



ΕΘΝΙΚΟ ΚΑΙ ΚΑΠΟΔΙΣΤΡΙΑΚΟ ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ ΑΘΗΝΩΝ
ΦΙΛΟΣΟΦΙΚΗ ΣΧΟΛΗ
ΤΜΗΜΑ ΦΙΛΟΛΟΓΙΑΣ - ΤΟΜΕΑΣ ΚΛΑΣΙΚΗΣ ΦΙΛΟΛΟΓΙΑΣ

ΖΑΦΕΙΡΟΠΟΥΛΟΥ Χ. ΘΕΟΔΩΡΑ

Δραματουργία και Ρητορεία
στο Μεσαιωνικό Θρησκευτικό Θέατρο:
το παράδειγμα του *Ludus passionis*

ΔΙΔΑΚΤΟΡΙΚΗ ΔΙΑΤΡΙΒΗ

ΑΘΗΝΑ 2021

Ζαφειροπούλου Χ. Θεοδώρα

Δραματουργία και Ρητορεία στο Μεσαιωνικό Θρησκευτικό Θέατρο:
το παράδειγμα του *Ludus passionis*

ΔΙΔΑΚΤΟΡΙΚΗ ΔΙΑΤΡΙΒΗ

ΕΠΙΒΛΕΠΩΝ ΚΑΘΗΓΗΤΗΣ:

Διονύσιος Μπενέτος, Αναπληρωτής Καθηγητής Μεσαιωνικής Λατινικής Φιλολογίας,
Τμήμα Φιλολογίας ΕΚΠΑ

ΤΡΙΜΕΛΗΣ ΣΥΜΒΟΥΛΕΥΤΙΚΗ ΕΠΙΤΡΟΠΗ

Διονύσιος Μπενέτος, Αναπληρωτής Καθηγητής Μεσαιωνικής Λατινικής Φιλολογίας,
Τμήμα Φιλολογίας ΕΚΠΑ

Ανδρέας Μιχαλόπουλος, Καθηγητής Λατινικής Φιλολογίας, Τμήμα Φιλολογίας ΕΚΠΑ
Σοφία Παπαϊωάννου, Καθηγήτρια Λατινικής Φιλολογίας, Τμήμα Φιλολογίας ΕΚΠΑ

ΕΠΤΑΜΕΛΗΣ ΕΞΕΤΑΣΤΙΚΗ ΕΠΙΤΡΟΠΗ

Διονύσιος Μπενέτος, Αναπληρωτής Καθηγητής Μεσαιωνικής Λατινικής Φιλολογίας,
Τμήμα Φιλολογίας ΕΚΠΑ

Ανδρέας Μιχαλόπουλος, Καθηγητής Λατινικής Φιλολογίας, Τμήμα Φιλολογίας ΕΚΠΑ
Σοφία Παπαϊωάννου, Καθηγήτρια Λατινικής Φιλολογίας, Τμήμα Φιλολογίας ΕΚΠΑ

Ιωάννης Κωνσταντάκος, Καθηγητής Αρχαίας ελληνικής Φιλολογίας ΕΚΠΑ

Ιωσήφ Βιβιλάκης, Καθηγητής – Τμήμα Θεατρικών Σπουδών ΕΚΠΑ

Ρουμπίνη Δημοπούλου, Επίκουρη Καθηγήτρια – Τμήμα Ιταλικής Γλώσσας & Φιλολογίας ΕΚΠΑ

Alessandro Lagiòia, Επίκουρος καθηγητής Λατινικής Φιλολογίας, Πανεπιστήμιο Μπάρι

ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΑ

ΠΡΟΛΟΓΟΣ.....	6
ΕΙΣΑΓΩΓΗ.....	113
ΚΕΦΑΛΑΙΟ 1 <i>Ορολογία</i>	13
1. Praenotanda	13
2. Το προσωνύμιο <i>Buranus</i>	13
3. Ο <i>codex Buranus</i>	15
Γενική περιγραφή	15
Περιεχόμενο	16
Καταγωγή	18
Εντοπιότητα - Διαδρομή.....	199
Πατρότητα – χρονολόγηση – έργα.....	21
ΚΕΦΑΛΑΙΟ 2 <i>Τα μεσαιωνικά θρησκευτικά δρώμενα</i>	27
1. Γενικά.....	27
2. Ιστορική διαδρομή	28
Οι πρώτοι χριστιανικοί αιώνες	28
Τερτυλλιανός	28
Αυγουστίνος.....	29
Μεσαίωνας	32
Ισίδωρος της Σεβίλλης.....	32
Χροτσβίθα.....	33
3. Δραματική αφετηρία και εξέλιξη.....	35
Φάση 1: <i>Τρόπος χωρίς δράση</i>	35
Φάση 2: <i>Τρόπος με δράση</i>	38
Φάση 3: <i>Δρώμενο</i>	44

ΚΥΡΙΩΣ ΜΕΡΟΣ Ludus passionis.....	53
ΚΕΦΑΛΑΙΟ 1 Λατινικό κείμενο και ελληνική μετάφραση	55
ΚΕΦΑΛΑΙΟ 2 Δραματολογία.....	103
1. Πρόσωπα και σκηνικός χώρος.....	103
2. Κανονικότητα και τυπική διάταξη.....	106
3. Πλοκή (Μῦθος)	108
4. Σκηνοθεσία.....	112
Ορισμοί.....	112
Locus (τόπος)	112
Scena (σκηνή).....	113
Eventus (accidens, actio, actus)	113
Visus (ὄψις).....	113
Personae (τὰ τοῦ δράματος πρόσωπα).....	113
Η ἀνάλυση της Σκηνογραφίας.....	116
Loca externa	116
Loca interna.....	117
Loca auxiliaria.....	120
Visus (ὄψις).....	123
Η σχεδιαγραμματική απεικόνιση της Σκηνοθεσίας.....	135
ΚΕΦΑΛΑΙΟ 3 Ρητορεία.....	137
1. Praenotanda	137
2. Η σχέση της ρητορικής με τη λέξιν: <i>elocutio</i>	139
3. Η χριστιανική Ρητορική.....	149
4. Η φυσική συγγένεια της Ρητορικής με την επιτέλεση – παράσταση.....	150
Γραμμική θεωρία.....	151

Τερτυλλιανός	152
Προυδέντιος	153
Αυγουστίνος.....	153
Μεσαίωνας	155
Ισίδωρος της Σεβίλλης.....	155
Θεωρία του Ιστού	157
5. Τα συνήθη ρητορικά σχήματα της χριστιανικής γραμματείας	167
6. Η ρητορεία του Ludus passionis	168
ΕΠΙΜΕΤΡΟ <i>Christus patiens</i>	181
ΣΥΜΠΕΡΑΣΜΑΤΑ	209
1. Η περιρρέουσα ατμόσφαιρα.....	209
2. Το δομικό ζήτημα του λατινικού κειμένου	209
3. Η αντίστροφη της αριστοτελικής ποιητικής προτεραιότητα.....	211
4. Η πρόσληψη	211
SUMMARY	209
ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ	2095

ΠΡΟΛΟΓΟΣ

Η παρούσα διδακτορική διατριβή εκπονήθηκε στον Τομέα κλασικής Φιλολογίας του Τμήματος Φιλολογίας του Εθνικού & Καποδιστριακού Πανεπιστημίου Αθηνών.

Στόχος της είναι να διερευνήσει και να αναδείξει τα ιδιαίτερα δραματουργικά και ρητορικά χαρακτηριστικά του λατινικού μεσαιωνικού θρησκευτικού δρώμενου υπό τον τίτλο *Ludus passionis*, έργου του 12^{ου} αιώνα, αγνώστου συγγραφέα. Η διατριβή διακρίνεται σε τέσσερα μέρη, στην *Εισαγωγή*, στο *Κυρίως Μέρος*, στο *Επίμετρο* και τέλος στα *Συμπεράσματα*, ενώ ακολουθεί και εκτενής *Βιβλιογραφία*.

Στην *Εισαγωγή* διερευνάται το περιεχόμενο, η καταγωγή, η πατρότητα και η χρονολόγηση του *Codex Buranus* στον οποίο σώζεται το θρησκευτικό μεσαιωνικό δρώμενο *Ludus passionis*. Στη συνέχεια επισημαίνεται η σχέση του θρησκευτικού δρώμενου με τον *tropus* (τρόπος), το ιδιαίτερο αυτό κειμενικό είδος που χρησιμοποιεί στοιχειώδη αναπαράσταση, χωρίς ιδιαίτερες μιμητικές κινήσεις, και με τον οποίο συνδέεται γενετικά η ανάπτυξη του θρησκευτικού μεσαιωνικού δρώμενου. Αναλύεται διεξοδικά η εξελικτική πορεία από τις μικρές και αυτόνομες αναπαραστατικές σκηνές με θεματικό κέντρο το πάθος ως τα εκτενή δρώμενα *πεπλεγμένου μύθου*. Επιπλέον, γίνεται ιδιαίτερη μνεία στα αριστοτελικά κατά ποιόν μέρη, τα οποία απηχούν το απώτερο υπόβαθρο της μεσαιωνικής *Ποιητικής*.

Στο *Κυρίως Μέρος* πραγματοποιείται η μεταγραφή του λατινικού κειμένου από το μόνο χειρόγραφο που σώζεται σήμερα, προσφέρεται για πρώτη φορά ελληνική μετάφραση από το πρωτότυπο και καταρτίζεται ένας εκτενής apparatus Sanctae Scripturae και ο απολύτως απαραίτητος apparatus criticus. Στη συνέχεια επιχειρείται μία πρώτη απόπειρα δραματουργικής ερμηνείας και αναπαράστασης του *Ludus passionis*. Επιπλέον, τοποθετούνται αναπαραστατικά οι δομικές ενότητες του κειμένου στους αντίστοιχους *οἴκους* (*mansiones*) και *σκηνές* (*scenae*) και επισημαίνεται η συγγένεια των όρων αυτών με την αντίστοιχη, σύγχρονη για την εποχή μας, ορολογία, που αναφέρεται στις τεχνικές προδιαγραφές του θεάτρου. Εξετάζονται οι έννοιες *locus*, *scena*, *eventus*, *visus* και *personae*, αναλύεται η σκηνογραφία, και αποτυπώνεται σχεδιαγραμματικά η δραματουργική πολυπλοκότητα που υποδεικνύει το κείμενο του *Ludus passionis*. Στην *Ρητορεία*, με την οποία ολοκληρώνεται το *Κυρίως Μέρος* της διατριβής, σκιαγραφείται το θεωρητικό υπόβαθρο που διέπει τα ρητορικά στοιχεία τα οποία ανιχνεύονται στο κείμενο του *Ludus passionis* και τα οποία έχουν ως στόχο την *ἔλλογον πίστιν*, τα επιχειρήματα που υπηρετούν την τέ-

χνη της πρακτικά δυνατής επικράτησης μιας ενδεχόμενης αλήθειας, και αναλύεται η λέξις, το μέλος, το ἦθος και η διάνοια στο μεσαιωνικό θρησκευτικό δρώμενο *Ludus passionis*.

Το *Επίμετρο* της διατριβής αποτελεί μία προσπάθεια ανασύνθεσης στα ελληνικά όλων των εννοούμενων στοιχείων (μουσική, ενδυμασία, σκηνικές οδηγίες) που φαίνεται ότι ήταν υπαρκτά, αλλά δεν έφτασαν ως τις μέρες μας παρά μόνο διάσπαρτα ως ενδείξεις. Με λίγα λόγια, το *Επίμετρο* πραγματώνει όλα τα εννοούμενα εκφωνήματα και τις πλήρεις σκηνοθετικές οδηγίες, δηλώνει τη μουσική και καταγράφει τις κινήσεις των ηθοποιών εντός του σκηνικού χώρου, δημιουργώντας ένα νεοελληνικό κείμενο που τιτλοφορείται ως *Christus patiens* (*Χριστός πάσχων*) και ενσωματώνει τη νεοελληνική μετάφραση του *Ludus passionis* σε μια προσπάθεια να ανασυνθέσει *κατὰ τὸ εἶκος* το πλήθος των εννοούμενων στοιχείων. Η όλη δράση του χωρίζεται σε τρεις πράξεις, που χωρίζονται με τη σειρά τους σε επιμέρους σκηνές και προστέθηκαν σκηνοθετικές οδηγίες.

