti!*

40 Iudei et Milites accedant ad Dominum et manus iaceant in eum et teneant eum. Et ita ducant eum ad Pilatum. Tunc Discipuli omnes relicto eo fugiant. | Et accusent eum coram eo in tribus causis et dicant:

f.4<sup>r</sup> (lin. 18–fin.)

45 *Hic dixit: “Possum destruere templum Dei et post tri-  
duum reedificare illud.”*

Secundo:

*Hunc inuenimus subuertentem gentem nostram et prohibentem tributa dari Cesari et dicentem se Christum regem esse.*

50 Tertio:

*Conmouit populum docens per uniuersam Iudeam et incipiens a Galilea vsque huc.*

Tunc Pilatus respondeat:

*Quid enim mali fecit?*

55 Dicant Iudei:

*Si non esset malefactor, non tibi tradidissemus eum.*

Respondeat Pilatus:

*Accipite eum uos et secundum legem vestram iudicate eum. Ego nullam causam inuenio in hoc homine. Vultis ergo dimittam regem Iudeorum?*

60

Iudei clamando dicant:

---

**34** Luc. 22, 20; I Cor. 11, 25 || Similiter – calicem] cfr Matth. 26, 27; cfr Marc. 14, 23 || **35** Matth. 26, 46; Marc 14, 42; || **36/38** Et – eum] Matth. 26, 49; cfr Marc. 14, 45 || **38** Et – eum] cfr Luc. 22, 47 || **38/39** Matth. 26, 50 || **40/41** Iudei – eum<sup>2</sup>] cfr Ioh. 18, 12 || accedant – eum] Matth. 26, 50 || manus – eum] Marc. 14, 46 || **41** Et – Pilatum] cfr Matth. 27, 2; cfr Marc. 15, 1; cfr Luc. 23, 1 || **41/42** Tunc – fugiant] Matth. 26, 56; Marc. 14, 50 || **42/43** Et accusent eum ... et dicant] Luc. 23, 2 || **44/45** Matth. 26, 61; cfr 27, 40; cfr Marc. 15, 29; cfr Ioh. 2, 19; || **44** Hic – Dei] cfr Act. 6, 14 || **47/49** Luc. 23, 2 || **51/52** Luc. 23, 5 || **54** Matth. 27, 23; Marc. 15, 14;

Το αντίστοιχο ας κάνει και με το ποτήρι. Και μετά το δείπνο ο ΚΥΡΙΟΣ ας πει:

*Σηκωθείτε, πρέπει να πηγαίνουμε· σε λίγο θα καταφτάσει αυτός που θα με προδώσει.*

Κι ο ΙΟΥΔΑΣ, καθώς θα πλησιάζει τον Ιησού, ας του πει με φωνή δυνατή:

*Χαίρε, Διδάσκαλε!*

Κι ας τον αγκαλιάσει κι ας τον φιλήσει. Τότε ο Κύριος ας του πει:

*Φίλε, κάνε αυτό για το οποίο ήρθες!*

Οι ΙΟΥΔΑΙΟΙ κι οι ΣΤΡΑΤΙΩΤΕΣ ας πλησιάσουν τον Κύριο, ας τον συλλάβουν κι ας τον δέσουν. Κι έπειτα ας τον οδηγήσουν στον ΠΙΛΑΤΟ. Τότε οι ΜΑΘΗΤΕΣ ας τον εγκαταλείψουν όλοι κι ας φύγουν. Κι ας τον κατηγορήσουν μπροστά στον Πιλάτο [οι ΨΕΥΔΟΜΑΡΤΥΡΕΣ] απαγγέλλοντας τρεις κατηγορίες, κι ας πουν:

*Αυτός είπε: «Μπορώ να γκρεμίσω τον ναό του Θεού και μέσα σε τρεις μέρες να τον ξαναχτίσω.»*

Ξανά:

*Αυτόν εδώ τον πιάσαμε να ξεσηκώνει τον λαό μας, να τον εμποδίζει να πληρώνει τους φόρους στον αυτοκράτορα, και να ισχυρίζεται για τον εαυτό του πως είναι ο βασιλιάς, ο Μεσσίας.*

Και ξανά:

*Αναστάτωσε τον λαό με όσα διδάσκει σε όλη την Ιουδαία, άρχισε από την Γαλιλαία [κι έφτασε] ως εδώ.*

Τότε ας τους απαντήσει ο Πιλάτος:

*Γιατί, τι κακό έκανε;*

Οι Ιουδαίοι ας του απαντήσουν:

*Αν δεν ήταν κακοποιός, δεν θα τον παραδίναμε σε εσένα.*

Ο Πιλάτος ας τους απαντήσει:

*Πάρτε τον εσείς και δικάστε τον σύμφωνα με τον νόμο σας. Εγώ δεν βρίσκω κανένα λόγο για να καταδικάσω αυτόν τον άνθρωπο. Θέλετε, λοιπόν, να ελευθερώσω τον βασιλιά των Ιουδαίων;*

Οι Ιουδαίοι ας πουν με κραυγές:

---

Luc. 23, 22; cfr Ioh. 18, 29 || **56** Ioh. 18, 30 || **58/59** Accipite – eum] Ioh. 18, 31 || **59** Ego – homine] Luc. 23, 4; 23, 14; 23, 22; Ioh. 18, 38; 19, 4; 19, 6 || **59/60** Vultis – Iudeorum] Marc. 15, 9; Ioh. 18, 39 || **61/64** cfr Matth. 27, 23; cfr Marc. 15, 13-14; cfr Luc. 23, 21-23; cfr Ioh. 19, 15

---

**38** irruat] *prop.* Meyer; irruant **42** fugiant] *post hoc verbum* et ducant eum ad pilatum eras. | Et] *ante hoc verbum* Planctus Mariae *positus, quem trans. in lin. 84–132 presentis editionis* **48** Christum] XPM *graecis latinisque litt. signatum*

- Non, sed crucifigatur! |*  
Et clamando magis dica(n)t: f.4<sup>v</sup>  
*Crucifige, crucifige eum!*
- 65 Et Pilatus respondeat:  
*Accipite eum uos et crucifigite.*
- Dicant Iudei:  
*Non. Nos legem habemus et secundum legem debet mori,  
quia filium Dei se fecit.*
- 70 Respondeat Pilatus:  
*Regem vestrum crucifigam?*  
Tunc dicant Pontifices:  
*Regem non habemus nisi Cesarem.*  
Et Pilatus accipiat aquam et dicat:
- 75 *Mundus sum a sanguine huius iusti; vos videritis.*

Et baiolet sibi crucem; et ducant eum ubi crucifigitur. Et vnus ex Militibus ueniat et lancea tangat latus eius. Tunc ipse Dominus in cruce alta cum uoce clamet:

- 80 *Eloy, eloy, lemasabactani? Deus, deus meus, ut <quid dereliquisti me>?*  
Tunc Maria, mater Domini, veniat et due alie Marie et Iohannes. Et Maria planctum faciat quantum melius potest:

(PLANCTVS)

f.4<sup>r</sup> (lin.1–17)

- 85 (1.) Planctus ante nescia;  
planctu lassor anxia,  
crucior dolore.
- (2.) Orbat orbem radio,  
me ludea filio,  
mentibus dulcore.
- 90 (3.) Fili, dulcor unice,  
singulare gaudium,

---

**64/69** Ioh. 19, 6-7 || **70/73** Ioh 19, 15 || **74/75** Matth. 27, 24 ||  
**75** Mundus – huius] cfr Dan. 13, 46 || **76** Et<sup>1</sup> – crucem] Ioh. 19, 17  
et – crucifigitur] Matth. 27, 31; Marc. 15, 20 || eum – crucifigitur] Ioh.  
19, 18 || **76/77** Et<sup>2</sup> – eius] cfr Ioh. 19, 34 || **77/80** Tunc – me] Matth. 27, 46;  
Marc. 15, 34 || **79/80** Deus – me] cfr Ps. 21, 2 || **81** Tunc – Marie] cfr Matth.  
27, 56; cfr Marc. 15, 40; cfr Ioh. 19, 25



*Όχι, αλλά να σταυρωθεί!*  
 Και με πιο δυνατές κραυγές ας του πουν:  
*Σταύρωσέ τον, σταύρωσέ τον!*  
 Κι ο Πιλάτος ας τους απαντήσει:  
*Πάρτε τον εσείς και σταυρώστε τον.*  
 Ας του πουν οι Ιουδαίοι:  
*Όχι. Εμείς έχουμε νόμο, και σύμφωνα με τον νόμο μας  
 πρέπει να πεθάνει, γιατί ισχυρίστηκε πως είναι Υιός Θεού.*  
 Ο Πιλάτος ας τους απαντήσει:  
*Τον βασιλιά σας να σταυρώσω;*  
 Τότε οι Αρχιερείς ας του πουν:  
*Δεν έχουμε άλλο βασιλιά, εκτός από τον αυτοκράτορα.*  
 Κι ο Πιλάτος τότε ας πάρει νερό [για να πλύνει τα χέρια του]  
 κι ας πει:  
*Είμαι αθώος για το αίμα αυτού του δικαίου· το κρίμα  
 πάνω σας.*  
 Κι ο ΚΥΡΙΟΣ ας φορτωθεί τον σταυρό· κι ας τον οδηγήσουν  
 εκεί όπου πρέπει να σταυρωθεί. Κι ένας από τους ΣΤΡΑΤΙΩΤΕΣ  
 ας τον πλησιάσει κι ας τον λογχίσει στο δεξιό πλευρό. Κι ο  
 ΚΥΡΙΟΣ, έτσι καθώς είναι πάνω στον σταυρό, ας φωνάζει  
 δυνατά:  
*Ηλί, ηλί λιμά σαβαχθανί; Θεέ μου, Θεέ μου, γιατί με εγκα-  
 τέλειψες;*  
 Τότε η ΜΑΡΙΑ, η μητέρα του ΚΥΡΙΟΥ, ας πλησιάσει [στο  
 σταυρό], το ίδιο κι οι άλλες δύο ΜΑΡΙΕΣ και ο ΙΩΑΝΝΗΣ. Κι η  
 ΜΑΡΙΑ ας ερμηνεύσει τον εξής θρήνο, όσο καλύτερα μπορεί:

#### ΘΡΗΝΟΣ

1. Θρήνο πιο πριν δεν γνώρισα·  
 απόκαμα απ' τον θρήνο,  
 σταυρώνομαι απ' τον πόνο.
2. Στερεί τη λάμψη του φωτός από την οικουμένη,  
 στερεί τον γιο μου από εμέ η γη της Ιουδαίας,  
 μου κλέβει όλη την ψυχή και κάθε τρυφεράδα.
3. Γλυκέ μου γιε, μονάκριβε,  
 χαρά μοναδική μου,

**62** Non] *post hoc verbum lin. parvula* (l) *apparitur velut comma interpretanda, forsitan al. m.* **63** dicant] *add. coll. sensu* **76** baiolet] baiolent; *corr. Meyer* **79** quid...80 me] *add. coll. Matth.* **85** planctu] *prop. Meyer; plantula | lassor] super lin.; solor*

matrem flentem respice  
conferens solacium.

95     <4.> Mentem, pectus, lumina  
tua torquent uulnera.  
Que mater, que femina  
tam felix, tam misera?

100    <5.> Flos florum,  
dux morum,  
uenie uenia!  
Hinc ruit,  
hinc fluit  
unda cruoris.  
105    Proh dolor,  
hinc color  
effugit oris.

110    <6.> O uerum eloquium  
iusti Symeonis!  
Quem promisit gladium,  
sentio, doloris.

<7.> Gemitus suspiria  
lacrimaeque foris  
uulneris indicia  
sunt interioris.

115    <8.> Parcite proli!  
Mors michi noli  
tu quid tibi soli  
sola mederis.

120    <9.> Morte, beate,  
separor a te,  
ut dum nate  
sic cruciaris.

125    <10.> Que crimen, que scelera  
gens promisit effera!  
Virgam, uincla, uulnera,  
sputa, clauos, cetera  
sine culpa patitur.

---

**115** Parcite] *parcito prop.* Meyer

κοίτα που κλαίω, η μάνα σου,  
και παρηγόρησέ με.

4. Τον νου, τα στήθη, τη ζωή  
μού σκίζουν οι πληγές σου.  
Μακάρια μα και δύστυχη  
ποια μάνα, ποια γυναίκα;

5. Λουλούδι εσύ μοναδικό,  
σωτήρα της ζωής μας,  
πηγή του ελέους!  
Ρέει από 'δώ  
και ξεπηδά  
το αίμα σου σαν κύμα.  
Αλίμονό μου εγώ, πονώ:  
σβήνει η κοκκινάδα  
κι ωχραίνονται τα χείλη.

6. Ω, προφητεία αληθινή,  
του δίκαιου Συμεώνος!  
Νιώθω τον πόνο απ' την πληγή  
του ξίφους, όπως είπε.

7. Θρήνος και αναστεναγμοί και δάκρυα  
είν' όλα τούτα μοναχά  
οι φανερές ενδείξεις  
μιας άσπονδης πληγής που τρώει τα σωθικά μου.

8. Τον γιο μου σπλαγχνισθείτε!  
Μη μου αρνιέσαι, θάνατε,  
ό,τι μπορείς μονάχα εσύ,  
συ μόνο, να γιατρέψεις.

9. Μονάκριβέ μου, ο θάνατος,  
παιδί μου, μας χωρίζει,  
την ώρα που στον Γολγοθά,  
σταυρώνεσαι και πάσχεις.

10. Ποιο κρίμα, ποια ανομήματα  
σου φύλαξε τούτο το άθλιο γένος!  
Δεσμά, ραβδίσματα, πληγές,  
τους εμπτυσμούς και τα καρφιά κι όλες τις άλλες ύβρεις  
χωρίς κανένα φταιξιμο αθώως υπομένεις.

<11.) Nato, queso, parcite!  
Matrem crucifigite  
130 vel in crucis stipite  
nos simul affigite!  
Male solus moritur.

Et unus ex Iudeis dicat: (f.4<sup>v</sup>)  
*Si filius Dei es, descende nunc de cruce.*  
135 Alter Iudeus:  
*Confidit in Deo; liberet eum nunc si vult.*

Item Tertius:  
*Alios saluos fecit; se ipsum autem non potest saluum  
facere.*  
140 Et Dominus dicat:  
*Consumatum est.*  
Et:  
*(Pater;) in manus tuas commendo spiritum meum.*  
Et inclinato capite emittat spiritum. Tunc ueniat Ioseph ab  
145 Arimathia et petat corpus Ihesu. Et permittat Pilatus. Et Ioseph  
honorifice sepeliat eum.

---

**134** Matth. 27, 40; || *descende – cruce]* cfr Marc. 15, 30; 15, 32 ||  
**136** Matth. 27, 43 || **138/139** Matth. 27, 42; Marc. 15, 31; cfr Luc. 23, 35 ||  
**141** Ioh. 19, 30 || **143** Luc. 23, 46 || **144** Et – spiritum] Ioh. 19, 30 ||  
**144/146** Tunc – eum] cfr Matth. 27, 57-60; cfr Marc. 15, 43-46; cfr Luc.  
23, 50-53; cfr Ioh. 19, 38

---

**143** Pater] *add. coll.* Luc.

11. Τον γιο μου, σας εκπλιπαρώ, ας τονε σπλαγχνισθείτε!  
Εμένα πάρτε αντί για αυτόν, τη μάνα του σταυρώστε,  
αλλιώς, στο ξύλο του σταυρού  
καρφώστε και τους δυο μας!  
Πεθαίνει άσχημα κανείς αν είναι μοναχός του.

Ένας από τους ΙΟΥΔΑΙΟΥΣ ας πει [στον Κύριο]:

*Αν είσαι Υιός Θεού, κατέβα από τον σταυρό.*

Κι έπειτα ένας ΙΟΥΔΑΙΟΣ ας πει:

*Εμπιστεύτηκε τον εαυτό του στον Θεό· ας τον γλιτώσει,  
λοιπόν, τώρα, αν το θέλει.*

Αντίστοιχα, ένας ΑΛΛΟΣ ας πει:

*Τους άλλους τους έσωσε· τον εαυτό του δεν μπορεί να τον  
σώσει.*

Κι ο ΚΥΡΙΟΣ ας πει:

*Τετέλεσται.*

Κι έπειτα:

*Πατέρα, στα χέρια σου παραδίνω το πνεύμα μου.*

Κι ας γείρει το κεφάλι του κι ας ξεψυχήσει. Τότε ας έρθει ο  
ΙΩΣΗΦ Ο ΑΠΟ ΑΡΙΜΑΘΑΙΑΣ για να ζητήσει το σώμα του Ιησού.

Κι ας του επιτρέψει ο Πιλάτος [να το κατεβάσει από τον  
σταυρό]. Κι ο Ιωσήφ με νεκρικές τιμές ας τον ενταφιάσει.

## ΜΕΡΟΣ ΔΕΥΤΕΡΟ

### Η αριστοτελική προοπτική

#### 1. Τα κατὰ ποιὸν μέρη

Ἀνάγκη οὖν πάσης τῆς τραγωδίας μέρη εἶναι ἕξ, καθ' ὃ ποιὰ τις ἐστὶν ἡ τραγωδία· ταῦτα δ' ἐστὶ μῦθος καὶ ἦθος καὶ λέξις καὶ δianoia καὶ ὄψις καὶ μελοποιία (Arist. *Poet.* 1450a).<sup>18</sup>

Ο Αριστοτέλης ορίζει πως την τραγωδία διακρίνουν ἕξι μέρη κατὰ ποιόν: η πλοκή των γεγονότων (μῦθος), οι χαρακτήρες (ἦθος), η λεκτική διατύπωση (λέξις), ο τρόπος του σκέπτεσθαι (δianoia), το θεαματικό μέρος (ὄψις) και η μουσική σύνθεση (μέλος). Από αυτά ο μῦθος, το ἦθος και η δianoia αποτελούν τα αντικείμενα της μιμήσεως, η λέξις και το μέλος τα μέσα, και τέλος η ὄψις τον τρόπο με τον οποίο αυτή πραγματώνεται. Υπό το πρίσμα αυτό, στη συνέχεια του παρόντος κεφαλαίου θα διερευνηθεί αν ο Ludus εμφανίζει στοιχεία που υπακούουν στην αριστοτελική διάκριση των κατὰ ποιὸν μερών. Το εγχείρημα αυτό απαιτεί κατ' αρχάς μια σύντομη αναφορά στα βασικά χαρακτηριστικά που διέπουν τα ἕξι αυτά μέρη της τραγωδίας, όπως παρατίθενται στην αριστοτέλεια *Ποιητική*.

##### I. Μῦθος

Ἦδη από τον ορισμό της τραγωδίας (*Poet.* 1449b) ο Αριστοτέλης διευκρινίζει πως το συγκεκριμένο είδος δράματος είναι μίμηση πράξης ολοκληρωμένης, δηλαδή τελείας, ἀρα αποτελεί ὄλον (1450b):

ὄλον δέ ἐστὶν τὸ ἔχον ἀρχὴν καὶ μέσον καὶ τελευτήν.

Η τραγωδία έχει συνεπώς αρχή, μέση και τέλος ανάλογα του μεγέθους και της ενότητας του μύθου. Ο συγκροτημένος μῦθος έχει αφενός μέγεθος αντιληπτό στο σύνολό του από τον θεατή και αφετέρου ξεκινά (ἀρχήν) από την περιγραφή ενός γεγονότος ικανού να δημιουργήσει τις αναγκαίες συνθήκες για να προκύψει το επόμενο μυθικό γίνεσθαι (μέσον), το οποίο με τη σειρά του οδηγεί και πάλι με φυσική αναγκαιότητα στο τέλος (τελευτήν) της τραγωδίας (1450b). Ο Ludus φαίνεται πως υπακούει στις θεμελιώδεις αυτές διατυπώσεις του Αριστοτέλη σχετικά με τον

---

<sup>18</sup>Χρησιμοποιήθηκε η έκδοση των Taran-Gutas (2012).