Τα *Συμπεράσματα* ολοκληρώνουν εποπτικά την έρευνα που πραγματοποιήθηκε κατά την ανάλυση και ανασύνθεση του *Ludus passionis*, και επισημαίνουν α) την *Περιπέρεια ατμόσφαιρα* εντός της οποίας γνώρισε ιδιαίτερη άνθιση κατά τον 11^ο και τον 13^ο αι. το μεσαιωνικό θρησκευτικό δρώμενο, β) το Δομικό ζήτημα του λατινικού κειμένου, γ) την *αντίστροφη της αριστοτελικής Ποιητικής προτεραιότητα*, υπό την έννοια ότι οι συγγραφείς του μεσαιωνικού δρώμενου αντιστρέφουν την ιεράρχηση των αριστοτελικών εννοιών *λέξις* και *ὄψις* και υποδεικνύουν την κυριαρχία του θεάματος έναντι του λογοτεχνήματος, και, τέλος, δ) την *εναργέστερη πρόσληψη* της χριστιανικής διδασκαλίας μέσω της *επιτέλεσης*, της δραματοποιημένης λατρείας-δρώμενου ως *καθολικού* σχήματος (*universale*), υπό την έννοια ότι η θεατρική δημιουργία του άγνωστου συγγραφέα του *Ludus passionis* υπαγορεύτηκε από τους γενικούς νόμους που διέπουν ολιστικά κάθε παραστατική τέχνη.

Έχοντας φτάσει στην ολοκλήρωση της διδακτορικής αυτής διατριβής θέλω να ευχαριστήσω τον επιβλέποντα κύριο Διονύσιο Μπενέτο για την ακατάπαυστη καθοδήγηση, την αστείρευτη υπομονή του και την εμπιστοσύνη που μου έδειξε καθ' όλη τη διάρκεια του τόσο συναρπαστικού και 'πολύ όμορφου αυτού ταξιδιού.

Επίσης θα ήθελα να ευχαριστήσω τα μέλη της συμβουλευτικής επιτροπής, τον κύριο Ανδρέα Μιχαλόπουλο για τις πολύτιμες συμβουλές και τις σημαντικές παρατηρή-

σεις του, όπως και την κυρία Σοφία Παπαϊωάννου για τις ουσιαστικές υποδείξεις, προτάσεις της, και τη βιβλιογραφία που μου σύστησε κατά την εκπόνηση της διδακτορικής μου διατριβής.

Επίσης θα επιθυμούσα να ευχαριστήσω ένα προς ένα τα υπόλοιπα μέλη της Εξεταστικής Επιτροπής, τον κύριο Ιωάννη Κωνσταντάκο για τις ουσιαστικές παρατηρήσεις του, τον κύριο Ιωσήφ Βιβιλάκη για τις πολύ ενδιαφέρουσες προτάσεις του, την κυρία Ρουμπίνη Δημοπούλου για την εξαιρετική συμβολή της, και τον κύριο Alessandro Lagioia για τις χρήσιμες επισημάνσεις του.

Καταλήγοντας, θέλω να ευχαριστήσω τον σύζυγό μου Δημήτρη για την διαρκή ενθάρρυνση και παρότρυνση, όπως και τις κόρες μου Ελένη και Ανδρομάχη για την αμέριστη κατανόηση.

ΕΙΣΑΓΩΓΗ

ΚΕΦΑΛΑΙΟ 1

Ορολογία

1. Praenotanda

Αν και στην παγκόσμια βιβλιογραφία (ακόμα και τη δισκογραφία) ο όρος *Carmina Burana* παραπέμπει στη γνωστή ομώνυμη σύνθεση (1937) του Carl Orff (1895-1982),¹ εντούτοις είναι ελάχιστα γνωστό διεθνώς το πολυσύνθετο περιεχόμενο του όρου, ο οποίος αφορά σε ομάδα ανώνυμων θρησκευτικών ασμάτων οι απαρχές των οποίων ανάγονται στον Μεσαίωνα. Το σημασιολογικό του περιεχόμενο εκτείνεται κυρίως σε τρεις άξονες: στην αποκωδικοποίηση του όρου *Buranus*, στον ίδιο τον κώδικα που διασώζει τα άσματα αυτά (ο οποίος είναι γνωστός ως *codex Buranus*), και ειδικότερα στην καταγωγή, τη χρονολόγησή του, και στη θέση του *Ludus passionis* στον *codex Buranus*.

2. Το προσωνύμιο *Buranus*

Το 1847 ο Johann Andreas Schmeller εξέδωσε στη Στουτγάρδη, υπό τον τίτλο *Carmina Burana: lateinische und deutsche Lieder und Gedichte einer Handschrift des XIII. Jahrhunderts aus Benedictbeuern auf der K. Bibliothek zu München*, μια συλλογή μεσαιωνικών έμμετρων έργων λατινικών και γερμανικών, μαζί με οκτώ μικρογραφίες. Όλα αυτά βρίσκονταν (και βρίσκονται ακόμα) σε ένα χειρόγραφο του 13^{ου} αιώνα, που το 1803 μεταφέρθηκε στη Βαυαρική Κρατική Βιβλιοθήκη του Μονάχου (Bayerische Staatsbibliothek) από το κοντινό μοναστήρι των Βενεδικτίνων (γερμανικά: Kloster Benediktbeuern, λατινικά: Bura Sancti Benedicti),² 60 περίπου χιλιόμετρα νότια του Μονάχου.

¹ (Fassone, 2009), (Stein, 1977), 121-130.

² Benediktbeuern είναι το αρχαίο Bura Sancti Benedicti, μοναστήρι στις Βαυαρικές Άλπεις, όχι μακριά από το Μόναχο, που ιδρύθηκε από τον Άγιο Βονιφάτιο ανάμεσα στο 730 και το 740. Το μοναστήρι καταστράφηκε πρώτη φορά από τους Ούγγρους και ανοικοδομήθηκε το 955 από τον επίσκοπο Ουλέριχο. Το μοναστηριακό συγκρότημα διέθετε αντίγραφεϊον (*scriptorium*) από την εποχή του Καρλομάγνου (Bianchini, 2003) 33.

Ο τίτλος *Carmina Burana*, επινοήθηκε από τον Schmeller και παραπέμπει στον τόπο όπου βρέθηκε το χειρόγραφο, δηλ. στο μοναστήρι των Βενεδικτίνων.³ Η λέξη *Buranus* προέρχεται από τη λατινική λέξη *bura*, -ae,⁴ με την προσθήκη της κατάληξης -anus ώστε να δηλώσει κτήση, με αποτέλεσμα να σημαίνει στα ελληνικά «αυτόν που ανήκει ή προέρχεται από τη μονή». Ο *codex Buranus* είναι, συνεπώς, ο «κώδικας της Μονής», συγκεκριμένα «ο κώδικας της Μονής των Βενεδικτίνων», η οποία βρίσκεται στην ευρύτερη περιοχή του Μονάχου, στην κοιλάδα Λόιζαχ (Loisach), λίγα χιλιόμετρα βόρεια από το Κόχελζεε (Kohelsee) στους πρόποδες των Βαυαρικών Άλπεων μεταξύ Μονάχου και Ίνσμπρουκ.⁵ Και τα *Carmina Burana* είναι Έργα⁶ που ανήκουν ή προέρχονται από την εν λόγω Μονή.⁷

Η παρούσα διατριβή εισηγείται για πρώτη φορά στην ελληνική βιβλιογραφία την εξής δόκιμη ορολογία:

1. *codex Buranus* – Βενεδικτίνος κώδικας, κατά συνεκδοχή από το *codex Buranus* = *codex burae Sancti Benedicti*. (*Kloster Benediktbeuern* = *bura Sancti Benedicti* = Μονή των Βενεδικτίνων)
2. *Carmina Burana* – Τα Έργα του Βενεδικτίνου κώδικα

³ (Parlett, 1986) 17

⁴ Η λ. *būra*, ae, θηλ., και *būris*, is, αρσ., δηλώνει την *ουρά του αρότρου*, (αρχ. ελλ. γύης, ό: κεκαμμένον ξύλον τοῦ αρότρου εἰς ὃ προσηρμόζετο ἢ ὕνις, γύα, ἢ: ἀγρός, πεδίον). Κατά τους Ernout – Meillet (Ernout & Meillet, 1932) 117 «η συνύπαρξη τύπων σε -a και -is είναι χαρακτηριστικό ορισμένων λέξεων που σχετίζονται με την αγροτική ζωή (ή αποτελούν τεχνικούς όρους) πιθανόν δάνεια». Ίσως προέρχεται από το αρχαίο γερμανικό **bura-*, που σημαίνει «οίκος, σπίτι» (Köbler, 2014) 153 και κατά συνεκδοχή μονή (όπου υπήρχε δυνατότητα καλλιέργειας της γης).

⁵ (Parlett, 1986) 19

⁶ Προφανώς δεν μπορεί να χρησιμοποιηθεί στα ελληνικά ούτε η κλασική απόδοση του όρου *carmina* ως Ωδές, ούτε το λεξικολογικό ακριβές *Άσματα*, καθώς πρόκειται για συνδυασμό αδόμων και μη μερών, με ή χωρίς μετρική δομή.

⁷ Άλλες εξαιρετές συλλογές ποιημάτων είναι τα *Carmina Cantabrigensia* (11^{ος} αι.), το χειρόγραφο των οποίων φυλάσσεται στο Cambridge, και πρέπει να παρήχθη στη Ρηνανία, τα *Carmina Rivippulensia*, των οποίων ανάγονται στα τέλη του 12^{ου} αι. και τα *Carmina Arundelliana*, που φέρουν το όνομά τους από τον κώδικα Arundel 384, που φυλάσσεται στο Βρετανικό Μουσείο, και περιλαμβάνει ορισμένα κείμενα που βρίσκονται στον *codex Buranus* (Bianchini, 2003) 35.

3. Ο *codex Buranus*

Γενική περιγραφή

Ο *Βενεδικτίνος κώδικας* αριθμεί 112 περγαμηνά⁸ φύλλα, που φέρουν αραβική αρίθμηση, και επτά, επίσης περγαμηνά, με λατινική αρίθμηση (Ir-VIIv).⁹ Στον κώδικα αποτυπώνονται δύο κύριες χείρες,¹⁰ η πρώτη στα ff. 1r-26v, 41v-49v, 95v-98v, 99r-106v και σε ένα τμήμα των ff. 56r και 62v. Μια άλλη χείρα, παρόμοια με την πρώτη, αλλά όχι ίδια, αποτυπώνεται στα ff. 27r-29r. Η δεύτερη χείρα αποτυπώνεται στα ff. 29r-41v, 50r-54v, 56r-75v, 78r-95r, καθώς και στα ff. 1r και 48v. Άλλες, δευτερεύουσες χείρες (του 13^{ου} αιώνα) αποτυπώνονται στα ff. 54v-55r, 75v-77r, 77v, 90r, 93v, 100v, 104v-105r, 107r-112v, ενώ κάποιες άλλες (του 14^{ου} αιώνα) έχουν κάνει διορθώσεις στα ff. 24r, 49r και 59r.¹¹

Ο Schmeller στον πρόλογο της έκδοσής του αναφέρει πως τα φύλλα του κώδικα δεν τοποθετήθηκαν στη σωστή σειρά και κάποια χάθηκαν και ότι αντέγραψε τα κείμενα – που πολλές φορές ήταν ατελή – όπως τα βρήκε, καθώς δεν είχε τη δυνατότητα να εξετάσει άλλα χειρόγραφα, τα οποία τυχόν περιείχαν περισσότερο ακριβείς μορφές ορισμένων ασμάτων.¹² Τον 14^ο αιώνα κάποια φύλλα διαφορετικού μεγέθους προσαρτήθηκαν στο τέλος του κώδικα. Ο Wilhelm Meyer εξέδωσε το 1901 υπό τον τίτλο *Fragmenta Burana* επτά φύλλα που ανακάλυψε στην Κρατική Βαυαρική Βιβλιοθήκη, κατόρθωσε να τοποθετήσει τα φύλλα του κώδικα στη σωστή σειρά, και χάρη σε δεκαοκτώ χειρόγραφα από τη Γερμανία, τη Γαλλία, την Ιταλία, την Ισπανία, την Ελβετία και ιδίως από την Αγγλία, διόρθωσε πολλά λάθη του κώδικα.¹³ Κριτική έκδοση (1930-1970) των *Carmina Burana* έγινε από τους Alfons Hilka, και Otto Schumann, και – μετά το θάνατο του Schumann – από τον Bernhard Bischoff.¹⁴

⁸ (Clemens & Graham, 2007) passim

⁹ Βλ. χειρόγραφο, cf. (Dronke, 2008) 276, (Parlett, 1986) 19, (Young, 1933) 686

¹⁰ Σύμφωνα με την Olive Sayce οι δύο κύριες χείρες προέρχονται από τη γαλλόφωνη γλωσσική περιοχή. Η πρώτη χείρα αποδίδεται σε κάποιον πιο καλλιεργημένο, ενώ η δεύτερη αποδίδεται σε κάποιον λιγότερο ευγενούς κοινωνικής τάξης (Bianchini, 2003) 37, (Parlett, 1986) 20.

¹¹ Βλ. χειρόγραφο, cf. (Klemm, 1998) 121-124, (Glauche, 1994) 300-304

¹² (Schmeller, 2010) IV-X, cf. (Stein, 1977) 122

¹³ (Meyer, 2010) 3-15, cf. (Stein, 1977) 121-124

¹⁴ (Hilka & Schumann, 1930), (Bischoff & Schumann, *Carmina Burana. Die Trink-und Spielerlieder - Die geistlichen Dramen. Nachträge*, 1970)

Περιεχόμενο

Ως προς το περιεχόμενό του ο *codex Buranus* ταξινομείται – ακόμα και σήμερα – με βάση τις απόψεις του Schmeller, του Meyer, καθώς και των Hilka, Schumann και Bischoff.¹⁵ Σύμφωνα με τον Schmeller ο *codex Buranus* περιλαμβάνει *carmina Seria*, όρος που δηλώνει τα σοβαρά, δηλαδή θρησκευτικά άσματα,¹⁶ και *Amatoria, Potatoria* και *Lusoria*, δηλαδή άσματα κοσμικά.¹⁷ Σύμφωνα με τον Meyer ο *codex Buranus* περιλαμβάνει *Liebeslieder* (ερωτικά άσματα), που χωρίζονται σε *Trink-, Spiel-, Vagantenlieder* (συμποτικά άσματα, άσματα της παιδιάς και άσματα των περιπλανώμενων), καθώς και *Schauspiele* (θεατρικά δρώμενα), όπως λ.χ. τα: *Weihnachtsspiel* (Δρώμενο για τα Χριστούγεννα), *Das Benediktbeurer Passionsspiel* (Δρώμενο της Μονής των Βενεδικτίνων για το θείο Πάθος), *Das Benediktbeurer Osterspiel* (Δρώμενο της Μονής των Βενεδικτίνων για το Πάσχα), *Marienspiel* (Δρώμενο για τη Θεοτόκο), *Die kleine Benediktbeurer Passion* (Συνοπτικό δρώμενο της Μονής των Βενεδικτίνων για το θείο Πάθος), *Emausspiel* (Δρώμενο για την πορεία προς Εμμαούς).¹⁸ Οι Hilka, Schumann και Bischoff εκδίδουν τα *Carmina Burana* σε τρεις τόμους υπό τους τίτλους: 1. *Die moralisch-satirischen Dichtungen* (ηθικο-σατιρική ποίηση), 2. *Die Liebeslieder* (τα ερωτικά άσματα) και 3. *Die Trink- und Spielerlieder – Die geistlichen Dramen. Nachträge* (τα συμποτικά και τα άσματα της παιδιάς – τα πνευματικά δράματα. Συμπλήρωμα).

Αν συνεκτιμηθούν όσα προαναφέρθηκαν, τα Έργα του κώδικα στην πραγματικότητα ομαδοποιούνται σε δύο μεγάλες κατηγορίες, α) σε όσα έχουν θρησκευτικό χαρακτήρα

¹⁵ (Γεωργαλά-Πριόβολου, 1996) 9-25, (Ιωαννίδου, 2001) 4-71

¹⁶ (Schmeller, 2010) 3-15. Σε αυτήν την κατηγορία ο Schmeller περιλαμβάνει και δύο δρώμενα, το *Ludus scenicus de nativitate Domini* και το *Ludus paschalis sive de passione Domini*.

¹⁷ Η διαίρεση αυτή σε δύο κατηγορίες των ασμάτων του κώδικα είναι αμέσως εμφανής από την αρίθμηση που χρησιμοποιείται: η κατηγορία των *Seria* δηλώνεται με λατινική αρίθμηση, ενώ η δεύτερη κατηγορία των *Amatoria-Potatoria-Lusoria* με αραβική, ενώ σημειώνεται και στις δύο περιπτώσεις ο αριθμός του φύλλου του κώδικα.

¹⁸ (Meyer, 2010) 12. Κατά τον Karl Young (Young, 1933) 686 το τελευταίο τμήμα του clm 4660 (f. 99r-112v) και τα επτά φύλλα (I-VII) του clm 4660a περιέχουν μαζί το κείμενο έξι έργων. Η σωστή θέση των επτά φύλλων του 4660a μέσα στο 4660 μπορεί να σημειωθεί ως εξής: ff. 99-106 + I-VI + 107-112 + VII. Τα έξι έργα λοιπόν έχουν την ακόλουθη σειρά: *Δρώμενο για τα Χριστούγεννα*, clm 4660, ff. 99r-104v, *Ludus de Rege Aegypti*, clm 4660, ff. 105r-106v, *Ludus breviter de passione*, clm 4660a, ff. IIIv-IVv, *Ludus Paschalis*, clm 4660a, ff. Vr-VIv, *Ludus passionis*, clm 4660, ff. 107r-112v, *Peregrinus*, clm 4660a, ff. VIIr-VIIv. Ωστόσο, κατά τον Hansjürgen Linke {Linke, 1999 #42} 185-193 τα *geistliche Spiele* (θρησκευτικά δρώμενα) του *codex Buranus* είναι τα εξής: *Das Osterspiel*, *die Große Passion*, *Weihnachtsspiel*, *Kleine Passion*, *das Emmausspiel*.

και β) σε όσα έχουν κοσμικό χαρακτήρα, πρόκειται συνεπώς για *carmina*¹⁹ *Sacra* (θρησκευτικά Έργα) και *carmina Profana* (κοσμικά Έργα), και αυτή η διάκριση θα τηρηθεί στην παρούσα διατριβή.

Σύμφωνα με όσα αναφέρθηκαν ο *codex Buranus* περιλαμβάνει τα εξής κατά σειρά φύλλων:

1. Ηθικοσατιρικά Έργα, ερωτικά, συμποτικά κ.ά., ff. 1r-98v,²⁰
2. Δρώμενο για τα Χριστούγεννα, ff. 99r-106v,
3. Δρώμενο για το θείο Πάθος, ff. 107r-112v,
4. Μετάφραση σε παλαιογερμανική διάλεκτο του χωρίου 1.1-14 του *Κατὰ Ιωάννην* ευαγγελίου, f. 1r,
5. Ανώνυμο αδόμενο Έργο, f. Iv,
6. Επώνυμο αδόμενο Έργο, από τον ποιητή του 13^{ου} αι. Marner, ff. IIrv,
7. Ανώνυμο αδόμενο Έργο, f. IIIr),
8. Συνοπτικό δρώμενο για το θείο Πάθος (*Ludus breviter de passione*),²¹ ff. IIIv-IVv, στο οποίο παρεμβάλλεται ο *Θρήνος της Θεοτόκου* (*Planctus ante nescia*),²² πρώτο μισό του f. IVr,
9. Δρώμενο για την Ανάσταση, ff. Vr-VIv,
10. Δρώμενο για την πορεία προς Εμμαούς και για την Ανάληψη της Θεοτόκου, ff. VIIrv.²³

Τέλος, όπως ήδη αναφέρθηκε, στον κώδικα συμπεριλαμβάνονται οκτώ μικρογραφίες που απεικονίζουν τον τροχό της τύχης f. 1r, ένα φυσικό τοπίο f. 64v, ένα ερωτευμένο ζεύγος f. 72v, την ιστορία της Διδούς και του Αινεία f. 77v, μία εικόνα συμποσίου f. 89v, ένα παιχνίδι με ζάρια f. 91r, ένα παιχνίδι με τάβλι f. 91v και, τέλος, ένα παιχνίδι με σκάκι f. 92r.²⁴

¹⁹ Όπως αναφέρθηκε στην υποσημείωση 6, δεν μπορεί να χρησιμοποιηθεί στα ελληνικά ούτε η κλασική απόδοση του όρου *carmina* ως Ωδές, ούτε το λεξικολογικό ακριβές Ασματα, καθώς πρόκειται για Έργα, δηλαδή συνδυασμό αδόμενων και μη μερών, με ή χωρίς μετρική δομή.

²⁰ Για τις δύο αριθμήσεις του κώδικα (αραβική και λατινική), βλ. υποσημείωση 17.

²¹ Εντίτλο. Ο ελληνικός τίτλος προτάθηκε για πρώτη φορά στην διπλωματική εργασία της Χατζηπαναγιωτίδη Στυλιανής (Χατζηπαναγιωτίδη, 2018) *passim*.

²² Ατίτλο. Ο ελληνικός τίτλος προτείνεται για πρώτη φορά εδώ, βάσει του περιεχομένου. Πρώτος στίχος (*incipit*): *Planctus ante nescia*.

²³ (Klemm, 1998) 121, (Glauche, 1994) 300-304, βλ. και c1m 4660, c1m 4660a

²⁴ (Klemm, 1998) 121-124, (Glauche, 1994) 300-304, βλ. και χειρόγραφο της έκδοσης

Καταγωγή

Σύμφωνα με την άποψη του Schumann το χειρόγραφο γράφτηκε εκεί που ανευρέθη το 1803, δηλαδή στη Βαυαρία, στη Μονή των Βενεδικτίνων (Benediktbeuern),²⁵ που βρίσκεται – όπως αναφέρθηκε παραπάνω – στην κοιλάδα Λόιζαχ, λίγα χλμ. βόρεια του Κοχελζέε, μεταξύ Μονάχου και Ίνσμπρουκ. Στις μέρες μας η άποψη αυτή θεωρείται ξεπερασμένη.²⁶

Το 1967 ο Bischoff θεώρησε το Καϊρντεν/ Καρινθία (Kärnten/ Carinthia) ως τον πιθανότερο τόπο καταγωγής του κώδικα, λόγω των έργων του ποιητή Marner *Iam dudum estivalia* (στο f. 55v) και *Deus largus in naturis* (στο f. ΠΙv),²⁷ τα οποία περιλαμβάνονται στον κώδικα. Τρία χρόνια, όμως, αργότερα (1970) ο ίδιος ο Bischoff άλλαξε την άποψή του αυτή και υποστήριξε πως το χειρόγραφο γράφτηκε στη Στυρία (Styria), και ειδικότερα στην επισκοπική αυλή στο Ζέκαου (Seckau) στο Στάγιερμαρκ (Steiermark), 60 χλμ. βορειοδυτικά του Γκρατς.²⁸ Στο συμπέρασμα αυτό οδηγήθηκε εξαιτίας της παρατήρησής του ότι α) η φράση *princeps cathedre* στο αδόμενο Έργο των ff. Πιν υπονοεί πιθανόν τον επίσκοπο Heinrich, αρχιερέα (1232-1243) του Ζέκαου, β) στο αδόμενο Έργο του f. 95r *Cum in orbem universonum* ο ποιητής επιλέγει συνειδητά να αναφέρει πρώτους τους κατοίκους του Στάγιερμαρκ σε σχέση με τους Βαυαρούς, τους Σάξονες και τους Αυστριακούς, γεγονός που υποδηλώνει μια κάποια στενότερη σχέση του ίδιου με τους κατοίκους του Στάγιερμαρκ,²⁹ και γ) λόγω των hymnus³⁰ *Christi sponsa Katharina* στο f. 112v και *Katharine collaudemus* στο f.111r, καθώς και άλλων τέτοιων υμνολογικών κειμένων προς τιμήν της αγίας Αικατερίνας, που ετιμάτο στο Ζέκαου. Υπέρ της καταγωγής του

²⁵ (Schumann, 1926) 68

²⁶ (Dronke, 2008) 195

²⁷ Άτιτλα Έργα. Σημειώνεται ο πρώτος στίχος του καθενός. (Bischoff, 1967) 1-39, cf. (Steer, 1983) 8.

²⁸ (Bischoff & Schumann, 1970) xi-xii

²⁹ *Cum in orbem universonum*
Marchiones, Bawari, Saxones, Australes,
quoquot estis nobiles, vos presor sodales,
auribus percipite novas decretales:
quod avari pereant et non liberales.