μῦθον, αποτελεί δηλαδή ολοκληρωμένη πράξη, της οποίας ο θεατής μπορεί να αντιληφθεί τρεις ενότητες, σε χρονική μεταξύ τους αλληλουχία:

- την *ἀρχήν*, δηλαδή τον *Μυστικό Δείπνο* (1-39),
- το *μέσον*, δηλαδή το *Πάθος* (40-144) του Ιησού, και
- την *τελευτήν* του δρώμενου, η οποία πραγματώνεται με τον *Ενταφιασμό* του Ιησού (144-146).

Από την παραπάνω τριμερή διάκριση προκύπτει ότι ο μῦθος του *Ludus* αντιστοιχεί ποσοτικά και ποιοτικά κυρίως στο *Πάθος* του Ιησού. Τι συνιστά όμως πάθος για το θεωρητικό και αναπαραστατικό χριστιανικό περιβάλλον της δυτικής λατρείας κατά τον 13<sup>ο</sup> αιώνα;

Ο Αμβρόσιος και ο Αυγουστίνος, ήδη από τον 4<sup>ο</sup> αιώνα, κάνουν λόγο για το *Triduum Sacrum*, τις τρεις ημέρες δηλαδή κατά τις οποίες ο Ιησούς υπέφερε, πέθανε και αναστήθηκε:

et passus est, et requievit, et resurrexit. (Ambr. *Ep.* 13, 23)  
sacratissimum triduum crucifixi, sepulti, et resuscitati. (August. *Ep.* 54, 14)

Παρά το γεγονός ότι η δυτική χριστιανική λατρεία ακολουθούσε διαφορετικό λειτουργικό τυπικό από περιοχή σε περιοχή μέχρι και την έκδοση των επίσημων λειτουργικών χρηστικών βιβλίων από τη Σύνοδο του Τρέντο και την κατίσχυση του ρωμαϊκού λατρευτικού τυπικού (*rituale Romanum*),<sup>19</sup> τα γεγονότα του *Tridui Sacri* αποτελούν μέχρι και σήμερα αναπόσπαστο τμήμα της λατρείας κατά την κυρίως Μ. Εβδομάδα (Μ. Πέμπτη - Κυριακή του Πάσχα) σε Ανατολή και Δύση,<sup>20</sup> με αποτέλεσμα από τις απαρχές του Μεσαίωνα να συντεθεί πλήθος λειτουργικών ύμνων καθώς και μη λειτουργικών κειμένων (πραγματειών) σχετικών με αυτά. Ένας από τους πιο γνωστούς λατινικούς ύμνους είναι ο *Pange, lingua, gloriosi praelium certaminis*, που συντέθηκε κατά τον 6<sup>ο</sup> αιώνα από τον Βενάτιο Ονώριο Κλημεντιανό Φορτουνάτο και σκιαγραφεί την πρόσληψη του *Πάθους* από τον δυτικό χριστιανικό κόσμο:

---

<sup>19</sup>Martimort (1987) 45-68.

<sup>20</sup>Martimort (1985) 46-56.

Se volente, natus ad hoc,  
passione deditus,  
agnus in crucis levatur,  
immolandus stipite.

Hic acetum, fel, arundo,  
sputo, clavi, lancea [...].<sup>21</sup>

Το ίδιο παρατηρείται και στην πραγματεία *De passione Christi et de doloribus et planctibus matris eius* του Βερνάρδου του Κλαιρβώ κατά τον 12<sup>ο</sup> αιώνα:

imperante Pilato [...], sibi [Christus Deus] baiulans crucem [...] alii cum illudentes ridebant. [...] in crucem levatus et lingo durissimis clavis affixus [...]. Nec mirum, manabat eius sanguis ex quatuor partibus rigantibus nudis, lingo manibus pedipusque clavis confixus, de vultu illius pulchritudo effluxerat omnis.<sup>22</sup>

Ενδεικτική της μακράς ερμηνευτικής μεσαιωνικής παράδοσης για το τι ακριβώς συνιστά το *Πάθος* του Ιησού είναι και η ακόλουθη κειμενική μαρτυρία για τη *Λιτανεία τῶν Μυστηρίων τοῦ Πάθους τοῦ Σωτήρος*<sup>23</sup>, η οποία απαντά στην Τήνο περί τα τέλη του 19<sup>ου</sup> αιώνα. Σε αυτό το κείμενο γίνεται λόγος για τα *Έργαλεῖα τοῦ πάθους*:

Τὰ ἀργύρια, τὸ Ξῖφος, τὸ Σχοινίον, ἡ Χεὶρ, τὸ Κάλυμμα, ὁ Αλέκτωρ, τὸ Λευκὸν Φόρεμα, ἡ Στήλη, αἱ Μάστιγες, ἡ Πορφύρα, ὁ Στέφανος, ὁ Κάλαμος, ὁ Σταυρός, τὸ Πρόσωπον, τὰ Καρφία, τὸ Σφυρίον, ὁ Τίτλος, οἱ Κληροὶ, ὁ Σπόγγος, ὁ Ἥλιος, ἡ Σελήνη, τὰ Μάρμαρα, οἱ Ἀναστημένοι, ἡ Λόγχη, ἡ Κλίμαξ, ἡ Λαβίς, ἡ Σινδών, τὰ Ἀρώματα, ὁ Τάφος.

Αντίστοιχα, στην ανατολική παράδοση το *Πάθος* του Ιησού πραγματώνεται με

τοὺς ἐμπυσμους, τοὺς ραπισμούς, τὰ κολαφίσματα, τὰς ὕβρεις, τοὺς γέλωτας, τὴν πορφυρὰν χλαίναν, τὸν κάλαμον, τὸν σπόγγον, τὸ ὄξος, τοὺς ἥλους, τὴν λόγχην καὶ πρὸ πάντων τὸν σταυρὸν καὶ τὸν θάνατον [...].<sup>24</sup>

με μια δηλαδή χρονική αλληλουχία γεγονότων τα οποία έχουν έκταση, συμβαίνουν σε διαφορετικά σημεία της Ιερουσαλήμ – από το ρωμαϊκό Πραιτώριο μέχρι τον Γολγοθά –, και κυριαρχούν σε μια διήγηση αρκετά μακροσκελή, στην οποία προστίθενται ή από την οποία αφαιρούνται επιμέρους γεγονότα, σύμφωνα με τις παραλλαγές των αντίστοιχων κανονικών αφηγήσεων.<sup>25</sup> Συνεπώς, για τη χριστιανική μακραίωνα πρόσληψη, στο *Πάθος* του Ιησού εντάσσονται όλα τα γεγονότα που έπονται της σύλληψής του, και ομαδοποιούνται σε μια αλληλουχία τεσσάρων φάσεων

<sup>21</sup>Χρησιμοποιήθηκε η έκδοση του κειμένου από τη σειρά *Annalecta Hymnica Medii Aevi*, των Dreves-Blume-Bannister (1909) 50, 71.

<sup>22</sup>PL 182, 1133-1140.

<sup>23</sup>Ζαλώνης (1902) 11-21.

<sup>24</sup>Τριώδιον (1879) 676. Την έκδοση αυτή (και γενικά της εκδόσεις Ρώμης και Βενετίας του 19<sup>ου</sup> αιώνα) λαμβάνουν υπόψη τους σιωπηρά όλες οι αντίστοιχες ελληνικές εκδόσεις μέχρι σήμερα, οι οποίες κατά κύριο λόγο διορθώνουν απλώς τα ορθογραφικά αβλεπτήματα, βλ. π.χ. Τριώδιον (2010).

<sup>25</sup> Βλ. το σχετικό *apparatus* για τους στίχους 40-144.



(*Σύλληψη, Δίκη, Σταύρωση, Θάνατος και Ταφή*).<sup>26</sup> Όλα αυτά αναπαριστώνται στον Ludus.

Υπό το πρίσμα αυτό της έκτασης, το *Πάθος* του Ludus κυριαρχεί στο μεγαλύτερο μέρος της υπόθεσης, και συγκλίνει ως προς το περιεχόμενο με το αριστοτελικό *πάθος*, το οποίο μαζί με την *περιπέτειαν* και την *αναγνώρισιν*<sup>27</sup> αποτελούν τα συστατικά του *μύθου*, μέσω των οποίων διαρθρώνεται το περιεχόμενό του (1452a-b) και επιτυγχάνεται ο *έλεος* και ο *φόβος*, στόχοι κάθε μυθικού γίνεσθαι:

Δύο μὲν οὖν τοῦ μύθου μέρη ταῦτ' ἐστί, περιπέτεια καὶ ἀναγνώρισις· τρίτον δὲ πάθος. Τούτων δὲ περιπέτεια μὲν καὶ ἀναγνώρισις εἴρηται, πάθος δὲ ἐστὶ πρᾶξις φθαρτικὴ ἢ ὀδυνηρά, οἷον οἷ τε ἐν τῷ φανερωῦ θάνατοι καὶ αἱ περιωδυνίαι καὶ τρώσεις καὶ ὅσα τοιαῦτα. (1452b)

Το *πάθος*, ως συστατικό μέρος του αριστοτελικού *μύθου*, αποτελεί απαραίτητη προϋπόθεση για κάθε τραγωδία,<sup>28</sup> συνεπώς οι *μῦθοι* διακρίνονται ειδολογικά σε *ἀπλοῦς* και *πεπλεγμένους*, ανάλογα με το αν διαθέτουν ή όχι *περιπετείας* και *αναγνωρίσεις*:

Εἰσὶ δὲ τῶν μύθων οἱ μὲν ἀπλοὶ οἱ δὲ πεπλεγμένοι· καὶ γὰρ αἱ πράξεις ὧν μιμήσεις οἱ μῦθοι εἰσιν, ὑπάρχουσιν εὐθὺς οὕσαι τοιαῦται. Λέγω δὲ ἀπλῆν μὲν πρᾶξιν ἧς γινομένης ὥσπερ ὄρισται συνεχοῦς καὶ μιᾶς ἄνευ περιπετείας ἢ ἀναγνωρισμοῦ ἢ μετάβασις γίνεται, πεπλεγμένην δὲ ἐξ ἧς μετὰ ἀναγνωρισμοῦ ἢ περιπετείας ἢ ἀμφοῖν ἢ μετάβασις ἐστίν. (1452a)

Υπό το πρίσμα αυτό, ο Ludus ανήκει στον *πεπλεγμένον μῦθον*, το *πάθος* κυριαρχεί, και η ενσυνείδητη προδοσία του Ιούδα προκαλεί με επιτυχία τον *έλεον* και τον *φόβον* των θεατών, εφόσον ο Ιησούς δεν αναξιοπαθεί απλώς, αλλά ηθικός αυτουργός για την κατάσταση του υπήρξε κάποιος *φίλος* (1452b).<sup>29</sup> Η αποχώρηση του Ιούδα από τον Μυστικό Δείπνο δημιουργεί *περιπέτειαν*, τις αναγκαίες δηλαδή συνθήκες για να συντελεστεί η επιζητούμενη μεταβολή της τύχης του κεντρικού ήρωα από την ευτυχία στη δυστυχία. Για την *αναγνώρισιν* θα γίνει λόγος λίγο πιο κάτω (βλ. το υποκεφάλαιο *Όψις*).

<sup>26</sup>Η διαίρεση του *Πάθους* στις τέσσερις αυτές φάσεις επιβεβαιώνεται και από τη Muir (1995) 30-32.

<sup>27</sup>Για περαιτέρω διευκρίνιση των όρων βλ. Belfiore (1992) 132-180.

<sup>28</sup>Rees (1972) 1-11. Από τα δημοσιεύματα της σύγχρονης βιβλιογραφίας, το άρθρο αυτό του Rees είναι το μοναδικό αυτόνομο μελέτημα που επικεντρώνεται στην ερμηνεία του αριστοτελικού *πάθους* ως αναπόσπαστου μέρους του *μύθου*.

<sup>29</sup>Το σημασιολογικό περιεχόμενο της αριστοτελικής *φιλίας* αναλύεται επαρκώς στη μελέτη της Belfiore (2000) 15-19.

Σε ό,τι αφορά τον τρόπο με τον οποίο πλέκονται τα μυθικά συμβάντα, ο Αριστοτέλης τονίζει με έμφαση πως ο *μῦθος* πρέπει να στηρίζεται στην αρχή του *εἰκότος* και ου *ἀναγκαίου*,<sup>30</sup> να είναι δηλαδή αιτιώδης και πιθανολογικός, γεγονός που καθιστά φανερό τη διαφορά ανάμεσα στην αποστολή του ποιητή και του ιστορικού:<sup>31</sup>

Φανερόν δὲ ἐκ τῶν εἰρημένων καὶ ὅτι οὐ τὸ τὰ γενόμενα λέγειν, τοῦτο ποιητοῦ ἔργον ἐστίν, ἀλλ' οἷα ἂν γένοιτο καὶ τὰ δυνατὰ κατὰ τὸ εἰκὸς ἢ τὸ ἀναγκαῖον. Ὁ γὰρ ἱστορικὸς καὶ ὁ ποιητὴς οὐ τῷ ἢ ἔμμετρα λέγειν ἢ ἄμετρα διαφέρουσιν [...] ἀλλὰ τούτῳ διαφέρει, τῷ τὸν μὲν τὰ γενόμενα λέγειν, τὸν δὲ οἷα ἂν γένοιτο. (1451a-b)

Η αρχή του *εἰκότος* και του *ἀναγκαίου* είναι διάχυτη στον *Ludus*, ο οποίος, όπως προκύπτει και από το *apparatus S.S.*, πλέκει τον *μῦθον* του με βάση τα ανάλογα χωρία των τεσσάρων κανονικών ευαγγελικών αφηγήσεων, με μόνη εξαίρεση τον εξωβιβλικό *Planctus*: η τεχνική αυτή εξυπηρετεί τη συνοχή του μύθου, άρα συνάδει με την «αποστολή του ποιητή», και όχι με μια εξαντλητική παράθεση γεγονότων, μια τεχνική δηλαδή που θα υποδήλωνε την αντίστοιχη «αποστολή του ιστορικού-ιστοριογράφου».

Τέλος, σύμφωνα με τον Αριστοτέλη, κάθε τραγωδία διαθέτει *δέσιν* και *λύσιν*:

Ἔστι δὲ πάσης τραγωδίας τὸ μὲν δέσις τὸ δὲ λύσις, τὰ μὲν ἔξωθεν καὶ ἔνια τῶν ἔσωθεν πολλάκις ἢ δέσις, τὸ δὲ λοιπὸν ἢ λύσις· λέγω δὲ δέσιν μὲν εἶναι τὴν ἀπ' ἀρχῆς μέχρι τούτου τοῦ μέρους ὃ ἔσχατόν ἐστιν ἐξ οὗ μεταβαίνει εἰς εὐτυχίαν ἢ εἰς ἀτυχίαν, λύσιν δὲ τὴν ἀπὸ τῆς ἀρχῆς τῆς μεταβάσεως μέχρι τέλους. (1455b)

Στην περίπτωση του *Ludus* την *δέσιν* αποτελούν τα γεγονότα που προηγούνται του Μυστικού Δείπνου και είναι γνωστά στον θεατή από την ευαγγελική αφήγηση, και την *λύσιν* συνιστά ό,τι έπεται του Μυστικού Δείπνου, από το σημείο δηλαδή που ξεκινά το *Πάθος* του Ιησού, μέχρι και το τέλος του δράματος.

## II. ἦθος

Με τον όρο *ἦθος* ο Αριστοτέλης εννοεί την *ποιότητα* του χαρακτήρα των προσώπων, η δράση των οποίων διαμορφώνει τον *μῦθον*. Αποτελεί την εσωτερική προδιάθεση (*προαίρεσις*)<sup>32</sup> που φανερώνεται στις πράξεις τους και τα ωθεί να

<sup>30</sup>Αναλυτικότερα για τους όρους *εἰκὸς* και *ἀναγκαῖον* βλ. Δρομάζος (1982) 75-81, και Belfiore (1992) 119-131.

<sup>31</sup>Carli (2010) 303-336.

<sup>32</sup>Για την άρρηκτη σύνδεση *ἦθος* και *πράξεως* βλ. Halliwell (1998) 138-158.

δράσουν με τον έναν ή με τον άλλον τρόπο, ώστε να οδηγηθούν στην ευτυχία ή τη δυστυχία:

Λέγω [...] τὰ δὲ ἦθη, καθ' ὃ ποιούς τινας εἶναι φαμεν τοὺς πράττοντας [...]. Ἡ γὰρ τραγωδία μίμησις ἐστὶν οὐκ ἀνθρώπων ἀλλὰ πράξεων καὶ βίου, καὶ εὐδαιμονία καὶ κακοδαιμονία ἐν πράξει ἐστίν, καὶ τὸ τέλος πράξις τις ἐστίν, οὐ ποιότης· εἰσὶν δὲ κατὰ μὲν τὰ ἦθη ποιοὶ τινες, κατὰ δὲ τὰς πράξεις εὐδαίμονες ἢ τοῦναντίον· οὐκ οὖν ὅπως τὰ ἦθη μιμήσονται πράττουσιν, ἀλλὰ τὰ ἦθη συμπεριλαμβάνουσιν διὰ τὰς πράξεις· [...] Ἔστιν δὲ ἦθος μὲν τὸ τοιοῦτον ὃ δηλοῖ τὴν προαίρεσιν, ὅποια τις [...]. (1450a-b)

Υπό το πρίσμα αυτό, η προσέγγιση του ἥθους στον Ludus δεν αφορά σε όλα τα πρόσωπα που συμμετέχουν στο δράσιμο, αλλά πρέπει να περιοριστεί σε εκείνα των οποίων η δράση είναι καίρια για την εξέλιξη του μύθου κατά πιθανή ή αναγκαία συνέπεια, και που οδηγεί στο Πάθος μέσω του ἔλεου και του φόβου. Αφορά, συνεπώς, τον Ιησού, ο οποίος υφίσταται το Πάθος, τον Ιούδα, που το προκαλεί, και τον Πιλάτο, που το επιτρέπει. Έτσι, θα πρέπει κανείς να διερευνήσει αν στους ήρωες αυτούς εντοπίζονται οι τέσσερις θεμελιώδεις ιδιότητες που επισημαίνει ο Αριστοτέλης (1454a), αν το ἦθος τους δηλαδή μπορεί να χαρακτηριστεί

- *χρηστὸν* (αν εκφράζει ευγένεια και αγαθή προαίρεση),
- *ἀρμόττον* (αν η συμπεριφορά του συμβαδίζει με τα χαρακτηριστικά που διακρίνουν το φύλο στο οποίο ανήκει, την ηλικία και τις κοινωνικές συνθήκες στις οποίες ζει)
- *ὅμοιον* (αν εντάσσεται με φυσικότητα στην πραγματικότητα του μυθικού γίνεσθαι), και
- *ὁμαλὸν* (αν δεν παρατηρούνται ψυχολογικές διακυμάνσεις ή μεταπτώσεις και αν οι αντιδράσεις του είναι σύμφυτες με τα βασικά ηθικά χαρακτηριστικά του),<sup>33</sup>

ώστε μέσω της δράσης τους να καταστούν «τραγικοί ήρωες»:

Ἔστι δὲ τοιοῦτος ὁ μήτε ἀρετῆ διαφέρων καὶ δικαιοσύνη μήτε διὰ κακίαν καὶ μοχθηρίαν μεταβάλλον εἰς τὴν δυστυχίαν ἀλλὰ δι' ἁμαρτίαν τινά, τῶν ἐν μεγάλῃ δόξῃ ὄντων καὶ εὐτυχία, οἷον Οἰδίπους καὶ Θυέστης καὶ οἱ ἐκ τῶν τοιούτων γενῶν ἐπιφανεῖς ἄνδρες. (1453a)

Πρέπει επιπλέον να σημειωθεί ότι, όπως και στην αρχαία τραγωδία, τα βασικά γνωρίσματα των ἥθῶν των κεντρικών αυτών ηρώων είναι γνωστά στους θεατές από

<sup>33</sup>Για εκτενέστερη ερμηνευτική προσέγγιση των ὁρων βλ. Else (1957) 457-463· Lucas (1972) 157-160.