³⁰ Ο όρος *Hymnus* δηλώνει ένα σημαντικό υμνολογικό είδος της δυτικής λειτουργικής πρακτικής. Εξαιτίας του ότι το είδος αυτό αποτελεί υμνολογικό μέρος με ιδιαίτερα χαρακτηριστικά, προτιμήθηκε η διατήρηση του λατινικού όρου άκλιτου και χωρίς να μεταφραστεί στα ελληνικά ως Ύμνος, ώστε να μην οδηγήσει σε σύγχυση. Βλ. (Μπενέτος, 2002) 28, 53, 78

χειρογράφου από το Ζέκαου-Στάγιερμαρκ τάσσονται και οι Günter Bernt και Walther Lipphardt.³¹

Το 1983 ο Georg Steer υποστήριξε πως ο κώδικας γράφτηκε στο νότιο Τιρόλο,³² και ειδικότερα στη μονή του τάγματος των Αυγουστινιανών,³³ κοντά στο Μπρεσανόνε-Μπρίξεν, 100 χλμ. βόρεια του Τρέντο. Η άποψη του αυτή στηρίχτηκε σε γλωσσικά επιχειρήματα, όπως μονοφθογγισμοί, διαλεκτικοί τύποι, επιρροές από την Ιταλία (κυρίως της περιοχής νοτίως των Άλπεων) κ.ά.,³⁴ καθώς και από τη γραφική αποτύπωση των νευμάτων,³⁵ δηλαδή της μουσικής σημειογραφίας της εποχής πάνω από το κείμενο, με συγκεκριμένη τεχνική που παραπέμπει στη βόρεια Ιταλία.³⁶ Υπέρ της άποψης αυτής τάσσονται και οι Karin Schneider, Benedikt Konrad Vollmann, Peter και Dorothee Diemer,³⁷ Paul Lehmann και Lothar Voetz.³⁸

Σύμφωνα με την Elisabeth Klemm οι μικρογραφίες αποτελούν ένα επιπλέον επιχείρημα για τον πιθανό τόπο συγγραφής του κώδικα τόσο στο Ζέκαου-Στάγιερμαρκ,³⁹ όσο και στο νότιο Τιρόλο.⁴⁰

Εντοπιότητα - Διαδρομή

Σύμφωνα με την επικρατέστερη άποψη το σώμα χειρογράφων που αποτελούν σήμερα τον Βενεδικτίνο κώδικα γράφτηκε, όπως προαναφέρθηκε, στη μονή του τάγματος των

³¹ cf. (Klemm, 1998) 123, (Glauche, 1994) 301-302

³² (Steer, 1983) 1-37

³³ Γερμανικά: Augustiner-Chorherrenstift Neustift, ιταλικά: Abbazia di Novacella, ελληνικά: Νέα μονή. Κατά τη Sayce πρέπει να γράφτηκαν στο περιβάλλον της Καθεδρικής Σχολής, cf. (Bianchini, 2003) 42. Ο Johann DrumbI στο άρθρο του Studien zum Codex Buranus (2003) υποστηρίζει την άποψη του Steer ότι ο κώδικας γράφτηκε στο νότιο Τιρόλο, απορρίπτει ωστόσο τη θέση του Steer για το Neustift-Brixen, διότι ολόκληρο το Μεσαίωνα δεν υπήρχε από κανέναν κληρικό ιταλικής καταγωγής τάση για πολυγλωσσία. Επομένως το Neustift-Brixen δεν αποτελεί σε καμία περίπτωση πατρίδα του κώδικα, διότι, όπως διαπιστώνεται από την έρευνα του Steer, τα κείμενα του κώδικα παρουσιάζουν πολυγλωσσία και πολυμορφία (DrumbI, 2003) 323-356.

³⁴ (Steer, 1983) 23-25

³⁵ Μη διαστηματικά νεύματα (Payne, 2001) 158. Τριάντα περίπου έργα του *codex Buranus* έχουν νεύματα (Bianchini, 2003) 40.

³⁶ (Steer, 1983) 35-37, cf. (Dronke, 2008) 195

³⁷ Ο Peter και η Dorothee Diemer συνέκριναν τις μικρογραφίες με κάποιες τοιχογραφίες ναών της περιοχής του Μπρεσανόνε-Μπρίξεν και ανακάλυψαν σημαντικές αναλογίες μεταξύ τους (Bianchini, 2003) 41, σημ. 48.

³⁸ cf. (Klemm, 1998) 121-124, (Glauche, 1994) 301-302

³⁹ Στο Ζέκαου-Στάγιερμαρκ βρίσκεται η παράδοση του έρωτα με τα χρώματα μπλε και πράσινο στο υπόβαθρο (Klemm, 1998) 123.

⁴⁰ Στο νότιο Τιρόλο υπάρχουν τα απεικονιζόμενα παιχνίδια (Klemm, 1998) 123.

Αυγουστινιανών κοντά στο Μπρεσανόνε-Μπρίξεν. Πώς όμως κατέληξε στη βαυαρική μονή των Βενεδικτίνων;

Οι Diemer υπέθεσαν ότι μεταφέρθηκε εκεί 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 από τους οποίους διέρχονταν. Δεδομένου ότι η βαυαρική μονή διέθετε πλούσιους αμπελώνες και περίφημο κρασί, η μονή του τάγματος των Αυγουστινιανών έδωσε ίσως στη μονή των Βενεδικτίνων αυτό το σώμα χειρογράφων, με πιθανό αντάλλαγμα το κρασί!⁴¹ Πιθανόν είχε την ακόλουθη μορφή, σύμφωνα με τη χαρακτηριστική αφήγηση του David Parlett:⁴²

Το 18^ο αιώνα το σώμα των χειρογράφων πρέπει να είχε θλιβερή εμφάνιση, με φύλλα τσακισμένα στις άκρες τους, γι' αυτό και απέκτησε την εποχή εκείνη ένα προστατευτικό δερμάτινο δέσιμο, αφού πρώτα τα φύλλα ξακρίστηκαν προσεκτικά. [...] δέθηκαν με λανθασμένη σειρά, ενώ αρκετές ενότητες φύλλων έλειπαν. Δεν μπορούμε να πούμε αν φταίει ο βιβλιοδέτης ή αν το συγκεκριμένο δέσιμο ήταν ό,τι καλύτερο μπόρεσε να κάνει σε μια ήδη κακώς καμωμένη παλιότερη δουλειά.⁴³

Μπορούμε, συνεπώς, να υποθέσουμε ότι τα πράγματα έγιναν έτσι περίπου κατά τη μεταφορά και τη βιβλιοδετική επεξεργασία του κώδικα, αλλά δεν είναι διόλου βέβαιο πού ακριβώς και για ποιους αναγνώστες της βαυαρικής μονής αποθηκεύτηκε κατ' αρχάς ο κώδικας. Πάντως το 1803 ο κώδικας βρέθηκε σε ένα ξεχωριστό τμήμα-κρύπτη εντός της μονής, το οποίο πιθανόν προοριζόταν για μια κατηγορία «επικίνδυνων», θα μπορούσαμε να πούμε «απαγορευμένων», βιβλίων που αποτελούσαν κάτι σαν *index librorum prohibitorum* προτεσταντικών (συνεπώς αιρετικών για τη Δυτική Εκκλησία) κυρίως κειμένων. Η κρύπτη τράβηξε την προσοχή του Johann Christoph, βαρόνου του Aretin και επικεφαλής μιας ναπολεόντειας αποστολής στο πλαίσιο της συνθήκης του Κάμπο Φόρμιο (Campo Formio, 17 Οκτωβρίου 1797): σύμφωνα με τους όρους της συνθήκης, η Γαλλία αποκτούσε τα νησιά του Ιονίου, το Βέλγιο και την αριστερή όχθη του Ρήνου, με

⁴¹ (Bianchini, 2003) 41

⁴² (Parlett, 1986) 22. “By the eighteenth century the manuscript must have presented a sadly dog-eared appearance, for it is then that it received its leather binding with protective edges, after being trimmed down to a comparatively neat finish. [...] it was bound in the wrong order and with several sections missing. Whether this was the fault of the binder or represented the best he could make of an already bad job cannot now be determined.”

⁴³ Προσπάθησα να αποδώσω όσο το δυνατόν πιστότερα το αγγλικό κείμενο, με τρόπο όμως που να ανταποκρίνεται σε μια δόκιμη νέα ελληνική ορολογία.

αποτέλεσμα την εκκοσμίκευση της εκκλησιαστικής περιουσίας σε πάνω από εκατό ως τότε αυτόνομα γερμανικά κρατίδια, υπό γαλλική προστασία.⁴⁴ Η περιουσία της βαυαρικής μονής μεταφέρθηκε έτσι στο Μόναχο και, άρα, ο κώδικας στη Βαυαρική Κρατική Βιβλιοθήκη (του Μονάχου), όπου ο Johann von Aretin ορίστηκε Βιβλιοθηκάριος το 1806.⁴⁵

Έτσι η μεγάλη ανθολογία των μεσαιωνικών τραγουδιών πέρασε από τη βαυαρική μονή των Βενεδικτίνων στη Βαυαρική Κρατική Βιβλιοθήκη του Μονάχου, με τον ταξινομικό αριθμό clm (*codex latinus monacensis*) 4660,⁴⁶ όπου ο Schmeller, υπάλληλος της βιβλιοθήκης, την εξέδωσε το 1847, όπως αναφέρθηκε πιο πάνω. Ο Meyer το 1901, μετά από εικοσαετή έρευνα, εξέδωσε υπό τον τίτλο *Fragmenta Burana* επτά φύλλα που ανακάλυψε ότι είχαν αποσπαστεί από τον κώδικα, και τα οποία προσάρτησε στο τέλος του κώδικα με τον συμπληρωματικό ταξινομικό αριθμό clm 4660a.⁴⁷

Πατρότητα – χρονολόγηση – έργα

Αν και, όπως αναφέρθηκε, ο *codex Buranus* δημιουργήθηκε (ως προϊόν οργανωμένου αντιγραφείου) στο νότιο Τιρόλο,⁴⁸ εντούτοις τα εμπεριεχόμενα σε αυτόν Έργα προέρχονται κυρίως από τη Γαλλία, την Αγγλία, και ίσως την Ιταλία. Ορισμένα αναφέρουν το όνομα του δημιουργού τους, όπως στην περίπτωση του ποιητή Marner ή του Gautier de Châtillon (γαλλ., Waltherus/ Gualterus de Castellione λατ. 1135-1201), αλλά τα περισσότερα είναι ανώνυμα και μόνο εικασίες μπορούμε να διατυπώσουμε για πιθανούς συγγραφείς: για τον Pierre Abélard (γαλλ., Petrus Abelardus λατ., 1079-1142), γνωστό φιλόσοφο, θεολόγο και διάσημο καθηγητή στο Παρίσι, για τον Hugo Primas Aurelianensis (λατ., c. 1093-c.1160), τον Philippe le Chancelier (γαλλ., Philippus Cancellarius Parisien-

⁴⁴ (Bianchini, 2003) 33, cf. (Walsh, 1993) xiii

⁴⁵ (Parlett, 1986) 22

⁴⁶ (Bianchini, 2003) 33

⁴⁷ (Bianchini, 2003) 35

⁴⁸ (Steer, 1983) 35, cf. (Bianchini, 2003) 37, 41. Δύο άγνωστοι ποιητές/ στιχοποιοί (και ταυτόχρονα χείρες μερικών από τα σήμερα σωζόμενα φύλλα του κώδικα) είχαν την εντολή από έναν φιλότεχνο αρχιερέα να συλλέξουν τα πιο σημαντικά ποιήματα της εποχής εκείνης. Δεν μπορούμε να πούμε με βεβαιότητα από πού, ή πώς, εικάζουμε όμως ότι ορισμένα γράφτηκαν από μνήμης, ή μετά από γρήγορη υπαγόρευση, και όχι μετά από προσεκτική αντιγραφή, βλ. (Walsh, 1993) xiii, cf. (Rossi, 1989/2006) XXIV, (Parlett, 1986) 45. Κατά τον Eugenio Massa μάλιστα «η ποικιλία των διαλέκτων και ο πλούτος των ποιητικών μορφών μαρτυρούν ποιητές που έγραφαν στίχους σε διαφορετικές περιοχές και σε διαφορετικές εποχές, από τις πρώτες δεκαετίες του 12ου αιώνα. Ο γραφέας δεν ασχολήθηκε με το να τις ταυτοποιήσει...Ανώνυμος τις συνέλεξε και τις κληροδότησε ανώνυμες...» (Massa, 1979) X.

sis λατ., 1160 ή 1180-1236), τον Otlohus Ratisbonensis (λατ., 1010-1070), τον Pierre de Blois (γαλλ., Petrus Blesensis λατ., 1135-1204), τον Archipoeta (γερμ. /λατ., 1130-μετά το 1167),⁴⁹ καθώς και για γνωστούς Μινεζέγκερ, (Minnesänger),⁵⁰ τους Γερμανούς λαϊκούς τραγουδοποιούς που άκμασαν στα τέλη του 13ου αιώνα, για τον Otto von Botenlauben (1175-1244), τον Dietmar von Aist (1150-1180), τον Neidhardt von Reental (c. 1190-1237),⁵¹ τον Walther von der Vogelweide (c. 1170-1230), τον Reinmar von Brennenberg (πέθανε μεταξύ του 1271-1275), τον Heinrich von Morungen (άκμασε κατά την περίοδο 1190-1200) κ.ά.⁵²

Συνεπώς, όπως προκύπτει από τα παραπάνω, το μεγαλύτερο μέρος των αδόμενων έργων χρονολογείται τον 12ο αιώνα, στη Γαλλία, την Ισπανία και σε γερμανόφωνες περιοχές, ενώ ορισμένα είναι μεταγενέστερα. Το *Δρώμενο για το θείο Πάθος*, το *Δρώμενο για την πορεία προς Εμμαούς* και το *Δρώμενο για την Ανάληψη* χρονολογούνται λίγο μετά το 1230. Κατά τον Bischoff τα έργα αυτά «πιθανόν είναι λίγο μεταγενέστερα σε σχέση με τα υπόλοιπα του κώδικα».⁵³

Παρά τις όποιες υποθέσεις για την πατρότητα και τη χρονολόγηση των εμπεριεχόμενων στον κώδικα Έργων, στην συντριπτική τους πλειοψηφία παραμένουν ανώνυμα, είτε ίσως γιατί ήταν τόσο γνωστά ώστε να μην υπάρχει ανάγκη δήλωσης του δημιουργού

⁴⁹ (Bianchini, 2003) 42-54. Ίσως κάποιτοι να είναι Goliardi (Parlett, 1986) 42-43, (Walsh, 1993) xiv-xv, (Rossi, 1989/2006) XIX-XXII, (Massa, 1979) XIV-LIII, (Γεωργαλά-Πριόβολου, 1996) 13-25.

⁵⁰ (Hansell, 2001) 721-730, (Γιάννου, 1995) 179, (Headington, 1994) 52

⁵¹ (Simon, 1975) 1-200

⁵² Στον Marner αποδίδεται το έργο με incipit *Iam dudum estivalia* (f. 55v), στον Waltherus/ Gualterus de Castellione τα *Fas et nefas* (f. 1v), *Propter Sion non tacebo* (ff. 8v-9v), *Utar contra vitia* (ff. 9r-10v), *Ecce torpet probitas* (f. 43v), *Licet eger cum egrotis* (f. 45v), *Versa est in luctum* (f. 51r), *Longa spes et dubia* (;) (f. 65r), στον Pierre Abélard τα εξής *Dum Diane vitrea* (;) (f. 23v), *Ave Phebus aureo celsiora lustrat* (;) (f. 28v), *Rumor letalis me crebro vulnerat* (f. 50r), *Non est crimen amor, quia, si scelus esset amare* (f. 51v), *Hebet sidus leti visus* (f. 68v), στον Hugo Primas Aurelianensis τα *Exul ego clericus* (;) (f. 53r), *De conflictu vini et aquae: Denudata veritate* (;) (f. 86v), *In cratere meo Thetis est sociata Lyeo* (f. 87v), στον Philippe le Chancelier τα *Veritas veritatum* (f. 2v), *De correctione hominum: Ad cor tuum revertere* (f. 3v), *Bonum est confidere* (f. 3v), *Deduc Syon uberrimas* (f. 5r), *Florebat olim studium* (;) (f. 44r), *Dic, Christi veritas* (f. 54v), *Bulla fulminante* (f. 54v), *Aristippe, quamvis sero* (f. 83v), στον Otlohus Ratisbonensis τα *Laudat rite Deum* (f. 3r), *Doctrina verba paucis prosunt sine factis* (f. 6r), στον Otto von Botenlauben τα *Horstu, uriunt, den wahter an der cinne* (f. 72v), στον Pierre de Blois τα *De conversione hominum: In lacu miserie* (f. 3r), *Dum Juventus floruit* (f. 4v), *Vite perditte* (f. 4v), *Olim sudor Herculis* (f. 23r), *E globo veteri* (f. 26v), *Estas in exsiliu* (f. 27v), *Estatis florigero tempore* (;) (f. 27r), *Grates ago Veneri* (f. 28r), *Sevit aure spiritus* (f. 35r), *Dum prius inculta* (f. 36v), *Vacillantibus trutine* (f. 80v), *Ob amoris pressuram* (;) (f. 66v), *Non te lusisse pudeat* (f. 5v), στον Archipoeta τα *Estuans intrinsecus ira vehementi (Confessio Goliae)* (f. 84v), *Dum domus lapidea* (;) (f. 88v), *Sepe de miseria* (f. 96r), στον Reinmar von Brennenberg το *De Phyllide et Flora* (f. 39v) (Bianchini, 2003) passim, (Massa, 1979) passim, (Ashcroft, 1982) 618-628. Cf. (Gillingham, 1998) passim, (Zeydel, 1966) passim.

⁵³ (Bischoff, 1967) 20, cf. (Dronke, 2008) 196

τους,⁵⁴ είτε ίσως γιατί το περιεχόμενο ορισμένων από αυτά επέβαλε για λόγους ηθικο-θρησκευτικούς την ανωνυμία των δημιουργών τους.⁵⁵ Η ανωνυμία αυτή ίσως υπονοεί ότι τα Έργα αυτά αποτελούν λαϊκή ποίηση.

Η χρονολόγηση του *codex Buranus* βασίζεται στην κειμενική ανάλυση και την παλαιογραφική τεκμηρίωση των χειρών που αποτυπώνονται στα ανάλογα Έργα. Έτσι, το αδόμο Έργο, που αποδίδεται στον Neidhart von Reuenthal, χρονολογείται μεταξύ 1217 και 1219, ενώ το αδόμο Έργο, που αποδίδεται στον Walther von der Vogelweide, τοποθετείται στις αρχές του 1220. Οι δύο αυτές χρονολογήσεις⁵⁶ μπορούν να θεωρηθούν ως *terminus post quem* για τη δημιουργία του κώδικα, στον οποίο και συμπεριελήφθησαν τα Έργα αυτά. Επιπλέον, ο τρόπος γραφής και η τεχνοτροπία που εμφανίζουν οι χείρες του κώδικα ανάγονται σε μια εποχή πριν το 1250, χρονολογία που μπορεί να θεωρηθεί και ως *terminus ante quem* για τα εμπεριεχόμενα στον κώδικα Έργα.

Ο Meyer υποστηρίζει ότι ο κώδικας συγκροτήθηκε σε σώμα γύρω στο 1225,⁵⁷ ενώ ο Schumann τοποθετεί τη δημιουργία του κώδικα στο τέλος του 13ου αιώνα,⁵⁸ και ο Steer αναφέρει ως πιθανό το διάστημα από το 1230 ως τις αρχές του 14^{ου} αιώνα.⁵⁹ Δευτερεύουσες χείρες του 13^{ου} και του 14^{ου} εμφανίζονται σε διορθώσεις ορισμένων φύλλων του κώδικα, ενώ γνωρίζουμε ότι ο ποιητής Marner έγραψε τρία λατινικά αδόμο Έργα,⁶⁰ τα οποία εισήχθησαν από μεταγενέστερη χείρα στον *codex Buranus*. Οι διαπιστώσεις αυτές αφορούν στη χρονολόγηση του κώδικα βάσει των εμπεριεχομένων κειμένων.

Ανάλογα επιχειρήματα προσφέρει και η διακόσμηση του κώδικα, κυρίως βάσει των μικρογραφιών που είναι συνδεδεμένες με το θέμα των έργων. Οι Diemer τοποθετούν τη

⁵⁴ Η επειδή δεν είχε αναπτυχθεί η έννοια της λογοτεχνικής πατρότητας. Χαρακτηριστική είναι η άποψη του Rossi (Rossi, 1989/2006) XLIII: «Για το μεγαλύτερο μέρος (των *carmina Burana*) παραμένει άγνωστο το όνομα του ποιητή, είτε επειδή εκείνη την εποχή τα έργα αυτά ήταν πάρα πολύ γνωστά, και κατά συνέπεια ήταν περιττό να δηλωθεί ο δημιουργός τους, είτε γιατί δεν είχε αναπτυχθεί η έννοια της λογοτεχνικής πατρότητας».

⁵⁵ (Bianchini, 2003) 38

⁵⁶ Athena Review, IV, 2 (2005), (Beatie, 1967), 16-24, (Bischoff, *Carmina Burana: Einführung zur Faksimile-Ausgabe der Benediktbeurer Liederhandschrift*, 1967), (Walsh, 1993), xiii-xxxv, (Dronke, 2008), 196.

⁵⁷ (Meyer, 2010) 17, 32, cf. (Massa, 1979) X

⁵⁸ (Schumann, 1926) 425-427, cf. (Young, 1933) 686, (Massa, 1979) X

⁵⁹ (Steer, 1983) 17, cf. (Glauche, 1994) 300

⁶⁰ CB 3* (Schmeller, 2010) 95, 174, CB 6* (Schmeller, 2010) CCI, 79-80 και το CB 9* (Meyer, 2010) 27-28. Το αδόμο Έργο *Pange vox Adonis*, γράφτηκε το 1230-31 για τον επίσκοπο του Ζέκαου Heinrich, όπως αναφέρθηκε στη σελίδα 14, που ως την εκλογή του τον Οκτώβριο του 1231 ως επισκόπου του Ζέκαου ήταν προκαθήμενος του Maria Saal στο Καίρντεν/ Καρινθία, που είχε προταθεί από τον Bischoff ως περιοχή όπου πιθανόν γράφτηκε ο *codex Buranus*.

δημιουργία του κώδικα στο πρώτο μισό του 13ου αιώνα βάσει της τεχνοτροπίας των μικρογραφιών και της ενδυμασίας που απεικονίζεται στις ανθρώπινες μορφές,⁶¹ ενώ βάσει ανάλογων επιχειρημάτων ο Otto Pächt υποστηρίζει ότι ο κώδικας δημιουργήθηκε μεταξύ 1220 και 1230.⁶²

Ο *codex Buranus* σύμφωνα με την πιο πρόσφατη άποψη οργανώθηκε σε σώμα πριν το 1250, ίσως γύρω στο 1230,⁶³ καθώς όπως υποστηρίζει, η σύνθεσή του δεν μπορεί να τοποθετηθεί μετά από το 1225.⁶⁴

Συμπερασματικά, ένα σώμα Έργων τα οποία συνετέθησαν από τον 12^ο ως και το πρώτο μισό του 13^{ου} αιώνα συγκρότησε στο πρώτο μισό του 13^{ου} στο νότιο Τιρόλο τον κεντρικό πυρήνα ενός κώδικα, στον οποίο πυρήνα πάνω από τριάντα διαφορετικές χείρες έκαναν στη συνέχεια προσθήκες.⁶⁵ μάλιστα, κάποια στιγμή, πριν τον 18^ο αιώνα, επτά φύλλα αποσπάστηκαν και παραμένουν ως σήμερα αποσπασμένα. Τα φύλλα που έμειναν απέκτησαν ένα φροντισμένο «δέσιμο» τον 18^ο αιώνα στη Μονή των Βενεδικτίνων της Βαυαρίας, στη συνέχεια ξεχάστηκαν και «επανακαλύφθηκαν» το 1803 στην ίδια Μονή. Αυτός είναι ο Βενεδικτίνος κώδικας, ο *codex Buranus*, η έρευνα του οποίου έχει ξεκινήσει μόλις τα τελευταία εκατόν πενήντα χρόνια. Τα φύλλα που αποσπάστηκαν συγκροτούν σήμερα τα Βενεδικτινά Αποσπάσματα, τα *Fragmenta Burana*, δεμένα και αυτά ως ξεχωριστό σώμα, αν και ανήκουν στον Βενεδικτίνο κώδικα.