την προϊστορία του *μύθου* (*δέσις*), που εν προκειμένω είναι κατά κύριο λόγο η ευαγγελική αφήγηση, και επομένως στον Ludus δίνεται περισσότερη έμφαση στο θείο *Πάθος* και όχι στη διαγραφή των *ἡθῶν*,<sup>34</sup> που απλώς λειτουργούν ως μέσο προώθησης του *μύθου*. Αναλυτικά:

Σε ό, τι αφορά το *ἦθος* του Ιησού – κεντρικού ήρωα του Ludus – παρατηρείται μια θεμελιώδης απόκλιση από τον τρόπο με τον οποίο σκιαγραφεί ο Αριστοτέλης τον τραγικό ήρωα. Ο Ιησούς, κατά τη χριστιανική *ύπόθεσιν*, είναι τέλειος, υπερέχει δηλαδή κατεξοχήν σε αρετή και δικαιοσύνη, δεν έχει κανένα ψεγάδι ούτε διαπράττει κανενός είδους *ἀμαρτίαν*, αλλά αντίθετα επωμίζεται τις αμαρτίες άλλων.<sup>35</sup> Είναι αξιοσημείωτο ότι στην αρχαία τραγωδία υπάρχουν περιπτώσεις ηρώων ανάλογων με τον Ιησού του Ludus, όπως αγνοί νέοι Μακαρία στους *Ηρακλείδες* και Μενουκεύς στις *Φοίνισσες* του Ευριπίδη, που θυσιάζονται για το καλό της κοινότητας, όπως δηλαδή και ο Ιησούς. Όμως, η σχηματική αριστοτελική θεωρία δεν περιλαμβάνει ούτε προβλέπει τέτοιες περιπτώσεις τελειότητας. Πέρα από αυτή τη διαφοροποίηση, ο Ιησούς του Ludus – όπως και κάθε δραματοποιημένος Ιησούς, εφόσον δεν ξεφεύγει από τον βασικό χριστιανικό *μῦθον* – εμφανίζει κάποια από τα χαρακτηριστικά που συμβαδίζουν με τις αριστοτελικές αρχές περί *ἦθους*: αποδέχεται υπομονετικά τη σύλληψη και το *Πάθος* του κατά το *ἀρμόττον* και *όμαλόν*, χωρίς αντίδραση ή μομφή προς τους διώκτες του, όπως αρμόζει (*ἀρμόττον*) στη φύση του (θεάνθρωπος) και στην ανάγκη του να ολοκληρώσει την αποστολή του (*ὄμοιον*).

Η δράση του Ιούδα στον Ludus είναι καταλυτική για την πορεία του Ιησού προς το *Πάθος*: είναι ο μαθητής που προδίδει τον δάσκαλο. Έτσι, εκ πρώτης όψεως, το *ἦθος* του φαίνεται *φαῦλον*, συνεπώς εκ διαμέτρου αντίθετο από το *χρηστὸν* που διακρίνει τον τραγικό ήρωα. Ωστόσο, στις ευαγγελικές αναφορές, που αποτελούν την *δέσιν* του *μύθου*, (Luc. 22, 3· Io. 13, 27) εμφανίζεται ως κίνητρο της δράσης του η επίδραση του σατανά, ως ανάλογου της *ἄτης* που τυφλώνει τον νου του ήρωα και τον οδηγεί στην *ἀμαρτίαν*. Υπό το πρίσμα αυτό, ο Ιούδας αριστοτελικά μπορεί να καταστεί «τραγικός

<sup>34</sup>Για αυτό και σύμφωνα με την αριστοτελική *Ποιητική* (1456a), ο Ludus μπορούμε να πούμε ότι ανήκει στο είδος της «παθητικής τραγωδίας».

<sup>35</sup>Πρέπει να σημειωθεί ότι η αριστοτελική *ἀμαρτία* έχει πολύ διαφορετική σημασία από το αντίστοιχο χριστιανικό εννοιολογικό περιεχόμενο του όρου. Για τον Αριστοτέλη – και εν γένει για τον αρχαίο ελληνικό κόσμο – ως *ἀμαρτία* νοείται κάποιο σχετικά μικρής βαρύτητας σφάλμα διανοητικής ή ηθικής τάξης, συνήθως λόγω άγνοιας από μέρους του δράντος. Για το ζήτημα αυτό βλ. αναλυτικότερα Kim (2010) 33-52· Lucas (1972) 299-307. Στην εξελιγμένη μεσαιωνική χριστιανική συνείδηση *ἀμαρτία* θεωρείται κάθε ενέργεια ή σκέψη που αφηφά τη θέληση του Θεού, βλ. Rhymer (1989) 221-254.

ήρωας», εφόσον δεν σφάλει εξαιτίας της *κακίας* του, αλλά λόγω ενός σφάλματος διανοητικού, το οποίο συνειδησιακά είναι ανήμπορος να αντέξει, και για αυτό απαγχονίζεται κατά τον *μύθον* (Matth. 27, 5). Η εκδοχή αυτή της «ημαρτημένης ηθικής χρηστότητας» του ήρωα ενισχύεται και από την παραλλαγή του *μύθου* στο απόκρυφο ευαγγέλιο του Ιούδα:<sup>36</sup> εκεί η «προδοσία» υπήρξε αίτημα του ίδιου Ιησού, ώστε ο Ιούδας να οδηγήσει στην εκπλήρωσή του το θείο σχέδιο και κατά συνέπεια το ακόλουθο *Πάθος* του Ιησού.<sup>37</sup>

Ο Πιλάτος καθίσταται τραγικός ήρωας, επειδή παρά τη θέλησή του επιτρέπει την καταδίκη ενός αθώου. Διαθέτει *χρηστήν προαίρεσιν*, εφόσον αντιλαμβάνεται πως οι κατηγορίες (58-60) που προσάπτονται στον Ιησού δεν ευσταθούν (59), και προσπαθεί να τον σώσει. Είναι άλλωστε γνωστό από τη βιβλική αφήγηση (Matth. 27, 16-26· Marc. 15, 6-15· Luc. 23, 13-25· Ioh. 18, 38-40) ότι ο Πιλάτος στην προσπάθειά του να ελευθερώσει τον Ιησού δοκιμάζει να αξιοποιήσει το έθιμο, σύμφωνα με το οποίο τις ημέρες του Πάσχα ως Ρωμαίος διοικητής, που διέπεται από το ανάλογο *ἦθος* του αξιώματός του (*ἀρμόττον*), μπορούσε να ελευθερώσει έναν κρατούμενο, για αυτό και ζητά από το πλήθος να επιλέξει μεταξύ του Ιησού και του Βαραββά. Στη γνωστή απόφαση του πλήθους να σταυρωθεί ο Ιησούς, αντιτείνει τη διατήρηση της εξουσίας και άρα την ομοιόσταση (*ὄμοιον, ὁμαλόν*), που έχει ως στόχο τη διατήρηση της ηρεμίας και την καταστολή της όποιας επικείμενης εξέγερσης,<sup>38</sup> ταυτόχρονα με την προσπάθειά του να διατηρήσει τη διοικητική του θέση ύστερα από τις απειλές των Αρχιερέων (73).

### III. Διάνοια

Με τον όρο *διάνοια* ο Αριστοτέλης αναφέρεται στον τρόπο με τον οποίο ο ήρωας αντιλαμβάνεται (*γνώμη*) την εκάστοτε συγκυρία, για την οποία και αντιτείνει τη δική του επιχειρηματολογία. Είναι δηλαδή η λεκτική διαδικασία που εγείρει τα συναισθήματα του *έλεου* και του *φόβου* και προετοιμάζει για την *πράξιν* που θα ακολουθήσει. Συνεπώς, η *διάνοια* είναι άρρηκτα συνδεμένη με το *ἦθος*, εφόσον από κοινού αποτελούν τα *αἴτια των πράξεων*:

<sup>36</sup>Meyer-Kasser-Wurst (2006).

<sup>37</sup>Για τον Ιούδα στη χριστιανική συνείδηση βλ. τη μονογραφία τού Stanford (2015). Για τη Muir (1995) 128-129, ο Ιούδας έχει ως δραματικό ανάλογο τον Οιδίποδα.

<sup>38</sup>Για τη στάση του Πιλάτου απέναντι στον Ιησού και τον ρόλο του ως Ρωμαίου διοικητή βλ. το έργο του Warren (2003).

διάνοιαν δέ, ἐν ὅσοις λέγοντες ἀποδεικνύασίν τι ἢ καὶ ἀποφαίνονται γνώμην [...] ἐστὶν τὸ λέγειν δύνασθαι τὰ ἐνόητα καὶ τὰ ἀρμόττοντα [...]. (1450a-b)

Ἔστι δὲ κατὰ τὴν διάνοιαν ταῦτα, ὅσα ὑπὸ τοῦ λόγου δεῖ παρασκευασθῆναι. Μέρη δὲ τούτων τό τε ἀποδεικνύειν καὶ τὸ λύειν καὶ τὸ πάθη παρασκευάζειν (οἶον ἔλεον ἢ φόβον ἢ ὀργὴν καὶ ὅσα τοιαῦτα) καὶ ἔτι μέγεθος καὶ μικρότητα. (1456a-b)

Ἡ *διάνοια* στον *Ludus* εἶναι ἐμφανῆς στα ἀκόλουθα τρία σημεῖα:

- Στὴν παράδοση τοῦ μυστηρίου τῆς Ευχαριστίας (31-34), ἡ ὁποία κατὰ τὸν *μῦθον* πραγματώνεται με τὶς σχεδόν ἀποφθεγματικῶς-μυστηριακῶς χαρακτήρα ἐκφωνήσεις τῶν ευαγγελικῶν χωρίων *accipite et manducate ex eo omnes, hoc est enim corpus meum* (λάβετε, φάγετε, τοῦτό ἐστὶ τὸ σῶμα μου) καὶ *bibite ex eo omnes, hic est enim sanguis meus* (πίετε ἐξ αὐτοῦ πάντες, τοῦτό ἐστὶ τὸ αἷμα μου), κάτι ἀνάλογο με τὶς ἀποφθεγματικὲς φράσεις τῶν ἠρώων στὸ ἀρχαῖο δράμα.
- Στὴ σκηνὴ κατὰ τὴν ὁποία περιγράφονται τὰ γεγονότα ποὺ συνέβησαν στὸν *Domus Pilati* (42-75, βλ. πρὸ κάτω τὸ ὑποκεφάλαιο *Ὅψεις*), μέσω τῆς στιχομυθίας τοῦ Πιλάτου με τοὺς Ἰουδαίους καὶ τοὺς Ἀρχιερεῖς, κατὰ τὴν ὁποία πραγματώνεται μὲν ἡ διαφορετικὴ γνώμη τῶν δύο πλευρῶν σχετικὰ με τὴν τύχη τοῦ Ἰησοῦ, ἀλλὰ ταυτόχρονα ἡ πρακτικὴ αὐτὴ θυμίζει ἐντονα τοὺς ἀγῶνες λόγων τῆς ἀρχαίας ἐλληνικῆς τραγωδίας, καθὼς ἐγείρεται ὁ *φόβος* τῶν θεατῶν γιὰ τὴν επικείμενη καταδίκη τοῦ Ἰησοῦ.
- Στὸν *Planctus* τῆς Μαρίας (84-132), ὅπου ἐντυπωσιάζει ἡ μητρικὴ οδύνη (84-122), ὁ *ἔλεος* γιὰ τὸν ἀναξιπαθόντα Ἰησοῦ (123-127) καὶ ἡ τραγικότητα γιὰ τὴν γνώση τοῦ επικείμενου θανάτου τοῦ (127-132). Ταυτόχρονα ὁμῶς ὁ *Planctus* ἐμφανίζει χαρακτηριστικὰ ποὺ θυμίζουν τὴν δραματικὴν λειτουργία τῆς *μονωδίας* ἢ τοῦ *κομμοῦ*, ὅπως π.χ. συμβαίνει στὴν *Ἀντιγόνη* (806-882), ὅταν ἡ ἠρωίδα θρηνεῖ μαζί τὸν Χορὸ γιὰ τὸν επικείμενο θάνατό τῆς.

Σύμφωνα με τὰ παραπάνω, ἡ *διάνοια* στὸν *Ludus* ἀναδεικνύει τὸ πολιτικὸ καὶ κοινωνικὸ σκηνικὸ τῆς μεσαιωνικῆς Δύσης, ὁπότε καὶ ἡ *διάνοια* τοῦ χριστιανισμοῦ διέπει ὅλες τὶς θεμελιώδεις πτυχές τοῦ κοινωνικοῦ καὶ πολιτικοῦ βίου, καὶ καθορίζει τὸν ἠθικὸ προσανατολισμὸ κάθε κατὰ τόπους κοινότητας, ὑπὸ τὴ στενότερη (στὸ πλαίσιο τοῦ ἀναπαραστατικοῦ χώρου-ναοῦ) ἢ τὴν ευρύτερη ἐννοια (ἐκτός τοῦ ναοῦ, στὴν πλατεία ἢ ἀκόμα καὶ μεταξὺ πόλεων κατὰ τὴ διάρκεια μιᾶς *processio*). Ἔτσι, τὸ *Πάθος* τοῦ Ἰησοῦ ἀναπαρίσταται στὸν μεσαιωνικὸ λατρευτικὸν χώρο-ναὸ ὡς

παράδειγμα μίμησης ενός υποδειγματικού *modus vivendi*. Αποτελεί δηλαδή ένα είδος *παιδείσεως* που έχει ως σκοπό τη διατήρηση της κοινωνικής συνοχής, βάσει προτύπων προς μίμηση ή προς αποφυγή. Ταυτόχρονα, ο τρόπος του σκέπτεσθαι και οι ιδέες που εκφράζουν οι χαρακτήρες των θρησκευτικών μυστηρίων (*Ludi*) ή οι ήρωες του ελληνικού δράματος απηχούν την πρόσληψη της εκάστοτε κοινωνικής δομής, της ηθικής και των αντιλήψεων που υπαγορεύουν τη σύνθεση του έργου. Στο πλαίσιο όσων προαναφέρθηκαν, η αρχαία τραγωδία ή το μεσαιωνικό θρησκευτικό δράμα άπτονται εξίσου του πολιτικού και κοινωνικού γίνεσθαι της δημοκρατικής Αθήνας ή της ευρύτερης περιοχής του νότιου Τιρόλο, και αποτυπώνουν με βάση το δικό τους μυθολογικό γίνεσθαι την ηθική αναγκαιότητα να αποφύγει ο θεατής *οϊκεῖα κακά*.

#### IV. Λέξις

Ο Αριστοτέλης στην *Ποιητική* του (1458a-b) τονίζει ότι ο ποιητής πρέπει να χειρίζεται τον λόγο με δεξιοτεχνία, να χρησιμοποιεί δηλαδή τα σχήματα λόγου με τέτοιο τρόπο, ώστε να αποφεύγεται η πεζότητα και η κοινοτοπία, αλλά παράλληλα να διατηρείται η σαφήνεια και η συνοχή του νοήματος:

Λέξεως δὲ ἀρετὴ σαφὴ καὶ μὴ ταπεινὴ εἶναι. [...] Σεμνὴ δὲ καὶ ἐξαλλάττουσα τὸ ἰδιωτικὸν ἢ τοῖς ξενικοῖς κεχηρμένη· ξενικὸν δὲ λέγω γλῶτταν καὶ μεταφορὰν καὶ ἐπέκτασιν καὶ πᾶν τὸ παρὰ τὸ κύριον. Ἄλλ' ἂν τις ἅπαντα τοιαῦτα ποιήσῃ, ἢ αἰνίγμα ἔσται ἢ βαρβαρισμός· ἂν μὲν οὖν ἐκ μεταφορῶν, αἰνίγμα, ἐὰν δὲ ἐκ γλωττῶν, βαρβαρισμός. Αἰνίγματός τε γὰρ ἰδέα αὕτη ἐστὶ, τὸ λέγοντα ὑπάρχοντα ἀδύνατα συνάψαι· [...] Δεῖ ἄρα κεκρᾶσθαι πῶς τούτοις· τὸ μὲν γὰρ τὸ μὴ ἰδιωτικὸν ποιήσῃ μηδὲ ταπεινόν, οἷον ἢ γλῶττα καὶ ἢ μεταφορὰ καὶ ὁ κόσμος καὶ τᾶλλα τὰ εἰρημένα εἶδη, τὸ δὲ κύριον τὴν σαφήνειαν. [...] Οὐκ ἐλάχιστον δὲ μέρος συμβάλλεται εἰς τὸ σαφὲς τῆς λέξεως καὶ μὴ ἰδιωτικὸν αἰ ἐπεκτάσεις καὶ ἀποκοπαὶ καὶ ἐξαλλαγαὶ τῶν ὀνομάτων· [...] Ἔστιν δὲ μέγα μὲν τὸ ἐκάστῳ τῶν εἰρημένων πρεπόντως χρῆσθαι, καὶ διπλοῖς ὀνόμασι καὶ γλώτταις, πολὺ δὲ μέγιστον τὸ μεταφορικὸν εἶναι.

Για την ανίχνευση της λέξεως στον *Ludus* πρέπει καταρχάς να επισημάνει κανείς τη διάκριση των δυο κειμενικών επιπέδων του δράματος, των *σκηνοθετικών οδηγιών* και των *εκφωνούμενων μερών* (διάλογοι, *Planctus*).<sup>39</sup> Ωστόσο οι σκηνοθετικές οδηγίες λόγω του ότι παρήχθησαν βάσει των εκφωνούμενων μερών, για να πλαισιώσουν την αναπαραστατική προοπτική τους, συνδέονται περισσότερο με την

<sup>39</sup>Για τη σήμανση των κειμενικών επιπέδων στην παρούσα έκδοση βλ. το κεφάλαιο *Ο κώδικας clm 4660a και η παρούσα έκδοση*.

ὄψιν παρά με την λέξιν του δρώμενου, άρα θα εξεταστούν πιο κάτω (βλ. το υποκεφάλαιο Ὅψις).

Σε ό,τι αφορά τα εκφωνούμενα μέρη του Ludus, όλοι οι διάλογοι αποτελούν σχεδόν αυτολεξεί αποσπασματικές επαναλήψεις του βιβλικού μύθου, κατά συνέπεια δεν υπακούουν στην αριστοτέλεια θεωρία περί λέξεως (βλ. το πιο πάνω απόσπασμα). Ως εκ τούτου η ανίχνευση της λέξεως έγκειται σχεδόν κατ' αποκλειστικότητα στον εξω-βιβλικό *Planctus Mariae*, ο οποίος αποδίδεται στον Γοδεφρείγο του Αγίου Βίκτωρος,<sup>40</sup> και η λυρικότητα της σύνθεσής του προσδίδει ιδιαίτερη αισθητική στον Ludus. Αν και η συνοχή του κειμένου στον *Planctus* είναι σε γενικές γραμμές σαφής και βραχυλογική, ωστόσο πλούσια σε σχήματα λόγου, τα οποία προσδίδουν έντονο λυρισμό, που μετατοπίζει για κάποιες στιγμές το κεντρικό θέμα του Ludus από *Passio Iesu* σε *Passio Mariae*.

Η μονωδία ξεκινά (84-86) με την αντίθεση ανάμεσα στο μακάριο παρελθόν της Μαρίας (*planctus ante nescia*) και το θρηνώδες παρόν (*planctus lassor anxia*), το οποίο εντείνει η επανάληψη της λέξης *planctus* και η μεταφορά *crucior dolore*. Ακολουθεί (87-89) η *expositio doloris (orbat [...] me Iudea filio)* την οποία ενισχύει η μεταφορά *orbat orbem radio*: η σταύρωση του Ιησού γίνεται έτσι αιτία θρήνου όχι μόνο για τη Μαρία αλλά για την *cuncta humanitas* στην *orbis terrarum*. Ο θρήνος είναι παντού και πάντοτε παρών στη ζωή ως στοιχείο *universale*, και η φροντισμένη λέξις αποτελεί τον τρόπο δήλωσης μιας τέτοιας, κοινής ομολογίας.