Ανάμεσα στα έργα τα οποία σώζονται σήμερα στον Βενεδικτίνο κώδικα σώζεται και το *Δρώμενο για το θείο Πάθος*, το οποίο αποτελεί το κυρίως αντικείμενο της παρούσας διατριβής. Και σύμφωνα με τα παραπάνω, το Δρώμενο αυτό είναι ένα *opus sacrum Bu-*

⁶¹ (Bianchini, 2003) 41

⁶² (Dronke, 2008) 196

⁶³ Το incipit *In huius mundi patria regnat idolatria* (f. 7v) τοποθετείται c. 1120. Το incipit *De cruce signatis: Fides cum Idolatriae* (f. 12v) τοποθετείται ante 1149. Το incipit *Roma, tue mentis oblita sanitate* (f. 10r) τοποθετείται c.1160 (:), το incipit *Roma, tenens morem nondum satiata priorem* (f. 11r) τοποθετείται c.1180. Τα incipit *Fas et nefas* (f. 1v), *Ecce torpet probitas* (f. 43v), *Licet eger cum egrotis* (f. 45v), *Tonat evangelica clara vox in mundo* (f. 14v) τοποθετούνται c. 1170. Το incipit *Vite perditte me legi* (f. 4v) τοποθετείται c. 1170-1180. Το incipit *Crucifigat omnes* (f. 13v) τοποθετείται c. 1187-1189 (Bianchini, 2003) 215, 313, 493, 665, 781, 901, 935, 949, 975, 1027

⁶⁴ Με βάση κυρίως το εμπειροχόμμενο στον κώδικα corpus *μακαρονικών κειμένων*, όρος που δηλώνει μια μορφή παραδίας στίχου, στον οποίο λέξεις σε τοπικό ιδίωμα εισάγονται εντός λατινικών συμφραζομένων, και κατ' επέκταση δηλώνει κάθε είδους στίχο στον οποίο συγχρωτίζονται δύο ή περισσότερες γλώσσες (Beatie, 1967) 23.

⁶⁵ Κυρίως στα φύλλα με σημερινή αρίθμηση 107-112, στα περιθώρια άλλων φύλλων, καθώς και στα *Fragmenta Burana*.

ranim, υπό την έννοια ότι βρίσκεται μέσα στον *codex Buranus*, όπως θα σχολιαστεί στη συνέχεια.

ΚΕΦΑΛΑΙΟ 2

Τα μεσαιωνικά θρησκευτικά δράματα

1. Γενικά

Αν και η σύγχρονη εμπειρία που σχετίζεται με την χριστιανική λατρεία, δίνει την εντύπωση ότι ο λόγος αποτελεί το βασικό στοιχείο της χριστιανικής μίμησης, εντούτοις πρέπει να ειπωθεί εξ αρχής πως αυτό αποτελεί προϊόν εξέλιξης. Στο βασικότερο κείμενό του, το Ευαγγέλιο, η χριστιανική λατρεία ενέχει στοιχεία αναπαράστασης και όχι αφήγησης. Με άλλα λόγια θα λέγαμε ότι ο χριστιανισμός στην βασική του κειμενική δομή κλίνει προς την αναπαράσταση μέσω δράσης και όχι στην κειμενική αφήγηση του γεγονότος.⁶⁶

Ένα στοιχείο το οποίο πρέπει επίσης να επισημανθεί είναι ότι η σύγχρονη εμπειρία του «ευρωπαϊκού» χριστιανισμού, στην όποια του δογματική απόχρωση, συσκοτίζει συχνά την οπτική του ερευνητή: θέλω να πω πως «νομίζουμε ότι η λατρεία γινόταν πάντα έτσι, όπως ακριβώς την έχουμε συνηθίσει στην Ελλάδα, την Ιταλία, την Αγγλία ή τη Γερμανία». Ιδιαίτερα για τις πηγές του ανατολικού χριστιανισμού, θα μπορούσαμε να πούμε ότι η αφήγηση που κυριάρχησε σχεδόν μετά τον 6^ο αιώνα στο ανατολικό τμήμα της Αυτοκρατορίας με κυρίαρχη την ελληνική γλώσσα, μας δίνει την εντύπωση πως η λατρεία ήταν σχεδόν αποκλειστικά αφηγηματική. Και η εντύπωσή μας αυτή είναι συχνά καταστροφική για την αποτίμηση όποιας άλλης χριστιανικής παράδοσης.⁶⁷

Γενικά θα λέγαμε πως στην Ανατολή παρατηρείται επιφυλακτικότητα ως προς την αναπαράσταση της εκάστοτε λατρευτικής πράξης, ενώ στη Δύση ο προηγούμενος αιώνας ανέδειξε σημαντικές πηγές που αποδείχτηκε ότι καταγράφουν ένα εντελώς διαφορετικό, αναπαραστατικό τοπίο της χριστιανικής έκφρασης, το οποίο χαρακτηρίζουμε γενικά με τον όρο *θρησκευτικό δράμα*.⁶⁸ Στο κεφάλαιο αυτό της διατριβής θα προσπαθήσω να ανιχνεύσω τη φύση του, την προέλευσή του και την όποια εξέλιξη, όπως αυτή σκιαγρα-

⁶⁶ (Βιβιλάκης, Θεατρική αναπαράσταση στο Βυζάντιο και στη Δύση, 2003)

⁶⁷ (Παπαδόπουλος, *χ.χ.*) 3-119

⁶⁸ (Βιβιλάκης, Θεατρική αναπαράσταση στο Βυζάντιο και στη Δύση, 2003)

φείται από τη μέχρι σήμερα μελέτη των πηγών. Θα πρέπει τέλος να πούμε ότι η ενασχόληση με την αναπαραστατικότητα της λατρείας κατά τον Μεσαίωνα δημιουργεί καθημερινά αυξανόμενο ενδιαφέρον, ενώ η σχετική βιβλιογραφία είναι βέβαιο ότι τα επόμενα χρόνια θα μας δώσει πληρέστερη εικόνα για το τι ακριβώς συνέβη, καθώς η μεσαιωνική λατινική φιλολογία προσφέρει πάντοτε ενδιαφέρουσες υποθέσεις εργασίας.

2. Ιστορική διαδρομή

Οι πρώτοι χριστιανικοί αιώνες

Μετά την απώλεια των δυτικών επαρχιών και πριν την reconquista του Ιουστινιανού επήλθε η παρακμή του ρωμαϊκού πολιτισμού, ωστόσο δημοφιλείς μορφές του κωμικού δράματος, όπως ο μίμος⁶⁹ και η παντομίμα⁷⁰ δεν εξαφανίστηκαν, αλλά κληρονομούνται από τους μεταχριστιανικούς αιώνες και ανθούν καλλιτεχνικά.⁷¹ Χαρακτηριστικό γνώρισμα της εποχής αυτής είναι οι επιδρομές των βαρβάρων, η πολιτική αστάθεια των νέων βασιλείων και η αποστροφή της εκκλησίας για τα θεάματα.⁷²

Τερτυλλιανός

Ο Τερτυλλιανός⁷³ (Quintus Septimius Florens Tertullianus, c. 160-c. 230) στο έργο του *Περί θεαμάτων* (*De spectaculis*) συσχετίζει το θέατρο με τον παγανισμό, και επιμένει στη σχέση του θεάτρου με την Αφροδίτη, καταδεικνύοντας την επιρροή της στις σκηνικές τέχνες. Όπως αναφέρει χαρακτηριστικά ο Τερτυλλιανός στο 10^ο κεφάλαιο, το θέατρο είναι ξεκάθαρο ότι αποτελεί κληρονομιά του Βάκχου-Διονύσου και της Αφροδίτης, ενώ

⁶⁹ Το μιμοθέατρο υπήρξε δημοφιλέστατο λόγω του λαϊκού του χαρακτήρα: διέθετε αυτοσχεδιασμό, χρησιμοποιούσε γυναίκες επί σκηνής, και είχε θεματολογία που βασιζόταν στην καθημερινή εμπειρία (ερωτοδουλειές και μοιχείες, ξυλοδαρμοί και απάτες), στη μυθολογία και στη σάτιρα των χριστιανικών μυστηρίων. Η πρωτοτυπία του ήταν ότι οι ηθοποιοί δε φορούσαν προσωπεία και οι γυναικείοι ρόλοι παίζονταν από γυναίκες-μίμους, τις μιμάδες (*mimae*). (Βιβλιάκης, Θεατρική αναπαράσταση στο Βυζάντιο και στη Δύση, 2003) 14-15

⁷⁰ Ο ορχηστής παντόμιμος απευθυνόταν σε ένα πιο εκλεπτυσμένο κοινό. Η συγκίνηση που προκαλούσε βασιζόταν στην αξιοποίηση του σώματός του. (Βιβλιάκης, Θεατρική αναπαράσταση στο Βυζάντιο και στη Δύση, 2003) 15-16

⁷¹ (Hall & Wyles, 2008), (Garelli, 2007); (Webb, 2008), (Brown & Bowersock, 1999), (Βιβλιάκης, Θεατρική αναπαράσταση στο Βυζάντιο και στη Δύση, 2003)

⁷² (Μποζίτζιο, 2010) 135, (Βιβλιάκης, Θεατρική αναπαράσταση στο Βυζάντιο και στη Δύση, 2003)

⁷³ (Petry, 1962) 6-7

ο ίδιος συγγραφέας στο 6^ο κεφάλαιο του *Απολογητικού* (*Apologeticus*) καταγγέλλει ότι τα θέατρα προάγουν τη διαφθορά των ηθών. Οι ηθοποιοί χαρακτηρίζονται από ακολασία, η κακία επηρεάζει την ψυχή διαμέσου των αισθήσεων, το θέαμα είναι επικίνδυνο και, άρα, το θέατρο είναι ο τόπος όπου οι ηθοποιοί προσφέρουν χυδαιότητα στους θεατές.

Αυγουστίνος

Ο Αυγουστίνος (Aurelius Augustinus, 354-430) εξάλλου, καταδικάζει το θέατρο με θέρμη, το συνδέει με την ακολασία, και αναφέρει ότι πηγάζει από την πολυθεία των Ρωμαίων. Στα έργα του – κυρίως στις *Εξομολογήσεις* (*Confessiones*), *Πολιτεία του Θεού* (*De Civitate Dei*), *Χριστιανική Διδασκαλία* (*De Doctrina Christiana*), *Περί Διδασκάλου* (*De Magistro*) και στους *Μονολόγους* (*Soliloquia*) – υποστηρίζει ότι το θέατρο και οι θεατρικές παραστάσεις είναι ασυμβίβαστες με τον τρόπο ζωής των χριστιανών. Κατά την επιχειρηματολογία του διαφαίνονται, αν και όχι οργανωμένα από πλευράς ποιητικής, δηλαδή κριτικής του θεάτρου, οι εξής βασικές του θέσεις που απορρίπτουν το θέατρο: πρώτον, οι θεατρικές παραστάσεις ενθαρρύνουν άσχημες συμπεριφορές, δεύτερον, το θέατρο έχει ειδωλολατρικές ρίζες και τρίτον, εμποδίζει την προσπάθεια του ανθρώπου να γνωρίσει τον Θεό.⁷⁴ Οι απόψεις αυτές είναι διάσπαρτες στα παραπάνω έργα.

Στο δεύτερο κεφάλαιο του 3^{ου} βιβλίου των *Εξομολογήσεων*⁷⁵ αναφέρει χαρακτηριστικά ότι το θέατρο τον έκανε να κλαίει και να υποφέρει, ενώ αλλού (6.8) αφηγείται ότι ο μαθητής του Αλύπιος, παρασύρθηκε από τους φίλους του και πήγε να παρακολουθήσει τους αγώνες μεταξύ των μονομάχων. Αν και είχε κλείσει τα μάτια του, δεν μπόρεσε να αντισταθεί στην περιέργειά του, ιδίως όταν μετά τον τραυματισμό ενός από τους μαχητές, το πλήθος άρχισε να βρυχάται και ο βρυχηθμός τού διαπέρασε τα αυτιά, τον καθήλωσε. Απολάμβανε τον φονικό αγώνα και μεθούσε από ηδονή, έγινε ένα σώμα με τον όγλο του ιπποδρομίου.

Στην *Πολιτεία του Θεού*⁷⁶ οι ειδωλολατρικές καταβολές του θεάτρου προσκρούουν κατά τον Αυγουστίνo στην *imago* της ουράνιας οργάνωσης που υπαγορεύει το όντως ον, δηλαδή η αλήθεια και όχι η μίμηση της όποιας ανθρώπινης πράξης. Ο Αυγουστίνος είναι προφανές ότι απορρίπτει στην *Πολιτεία* του το θέατρο όχι για προσωπικούς, βιωματικούς

⁷⁴ (Dox, 2004) 11

⁷⁵ Γράφτηκαν από το 397-401.

⁷⁶ Γράφτηκε το 413-426.

λόγους απέχθειας και φρίκης, όπως δήλωσε στις *Εξομολογήσεις* (βλ. πιο πάνω), αλλά για λόγους θεωρητικούς, δηλαδή φιλοσοφικούς-θεολογικούς. Θα μπορούσαμε να πούμε ότι στην *Πολιτεία* βρισκόμαστε απέναντι σε μία εξελιγμένη ιδέα κριτικής του θεάτρου, η οποία άρχισε να σχηματίζεται στις *Εξομολογήσεις* και διατυπώθηκε επιτυχέστερα στην *Πολιτεία*.⁷⁷

Επίσης στην *Πολιτεία* (2.25) ο Αυγουστίνος υποστηρίζει πως οι σκηνικοί αγώνες (*ludi scaenici*) είναι δημιουργήματα των θεών και απεικονίζουν με τρόπο παραστατικό στους ανθρώπους τις δικές τους «θείες» αισχρές πράξεις (*deorum flagitia*). Οι θεοί όμως αποτελούν ακάθαρτα πνεύματα που παρασύρουν τους ανθρώπους σε ανήθικες πράξεις χάρη στο κίβδηλο θείο κύρος τους. Σύμφωνα με τον συλλογισμό αυτόν, το κίβδηλο θέατρο διαφαίνεται ως η φυσική κονίστρα των κίβδηλων θεών, και ο Αυγουστίνος θα στηλιτεύσει την ηθική κατάπτωση του θεάτρου σε διάφορα σημεία της *Πολιτείας* του.⁷⁸

Στη *Χριστιανική Διδασκαλία*⁷⁹ ίσως το σημαντικότερο σημείο που αποτυπώνει την αυγουστίνη κριτική για το θέατρο είναι το 2.38:

Αν εκείνα τα σημεία που κάνουν χορεύοντας οι ηθοποιοί είχαν νόημα φύσει και όχι νόμω, δεν θα ανάγγελλε ο κήρυκας κατά τη διάρκεια της παντομίμας – έτσι γινόταν παλαιότερα – στον λαό της Καρχηδόνας τι ήθελε ο χορευτής να καταλάβουν. [...] διότι και σήμερα, αν κάποιος που δεν είναι εξοικειωμένος με τέτοια ανάξια λόγου πράγματα πάει στο θέατρο, όσο και αν προσέξει, δεν θα καταλάβει τίποτε, αν δεν του πει κάποιος άλλος τι σημαίνουν αυτές οι κινήσεις. [...] **τα σημεία** αυτά [πρέπει] να είναι, όσο είναι δυνατό, **όμοια με τα σημααινόμενα πράγματα**.⁸⁰

Είναι προφανές πως ο Αυγουστίνος θίγει το ζήτημα της *simulatio*, αρχή με βάση την οποία η προσομοίωση μίας κατάστασης, όπως η Βασιλεία του Θεού (το ζητούμενο κάθε χριστιανικής διδασκαλίας) δεν μπορεί να συμβαίνει με κίβδηλα μέσα. Το παραπάνω απόσπασμα είναι ιδιαίτερα διαφωτιστικό για τη σχέση σημαίνοντος και σημαινομένου σε μια προγλωσσολογική εποχή, κατά την οποία όμως η σχέση μεταξύ σημαινομένου (μέλλουσα ζωή) και σημαίνοντος (επίγεια ζωή) παραμένει στενή για τη χριστιανική διδασκαλία. Ο Αυγουστίνος υπαινίσσεται ότι η θεατρική αναπαράσταση χρησιμοποιεί κώδικα

⁷⁷ (Dox, 2004) 19

⁷⁸ Βλ. π.χ. 2.9, 2.11, 2.13, 2.27, 4.26, 6.5-7.

⁷⁹ Γράφεται σε ένα χρονικό διάστημα τριάντα περίπου ετών: τα δύο πρώτα βιβλία και το τρίτο μέχρι το κεφάλαιο 25 γράφτηκαν το 396/97, στη συνέχεια διακόπτεται η συγγραφή, και ολοκληρώνεται το 426/427 (Δαρδιώτης, 2011) 11.

⁸⁰ Μτφρ. (Δαρδιώτης, 2011) 147

ακατάληπτο από τον θεατή και, πολύ χειρότερα, παραπέμπει σε εξωχριστιανικά σημειώματα. Με βάση την οπτική αυτή, το θέατρο δεν μπορεί να επιτελέσει παιδαγωγικό ρόλο, δηλαδή να απεικονίσει *ὄντως ὄντα*, μέσω ενός κώδικα τον οποίο υπαγορεύει η χριστιανική διδασκαλία. Με βάση αυτή την ερμηνευτική προσέγγιση θα μπορούσαμε να πούμε ότι ο Αυγουστίνος δεν απορρίπτει τη δραματοποιημένη απεικόνιση της όποιας πράξης συλλήβδην, αλλά το θέατρο της εποχής του.

Στο διαλογικό έργο *Περί Διδασκάλου*,⁸¹ ο Αυγουστίνος πραγματεύεται την αποστολή του δασκάλου σε συνάρτηση με τη διδακτική λειτουργία της γλώσσας. Οι λέξεις, βασικό στοιχείο της θεατρικής αναπαράστασης, εκλαμβάνονται ως σημεία που μας παραπέμπουν στα πράγματα, αν και ο διδάσκαλος για την φύση των πραγμάτων, όπως μας υπενθυμίζει ο συγγραφέας, είναι μόνο ο Θεός. Συνεπώς, καθώς η γλώσσα έχει σημειωτικό χαρακτήρα, άρα έχει μερίδιο στη φαινομενολογία και όχι στην οντολογία, διαδραματίζει μόνο διαμεσολαβητικό ρόλο μεταξύ φαινομένου και ουσίας, άρα τα σημεία δεν μας διδάσκουν την αλήθεια των πραγμάτων.⁸² Ιδιαίτερα στο τρίτο κεφάλαιο, αναφέρεται ότι οποιαδήποτε κίνηση του σώματος τυχόν χρησιμοποιήσει ο ηθοποιός ως σημείο, για να δείξει δηλαδή στον ακροατή το πράγμα που υποδηλώνει η κίνηση, δεν ταυτίζεται με το ίδιο το πράγμα, αλλά παραμένει σημείο.⁸³ Άρα το θέατρο αποτελεί παράθεση σημείων, όχι θέαση της ίδιας της αλήθειας, εν προκειμένω της χριστιανικής.

Η αντίθεση σημείου – εικόνας και όντος – ουσίας συνεχίζεται και στο έργο του Αυγουστίνου *Μονόλογοι*.⁸⁴ Εκεί ο συγγραφέας επιμένει στον τρόπο εύρεσης της αλήθειας. Στο 18^ο κεφάλαιο του δεύτερου βιβλίου ο Αυγουστίνος αναφέρει το χαρακτηριστικό παράδειγμα του ηθοποιού Roscius, ο οποίος αν και υποδυόταν επί σκηνής την Εκάβη, παρέμενε φύσει αληθινός άνδρας. Το συμπέρασμα είναι προφανές. Η εικόνα είναι αληθινή αυτή καθαυτή, αν και αυτό που αναπαριστά είναι ψεύτικο. Το θέατρο απομακρύνει τον πιστό από το καθολικά αληθές, καθώς προβάλλει το εν μέρει αληθές και εν μέρει ψευδές.

⁸¹ Γράφεται το 389 (Parodi, 1996) 5-41.

⁸² (Δαρδιώτης, 2011) 34, cf. (Dox, 2004) 26

⁸³ 3.6: *Verum fortasse dicis: sed fingamus eum posse; non, ut arbitror, dubitas, quisquis ille motus corporis fuerit, quo mihi rem quae hoc verbo significatur, demonstrare conabitur, non ipsam rem futuram esse, sed signum.*

⁸⁴ Γράφονται το 385 (Parodi, 1996) 40, (Hoenn, 1954) 7-46.

Μεσαίωνας

Ισίδωρος της Σεβίλλης

Στο έργο *Ετυμολογίες ή Αρχές*, (*Etymologiarum sive Originum libri XX*), που συνεγράφη από το 615 ως τις αρχές της δεκαετίας του 630 και αποτελείται από είκοσι βιβλία, ο Ισίδωρος της Σεβίλλης (560-636) οργανώνει για πρώτη φορά τον υλικό κόσμο και λημματογραφεί την Εγκυκλοπαίδειά του με βάση υπερώνυμες λημματικές κατηγορίες, υπό τις οποίες οργανώνονται λημματικά τα υπόλοιπα άρθρα-λήμματα του εγκυκλοπαιδικού του λεξικού.

Για τον αναγνώστη του 7^{ου} αιώνα, οι *Ετυμολογίες* ενίσχυαν την ιδέα ότι το θέατρο ήταν πρακτική συνδεδεμένη με την ειδωλολατρία. Ο Ισίδωρος συνδέει γενικά το θέαμα, και άρα το θέατρο, με τις «ακάθαρτες» ειδωλολατρικές θεότητες, και το συνδέει με τη χυδαιότητα,⁸⁵ άρα κάθε χώρος στον οποίον αναπαριστάται η δράση είναι ακατάλληλος για τους χριστιανούς.⁸⁶

Ο Ισίδωρος συνδέει το θέατρο με την πορνεία και τη χυδαιότητα του παγανιστικού κόσμου,⁸⁷ ο υποκριτής είναι κακός εσωτερικά, όμως φανερώνεται ως καλός,⁸⁸ άποψη την οποία συμμερίζεται όπως είδαμε και ο Αυγουστίνος. Οι ηθοποιοί για τον Ισίδωρο είναι *simulatores*, δηλαδή προσομοιωτές της πραγματικότητας και άρα διαστρεβλωτές της, συμμετέχουν σε θεάματα έχοντας καλυμμένο πρόσωπο, και το κοσμούν με διάφορα χρώματα, ενώ χρησιμοποιούν ομοιώματα, πρακτική που κατά τον Ισίδωρο εξάπατά το κοινό.⁸⁹

Η επίδραση του Ισιδώρου ήταν σημαντική για τη μεσαιωνική πρόσληψη του κλασικού θεάτρου, όπως χαρακτηριστικά διατυπώνεται από τον Paolo Bosisio:⁹⁰

⁸⁵ Ενδεικτική είναι η περίπτωση της αναφοράς στο λήμμα *De coloribus equorum*, όπου ο Ισίδωρος αναφέρει: «Και πρέπει να γνωρίζεις εσύ που είσαι χριστιανός ότι την αρένα την κυβερνούν απόκοσμα πνεύματα και πως εξαιτίας τους πρέπει να θεωρείς ξένο για σένα το μέρος που έχει καταληφθεί από σατανικά πνεύματα. Ολόκληρο εκείνο το μέρος βρίθεται από τον Διάβολο και τους αγγέλους του».

⁸⁶ (Dox, 2004) 35

⁸⁷ Etym. 18.42

⁸⁸ Etym. 18.42-49

⁸⁹ Etym. 10.118 *Hypocrita Graeco sermone in Latino simulator interpretatur. Qui dum intus malus sit, bonum se palam ostendit. Υπό enim falsum, κρίσις iudicium interpretatur. Nomen autem hypocritae tractum est ab specie eorum qui in spectaculis contacta facie incedunt, distinguentes vultum caeruleo minioque colore et ceteris pigmentis, habentes simulacra oris lintea gipsata et vario colore distincta, nonnumquam et colla et manus creta perungentes, ut ad personae colorem pervenirent et populum, dum [in] ludis agerent, fallerent.*

⁹⁰ (Μποζίζιο, 2010) 151-152

Τον 7ο αιώνα, ο Ισίδωρος της Σεβίλλης (Isidorus Hispalensis) περιέγραφε το ρωμαϊκό θέατρο ως μια παράδοση από καιρό ξεπερασμένη και ερμήνευε τον μηχανισμό της με αναλήθειες: στη σκηνή, που ήταν θολωτή και βρισκόταν πάνω από την ορχήστρα, έμπαινε ο ποιητής κατά τη διάρκεια της παράστασης ή ένα πρόσωπο που επέλεγε ο ίδιος και ερμήνευε το κείμενο, ενώ στην ορχήστρα οι *histriones* μιμούσαν την πράξη. Η ερμηνεία του Ισίδωρου είχε γίνει αποδεκτή στον Μεσαίωνα, επηρεάζοντας τις προσπάθειες της εικονογραφικής αναπαράστασης του κλασικού θεάτρου, ξεκινώντας από τις διάσημες μινιατούρες που συνόδευαν τους κώδικες των κωμωδιών του Τερέντιου που ήταν διαδεδομένες στην Ευρώπη. Το πάθος για το αρχαίο θέατρο επέζησε, αν και με τρόπο παράδοξο και όχι επαρκή, σε κάποιους κύκλους καλλιεργημένων ανθρώπων, που συνδέονταν με τις αυλές και τα μοναστήρια, πραγματοποιώντας υποτυπώδεις προσπάθειες για την αναγέννηση των κλασικών δραματικών ειδών με κείμενα που προορίζονταν για σκηνική αναπαράσταση.