Η λέξις συνεχίζει τη δράση της στους στίχους 90-106, οι *αποστροφές* στον Ιησού (90-91, 98-100) και η επισώρευση ασύνδετων σχημάτων (94-95, 98-100) πραγματώνουν την ένταση και τον επιτονισμό ενός *dolor internus* που από καιρό είναι παρών σε όλη τη βιβλική αφήγηση για τον χαρακτήρα της Μαρίας, αλλά τώρα γίνεται έκδηλος. Η ρητορική ερώτηση (96-97), οι επαναλήψεις (*que-que, tam-tam*) και η αντίθεση (*felix-misera*) τονίζουν την τραγικότητα ενός γνωστού διπολικού μοτίβου: της μητέρας που χάνει το γιο της και ακροβατεί ανάμεσα στην *ανάμνησιν* της γέννησης και την *βιωτήν* της απώλειας.

Η συνέχεια του θρήνου εντείνεται από τη μνεία στο παράλληλο βιβλικό χωρίο που σχετίζεται με τον Συμεών (107-114), ενώ μέσω μεταφορών (109-114) ο συνθέτης

---

<sup>40</sup>Bell (2004) 319-340.



επιμένει στον πόνο ως αίτιο για την *facies ad faciem* αντιμετώπιση του θανάτου (προσωποποίηση) ως του μόνου *liberator doloris* (116-118), καθώς κανείς δεν συμπαραστέκεται στον θρήνο της Μαρίας.

Η λέξις του *Planctus* ολοκληρώνεται με μια φαινομενική παύση-ανάπαυλα, που συγκροτεί ένα σχήμα παράδοξο: ενώ η Μαρία φαίνεται προς στιγμήν να αποδέχεται το θάνατο του γιου της (119-122), ξεσπά θρηνώντας για το άδικο τέλος του (123-127) και με το ασύνδετο σχήμα (125-126), που υποδηλώνει την ταραχή και την απόγνωσή της, απαριθμεί τα πάθη του. Η κορύφωση της λυρικότητας του *Planctus* δίνεται στο τελευταίο τετράστιχο (128-132), με μια λυρική συντροφικότητα στη μοναξιά του θανάτου.

## V. Μέλος

Ο Αριστοτέλης διευκρινίζει (*Poet.* 1447b, 1449b) πως η μίμηση στην τραγωδία πραγματώνεται με την συνδυασμένη εναλλαγή τριών μέσων, των κινήσεων του σώματος (*ῥυθμός*), του τραγουδιού (*μέλος*) και του έμμετρου λόγου (*μέτρον*):<sup>41</sup>

Εἰσὶ δὲ τινες αἱ πᾶσι χρῶνται τοῖς εἰρημένοις, λέγω δὲ οἷον ῥυθμῶ καὶ μέλει καὶ μέτρῳ, ὥσπερ ἢ τε τῶν διθυραμβικῶν ποιήσεις καὶ ἢ τῶν νόμων καὶ ἢ τε τραγωδία καὶ ἢ κωμῳδία· διαφέρουσι δὲ ὅτι αἱ μὲν ἅμα πᾶσιν αἱ δὲ κατὰ μέρος. [...] Λέγω δὲ ἡδυσμένον μὲν λόγον τὸν ἔχοντα ῥυθμὸν καὶ ἄρμονίαν καὶ μέλος, τὸ δὲ χωρὶς τοῖς εἶδεσι τὸ διὰ μέτρων ἕνα μόνον περαίνεσθαι καὶ πάλιν ἕτερα διὰ μέλους.

Για το μέλος ως κατὰ ποιὸν μέρος της τραγωδίας οι αναφορές είναι εξαιρετικά βραχυλογικές στην αριστοτέλεια *Ποιητική*, πιθανόν επειδή θεωρείτο στοιχείο *sine quo non* για τη θεατρική δημιουργία. Ήταν άρρηκτα συνδεδεμένο με τον ρόλο του Χορού στα στάσιμα, ωστόσο σε κάποιες τραγωδίες συναντώνται και τα μέλη ἀπὸ σκηνῆς, που ερμήνευαν οι υποκριτές χωρίς τη συμμετοχή του Χορού, ή οι κομμοί, που ερμήνευαν ἀπὸ κοινού ο Χορός και οι υποκριτές (1452b).

Στην περίπτωση του *Ludus* το μέλος πραγματώνεται στην θρηνητική *μονωδία* της Μαρίας (84-132), που θα μπορούσε να αποτελέσει αντίστοιχο των ἀπὸ σκηνῆς μελῶν. Το μέτρο του *Planctus* δεν βασίζεται στην προσωδία αλλά στον δυναμικό-ρυθμοτονικό τονισμό, ακολουθεί δηλαδή τη γενικότερη τάση σύνθεσης για την ποίηση που επικράτησε σταδιακά ἀπὸ τον 5<sup>ο</sup> αιώνα στη δυτική Ευρώπη, όταν η προφορά της λατινικής άρχισε να διαφοροποιείται σημαντικά ἀπὸ αυτήν της

<sup>41</sup>Βλ. αναλυτικότερα Lucas (1972) 61, 98.

κλασσικής εποχής και έπαψε η διάκριση των συλλαβών σε βραχείες και μακρές.<sup>42</sup> Στον *Planctus* επικρατεί ο *versus popularis*, ο δημόδης τροχαϊκός στίχος, που υιοθετείται από την πλειονότητα των ποιητών του Μεσαίωνα,<sup>43</sup> με ορισμένες «εξαιρέσεις» ανά στίχο, οι οποίες μπορούν να ερμηνευθούν με διάφορες μετρικές προτάσεις, όπως ο διασκελισμός για τις περιπτώσεις των μεσοτονικών στίχων της πέμπτης στροφής, ή του δάκτυλου για τον δεύτερο και τρίτο στίχο της όγδοης στροφής και του πρώτου και δεύτερου στίχου της ένατης. Αναλυτικά, η μετρική των στίχων του *Planctus Mariae* αποτυπώνεται ακολούθως. Οι παύλες χρησιμοποιήθηκαν αδιάκριτα τόσο στον χωρισμό των συλλαβών όσο και μεταξύ των λέξεων, και καταργήθηκε η στίξη και η ακολουθία πεζών-κεφαλαίων (πλην των κυρίων ονομάτων), ώστε να «χαθεί» το επίπεδο της λεκτικής σήμανσης και ο αναγνώστης να αντιληφθεί τον στίχο ως ακολουθία τονούμενων-άτονων συλλαβών, δίχως σημασιολογικό φορτίο ή συνταγματική δομή:

|  |                                      |
|--|--------------------------------------|
| 1.                                     | 2.                                   |
| - ∪ - ∪ - ∪ -                          | - ∪ - ∪ - ∪ -                        |
| plan - ctus - an - te - ne - sci - a   | or - bat - or - bem - ra - di - o    |
| - ∪ - ∪ - ∪ - ∪ -                      | - ∪ - ∪ - ∪ - ∪ -                    |
| plan - ctu - las - sor - an - xi - a   | me - lu - de - a - fi - li - o       |
| - ∪ - ∪ - ∪ - ∪                        | - ∪ - ∪ - ∪ - ∪                      |
| cru - ci - or - do - lo - re           | men - ti - bus - dul - co - re       |
| 3.                                     | 4.                                   |
| - ∪ - ∪ - ∪ - ∪ -                      | - ∪ - ∪ - ∪ - ∪ -                    |
| fi - li - dul - cor - u - ni - ce      | men - tem - pe - ctus - lu - mi - na |
| - ∪ - ∪ - ∪ - ∪ -                      | - ∪ - ∪ - ∪ - ∪ -                    |
| sin - gu - la - re - gau - di - um     | tu - a - tor - quent - uul - ne - ra |
| - ∪ - ∪ - ∪ - ∪ - ∪ -                  | - ∪ - ∪ - ∪ - ∪ -                    |
| ma - trem - flen - tem - re - spi - ce | que - ma - ter - que - fe - mi - na  |
| - ∪ - ∪ - ∪ - ∪ - ∪ -                  | - ∪ - ∪ - ∪ - ∪ -                    |
| con - fe - rens - so - la - ci - um    | tam - fe - lix - tam - mi - se - ra  |
| 5.                                     |                                      |
| ∪ - ∪                                  |                                      |
| flos - flo - rum                       |                                      |
| ∪ - ∪                                  |                                      |
| dux - mo - rum                         |                                      |
| - ∪ ∪ - ∪ ∪                            |                                      |
| ve - ni - e - ve - ni - a              |                                      |
| ∪ - ∪                                  |                                      |

<sup>42</sup>Για την εξέλιξη αυτή βλ. Norberg (2003) 81-156.

<sup>43</sup>Preminger (1986) 127.

hinc - ru - it

∪ - - ∪

hinc - flu - it

- ∪ ∪ - - ∪

un - da - cru - o - ris

∪ - - ∪

proh - do - lor

∪ - - ∪

hinc - co - lor

- ∪ ∪ - - ∪

ef - fu - git - o - ris

6.

- ∪ - ∪ - ∪ - ∪ -  
o - ve - rum - e - lo - qui - um

- ∪ - ∪ - - ∪

iu - sti - Si - me - o - nis

- ∪ - ∪ - ∪ - - ∪ -

quem - pro - mi - sit - gla - di - um

- ∪ - ∪ - - ∪

sen - ti - o - do - lo - ris

8.

- ∪ ∪ - - ∪  
par - ci - te - pro - li

- ∪ ∪ - - ∪

mors - mi - hi - no - li

∪ - ∪ ∪ - - ∪

tu quid - ti - bi - so - li

- ∪ ∪ - - ∪

so - la - me - de - ris

10.

- ∪ - ∪ - ∪ - ∪ -  
que - cri - men - que - sce - le - ra

- ∪ - ∪ - ∪ - - ∪ -

gens - pro - mi - sit - ef - fe - ra

- ∪ - ∪ - ∪ - - ∪ -

uir - gam - uin - cla - uul - ne - ra

- ∪ - ∪ - - ∪ -

spu - ta - cla - uos - ce - te - ra

- ∪ - ∪ - - ∪ -

si - ne - cul - pa - pa - ti - tur

7.

- ∪ - ∪ - ∪ - ∪ -  
ge - mi - tus - su - spi - ri - a

- ∪ - ∪ - - ∪

la - cri - me - que - fo - ris

- ∪ - ∪ - - ∪ -

vul - ne - ris - in - di - ci - a

- ∪ - ∪ - - ∪

sunt - in - te - ri - o - ris

9.

- ∪ ∪ - - ∪  
mor - te - be - a - te

∪ - ∪ ∪ - -

se - pa - ror - a - te

- ∪ - - ∪

ut - dum - na - te

- ∪ ∪ - - ∪

sic - cru - ci - a - ris

11.

- ∪ - ∪ - ∪ - ∪ -  
na - to - quae - so - par - ci - te

- ∪ - ∪ - ∪ - - ∪ -

ma - trem - cru - ci - fi - gi - te

- ∪ - ∪ - ∪ - - ∪ -

uel - in - cru - cis - sti - pi - te

- ∪ - ∪ - - ∪ -

nos - si - mul - af - fi - gi - te

- ∪ - ∪ - - ∪ -

ma - le - so - lus - mo - ri - tur

Το τροχαϊκό μέτρο κυριαρχεί, οι στροφές δεν έχουν όλες τον ίδιο αριθμό στίχων, και παρατηρείται μια εξελικτική μετρική, η οποία εμφανίζει κάποια γεωμετρικότητα

ως προς τον αριθμό συλλαβών και μαρτυρεί ένα εξελικτικό σχέδιο από απλούστερες συλλαβικά στροφές σε περισσότερο σύνθετες:

- |  |  |
|--|--|
| 1. 7 7 6: τροχάιος                                 | 7. 7 6 7 6: τροχάιος                                       |
| 2. 7 7 6: τροχάιος                                 | 8. Διασκελισμός: δάκτυλος                                  |
| 3. 7 7 7 7: τροχάιος                               | 9. Διασκελισμός: δάκτυλος και υποψία προσωδιακού σπονδείου |
| 4. 7 7 7 7: τροχάιος                               | 10. 7 7 7 7 7: τροχάιος                                    |
| 5. Διασκελισμός:μεσοτονικός<br>στίχος και δάκτυλος | 11. 7 7 7 7: τροχάιος                                      |
| 6. 7 6 7 6: τροχάιος                               |  |

Μια τέτοια ποικιλομορφία είναι συνήθης κατά τον Μεσαίωνα, κάτι επίσης εμφανές και στο είδος ομοιοκαταληξίας ανά στροφή, όπου επικρατεί άλλοτε η ζευγαρωτή και άλλοτε η πλεκτή ομοιοκαταληξία, όπως και το ομοιοτέλευτο σχήμα, εμφανές στις τελευταίες στροφές.<sup>44</sup>

Συμπερασματικά, με την προοδευτική αύξηση του αριθμού συλλαβών ανά στίχο, τις διαφορετικές μετρικές επιλογές, την ομοιοκαταληξία και το ομοιοτέλευτο σχήμα, το μέλος συμπληρώνει την λέξιν και αποτυπώνει ρυθμικά τις όποιες αισθητικές επιλογές του ποιητή-συνθέτη-μουσικού, με απώτερο στόχο την απεικόνιση των συναισθηματικών διακυμάνσεων που προωθεί ο Planctus.

## VI. Όψις

Για το ζήτημα της *όψεως*, δηλαδή για τον τρόπο με τον οποίο γίνεται η *μίμησις* (ώς δὲ μιμοῦνται, *Poet.* 1450a), ο Αριστοτέλης περιορίζεται στα εξής:

ἡ δὲ ὄψις ψυχαγωγικὸν μὲν, ἀτεχνότατον δὲ καὶ ἥκιστα οἰκεῖον τῆς ποιητικῆς· ἡ γὰρ τῆς τραγωδίας δύναμις καὶ ἄνευ ἀγῶνος καὶ ὑποκριτῶν ἔστιν, ἔτι δὲ κυριωτέρα περὶ τὴν ἀπεργασίαν τῶν ὄψεων ἢ τοῦ σκευοποιοῦ τέχνη τῆς τῶν ποιητῶν ἔστιν. (1450b)

Με τον όρο *όψις*, συνεπώς, εννοούμε ό,τι με σύγχρονους όρους σχετίζεται με τη *σκηνοθεσία*, άρα ο τρόπος αναπαράστασης ενός δράματος ποικίλει, εφόσον υπάγεται στη βούληση του σκηνοθέτη και άπτεται των δυνατοτήτων του *τόπου* αναπαράστασης και της *σκευῆς*.

---

<sup>44</sup>Βλ. Strecker (1999) 77-85.

Στον Ludus τα όρια της δικαιοδοσίας του σκηνοθέτη δεν είναι αυστηρά προκαθορισμένα, εφόσον το δράμα εμφανίζει ποικίλες αναπαραστατικές προοπτικές, για τις οποίες γίνεται υπαινιγμός ήδη από τον τίτλο του. Ο όρος *breviter* υποδηλώνει πως πρόκειται για ένα κείμενο *συνοπτικό* και όχι *σύντομο*, ένα κείμενο δηλαδή υπομνηματιστικό, που μπορεί να «μεγαλώνει» και να «μικραίνει» ανάλογα με την επιθυμητή διάρκεια της αναπαραστάσης του.<sup>45</sup> Η δυνατότητα αυτή γίνεται εμφανής μέσω της *λέξεως* στις σκηνοθετικές οδηγίες, γεγονός που επιτρέπει πολλά επίπεδα κειμενικής ανάγνωσης και κατ' επέκταση *όψεως* για τις επτά σκηνές-γεγονότα, από τα οποία και συγκροτείται το δρώμενο:

- i. Preparatio mensae (1-11)
- ii. Mensa (11- 25, 31-35)
- iii. Iudas ad Pontifices et ad Iudeos (26-30)
- iv. Traditio (36-42)
- v. Domus Pilati (42-75)
- vi. Dominus ad crucem (76-144)
- vii. Preparatio sepulchri (144-146)

Στις σκηνές αυτές η *λέξις* δηλώνει άλλοτε με σαφήνεια και άλλοτε μόνο υπαινικτικά την *όψιν*. Και αν συνετιμήσουμε ότι ο αναπαραστατικός χώρος του μεσαιωνικού δράματος δεν είναι το τυπικό ελληνικό θέατρο με *κοίλον*, *σκηνή* και *όρχήστρα*, αλλά ο χριστιανικός ναός, στην τυπική μάλιστα δομή της μεγάλης κατά κανόνα *βασιλικής*, τότε ο αρχιτεκτονικός χώρος αποτελεί μια *conditio sine qua non* για την όποια πρόταση αναπαραστάσης. Σε αυτή τη συνθήκη *ék τῶν ὧν οὐκ ἄνευ* πρέπει να προστεθεί και το ριτουαλιστικό χριστιανικό περιβάλλον, η λατρευτική πράξη την οποία πλαισιώνει ένα δράμα, το οποίο συχνά αποτελούσε μέρος της *Missa*. Με βάση τις δύο αυτές βασικές αναπαραστατικές δεσμεύσεις, οι σκηνές ενός δράματος εκτυλίσσονταν σε *οἴκους*, τις *mansiones*, *sedes* ή *regiones*<sup>46</sup>, τις ξύλινες δηλαδή κατασκευές που τοποθετούνταν στον κυρίως άξονα-κλίτος του ναού (*navis*) και έφεραν *ἀρμόττοντα* σκηνικό διάκοσμο.

Παράγοντας που πρέπει να συνεκτιμηθεί για την αποτίμηση της *όψεως* ενός μεσαιωνικού δρώμενου είναι και η μεγαλοπρέπεια ή η λιτότητα που διέκρινε τις

---

<sup>45</sup>Ο Ludus διαρκούσε περίπου μια ώρα, βλ. Dronke (2008) xxxiii.

<sup>46</sup>Βλ. αναλυτικότερα Μποζίζιο (2010) 135-141, 168-175, και Muir (1995) 45-47.

σκηνοθετικές και ενδυματολογικές επιλογές της αναπαράστασης βάσει των οικονομικών δυνατοτήτων της εκάστοτε θεατρικής διοργάνωσης, καταλυτικών για την επιλογή της *ὄψεως* από περιοχή σε περιοχή. Και κάτι ακόμα. Καθώς για το ευρύ κοινό δεν υπήρχαν καθίσματα στο *navis* ή στα άλλα κλίτη του ναού, υπήρχε άμεση αλληλεπίδραση μεταξύ εκείνου και των υποκριτών. Το κοινό-πιστοί φορτιζόταν συναισθηματικά καθώς συμμετείχε μετακινούμενο από *mansio* σε *mansio* κατά την εξέλιξη της υπόθεσης, άρα βίωνε την αναπαράσταση και αντιδρούσε μαχόμενο όχι μόνο λεκτικά αλλά συχνά και με βιαιοπραγίες εναντίον των υποκριτών που ενσάρκωναν τους ηθικούς αυτουργούς π.χ. της σταύρωσης του Ιησού.<sup>47</sup> Με βάση τις παραπάνω αρχές, μια πρόταση αναπαράστασης με βάση την *ὄψιν* του *Ludus* μπορεί να είναι η ακόλουθη.

Η *Preparatio mensae* (1-2) αποτελεί την έναρξη του δράματος, και αναπαραστατικά πραγματώνεται επί το πλείστον ως *processio* (3-9), δηλαδή *πρόοδος*, υπό την αρχαιοελληνική σημασία του όρου, ένα εισαγωγικό μέρος-πομπή, πιθανότατα από την κυρίως είσοδο του ναού μέχρι την πρώτη σκηνική κατασκευή (*mansio*). Σε αυτήν την *processio* πρέπει κατά το *εἶκος καὶ ἀναγκαῖον* να συμμετάσχει η Ιησούς, ο οποίος βαδίζει ανάμεσα στο πλήθος των θεατών-πιστών μαζί με τους δώδεκα μαθητές του, και τους υποδεικνύει τον τόπο για την προετοιμασία του πασχαλινού Δείπνου, η οποία προετοιμασία, όπως υποδηλώνει η *λέξις* των σκηνοθετικών οδηγιών (*faciant mensam parari*), αναπαρίσταται μέσω παντομίμας στην πρώτη *mansio*.

Η επόμενη σκηνή-γεγονός αφορά τη *Mensa* (11- 25, 31-35), δηλαδή τον Μυστικό Δείπνο, συνεπώς ο Ιησούς τοποθετείται ανάμεσα στους μαθητές του γύρω από τραπέζι (11-12). Η *λέξις* στον *Ludus* για τη *mansio* αυτή μάς παρέχει, εντελώς βραχυλογικά, πληροφορίες για τη διαλογική δομή, την κίνηση των προσώπων και τελικά την πραγμάτωση του *φόβου*, ο οποίος κυριαρχεί προς το τέλος του δείπνου και πυροδοτεί τα γεγονότα του κυρίως πάθους: η αντωνυμία *unusquisque* (15), που υποδηλώνει πως η ερώτηση *Numquid egomet sum Domine?* (16) είναι δυνατόν να επαναλαμβάνεται μέχρι και δώδεκα φορές, όσες δηλαδή και οι μαθητές του Ιησού, ή και ακόμα περισσότερες, προσφέρει ένα μοναδικό ηχητικό παρεπόμενο *φυγής* (*fuga*), ένα είδος αντιστικτικής παρλάτας ή λεκτικού θορύβου, και εγείρει ανάλογα αισθητικά

---

<sup>47</sup>Μποζίτζιο (2010) 174-175.

αποτελέσματα μέσα σε μια μικρής κλίμακας οχλαγωγία. Η σκηνοθετική οδηγία *similiter et calicem* (34) είναι δωρική αναπαραστατικά, με την εύλογη κίνηση που οφείλει να κάνει ο ηθοποιός-Ίησούς, ώστε να ολοκληρώσει, όσο το δυνατόν ρεαλιστικά, την παράδοση της Ευχαριστίας.

Η φράση *Tunc medio tempore* (26) υποδηλώνει πως η σκηνή-γεγονός της *Mensa* διακόπτεται, ο Ιησούς και οι μαθητές του πιθανόν μένουν ακίνητοι στις θέσεις τους, ενώ το κοινό παρακολουθεί τον Ιούδα να μεταβαίνει σε μian άλλη *mansio* για την αναπαράσταση της τρίτης σκηνής, την οποία ονομάσαμε ως *Iudas ad Pontifices et ad Iudeos* (26-30). Στο τέλος αυτής της σκηνής, ο Ιούδας μάλλον αποσύρεται από τα μάτια των θεατών, οι οποίοι πιθανόν τον αποδοκιμάζουν με φωνές, για να εμφανιστεί ξανά στη σκηνή της *Traditio* (36-42).

Αμέσως μετά την αποχώρηση του Ιούδα η *mansio* της *Mensa* ζωντανεύει ξανά (*et ista hora*, 31-34), ολοκληρωθεί η Ευχαριστία (31-34). Η προτροπή (*surgite, eamus*, 35) του Ιησού προς τους μαθητές του υπονοεί μια ακόμα *processio* των δώδεκα προσώπων, πλην δηλαδή του Ιούδα (αν όχι και ακόμα περισσότερων, στην περίπτωση που λάβουμε υπόψη ότι ο κανονικός *μῦθος* δεν αποκλείει την ύπαρξη και βουβών προσώπων), προς την επόμενη *mansio*, στην οποία και λαμβάνει χώρα η σκηνή της *Traditio* (36-42). Στη *mansio* αυτή, μετά το φιλί του Ιούδα, εμφανίζονται οι Ιουδαίοι και οι στρατιώτες, οι οποίοι πιθανόν μέσω παντομίμας συλλαμβάνουν και δένουν τον Ιησού για να τον οδηγήσουν στον Πιλάτο (40-42).<sup>48</sup> Στην κανονική ευαγγελική αφήγηση ωστόσο, περιγράφεται ότι μεσολάβησαν και άλλα γεγονότα αμέσως μετά από τη σύλληψη του Ιησού, όπως η μεταφορά του στον Καϊάφα (Matth. 26, 57-68· Marc. 14, 53-65· Luc. 22, 54-55· Ioh. 18, 13-14) και η άρνηση του Πέτρου (Matth. 26, 69-75· Marc. 14, 66-72· Luc. 22, 56-62· Ioh. 18, 15-18, και 18, 25-27). Η φράση, συνεπώς, *Tunc Discipuli omnes relicto eo fugiant* (41-42) υπονοεί πιθανή αναπαράσταση της άρνησης του Πέτρου σε μian άλλη *mansio*, η οποία ίσως οδηγούσε σε αριστοτελική *ἀναγνώρισιν* και πιστοποιούσε τον *πεπλεγμένον μῦθον* του Ludus (βλ. το υποκεφάλαιο *Μῦθος*), αλλά και τη *συνοπτικότητα* (*breviter*) του κειμένου του Ludus, ενός κειμένου που συμπληρώνουν κατά περίπτωση οι ηθοποιοί από μνήμης, ανάλογα με τις δυνατότητες της σκηνικής αναπαράστασης.

---

<sup>48</sup>Η λέξις του Ludus δεν παρέχει πληροφορίες για τον αριθμό τους, συνεπώς μπορούμε να εικάσουμε πως ανεβαίνουν στη *mansio* το λιγότερο τέσσερα επιπλέον άτομα.

Στην επόμενη σκηνή, τον *Domus Pilati*, κύριο πρόσωπο είναι ο Πιλάτος, η *ὄψις* του οποίου είναι χαρακτηριστική λόγω της ρωμαϊκής του περιβολής. Απέναντί του πιθανόν κάθονται οι Αρχιερείς και ανάμεσα τους ο Ιησούς σιωπηλός. Οι φράσεις *clamando, clamando magis* (61, 63) αποτελούν ένδειξη ότι το πλήθος των Ιουδαίων και οι ψευδομάρτυρες –που θα μπορούσαν να αποτελέσουν αντίστοιχο του τραγικού *Χοροῦ*– είναι αναμειγμένοι με τους θεατές κάτω ακριβώς από τη *mansio*, ώστε να αναπαρασταθεί ρεαλιστικότερα ο αναβρασμός που επικράτησε λίγο πριν την καταδίκη του Ιησού.<sup>49</sup>

Το μεγαλύτερο αναπαραστατικό ενδιαφέρον παρουσιάζει η προτελευταία σκηνή (*Dominus ad crucem*, 76-144). Η λέξις των σκηνοθετικών οδηγιών υποδεικνύει την αναπαράσταση της μεταφοράς του Ιησού με τον σταυρό στον Γολγοθά (76-77), ωστόσο είναι και πάλι στη δικαιοδοσία του «σκηνοθέτη» η αναπαράσταση και άλλων συμβάντων που αναφέρονται στη βιβλική αφήγηση: ο εμπαιγμός του Ιησού από τους στρατιώτες (Matth. 27, 27-31, Luc. 23, 36), η μοιρασιά των ρούχων του (Marc. 15, 24, Ioh. 19, 23-24) και η μεταφορά του σταυρού από τον Σίμονα τον Κυρηναίο (Matth. 27, 32, Marc. 15, 21, Luc. 23, 26). Επίσης, με δεδομένο ότι πολύ συχνά ο υποκριτής που ενσάρκωνε τον Ιησού επέλεγε να σταυρωθεί στην πραγματικότητα ενώπιον των θεατών,<sup>50</sup> η αναπαράσταση της σταύρωσης συνέβαινε σε χρόνο ρεαλιστικό, γεγονός που πιστοποιεί ξανά πως το *Ludus* δεν είναι σύντομο δρώμενο, αλλά *συνοπτικό* (*breviter*), υπό την έννοια της καταγραφής μάλλον των σκηνοθετικών οδηγιών και όχι των εκφωνημάτων ανά υποκριτή-πρόσωπο του δράματος. Στη *mansio* όπου βρίσκεται ο εσταυρωμένος Ιησούς ανεβαίνει η Μαρία, –κατά παράδοση μαυροφόρα<sup>51</sup>– μαζί με τις δύο άλλες Μαρίες (πιθανόν τη Μαρία του Κλωπά και τη Μαρία τη Μαγδαληνή, βλ. Ioh. 19, 25) και τον Ιωάννη, για να θρηνήσει (81-82) σε ένα σχήμα πρωθύστερου επιτάφιου θρήνου, καθώς ο Ιησούς δεν έχει ακόμα ξεψυχήσει. Στη σκηνή παρευρίσκεται και το πλήθος των Ιουδαίων, οι οποίοι και εκπροσωπούνται από τους τρεις εκείνους που λοιδορούν τον Ιησού (133-139).

Η *ὄψις* ολοκληρώνεται με την τελευταία σκηνή του δρώμενου (*Preparatio sepulchri*, 144-146), στην οποία συμπυκνώνεται μια αρκετά μακρά δράση (*tunc veniat Ioseph ab Arimathia [...] et Ioseph honorifice sepeliat eum*), καθώς η λέξις

---

<sup>49</sup>Μποζίζιο (2010) 174-175.

<sup>50</sup>Cohen (1951) 149.

<sup>51</sup>Μποζίζιο (2010) 170.



υποδηλώνει την ύπαρξη διαλογικού μέρους μεταξύ του Ιωσήφ από Αριμαθαίας και του Πιλάτου για την άδεια ενταφιασμού του σώματος του Ιησού (*et petat corpus Ihesu. Et permittat Pilatus*), όπως προκύπτει και από την εκτενή αναφορά της βιβλικής αφήγησης στο γεγονός (βλ. και τις σχετικές αναφορές του apparatus S.S).

## 2. Κάθαρσις

Ἔστιν οὖν τραγωδία μίμησις πράξεως σπουδαίας καὶ τελείας μέγεθος ἐχούσης, ἡδυσμένῳ λόγῳ χωρὶς ἐκάστῳ τῶν εἰδῶν ἐν τοῖς μορίοις, δρώντων καὶ οὐ δι' ἀπαγγελίας, δι' ἐλέου καὶ φόβου περαίνουσα τὴν τῶν τοιούτων παθημάτων κάθαρσιν. (1449b)

Η ερμηνευτική προσέγγιση του όρου *κάθαρσις*, που απαντά στον ορισμό της τραγωδίας, έχει προξενήσει οξεία διαμάχη μεταξύ των μελετητών, επειδή ο Αριστοτέλης πουθενά στην *Ποιητική* του –τουλάχιστον σε ό, τι αφορά το πρώτο βιβλίο που σώζεται– δεν δίνει καμία διευκρίνιση, με αποτέλεσμα να έχουν διατυπωθεί πολλές απόψεις προκειμένου να εξηγηθεί η σημασία του. Η άποψη που σήμερα έχει τους περισσότερους υποστηρικτές και, κατά τη γνώμη μου, ερμηνεύει επαρκέστερα την αριστοτελική *κάθαρση* είναι η προσέγγιση του μελετητή Γκόλντεν<sup>52</sup> και με βάση αυτή θα αναζητηθεί στη συνέχεια η κάθαρση στον μεσαιωνικό Ludus.

Ο Γκόλντεν δίνει στην κάθαρση χαρακτήρα *διανοητικό*, και θεωρεί πως η ερμηνευτική της προσέγγιση πρέπει να στηριχτεί αποκλειστικά στο κείμενο της *Ποιητικής* και όχι σε άλλες αριστοτελικές πραγματείες, όπως τα *Ἠθικά Νικομάχεια* ή τα *Πολιτικά*.<sup>53</sup> Κατά τον Γκόλντεν το κλειδί για την ερμηνεία του όρου βρίσκεται στην αριστοτελική άποψη για την παιδευτική επίδραση που ασκεί η *μίμησις* (*Poet.* 1448b), και στην *ἡδονή* που προκύπτει από αυτήν. Η *κάθαρση*, συνεπώς, αποτελεί *δομικό εργαλείο* για την τραγωδία, είναι δηλαδή η κατάληξη της πλοκής του *μυθικού γίνεσθαι*, το σημείο πέραν του οποίου ο *μύθος* δεν έχει δυνατότητα αλλά ούτε και προοπτική για περεταίρω εξέλιξη, αλλά και το σημείο κατά το οποίο γεννάται η *οἰκεία ἡδονή*. Πρέπει να τονιστεί ότι ο Γκόλντεν αποδέχεται την άποψη του Έλσε, ο οποίος στη μελέτη του επιχειρηματολογεί υπέρ της άποψης ότι ο όρος *πάθημα* στον

<sup>52</sup>Golden (2017) 61-82, και Golden (1976).

<sup>53</sup>Η ερμηνεία της *κάθαρσης* με βάση αυτά τα έργα και όχι με βάση την *Ποιητική* είναι που οδήγησε άλλους μελετητές να προσδώσουν στον όρο χαρακτήρα *θεραπευτικό* ή *εξαγνιστικό* και να θεωρήσουν πως άπτεται αποκλειστικά με τα συναισθήματα των θεατών. Για εκτενή επισκόπηση των περί *καθάρσεως* θέσεων που έχουν διατυπωθεί βλ. Halliwell (1998) 350-356· Sifakis (2001) 73-151· Keesey (1979) 193-205.

αριστοτελικό ορισμό της τραγωδίας πρέπει να ερμηνευτεί ως *συμβάν* και όχι ως *συναίσθημα*, άρα κατά συνέπεια θα πρέπει να εννοήσουμε πως ο φιλόσοφος αναφέρεται σε *κάθαρση συμβάντων*,<sup>54</sup> η οποία αναδεικνύει τα αποτελέσματα της προαίρεσης και της δράσης των ηρώων.

Υπό το πρίσμα αυτό, η αριστοτελική *κάθαρσις* ερμηνεύεται ως *πνευματική αποσαφήνιση* των τραγικών συμβάντων του *μύθου*: είναι η στιγμή κατά την οποία οι θεατές συνειδητοποιούν ότι τα τρομερά συμβάντα που παρακολούθησαν στην αιτιώδη ακολουθία τους σχετίζονται με γενικές αλήθειες που αφορούν στην ανθρώπινη ύπαρξη. Η συναίσθηση αυτή της *καθολικότητας* αναδεικνύει και τον παιδευτικό χαρακτήρα της τραγωδίας, αυτόν που γεννά την *οικείαν ήδονήν*.

Στην περίπτωση λοιπόν του μεσαιωνικού *Ludus* η *κάθαρσις* επέρχεται όταν ο Ιησούς ξεψυχά στον σταυρό: είναι η στιγμή που το θείο πάθος έχει ολοκληρωθεί, και οι θεατές είναι σε θέση να αντιληφθούν το δράμα ως ολότητα και να αναγνωρίσουν πως η *δράσις*, το *ἦθος* και η *διάνοια* των ηρώων θα οδηγούσε αναπόφευκτα σε αυτό το *τέλος*. Η *κάθαρσις* των παθών του Ιησού γεννά την *οικείαν ήδονήν*, τη συνειδητοποίηση πως ο *Ludus Passionis* αφορά σε κάθε μέλος της χριστιανικής κοινότητας. Οι θεατές δηλαδή αντιλαμβάνονται εναργέστερα μέσω της αναπαράστασης τη διδασκαλία της Εκκλησίας, σύμφωνα με την οποία ο Ιησούς μαρτύρησε και θυσιάστηκε για τη σωτηρία των ανθρώπων και κατά συνέπεια εκείνοι οφείλουν να ακολουθήσουν το παράδειγμά του για να γίνουν ενάρετοι.

Η *κάθαρσις* των παθών του Ιησού, εν κατακλείδι, δίνει το έναυσμα μέσω της συνολικής αποτίμησης της λειτουργίας κάθε μέρους *κατὰ ποιὸν* να επιτελέσει το δρώμενο τον *παιδευτικό* του ρόλο και εν προκειμένω να ενισχύσει τη χριστιανική αρετή, το αναγκαίο μέσο για την εδραίωση της ηθικής και τη διατήρηση της κοινωνικής συνοχής στον μεσαιωνικό κόσμο.

---

<sup>54</sup>Else (1957) 221-232.

## ΜΕΡΟΣ ΤΡΙΤΟ

### Πρόσληψη και αριστοτελικό universale

#### 1. Η πρόσληψη της αριστοτέλειας *Ποιητικής* στη Μεσαιωνική Δύση

Η σύγχρονη έρευνα συμφωνεί ότι το λατινικό δράμα του Μεσαίωνα, που γεννήθηκε στους κόλπους της δυτικής Εκκλησίας κατά τον 10<sup>ο</sup> αιώνα δεν αποτελεί εξέλιξη του ρωμαϊκού δράματος,<sup>55</sup> στη διαμόρφωση του οποίου επέδρασε σημαντικά η ελληνική δραματική παράδοση, που από πλευράς ποιητικής θεωρίας ανάγεται στον Αριστοτέλη. Όμως, η εφαρμογή της αριστοτελικής θεωρίας των *κατὰ ποιὸν μερῶν* στον μεσαιωνικό *Ludus brevis de passione* που διαπιστώθηκε παραπάνω ενισχύει την πιθανότητα να προσελήφθη η αριστοτέλεια *Ποιητική* από τον συγγραφέα του *Ludus*. Στη συνέχεια του παρόντος κεφαλαίου θα αναζητηθεί αφενός η πορεία της *Ποιητικής* προς τη Μεσαιωνική Δύση, ώστε να διερευνηθεί το ενδεχόμενο η αριστοτελική θεωρία να είχε αποτελέσει ανάγνωσμα του ανώνυμου μεσαιωνικού συγγραφέα του 13<sup>ου</sup> αιώνα, και αφετέρου η πιθανότητα διατήρησης κάποιας έμμεσης μορφής γνώσης της αριστοτελικής θεωρίας κατά τον Μεσαίωνα μέσω της *Ars Poetica* του Οράτιου και μεταγενέστερων λατινικών πηγών όπως το *De Fabula* του Ευάνθιου και το *Excerpta de Comoedia* του Δονάτου.

##### I. *To corpus aristotelicum* και η *Ποιητική*

Στο τέλος της ύστερης αρχαιότητας η γνώση της ελληνικής γλώσσας σβήνει και αποτελεί κτήμα ελάχιστων λογίων στις κατά τόπους εγγράμματες ελίτ. Η επανοικειοποίηση της ελληνικής παράδοσης ξεκινά σταδιακά από τον 9<sup>ο</sup> αιώνα και κορυφώνεται την περίοδο της Αναγέννησης. Με εξαίρεση τα έργα *Κατηγορίαι* και *Περὶ Ἑρμηνείας* που μεταφράστηκαν στα λατινικά από τον Βοήθιο τον 6<sup>ο</sup> αιώνα, η αριστοτελική φιλοσοφία φτάνει στη Δυτική Ευρώπη τον 12<sup>ο</sup> αιώνα μέσω δύο δρόμων· μέσω των αραβικών μεταφράσεων του Αριστοτέλη που με τη σειρά τους αποδόθηκαν στα λατινικά<sup>56</sup> και μέσω των μεταφραστικών κινήματων που

<sup>55</sup>Nicoll (1981) 343-349· Young (19332) 1-12· Dox (2009) 43-49.

<sup>56</sup>Τα έργα του Αριστοτέλη μεταφράστηκαν στη διάρκεια του Μεσαίωνα από τα ελληνικά στα συριακά, έπειτα από τα συριακά στα αραβικά και από εκεί στα λατινικά. Ο καθηγητής Γκουγκεμέν στη μελέτη του, ωστόσο, επιχειρηματολογεί υπέρ της άποψης πως οι αραβικές μεταφράσεις του Αριστοτέλη δεν αποτέλεσαν σε καμία περίπτωση τον δίαυλο για την πορεία του φιλοσόφου προς τον δυτικό μεσαιωνικό κόσμο, αλλά αντίθετα η Ευρώπη ανακάλυψε τις ελληνικές της ρίζες αρκετές δεκαετίες

παρατηρούνται σε Μονές του Παλέρμο, του Τολέδο και του Μον-Σεν-Μισέλ που είχαν ως στόχο τον εκλατινισμό και τη μελέτη της ελληνικής παράδοσης.<sup>57</sup>

Ανάλογη πορεία ακολούθησε και η *Ποιητική*, η οποία όμως έφτασε στη Μεσαιωνική Δύση τον 13<sup>ο</sup> αιώνα, έναν αιώνα δηλαδή αργότερα από το μεγαλύτερο μέρος του *corpus aristotelicum*. Αρχικά, το κείμενο της *Ποιητικής* είχε μεταφραστεί τον 9<sup>ο</sup> αιώνα από τα ελληνικά στα συριακά και τον 10<sup>ο</sup> από τα συριακά μεταφράστηκε στα αραβικά.<sup>58</sup> Την αραβική μετάφραση χρησιμοποίησε ο Αβερρόης,<sup>59</sup> ο ευρυμαθής αυτός Άραβας που μελέτησε μεγάλο μέρος της φιλοσοφίας του Αριστοτέλη και συνέθεσε σχόλια για τα περισσότερα από τα έργα του. Τα σχόλια για την *Ποιητική*,<sup>60</sup> που ολοκληρώθηκαν το 1175, αποδόθηκαν στα λατινικά από τον Ερμάνο,<sup>61</sup> έναν αιώνα περίπου αργότερα, το 1256. Η λατινική αυτή απόδοση -που στην ουσία αποτελεί παράφραση της *Ποιητικής*- υπήρξε εξαιρετικά δημοφιλής και αποτελούσε την κύρια πηγή για την προσέγγιση της αριστοτελικής θεωρίας περί ποιητικής μέχρι και τον 15<sup>ο</sup> αιώνα. Τα σχόλια του Αβερρόη όμως καθώς και η λατινική μετάφρασή τους από τον Ερμάνο δεν ερμηνεύουν επαρκώς τις αριστοτελικές ιδέες για αρκετούς λόγους: Καταρχάς, επειδή ο Αβερρόης δεν γνώριζε ελληνικά χρησιμοποίησε την αραβική μετάφραση της *Ποιητικής* που είχε προκύψει από τα συριακά με αποτέλεσμα να απομακρυνθεί πολύ από το ελληνικό πρωτότυπο. Επίσης, το γεγονός ότι ο Αβερρόης δεν είχε ελληνική παιδεία τον οδήγησε να ερμηνεύσει την *Ποιητική* υπό το πρίσμα της δικής του πολιτισμικής κουλτούρας. Για πολλούς, τέλος, ο Ερμάνος δεν υπήρξε ικανός μεταφραστής του Αβερρόη, με αποτέλεσμα η μεσαιωνική *Poetria* –όπως ονομάστηκε η λατινική απόδοση των σχολίων του Αβερρόη– να αποδίδει στην αριστοτελική θεωρία μια διάσταση αρκετά διαφορετική από αυτήν του πρωτότυπου κείμενου.<sup>62</sup>

Η *Ποιητική* μεταφράστηκε για πρώτη φορά στα λατινικά απευθείας από τα ελληνικά το 1278 από τον Γουλιέλμο του Μοερμπέκε,<sup>63</sup> ο οποίος στη διάρκεια μιας

---

πριν από την έλευση των αραβικών μεταφράσεων, βλ. Gouguenheim (2008) 28-112. Η μελέτη αυτή μεταφράστηκε το 2008 και στα ελληνικά.

<sup>57</sup>Αναλυτικά για τη μετάφραση των έργων του Αριστοτέλη στα λατινικά βλ. Dod (1984) 45-79.

<sup>58</sup>Gouguenheim (2008) 28-112· Halliwell (1998) 286-323 και αναλυτικότερα για την *Ποιητική* Malette (2009) 581-591.

<sup>59</sup>Για περισσότερες πληροφορίες σχετικά με τον Αβερρόη και το έργο του βλ. Fakhry (2001).

<sup>60</sup>Βλ. Butterworth (1999).

<sup>61</sup>Για την έκδοση του κειμένου βλ. τη διατριβή του Boggess (1965).

<sup>62</sup>Βλ. Butterworth (1994) 19-35, Malette (2009), και Tigerstedt (1968) 7-24, όπου αναπτύσσεται αναλυτικότερα το ζήτημα.

<sup>63</sup>Για τη ζωή και τη δράση του βλ. Dod (1984) 49-53 και 62-64.

εικοσαετίας (1260-1280) επιμελήθηκε τις μεταφράσεις ολόκληρου του *corpus aristotelicum* και συνέβαλλε ενεργά στη διάδοση του αριστοτελισμού στη Μεσαιωνική Δύση του 13<sup>ου</sup> αιώνα. Όμως, παρά την ευρεία απήχηση που απέκτησε χάρη σε αυτόν το μεγαλύτερο μέρος της αριστοτελικής φιλοσοφίας, στην περίπτωση της *Ποιητικής* δεν συνέβη το ίδιο· η μετάφραση του Γουλιέλμου του Μοερμπέκε χάθηκε και επανανακαλύφτηκε τον 20<sup>ο</sup> αιώνα.

Σε γενικές γραμμές η *Ποιητική* από τον θάνατο του Αριστοτέλη μέχρι και την περίοδο της Αναγέννησης δεν υπήρξε δημοφιλές ανάγνωσμα. Μελετήθηκε εκτενώς μετά το 1508, όταν για πρώτη φορά εκδόθηκε στη Βενετία το πρωτότυπο ελληνικό κείμενο από τα δύο σωζόμενα χειρόγραφα που φυλάσσονταν στην Ανατολή. Μέχρι τότε η δημοφιλέστερη πηγή για την αριστοτελική δραματική θεωρία στη δυτική Ευρώπη ήταν η λατινική απόδοση του Ερμάνου.<sup>64</sup>

Ο ανώνυμος συγγραφέας του *Ludus breviter de passione*, όπως και οι πριν από αυτόν συνθέτες δραμάτων, ήταν μάλλον απίθανο να ήρθε σε επαφή με το πρωτότυπο κείμενο της *Ποιητικής*, το οποίο πριν την λατινική απόδοση του Ερμάνου ήταν άγνωστο στη Δύση εξαιτίας της γενικότερης απομάκρυνσης από την ελληνική γλώσσα και παράδοση. Δεν ήρθε όμως σε επαφή ούτε με τις λατινικές αποδόσεις της *Ποιητικής* του Ερμάνου και του Γουλιέλμου του Μοερμπέκε, οι οποίες ολοκληρώθηκαν στο δεύτερο μισό του 13ου αιώνα, ενώ ο *Ludus* και τα υπόλοιπα δράματα που περιλαμβάνονται στον *Codex Buranus* ανάγονται στο πρώτο μισό του ίδιου αιώνα, λίγο νωρίτερα δηλαδή από τη σύνθεση του *Codex Buranus*.<sup>65</sup>

Συνεπώς, πρέπει να διερευνηθεί το ενδεχόμενο διατήρησης της γνώσης της αριστοτελικής *Ποιητικής* στη Μεσαιωνική Δύση με τρόπο έμμεσο, μέσω δηλαδή της *Ars Poetica* του Οράτιου, του *De Fabula* του Ευάνθιου και του *Excerpta de Comoedia* του Δονάτου, που αποτελούν τις μόνες σωζόμενες πηγές ποιητικής θεωρίας έπειτα από την *Ποιητική*,<sup>66</sup> και κατ' επέκταση να αναζητηθεί το ενδεχόμενο πρόσληψης της δραματικής θεωρίας του Αριστοτέλη μέσω αυτών.

## II. Οράτιος, *Ars Poetica*

Η *Ars Poetica* ή αλλιώς *Epistula ad Pisones* που συντέθηκε γύρω στο 12 π.Χ. είναι μια έμμετρη πραγματεία σε μορφή επιστολής στην οποία ο Οράτιος δίνει πρακτικές

<sup>64</sup>Βλ. Halliwell (1998) 286-323, και αναλυτικότερα Bogess (1970) 278-294.

<sup>65</sup>Βλ. *Εισαγωγή*.

<sup>66</sup>Sidnell – Conacher (1991).

συμβουλές για την τέχνη της ποίησης. Η ιδιαιτερότητα της δομής της που υπακούει θεματικά στο σχήμα *ποίησις-ποίημα-ποιητής*<sup>67</sup> και το σχόλιο του αρχαίου μελετητή Πορφυρίωνα (*in quem librum congegit praecepta Neoptolemi τοῦ Παριανοῦ de arte poetica, non quidem omnia, sed eminentissima*)<sup>68</sup> οδήγησαν τη σύγχρονη έρευνα να συμπεράνει ότι άμεσο πρότυπο του Οράτιου υπήρξε ο κριτικός της ποίησης Νεοπτόλεμος ο Παριανός (3<sup>ος</sup> αιων. π.Χ.).<sup>69</sup> Γενικότερα όμως, από την ανάγνωση της *Ars Poetica* διαπιστώνει κανείς ότι ο Οράτιος συνδιαλέγεται με την προγενέστερη ελληνική και ελληνιστική παράδοση –που από πλευράς ποιητικής θεωρίας ανάγεται στην αριστοτέλεια *Ποιητική* και *Ρητορική*– και πηγαίνοντάς την ένα βήμα παρακάτω θέτει τους κανόνες για το *πῶς δεῖ ποίησιν γράφειν*.<sup>70</sup> Οι αναφορές του Οράτιου στη δραματική ποίηση περιορίζονται στους στίχους 153-294, όμως χωρία που απηχούν την αριστοτελική *περὶ Ποιητικῆς* θεωρία λανθάνουν σε ολόκληρη την *Ars Poetica*. Τα βασικότερα παρατίθενται παρακάτω:<sup>71</sup>

- Η ενότητα και το οριοθετημένο μέγεθος που ο Αριστοτέλης τονίζει ως βασικές επιδιώξεις του ποιητή στη σύνθεση του μύθου (*Poet.* 1450b-1451a) είναι διακριτές και στον Οράτιο, ο οποίος τις θεωρεί στοιχεία *sine quibus non* για όλα τα είδη ποίησης και όχι μόνο για την τραγωδία: *denique sit quiduis, simplex dumtaxat et unum* (23), *infelix operis summa, quia ponere totum nesciet* (34).
- Τόσο ο Αριστοτέλης (*Poet.* 1451b) όσο και ο Οράτιος συμφωνούν ότι το θέμα του μύθου είναι καλύτερο να αντλείται από την παράδοση για να είναι γνωστό στους θεατές, χωρίς όμως να αποκλείουν το ενδεχόμενο της δραματικής επιτυχίας σε διαφορετική περίπτωση: *aut fama sequere aut sibi convenientia finge, scriptor.* (119-120)
- Τα δύο από τα θεμελιώδη χαρακτηριστικά του αριστοτελικού ἥθους (*ἀρμόττον* και *ὀμαλὸν*, *Poet.* 1454a) που υπακούουν στην αρχή του *εἰκότος* και του *ἀναγκαίου* (*Poet.* 1451b) είναι εμφανή και στον Οράτιο: *si forte reponis Achilem, impiger, iracundus [...]. Sit Medea ferox, Io vaga, tristis Orestes. Si*

<sup>67</sup>Η *Ars Poetica* διαιρείται ως εξής: 1. *Εισαγωγή* (1-44), 2. *Το ποίημα* (42-118), 3. *Η ποίηση* (119-293), 4. *Ο ποιητής* (294-476), βλ. Brink (1963).

<sup>68</sup>Για το κείμενο βλ. Holder (1894) 162.

<sup>69</sup>Βλ. αναλυτικότερα Asmis (1992) 206-231.

<sup>70</sup>Brink (1971).

<sup>71</sup>Για το λατινικό κείμενο και τη λεπτομερή ανάλυση και ερμηνεία της *Ars Poetica* βλ. τις κριτικές εκδόσεις των Brink (1971) και Rudd (1989).

[...] *audes personam formare novam, servetur ad imum qualis ab incepto processerit.* (120-127), *Aetatis cuiusque natandi sunt tibi mores, mollibusque decor naturis dandus et annis.* [...] *semper in adiuctis aevoque morabimur aptis.* (155-178).

- Ο ποιητής, σύμφωνα με τον Αριστοτέλη, πρέπει να επιδιώκει τη γένεση των παθῶν (*Poet.* 1452a) και την πειστική απόδοσή τους μέσω της λέξεως (*Poet.* 1455a, *Rhet.* 1408a),<sup>72</sup> γεγονός που βρίσκει σύμφωνο και τον Οράτιο: *non satis est pulchra esse poemata; dulcia sunt, et quocumque volent animum auditoris agunt. Ut ridentibus arrident, ita flentibus adflent humani vultus* (99-101).
- Η σαφήνεια είναι το θεμελιώδες χαρακτηριστικό της λέξεως κατά τον Αριστοτέλη (*Rhet.* 1404b), το ίδιο και για τον Οράτιο: *decipimur specie recti. Brevis esse laboro, obscures fio; [...].* (25-27)
- Ο Οράτιος αποδέχεται την αριστοτελική θέση (*Rhet.* 1408a) ότι το ύφος και η λέξις που χρησιμοποιεί ο ποιητής πρέπει να αρμόζει στο ποιητικό είδος το οποίο δουλεύει: *versibus exponi tragicis res comica non vult;* (89). Επίσης, η λέξις πρέπει να είναι ταιριαστή με το κοινωνικό ή συναισθηματικό *status* της εκάστοτε δραματικής *persona* (*Rhet.* 1404b, 1408b): *si dicentis erunt fortunis absona dicta, Romani tollent [...]. Intererit multum divus loquatur an heros, maturusne senex [...].* (112-118)
- Οι στίχοι 42-44: *ordinis haec virtus erit [...] in tempus omittat* απηχούν την αριστοτελική θέση περί της ορθής και αρμόζουσας διάταξης των μερών του ρητορικού λόγου (*Rhet.* 1414a).
- Ο Οράτιος χωρίζει το δράμα σε πέντε πράξεις: *neue minor neu sit quinto productior actu fabula, quae proscit vult et spectanda reposci* (189-190). Η διαίρεση αυτή είναι κατά βάση αριστοτελική και απηχεί τα κατά ποσόν μέρη της τραγωδίας (*Poet.* 1452b), στην οποία συνηθέστερα υπάρχουν πέντε μέρη δραματικής πράξης μεταξύ των οποίων παρεμβάλλονται τα *χορικά*: ο πρόλογος, τα τρία επεισόδια και η έξοδος.
- Η επέμβαση του *ἀπὸ μηχανῆς θεοῦ* είναι αποδεκτή από τον Αριστοτέλη μόνο για τη *δέσιν* του *μύθου* (*Poet.* 1454b), άποψη που ασπάζεται και ο Οράτιος: *nec deus intersit, nisi dignus vindice nodus.* (190-191)

---

<sup>72</sup>Για το κείμενο της *Ρητορικής* βλ. Ross (1959).

- Η αριστοτελική άποψη για τον ρόλο του χοροῦ (*Poet.* 1456a), ο οποίος πρέπει να συμμετέχει ενεργά στην εξέλιξη του μύθου υιοθετείται και από τον Οράτιο: *Actoris partes chorus officiumque virile defendat, neu quid medios intercinat actus quod non proposito conducatur et heareat apte [...].* (193-201)
- Τέλος, όπως Αριστοτέλης (*Poet.* 1455a ), έτσι και ο Οράτιος θεωρούν το φυσικό ταλέντο του ποιητή απαραίτητη προϋπόθεση για την επιτυχία στην τέχνη της ποίησης: *ego nec studium sine divite vena nec rude quid possit video ingenium.* (109-110)

Η απήχηση που είχε ο Οράτιος στη Μεσαιωνική Δύση ήταν μεγάλη.<sup>73</sup> Ο Όλσεν μάλιστα κατονομάζει τον 11<sup>ο</sup> αιώνα *Aetas Horatiana* λόγω της ύπαρξης και διάδοσης πλήθους χειρογράφων που συμπεριελάμβαναν τα έργα του.<sup>74</sup> Ο Οράτιος και άλλοι Ρωμαίοι ποιητές (Βιργίλιος, Οβίδιος, Ιουβενάλης, Τερέντιος) άλλωστε κατείχαν σημαντική θέση στα προγράμματα σπουδών των καθεδρικών σχολών της Γερμανίας και της Γαλλίας ιδιαίτερα από το δεύτερο μισό του 10<sup>ου</sup> αιώνα, όταν η σπουδή της ποίησης θεωρείτο απαραίτητο εφόδιο για την πνευματική ολοκλήρωση των σπουδαστών.<sup>75</sup> Την ευρεία απήχηση και διάδοση του Ορατίου στη Μεσαιωνική Δύση αποδεικνύει και το γεγονός ότι περίπου είκοσι χειρόγραφα του 11<sup>ου</sup>-12<sup>ου</sup> αιώνα συνοδεύονται από γλωσσάριο στις κατά τόπους διαλέκτους για την ευκολότερη κατανόηση του λατινικού κειμένου.<sup>76</sup> Εξαιρετικά δημοφιλής καθ' όλη τη διάρκεια του Μεσαίωνα υπήρξε η *Ars Poetica* ως το θεμελιώδες εγχειρίδιο για τη μύηση στην τέχνη της ποίησης, γεγονός που επιβεβαιώνεται και από τη σύνθεση πλήθους πραγματειών κατά το πρότυπό της.

### III. Ευάνθιος, *De fabula*, και Δονάτος, *Excerpta de Comoedia*

Έπειτα από την *Ars Poetica* του Οράτιου, πηγές ποιητικής θεωρίας που συντέθηκαν και αποτελούσαν δημοφιλή αναγνώσματα στη διάρκεια του Μεσαίωνα ακόμα και μετά την επανανακάλυψη της αριστοτελικής *Ποιητικής*<sup>77</sup> είναι τα εισαγωγικά σημειώματα στα *Commenta Terenti* του Ευάνθιου και του Δονάτου, γραμματικών του 4ου μ.Χ. αιώνα. Από το έργο του Ευάνθιου δεν σώζεται τίποτα

<sup>73</sup>Βλ. Friis-Jensen (2015), και (2007) 291-303.

<sup>74</sup>Olsen (1996) 1-18.

<sup>75</sup>Βλ. εκτενέστερα Jaeger (1994) 53-75.

<sup>76</sup>Βλ. Siewert (1986).

<sup>77</sup>Sidnell – Conacher (1991) 78.



άλλο πέρα από το εισαγωγικό αυτό σημείωμα (*De fabula*), στο οποίο πραγματεύεται κυρίως τα περί κωμωδίας ζητήματα και διασώθηκε μέσω των χειρογράφων που παραδίδουν το *Commentum Terenti* του Δονάτου. Έτσι, το *De Fabula* του Ευάνθιου εκδίδεται στο έργο του Δονάτου μεταξύ των άλλων δυο εισαγωγικών κεφαλαίων (*Vita Terenti* και *Excerpta de Comoedia*), πριν δηλαδή από τον σχολιασμό των πέντε κωμωδιών του Τερέντιου (*Andria, Eunuchus, Hecyra, Phormio, Adelphoi*).<sup>78</sup> Αποτελείται από τέσσερα κεφάλαια, εκ των οποίων το τέταρτο αμφισβητείται ως προς τη γνησιότητα της πατρότητάς του λόγω της υφολογικής απόκλισης και της ανακολουθίας του περιεχομένου του σε σχέση με τα προηγούμενα κεφάλαια.<sup>79</sup> Σε τέσσερα κεφάλαια είναι διαιρεμένο και το *Excerpta de Comoedia*, όπου ο Δονάτος πραγματεύεται παρόμοια ζητήματα σχετικά με την κωμωδία με αυτά που αναπτύσσει ο Ευάνθιος.<sup>80</sup> Παρότι όμως και οι δύο γραμματικοί αναφέρουν ελάχιστα στοιχεία σχετικά με την τραγωδία, που είναι το αντικείμενο μελέτης της σωζόμενης αριστοτέλειας *Ποιητικής*, δεν είναι λίγα τα σημεία στα όποια ανακαλεί κανείς βασικές αριστοτελικές θέσεις, οι οποίες θα μπορούσαν να επηρεάσουν τη σύνθεση δραμάτων στη διάρκεια του Μεσαίωνα. Αναλυτικά:

- Καταρχάς, τόσο ο Ευάνθιος όσο και ο Δονάτος ακολουθούν την αριστοτελική παράδοση (*Poet.* 1449a) ανάγοντας τη γένεση του δράματος στις θρησκευτικές τελετές προς τιμή του Διονύσου (1.2: *quod sacer chorus reddebat Libero patri*, 5.8-9: *Qui lusus cum per artifices in honorem Liberi patris agerentur*) και προβάλλοντας την αττική προέλευσή του (1.3: *Atheniensibus... Atticae*, 5.6: *Athenienses namque Atticam custodientes... vocaretur*).
- Ο Ευάνθιος θεωρεί κορυφαίο ποιητή και εισηγητή κάθε ποιητικού είδους τον Όμηρο, ο οποίος προσέφερε την Ιλιάδα ως υπόδειγμα σύνθεσης τραγωδιών και την Οδύσσεια ως υπόδειγμα για τις κωμωδίες (1.5: *Homerus tamen, qui fere omnis poeticae largissimus fons est, [...] qui Iliadem ad instar tragoediae, Odysiam ad imaginem comoediae fecisse monstratur*). Η άποψη αυτή είναι αριστοτελική με τη διαφορά ότι ο φιλόσοφος προβάλλει τον Μαργίτη ως πρότυπο για τους κωμωδιογράφους (*Poet.* 1448b).

---

<sup>78</sup>Wessner (1962).

<sup>79</sup>Βλ. αναλυτικότερα Gatti (2004).

<sup>80</sup>Για λεπτομερή ανάλυση σχετικά με τη δομή και το περιεχόμενο των *De Fabula* και *Excerpta de Comoedia* βλ. Ibid.· Nesselrath (1990) 41-44· Gatti (2004).

- Το τρίτο κεφάλαιο του *De Fabula* αποτελεί στο μεγαλύτερο μέρος του εγκώμιο της ποιητικής τέχνης του Τερέντιου. Εκτός των άλλων, ο Τερέντιος, σύμφωνα με τον Ευάνθιο, διακρίνεται για την αληθοφάνεια των χαρακτήρων που δημιουργεί (3.4 *in fictis argumentis fidem veritatis assequeretur*), για τη σαφήνεια του λόγου και την έλλειψη σκοτεινών σημείων (3.6 *nihil abstrusum ab eo ponitur aut quod ab historicis requirendum sit*), για την ενότητα της σύνθεσης και τον επιδέξιο χειρισμό της υπόθεσης (3.7 *ut uno corpore videatur esse compositum*). Οι αρετές αυτές απηχούν την αριστοτελική θεωρία περί *ὁμοίου ἤθους* (*Poet.* 1454a), περί των αρετών της *λέξεως* (*Poet.* 1458a-b) και περί της ενότητας του *μύθου* (*Poet.*1450b).
- Στο τέταρτο κεφάλαιο (4.2), ο Ευάνθιος συνοψίζει τις βασικότερες διαφορές της τραγωδίας από την κωμωδία: *Inter tragoediam autem et comoediam cum multa tum inprimis hoc distat, quod in comoedia mediocres fortunae hominum, parui impetus periculorum laetique sunt exitus actionum, at in tragoedia omnia contra, ingentes personae, magni timores, exitus funesti habentur; et illic prima turbulenta, tranquilla ultima, in tragoedia contrario ordine res aguntur; tum quod in tragoedia fugienda uita, in comoedia capessenda exprimitur; postremo quod omnis comoedia de fictis est argumentis, tragoedia saepe de historia fide petitur*. Οι διαφορές αυτές ανάγονται ως επί το πλείστον στην αριστοτελική παράδοση σύμφωνα με την οποία στην κωμωδία αναπαριστώνται οι φαύλοι, ενώ αντίθετα στην τραγωδία προβάλλονται οι ενάρετοι (*Poet.* 1448a, 1449a), οι οποίοι πάσχουν και τελικά συντρίβονται ή λυτρώνονται (*Poet.*1453a).
- Τέλος, και ο Ευάνθιος (4.3), αλλά και ο Δονάτος (6.2) ακολουθώντας την αριστοτελική παράδοση (*Poet.* 1452b) διαιρούν την κωμωδία στα *κατὰ ποσὸν της μέρη*: *πρόλογος, πρότασις, ἐπίτασις, καταστροφή*.

Από τα παραπάνω στοιχεία προκύπτει ότι μέσω της ορατιανής *Ars Poetica*, του *De Fabula* του Ευάνθιου και του *Experta de Comoedia* του Δονάτου θεμελιώδεις ιδέες της αριστοτελικής δραματικής θεωρίας έφτασαν στη Μεσαιωνική Δύση. Λόγω της ευρείας φήμης και διάδοσής τους σίγουρα θα διαβάστηκαν από τους μεσαιωνικούς συγγραφείς και ίσως να αποτέλεσαν ακόμα και εγχειρίδια σύνθεσης δραμάτων. Ωστόσο, για τον συγγραφέα του *Ludus* κάτι τέτοιο δεν μπορεί να ειπωθεί με βεβαιότητα λόγω της ανωνυμίας του και της πλήρους άγνοιας που έχουμε για τον τόπο

που έζησε και την παιδεία που έλαβε. Επίσης, τα αριστοτελικά στοιχεία που ανιχνεύτηκαν στον Οράτιο, τον Ευάνθιο και τον Δονάτο αποτελούν ψήγματα της αριστοτελικής θεωρίας που επιβίωσαν στη διάρκεια των αιώνων. Τα ψήγματα αυτά λοιπόν δεν θα αρκούσαν για να εξηγηθεί επαρκώς η εφαρμογή της αριστοτελικής θεωρίας στον Ludus, ακόμα και αν γνωρίζαμε με βεβαιότητα ότι ο συγγραφέας του προσπάθησε να συνθέσει το έργο του στο πρότυπό τους. Υπό το πρίσμα αυτό, η έρευνα θα πρέπει να κινηθεί σε ανθρωπολογικά δεδομένα που ανάγονται στις συνθήκες γένεσης του δράματος, προκειμένου να εξηγηθεί η σχέση της αριστοτελικής *Ποιητικής* με τον μεσαιωνικό Ludus.

## 2. Το αριστοτελικό universale

Σύμφωνα με όσα προαναφέρθηκαν, μένει να εξετάσει κανείς την υπόθεση ότι ένα μεγάλο μέρος της *Ποιητικής* λειτουργεί ως universale και άρα περιγράφει τη θεατρική δημιουργία σε κάθε περιβάλλον δραματικής γένεσης, όπως αυτό του μεσαιωνικού δράματος. Υπό την οπτική αυτή μένει δηλαδή να διαπιστώσει κανείς αν στην περίπτωση του κλασικού ελληνικού δράματος και στην περίπτωση του μεσαιωνικού θρησκευτικού δράματος παρατηρούνται παρόμοιες δραματουργικές συνθήκες, επειδή συνδέονται άμεσα με την ανθρώπινη φύση και ως εκ τούτου το θέατρο δημιουργείται με βάση το περιρρέον κοινωνικό και πολιτισμικό περιβάλλον. Στη συνέχεια του κεφαλαίου θα παρατεθεί αφενός μια συνοπτική επισκόπηση των συνθηκών γένεσης του δράματος, του ελληνικού και του μεσαιωνικού, και αφετέρου θα αξιοποιηθούν κάποια πορίσματα της σύγχρονης έρευνας που επιβεβαιώνουν το universale της αριστοτελικής *Ποιητικής*, ώστε τελικά να εξηγηθεί η εφαρμογή της στον μεσαιωνικό Ludus.

Για τις συνθήκες γένεσης του θεάτρου, που σήμερα αποτελούν αντικείμενο μελέτης κυρίως της ανθρωπολογίας και της θεατρολογίας, πρώτος έκανε λόγο ο Αριστοτέλης στην *περί Ποιητικής* θεωρία του (*Poet.* 1448b-1449a):

Ἐοίκασι δὲ γεννησάι μὲν ὅλως τὴν ποιητικὴν αἰτία δύο τινὲς καὶ αὗται φυσικαί. Τό τε γάρ μιμῆσθαι σύμφυτον τοῖς ἀνθρώποις ἐκ παίδων ἐστὶ καὶ τούτῳ διαφέρουσι τῶν ἄλλων ζώων ὅτι μιμητικώτατόν ἐστι καὶ τὰς μαθήσεις ποιεῖται διὰ μιμήσεως τὰς πρώτας, καὶ τὸ χαίρειν τοῖς μιμήμασι πάντας. [...] Αἴτιον δὲ καὶ τούτου, ὅτι μανθάνειν οὐ μόνον τοῖς φιλοσόφοις ἥδιστον ἀλλὰ καὶ τοῖς ἄλλοις ὁμοίως, ἀλλ' ἐπὶ βραχὺ κοινωνοῦσιν αὐτοῦ. Διὰ γὰρ τοῦτο

χαίρουσι τὰς εἰκόνας ὀρῶντες, ὅτι συμβαίνει θεωροῦντας μανθάνειν καὶ συλλογίζεσθαι τί ἕκαστον, οἷον ὅτι οὗτος ἐκεῖνος.

Οἱ αριστοτελικές θέσεις εἶναι αποδεκτές ἀπὸ τῆ σύγχρονη ἐρευνα, ἡ ὁποία ἀνάγει τὴ γενετικὴ τοῦ θεατρικοῦ κώδικα σὲ βιολογικὰ δεδομένα. Σύμφωνα μετὸν Βάλτερ Πούχνερ *τὸ θέατρο εἶναι ἓνα ανελικτικό δευτερογενὲς παράγωγο τῆς τελετουργίας ποῦ ἀποκόπτεται ἀπὸ τὸν γενετικὸ τοῦ κύκλου καὶ αὐτονομείται*. Οἱ μιμητικὲς ικανότητες τοῦ ἀνθρώπου καὶ ἡ εφαρμογὴ τους στὶς πρωτόγονες λατρεῖες ἀναγνωρίζονται ὡς παγκόσμιες, ἡ θεατρικὴ συμπεριφορὰ δηλαδὴ εἶναι κοινὸ κτῆμα ὅλων τῶν πολιτισμῶν.<sup>81</sup>

Για τὸ ἀρχαῖο ἐλληνικὸ δρᾶμα, ὁ Ἀριστοτέλης ἐπισημαίνει ὅτι ἡ τραγωδία προήλθε ἀπὸ τὸν *διθύραμβο* καὶ ἡ κωμωδία ἀπὸ τὰ *φαλλικά ἄσματα* (*Poet.*1449a):

Γενομένη δ' οὖν ἀπ' ἀρχῆς αὐτοσχεδιαστικῆς -καὶ αὐτὴ καὶ ἡ κωμωδία, καὶ ἡ μὲν ἀπὸ τῶν ἐξαρχόντων τὸν διθύραμβον, ἡ δὲ ἀπὸ τῶν τὰ φαλλικά ἄ ἔτι καὶ νῦν ἐν πολλαῖς τῶν πόλεων διαμένει νομιζόμενα- κατὰ μικρὸν ἠϋξήθη προαγόντων ὅσον ἐγένετο φανερὸν αὐτῆς· καὶ πολλὰς μεταβολὰς μεταβαλοῦσα ἡ τραγωδία ἐπαύσατο, ἐπεὶ ἔσχε τὴν αὐτῆς φύσιν.

Ἡ μαρτυρία τοῦ Ἀριστοτέλη υπῆρξε καθοριστικὴ γιὰ τὴν ἐρευνα σχετικά μετὸ ζήτημα τῆς καταγωγῆς τοῦ ἀρχαίου δράματος. Ἡ λιτότητα ὁμῶς καὶ περαιτέρω πηγῶν δὲν ἐπιτρέπει ἓνα βέβαιο συμπέρασμα καὶ ἔχουν διατυπωθεῖ πολλές ἀπόψεις γιὰ τὴν προέλευσή του.<sup>82</sup> Ἡ νεότερη ἐρευνα συμφωνεῖ ὅτι ὅλα τὰ ἀρχαῖα θεατρικὰ εἶδη ἔχουν κοινὴ προέλευση καὶ ἀνάγει τὶς ρίζες τους στα χορικά ἄσματα ποῦ ἀποτελοῦσαν μέρος μιᾶς τελετουργίας στα πλαίσια τῆς λατρείας, διονυσιακῆς καὶ μῆ.<sup>83</sup> Τὸ δρᾶμα δηλαδὴ υπῆρξε ἀπότοκος τῆς σταδιακῆς αὐξήσης ἀπαγγελλλόμενων καὶ διαλογικῶν μερῶν καὶ τῆς μείωσης τῶν χορικῶν ασμάτων, ὥσπου τελικὰ αὐτονομήθηκε καὶ ἔπαψε νὰ ἀποτελεῖ μέρος τῆς λατρείας.

<sup>81</sup>Ὡστόσο, ὁ Πούχνερ τονίζει ὅτι ἡ ἐξέλιξη ἀπὸ τὴν ἐκάστοτε τελετουργία (rituale) στο θέατρο δὲν ἀκολουθεῖ παντοῦ τὴν ἴδια γενετικὴ διαδικασία, ἐπειδὴ οἱ ανελικτικοὶ ἀγωγοὶ διαφέρουν ἀνά ἐποχὴ καὶ πολιτισμὸ καὶ γιὰ αὐτὸ δὲν μπορεῖ νὰ ἐρμηνευθεῖ σὲ παγκόσμιο ἐπίπεδο ἀλλὰ μόνον κατὰ περίπτωσιν, ἐφόσον τὰ στοιχεῖα τῆς ἐρευνας ἐπαρκοῦν γιὰ κάτι τέτοιο. Βλ. Πούχνερ (2010) κυρίως 227-401.

<sup>82</sup>Κάποιοι μελετητὲς ἀνάγουν τὴ γένεση τοῦ δράματος στους ὕμνους τῆς ἠρωολατρείας, ἄλλοι μιλοῦν γιὰ τὶς καινοτομίες τοῦ Θέσπη καὶ τοῦ Ἀρίωνα, ἄλλοι θεωροῦν πὼς τὸ ἀρχαῖο δρᾶμα προήλθε ἀπὸ τὶς μιμητικὲς ἀναπαραστάσεις στὴν περιοχὴ τῆς Θράκης, ἄλλοι ἀπὸ τὴν τελετουργία τῆς θυσίας, καὶ οἱ περισσότεροι πιστεύουν πὼς τὸ θέατρο σχετίζεται μετὴ διονυσιακὴ λατρεία. Γιὰ ἐκτενέστερη ἀνάλυση βλ. Ridgeway (2015) 1-93· Scapo – Miller (2007) 1-221.

<sup>83</sup>Hinden (1995) 183-202.

Τον 9<sup>ο</sup> αιώνα, περίπου χίλια πεντακόσια χρόνια αργότερα από τη γένεση και την παρακμή του ελληνικού δράματος, το θέατρο επανανακαλύπτεται στη δυτική Ευρώπη ακολουθώντας παρόμοια γενετική διαδικασία. Αυτή τη φορά προκύπτει και εξελίσσεται από τη χριστιανική λατρεία: αφετηρία της εξέλιξης του δράματος αποτελεί ένας διαλογικός *Τρόπος*<sup>84</sup> που ψάλλεται αντιφωνικά στην Είσοδο (*Introitus*) της πρωινής λειτουργίας του Πάσχα και περιγράφει την επίσκεψη των γυναικών στον άδειο τάφο του αναστημένου Ιησού (*Visitatio sepulchri*), όπου ο άγγελος τις ρωτά *quem queritis* και εκείνες απαντούν *Iesum Nazarenum*. Όταν ο διαλογικός αυτός *τρόπος* μεταφέρεται στον Όρθρο τη νύχτα της Ανάστασης, όπου το λειτουργικό τυπικό είχε περισσότερα περιθώρια για εμπλουτισμό, δίνεται η ώθηση στην εξέλιξη του δράματος: τα διαλογικά μέρη σταδιακά αυξάνονται και η αναπαραστατική αφήγηση όλο και περισσότερων χωρίων από τη βιβλική αφήγηση γίνεται με την πάροδο του χρόνου αναπόσπαστο κομμάτι της λειτουργίας, που αποτελεί τον κύριο φορέα κοινωνικής συνοχής για τον μεσαιωνικό κόσμο.<sup>85</sup>

Αν συγκρίνει κανείς τις συνθήκες γένεσης του αρχαίου θεάτρου με αυτές του μεσαιωνικού, διαπιστώνει πως και στις δύο περιπτώσεις το δράμα γεννάται εντός της λατρείας, στη διάρκεια δηλαδή μιας επαναλαμβανόμενης αναπαραστατικής τελετουργίας. Τόσο στην αρχαία Ελλάδα όσο και στη Μεσαιωνική Δύση το θέατρο προκύπτει από τη σταδιακή εισαγωγή διαλογικών μερών στη διάρκεια μιας ιερής τελετουργίας, από την οποία τελικά αποκόπτεται και ακολουθεί τον δικό του δρόμο. Και στις δύο περιπτώσεις τέλος το θέατρο καθίσταται παιδευτικό εργαλείο που συμβάλλει στην κοινωνική συνοχή και στην εδραίωση της ηθικής και των αξιών της εκάστοτε εποχής.

Φαίνεται λοιπόν ότι η αριστοτελική *Ποιητική* δεν αποτελεί απλώς ένα εγχειρίδιο για το *πῶς δεῖ τραγωδίαν συγγράφειν* και πως ο Αριστοτέλης με αφορμή το δράμα της κλασσικής Αθήνας κατάφερε να περιγράψει το θέατρο ως φαινόμενο και τη σχέση του ανθρώπου με αυτό. Οι ομοιότητες που εντοπίζει κανείς στις συνθήκες γένεσης του δράματος σε δύο εποχές, που σε αυτόν τομέα δεν αποτελούν πολιτισμική συνέχεια η μια της άλλης, καθιστούν αφενός το θέατρο φαινόμενο *universale* στον

---

<sup>84</sup>*Tropus* ονομάζεται η ελεύθερη μελοποίηση του *Αλληλούια* που εκφωνείται μετά το τέλος κάποιου λειτουργικού κειμένου. Στο μέλος αυτό προστίθεται αργότερα και νέο κείμενο, μερικές φορές με διαλογική μορφή, βλ. Evans (1969).

<sup>85</sup>Βλ. αναλυτικά Muir (1995) 13-15· Sticca (1970) 39-50.

πολιτισμό και αφετέρου επιβεβαιώνουν την καθολικότητα και τη διαχρονική ισχύ της αριστοτελικής *Ποιητικής* και συγκεκριμένα των *κατὰ ποιόν* μερών του δράματος, που σε μεγάλο βαθμό εφαρμόζονται και στον μεσαιωνικό *Ludus*.

Το αριστοτελικό *universale* επιβεβαιώνεται και από τη μελέτη του Μπάρατ Γκαπτ,<sup>86</sup> ο οποίος αντιπαραβάλλει την *Ποιητική* με τη *Νάττα Σάστρα*, τη δραματική θεωρία για το ινδικό θέατρο που συντέθηκε στο διάστημα μεταξύ του 2<sup>ου</sup> π.Χ. και του 2<sup>ου</sup> μ.Χ. αιώνα και αποδίδεται στον Ινδό θεατρολόγο Μπάρατα Μούνι. Σε δύο κόσμους με τελείως διαφορετική νοοτροπία, κοινωνική δομή και πολιτισμικές καταβολές, τον ελληνικό και τον ινδικό, το θέατρο εξελίσσεται ως απότοκος θρησκευτικών δρωμένων. Ο Γκαπτ παρατηρεί ότι, παρά τις εξόφθαλμες διαφορές στον πολιτισμό και τον *modus vivendi* ανάμεσα στην αρχαία Ελλάδα και την Ινδία που αναπόφευκτα επηρέασαν τη διαμόρφωση και την εξέλιξη του θεάτρου, οι δύο δραματικές θεωρίες εμφανίζουν μεταξύ τους σημαντικές αναλογίες σχετικά με τα μορφολογικά χαρακτηριστικά, τον σκοπό και την παιδευτική λειτουργία της θεατρικής πράξης: τα αριστοτελικά μέρη *κατὰ ποιόν* ως πρωταρχικές δομές της σύστασης του δράματος ανιχνεύονται και στο ινδικό θέατρο και η έννοια της αριστοτελικής *καθάρσεως*, του τέλους της τραγωδίας, εμφανίζει αναλογίες με την ινδική *ράζα*.<sup>87</sup>

Σε γενικές γραμμές, η αριστοτελική διαίρεση των *κατὰ ποιόν* μερών της τραγωδίας είναι που κάνει *universalis* την *Ποιητική* θεωρία, επειδή αποτελούν στοιχεία *sine quibus non* για την θεατρική πράξη. Με εξαίρεση το *μέλος*, που μπορεί να παραλειφθεί από την σύγχρονη θεατρική πρακτική, δεν νοείται θεατρική πράξη που να μην διαθέτει *μῦθον, ἦθος, διάνοια, λέξιν* και *ὄψιν*. Ο Αριστοτέλης με βάση την εμπειρία του από την ελληνική τραγωδία όρισε τα *universalia* στα οποία βασίζονται μέχρι σήμερα σεναριογράφοι και σκηνοθέτες σε παγκόσμια κλίμακα. Ο Μάικλ Τιέρνο<sup>88</sup> στην ενδιαφέρουσα μελέτη του για το σινεμά επιχειρηματολογεί υπέρ της άποψης πως η συνταγή της επιτυχίας ενός κινηματογραφικού σεναρίου στηρίζεται στις αριστοτελικές θέσεις της *Ποιητικής*, και αποδεικνύει πως οι επιτυχημένες ταινίες του Χόλιγουντ σε μεγάλο βαθμό εφαρμόζουν τις δραματικές οδηγίες του Έλληνα φιλοσόφου.

---

<sup>86</sup>Gupt (2006) κυρίως 41-203.

<sup>87</sup>Για εκτενέστερη ανάλυση της έννοιας *ράζα* βλ. Prasad (1994) 1-40, και για συσχετισμό της με την αριστοτελική *κάθαρση* βλ. Gerow (2002).

<sup>88</sup>Michael Tierno (2002).

## ΣΥΜΠΕΡΑΣΜΑΤΑ

Συνοψίζοντας, στην έκδοση του *Ludus breviter de passione* που παρατέθηκε στο πρώτο μέρος της παρούσας μελέτης αποκαταστάθηκαν σημαντικά σημεία στο κριτικό υπόμνημα του κειμένου, ολοκληρώθηκε το υπόμνημα των *fontes sacrae scripturae* που στις προηγούμενες εκδόσεις παρουσιάζεται ελλιπές, ο *planctus ante nescia* εντάχθηκε στο corpus του κειμένου και για πρώτη φορά ο *Ludus* αποδόθηκε στα νέα ελληνικά. Στο πλαίσιο αυτό καθίσταται δυνατή η όποια ερμηνευτική ή λογοτεχνική προσέγγιση του κειμένου.

Ο *Ludus*, παρά τον συμπληματικό του χαρακτήρα διαθέτει ποιητική δομή που εμφανίζει κοινά σημεία με την ελληνική τραγωδία, εφόσον υπακούει στις βασικές αριστοτελικές θέσεις, όπως αποτυπώνονται στην *Ποιητική*.

Ο μύθος του *Ludus* εστιάζει στην αποτύπωση του πάθους του Ιησού και, όπως μια πετυχημένη κατά τον Αριστοτέλη τραγωδία, διαθέτει και τα άλλα δύο μέρη του μύθου, δηλαδή την *περιπέτειαν* και την *ἀναγνώρισιν*. Η εξέλιξη του μύθου προωθείται από την *προαίρεσιν* των τριών κεντρικών προσώπων, του Ιησού, του Ιούδα και του Πιλάτου. Μέσω της *διάνοιας* αποτυπώνονται οι αντιλήψεις της εποχής, η κοινωνική δομή αλλά και ο ηθικός προσανατολισμός. Τέλος, μέσω της *λέξεως*, της *ὄψεως* και του *μέλους* πραγματώνονται όλα τα παραπάνω, ώστε να *επέλθει η κάθαρσις*.<sup>89</sup>

Παρά την εφαρμογή της αριστοτελικής θεωρίας στον μεσαιωνικό *Ludus*, από την παρούσα έρευνα αποδεικνύεται ότι ο ανώνυμος μεσαιωνικός συγγραφέας είναι μάλλον απίθανο να είχε υπόψη του την *Ποιητική* και βάση αυτή να συνέθεσε το έργο του και τούτο διότι:

Δεν ήρθε σε επαφή με το πρωτότυπο κείμενο της *Ποιητικής* λόγω της γενικότερης απομάκρυνσης από την ελληνική γλώσσα και παράδοση κατά την μεσαιωνική περίοδο. Επίσης, δεν ήρθε σε επαφή ούτε με τις λατινικές μεταφράσεις της *Ποιητικής* από τον Ερμάνο και τον Γουλιέλμο του Μοερμπέκε που συντέθηκαν στο β' μισό του 13<sup>ου</sup> αιώνα, επειδή από την χρονολόγηση του *Codex Buranus* προκύπτει ότι ο *Ludus* συντέθηκε στις αρχές του 13<sup>ου</sup> αιώνα.<sup>90</sup> Τέλος, από την απόπειρα ανίχνευσης

---

<sup>89</sup>Βλ. τα αντίστοιχα υποκεφάλαια στο *Η αριστοτελική προοπτική*.

<sup>90</sup>Βλ. *Εισαγωγή*.

στοιχείων της *Ποιητικής* σε μεταγενέστερα έργα, όπως η *Ars Poetica* του Οράτιου και του *De Fabula* του Ευάνθιου και του *Excerpta de Comoedia* του Δονάτου που ήταν δημοφιλή αναγνώσματα στη μεσαιωνική δύση προέκυψε το εξής συμπέρασμα: οι αριστοτελικές επιρροές σε αυτά τα έργα αν και εμφανείς δεν είναι αρκετές για να ερμηνεύσουν την εφαρμογή της *Ποιητικής* στον Ludus, ακόμα στην περίπτωση που ο ανώνυμος συγγραφέας συνέθεσε τον Ludus βάσει αυτών.<sup>91</sup>

Το ασφαλέστερο συμπέρασμα για την ερμηνεία της σχέσης του Ludus με την *Ποιητική* είναι ότι η τελευταία αποτελεί ένα *manuale universale* που ερμηνεύει το φαινόμενο του θεάτρου στον πολιτισμό.<sup>92</sup> Φυσικά, δεδομένου ότι ο Αριστοτέλης συνέθεσε την *Ποιητική* με γνώμονα την τραγωδία της αρχαίας Αθήνας δεν θα ήταν συνετό να θεωρήσουμε ότι εφαρμόζεται στο σύνολό της σε δράματα που ανήκουν σε εντελώς διαφορετικές ιστορικές εποχές και πολιτισμούς. Αυτό που, με αφορμή την περίπτωση του Ludus, μπορούμε να ισχυριστούμε με σχετική ασφάλεια είναι ότι οι βασικές θέσεις της *Ποιητικής* -τα *κατὰ ποιὸν* μέρη της τραγωδίας- αποτελούν τα *universalia* της θεατρικής πράξης που προσαρμόζονται και ισχύουν ακόμα και σε διαφορετικά πολιτισμικά περιβάλλοντα και εποχές. Το συμπέρασμα αυτό ανοίγει το δρόμο για περαιτέρω έρευνα, διότι το αριστοτελικό *universale* δεν είναι δυνατόν να αποδειχθεί εξαντλητικά στα περιορισμένα όρια μιας διπλωματικής εργασίας. Θα ήταν πολύ ενδιαφέρον συνεπώς να επιχειρηθεί μια αναλυτικότερη έρευνα για την απόδειξή του πέρα από τα όρια του δυτικού πολιτισμού και να αναζητηθεί σε τι βαθμό θα μπορούσε να εφαρμοστεί η αριστοτελική *Ποιητική* στα δράματα των λαών της Ανατολής ή της Αφρικής.

---

<sup>91</sup> Βλ. *Η πρόσληψη της αριστοτέλειας Ποιητικής στη Μεσαιωνική Δύση*.

<sup>92</sup> Βλ. *Το αριστοτελικό universale*.



## ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

- Asmis, Elizabeth. "Neoptolemus and the Classification of Poetry." *Classical Philology* 87/3 (1992): 206-231.
- Belfiore, Elizabeth S. *Tragic Pleasures: Aristotle on plot and emotion*. Princeton: Princeton University Press, 1992.
- . *Murder among Friends: Violation of Philia in Greek Tragedy*. Oxford: Oxford University Press, 2000.
- Bell, Nicolas – Cluver, Claus – Petersen, Nils Holger. *Signs of Change: Transformations of Christian Traditions and their representation in the arts, 1000-2000*. Amsterdam - New York: Rodopi, 2004.
- Bernardus Clarae-Vallensis. *Liber de passione Christi et de doloribus et planctibus matris eius*. PL182.
- Bevington, David. *Medieval Drama*. Boston: Houghton Mifflin, 1975.
- Bischoff, Bernhard. *Latin Palaeography: Antiquity and the Middle Ages*. Cambridge: Cambridge University Press, 1990.
- Bischoff, Bernhard – Schumann, Otto. *Die Trink – und Spielerlieder – Die geistlichen Dramen. Nachträge*. 3 τόμοι. Τόμ. 3. *Carmina Burana*. Heidelberg: Winter, 1970.
- Bogges, William Franklin. "Aristotle's Poetics in the Fourteenth Century." *Studies in Philology* 67/3 (1970): 278-294.
- . "Averrois Cordubensis Commentarium Medium in Aristotelis Poetiam." University of North Carolina Chapel Hill, 1965.
- Brink, Charles Oscar. *Horace on Poetry: Prolegomena to the Literary Epistles*. Τόμ. 1. Cambridge: Cambridge University Press, 1963.
- . *Horace on Poetry: The Ars Poetica*. Τόμ. 2. Cambridge: Cambridge University Press, 1971.
- Butterworth, Charles E. "Translation and Philosophy: The Case of Averroes' Commentaries." *International Journal of Middle East Studies* 26/1 (1994): 19-35.
- . *Averroes' Middle Commentary on Aristotle's Poetics*. South Bend: St. Augustine's Press, 1999.

- Carli, Silvia. "Poetry is more philosophical than History: Aristotle on Mimesis and Form." *The Review of Metaphysics* 64 (2010): 303-336.
- Carter, Warren. *Pontius Pilate: Portraits of a Roman Governor*. Collegeville: Liturgical Press, 2003.
- Cohen, Gustave. *Histoire de la mise en scène dans le théâtre religieux Français du Moyen Age*. Paris: Champion, 1951.
- Dod, Bernard G. "Aristoteles latinus," στο *The Cambridge History of Later Medieval Philosophy: From The Rediscovery of Aristotle to the Disintegration of Scholasticism, 1100-1600*, εκδ. Norman Kretzmann – Antony Kenny – Jan Pinborg, 45-79. Cambridge: Cambridge University Press, 1984.
- Dox, Donnalee. *The Idea of the Theater in Latin Christian Thought: Augustine to the Fourteenth Century*. Michigan: University of Michigan Press, 2009.
- Dronke, Peter. *Nine Medieval Latin Plays*. Cambridge: Cambridge University Press, 2008.
- Drumbl, Johann. "Studien zum Codex Buranus." *Aevum* 77/2 (2003): 323-356.
- Else, Gerald Frank. *Aristotle's Poetics: The argument*. Massachusetts: Harvard University Press, 1957.
- Evans, Paul. "Some Reflections on the Origin of the Trope." *Journal of the American Musicological Society* 14/42 (1969): 119-130.
- Fakhry, Majid. *Averroes: His Life, Works and Influence*. Oxford: Oneworld, 2001.
- Fortunatus, Venantius. "Pange lingua," στο *Analecta Hymnica Medii Aevi*, τόμ. 50, εκδ. Guido Maria Dreves and Clemens Blume. Leipzig: Reiland, 1907.
- Friis-Jensen, Karsten. *The Medieval Horace*. Rome: Edizioni Quasar, 2015.
- . "The reception of Horace in the Middle Ages," στο *The Cambridge Companion to Horace*, εκδ. Stephen Harrison, 291-304. Cambridge: Cambridge University Press, 2007.
- Gatti, Paolo. "Donatus," στο *Brill's New Pauly, Encyclopedia of the Ancient World*, εκδ. Hubert Cancik – Helmuth Schneider. Leiden-Boston, 2004.
- . "Evanthius," στο *Brill's New Pauly, Encyclopedia of the Ancient World*, εκδ. Hubert Cancik – Helmuth Schneider. Leiden-Boston, 2004.
- Gerow, Edwin. "Rasa and Katharsis: A comparative study, aided by several films." *Journal of the American Oriental Society* 122/2 (2002): 264-277.
- Golden, Leon. "The Clarification Theory of "Katharsis"." *Hermes* 104 (1976): 437-452.

- . *Aristotle and the Arc of Tragedy*. New York: Radius Group Book, 2017.
- Gouguenheim, Sylvain. *Aristote au mont Saint-Michel: Les racines grecques de l'Europe chrétienne*. Paris: Editions du Seuil, 2008.
- . *Ο Αριστοτέλης στο Μον-Σαιν-Μισέλ, οι ελληνικές ρίζες της χριστιανικής Ευρώπης*. Μτφ. Φανή Γαϊδατζή-Φανή Μπούμπουλη. Αθήνα: Ολκός, 2008.
- Graham, Timothy – Raymond, Clemens. *Introduction to Manuscript Studies*. Ithaca-New York: Cornell University Press, 2007.
- Gupt, Bharat. *Dramatic Concepts, Greek and Indian: A Study of Poetics and Natyasastra*. New Delhi: D.K. Printworld, 2006.
- Gutas, Dimitri – Taran, Leonardo. *Aristotle Poetics: Editio maior of the Greek text with historical introductions and philological commentaries*. Leiden: Brill, 2012.
- Halliwell, Stephen. *Aristotle's Poetics*. Chicago: University of Chicago Press, 1998.
- Hinden, Michael. "Drama and Ritual Once Again: Notes toward a Revival of Tragic Theory." *Comparative Drama* 29/2 (1995): 183-202.
- Holder, Alfred. *Pomponi Porphyronis commentum in Horatium Flaccum*. Hildesheim: Georg Olms, 1967.
- Jaeger, C. Stephen. *The Envy of Angels: Cathedral Schools and Social Ideals in Medieval Europe, 950–1200*. Philadelphia: Penn Press, 1994.
- Keeseey, Donald. "On Some Recent Interpretations of Catharsis." *The Classical World* 72/4 (1979): 193-205.
- Kim, Ho. "Aristotle's hamartia reconsidered." *Harvard Studies in Classical Philology* 105 (2010), 33-52.
- Linke, Hansjürgen. "A Survey of Medieval Drama and Theater in Germany." *Comparative Drama* 27/1 (1993): 17-53.
- Lucas, Donald William. *Aristotle Poetics: Introduction, Commentary and Appendixes*. Oxford: Oxford University Press, 1972.
- Malette, Karla. "Beyond mimesis: Aristotle's "Poetics" in the Medieval Mediterranean." *PMLA* 124/2 (2009): 581-591.
- Martimort, Aimé Georges. *The Church at Prayer*. Μτφ. Matthew J. O'Connell. Τόμ. 1.: *Principles of the Liturgy*. Collegeville: The Liturgical Press, 1987.
- . Τόμ. 4.: *The Liturgy and Time*. Collegeville: The Liturgical Press, 1985.
- Meyer, Wilhelm. *Fragmenta Burana*. Berlin: Weidmann, 1901.

- Miller, Margaret – Scapo, Eric. *The Origins of Theater in Ancient Greece and Beyond: From Ritual to Drama*. Cambridge: Cambridge University Press, 2007.
- Muir, Lynnette. *The biblical drama of medieval Europe*. Cambridge: Cambridge University Press, 1995.
- Nesselrath, Heinz-Günther. *Die attische Mittlere Komödie: Ihre Stellung in der antiken Literaturkritik und Literaturgeschichte*. Berlin – New York: Walter de Gruyter, 1990.
- Nicoll, Allardyce. *Παγκόσμια Ιστορία Θεάτρου*. Μτφ. Μ. Οικονόμου. Τόμ. 2. Αθήνα: Σμυρνιώτης, 1981.
- Norberg, Dag Ludvig. *An Introduction to the Study of Medieval Latin Versification*. Washington: The Catholic University of America Press, 2003.
- Olsen, Birger Munk. "The production of the classics in the eleventh and twelfth centuries," στο *Medieval Manuscripts of the Latin Classics: Production and Use*, εκδ. C. A. Chavannes-Mazel and M. M. Smith. London: Red Gull Press, 1996.
- Parks, Malcolm Beckwith. *Pause and effect: An Introduction to the History of Punctuation in the West*. Oxford: Routledge, 2016.
- Parlett, David. *Selections from the Carmina Burana: A verse translation*. London: Penguin Books, 1986.
- Prasad, Gupteshwar. *I.A. Richards and Indian Theory of Rasa*. New Delhi: Sarup & Sons, 1994.
- Preminger, Alex. *The Princeton Handbook of Poetic Terms*. Princeton: Princeton University Press, 1986.
- Raby, Frederic James Edward. *A History of Secular Latin Poetry in the Middle Ages*. Oxford: Clarendon Press, 1967.
- Rees, B. R. "Pathos in the Poetics of Aristotle." *Greece & Rome* 19/1 (1972): 1-11.
- Rhymer, Joseph. "Jewish and Christian Understandings of Sin", *New Blackfriars* 70/832 (1989): 221-254.
- Ridgeway, William. *The Origin of Tragedy: with Special Reference to the Greek Tragedians*. Cambridge: Cambridge University Press, 2015.
- Rodolphe Kasser, Marvin Meyer, Gregor Wurst. *The Gospel of Judas*. Washington: National Geographic, 2006.

- Ross, William David (εκδ.), *Aristotelis 'Ars Rhetorica'*. Oxford: Oxford University Press, 1959.
- Rudd, Niall. *Horace Epistles Book II and Epistle to the Pisones ('Ars Poetica')*. Cambridge: Cambridge University Press, 1989.
- Siewert, Klaus. *Die althochdeutsche Horazglossierung*. Göttingen: Vandenhoeck and Ruprecht, 1986.
- Sifakis, Gregory Michael. *Aristotle on the Function of Tragic Poetry*. Herakleion: Crete University Press, 2001.
- Sidnell, Michael – Conacher, D. J. *Sources of Dramatic Theory*. Τόμ. 1: *Plato to Congreve*. Cambridge: Cambridge University Press, 1991.
- Stanford, Peter. *Judas: The Most Hated Name in History*. London: Hodder & Stoughton, 2015.
- Steer, Georg. "Carmina Burana in Südtirol: Zur Herkunft des clm 4660." *Zeitschrift für deutsches Altertum und deutsche Literatur* 112 (1983): 1-37.
- Stevens, John. *Words and Music in the Middle Ages: Song, Narrative, Dance and Drama, 1050-1350*. Cambridge: Cambridge University Press, 1986.
- Sticca, Sandro. *The Latin Passion Play: its Origins and Development*. New York: State University of New York Press, 1970.
- Strecker, Karl. *Introduction to Medieval Latin. English Translation and Revision by Palmer Robert*. Berlin: Weidmann, 1999.
- Tierno, Michael. *Aristotle's Poetics for Screenwriters: Storytelling Secrets from the Greatest Mind in Western Civilization*. New York: Hyperion, 2002.
- Tigerstedt, Eugène Napoleon. "Observations on the Reception of the Aristotelian Poetics in the Latin West." *Studies in the Renaissance* 15 (1968): 7-24.
- Wessner, Paulus. *Aeli Donati quod fertur 'Commentum Terenti'*. Τόμ. 1. Teubner, 1902.
- Young, Karl. *The Drama of the Medieval Church*. Τόμ. 1 και 2. Oxford: Clarendon Press, 1933.
- Δρομάζος, Στάθης. *Αριστοτέλους 'Ποιητική': Είσαγωγή, μετάφραση, σχόλια*. Αθήνα: Κέδρος, 1982.
- Ζαλώνης, Ίωάννης. *Λιτανεία τῶν Μυστηρίων τοῦ Πάθους τοῦ Σωτῆρος, γιγνομένη τὴν Μεγάλην Παρασκευήν*. Σῦρος, 1902.
- Μποζιζιο, Πάολο. *Ιστορία του θεάτρου*. Μτφ. Ελίνα Νταρακλίτσα. Τόμ. 1. Αθήνα: Αιγόκερως, 2010.

Πούχγερ, Βάλτερ. *Θεωρητικά Θεάτρον: Κριτικές παρατηρήσεις στις θεωρίες του θεατρικού φαινομένου. Η σημειωτική μέθοδος – Η ανθρωπολογική μέθοδος – Η φαινομενολογική μέθοδος*. Αθήνα: Παπαζήσης, 2010.