Χροτσβίθα

Τον 10^ο αιώνα η Ροτσουίθη,⁹¹ Ροσβίθα ή Χροσβίθα, Χροτσβίθα (Hrotsvit von Gandersheim, γερμ./ Hrotsvitha Gandeshemensis, λατ.,⁹² 935-975⁹³), ποιήτρια και μοναχή της μονής του Γκαντερσχάιμ (Gandersheim) στη Σαξονία γράφει – όπως η ίδια αναφέρει – *carmina, carminula, modulus, camenam*. Τα επτά από τα οκτώ έμμετρα συναξάρια (*legendae*) – *Μαρία (Maria)*, *Ανάληψη του Κυρίου (Ascensio Domini)*, *Gongolfus*, *Πελάγιος (Pelagius)*, *Βασίλειος (Basilius)*, *Θεόφιλος (Theophilus)*, *Διονύσιος (Dionysius)*, *Αγνή (Agnès)*⁹⁴ – δεν είναι δικές της συγγραφές, αλλά αποτελούν προσαρμογές παλαιότερων κειμένων, λατινικών είτε ελληνικών, αν και μεχρι σήμερα η έρευνα δεν έχει εμφανί-

⁹¹ (Τουρλίδης, 1987) 3

⁹² Στα έργα της αναφέρει το όνομά της επτά φορές, συγκεκριμένα στη γενική: Hro(t)svithae (*Maria, Ascensio, Gongolfus, Gesta Ottonis*), στην αιτιατική: Hrosvitham (*Pelagius*), στα σαξονικά: Hrotsvit (*Epistola eiusdem ad quosdam sapientes huius libri fautores*), το οποίο η ίδια μεταφράζει ως Clamor Validus (στον πρόλογο των δραμάτων της), κάτι που οδήγησε τον Jacob Grimm να υποστηρίξει ότι το όνομά της πιθανόν να προήλθε από τις λέξεις hruot=clamor και sui(n)d=validus. Το Clamor Validus Gandeshemensis πιθανόν να αποτελεί εκλατινισμό του ονόματός της ή/ και παρατσούκλι. Άλλοι μελετητές ερμηνεύουν το όνομά της ως λευκό ρόδο (weisse Rose), Rosenweide, Rossweide, rascher Witz, Rauschewind, ενώ άλλοι υποστηρίζουν ότι ίσως αποτελεί αναγραμματισμό του Helena von Rossow (Wilson, 1998) 4, (Wailles, 2013) 3-6, (Zeydel, 1946) 281-283, (Zeydel, 1972) 187-188.

⁹³ Βιογραφικά στοιχεία βρίσκουμε στα ίδια τα έργα της. Στο έργο της *Primordia*, η ίδια αναφέρει ότι γεννήθηκε *longo tempore* μετά τον θάνατο του Όθωνα της Σαξονίας, που πέθανε στις 30 Νοεμβρίου του 912, και ότι είναι μεγαλύτερη από την αβάτισσα Γερβέργη (Gerberga), που γεννήθηκε c. 940 (Wilson, 1998) 2, 4-9, (Raby F., 1953) 208-209, (Bonfante & Bonfante-Warren, 1986) ix.

⁹⁴ (Wailles, 2013) 85-89

σει κάποιο συγκεκριμένο χειρόγραφο το οποίο να θεωρείται ασφαλής πηγή για μια τέτοια υπόθεση.⁹⁵ Συνθέτει έξι δράματα⁹⁶ (*dramata*) – Γαλλικανικός (*Gallicanus*), Δουλκίτιος (*Dulcitus*), Καλλίμαχος (*Callimachus*), Παφνούτιος (*Paphnutius*), Αβραάμ (*Abraham*), Γνώση (*Sapientia*)⁹⁷ – το ιστορικό έπος *Τα ανδραγαθήματα του βασιλιά Όθωνα* (*Gesta Ottonis Imperatoris*)⁹⁸ και τις *Απαρχές του κοινοβίου του Γκαντερσχάιμ* (*Primordia coenobii Gandeshemensis*).⁹⁹ Προλογίζοντας τα δράματά της γράφει χαρακτηριστικά:

Συναντά κανείς πολλούς χριστιανούς – δεν σκοπεύω να το κρύψω – που προτιμούν την εξευγενισμένη κομψότητα των έργων των ειδωλολατρών αντί για την ωφέλεια των κειμένων Αγίας Γραφής. Υπάρχουν ωστόσο άλλοι, προσκολλημένοι στις ιερές σελίδες, οι οποίοι παρόλο που περιφρονούν τα άλλα δημιουργήματα των εθνικών, διαβάζουν συχνά τις μυθοπλασίες του Τερεντίου και, καθώς μαγεύονται από τη γλυκύτητα του λόγου του, εκμαυλίζονται από την υπόμνηση μάταιων πραγμάτων. Γι' αυτό εγώ, η σθεναρή κραυγή του Γκαντερσχάιμ, δεν αρνήθηκα να μιμηθώ τον Τερεντίο στη γραφή, την ώρα που άλλοι χαίρονται διαβάζοντάς τον, ώστε με το ίδιο είδος γραφής, εκεί που οι αισχρές, ανίερες πράξεις λάγνων γυναικών υμνούνταν, να εξυμνηθεί τώρα, κατά τις δυνάμεις μου, η αξιέπαινη αγνότητα αγίων παρθένων.

Χαρακτηριστική είναι η άποψη του Allardyce Nicoll:¹⁰⁰

Στα έργα της το ανακάτωμα της τραγωδίας και της κωμωδίας έχει ένα άρωμα θεατρικό.¹⁰¹ Κι αν πιστέψουμε πως αυτά τα θεατρικά έργα ήταν προορισμένα για ερασιτεχνικές παραστάσεις, θα παραδεχτούμε πως – από μακριά τουλάχιστον – έμεινε

⁹⁵ Περίπτωση του Pelagius.

⁹⁶ (Wilson, 2004) 3

⁹⁷ (Bonfante & Bonfante-Warren, 1986) xi, 1-180

⁹⁸ (Lees, 2013) 202

⁹⁹ (Berschin, 2013) 23-31, (Wilson, 1998) 9-15, 111-121, (Lees, 2013) 225-226, (Raby F., 1967) 277-278.

¹⁰⁰ (Nicoll, 1981) 142

¹⁰¹ «Στο Δουλκίτιο για παράδειγμα μας παρουσιάζει τρεις χριστιανοπούλες, την Αγάπη, τη Χιονία και την Ειρήνη, και μας ανιστορεί το μαρτύριό τους. Στην αρχή αρνιούνται να συμμορφωθούν με τη διαταγή του αυτοκράτορα Διοκλητιανού να παντρευτούν. Θυμωμένος ο αυτοκράτορας τις ρίχνει σε φυλακή που την είχε στην εξουσία του ο κυβερνήτης Δουλκίτιος. Αυτός ξετρελαίνεται από την ομορφιά τους. Προστάζει τους στρατιώτες του να τις μεταφέρουν σε μια κάμαρα πιο προσιτή, που οδηγεί στο διάδρομο όπου φυλάνε τις τσουκάλες και τα τηγάνια. Εκεί πάει ο κυβερνήτης με το σκοπό να τις βιάσει. Μα γίνεται το θαύμα. Του φαίνεται πως οι τσουκάλες και τα τηγάνια είναι οι κοπέλες. Τα φιλά με πάθος, τα μούτρα του γίνονται κατάνια και καταντάει κορόιδο. Ακολουθούνε άλλα τέτοια θαύματα. Μα στο τέλος τα εκτελεί τα κορίτσια ο κόμης Σισίνιος. Η Αγάπη και η Χιονία καίγονται, η Ειρήνη σκοτώνεται με σαίτες» (Nicoll, 1981) 142

ζωντανό το πνεύμα του Τερεντίου σε κύκλους πολύ διαφορετικούς από τους κύκλους της ειδωλολατρικής Ρώμης.

Με την άποψη αυτή συμφωνούν και όσα αναφέρει ο Bosisio:¹⁰²

Η δραματουργία της Ροσβίτα αποτελεί για την ιστορία του θεάτρου μια ενδιαφέρουσα προσπάθεια συμφιλίωσης του παγανιστικού και του χριστιανικού πολιτισμού, επειδή αναγνωρίζεται, μέσω αυτής, η διδασκαλία των αρχαίων δραματικών συγγραφέων από κάποιους τόπους μοναχισμού στην Ευρώπη των αρχών του Μεσαίωνα, δίχως όμως να διαφαίνεται η επεξεργασία ενός νέου δραματικού είδους σε βαθμό ώστε να επηρεάζεται η μελλοντική εξέλιξη του θεάτρου.

Παρά τις όποιες έμμεσες αναφορές του, το λειτουργικό δρώμενο της Δύσης δεν αποτελεί ευθεία εξέλιξη του αρχαίου δράματος, ελληνικού και ρωμαϊκού, αλλά προέκυψε στο πλαίσιο του χριστιανικού ναού, τόσο ως λατρευτικού-δραματικού χώρου, όσο και ως λατρευτικού τυπικού, όπως θα εξετάσουμε στη συνέχεια.¹⁰³

3. Δραματική αφετηρία και εξέλιξη

Φάση 1: Τρόπος χωρίς δράση

Ο ιστορικός πυρήνας του μεσαιωνικού θρησκευτικού δρωμένου πρέπει να ανευρεθεί στον *tropus* (τρόπος),¹⁰⁴ σε ένα συγκεκριμένο κειμενικό είδος που χρησιμοποιεί στοιχειώδη αναπαράσταση, χωρίς ιδιαίτερες μιμητικές κινήσεις, και σχετίζεται θεματικά με

¹⁰²(Μποζίζιο, 2010) 179, cf. (Butler, 1960) passim, (Zampelli, 2013) 152-199

¹⁰³(Matthews B., 1903) 72-73, (Pascal, 1941) 378, (Smoldon, 1962) 477

¹⁰⁴Αναλυτικά για τον τρόπο (Μπενέτος, 2002) 46-55.

μείζονα γεγονότα του εορταστικού κύκλου της χριστιανικής Δύσης.¹⁰⁵ Ένας από αυτούς τους τρόπους του 10^{ου} αι. χρησιμοποιείτο αμέσως πριν την Είσοδο, πριν δηλαδή το πρώτο μέρος της δυτικής θείας Λειτουργίας, εκτελείτο διαλογικά¹⁰⁶ και είχε ως αφετηρία την αναφορά των Ευαγγελίων για την επίσκεψη των γυναικών στον τάφο του αναστημένου Χριστού και τον άγγελο που κηρύσσει την ανάσταση.¹⁰⁷ Αν και το κείμενο χρησιμοποιήθηκε αρχικά στη θεία Λειτουργία, προσαρτήθηκε αργότερα στον Όρθρο, και η λειτουργική αυτή μετατόπιση δεν συνέβη σταδιακά, αλλά αποτέλεσε μοναδική, πρωτότυπη πράξη. Λόγω της υμνολογικής φύσης της Όρθρου, η μετατόπιση αυτή έδωσε μεγαλύτερη ευελιξία στη λειτουργική χρήση του κειμένου και διευκόλυνε την αφήγηση των γεγονότων της Ανάστασης, χωρίς ανακολουθίες.¹⁰⁸

¹⁰⁵Τουλάχιστον τρεις φορές στην ιστορία του ευρωπαϊκού θεάτρου συναντούμε το φαινόμενο της εξέλιξης του θεάτρου από προθεατρικές μορφές: στην καταγωγή του αρχαίου δράματος από τη διονυσιακή λατρεία, στην προέλευση του νεότερου δράματος (αρχικά του μεσαιωνικού θρησκευτικού θεάτρου) από τη χριστιανική λειτουργία και στην εξέλιξη διάφορων μορφών του λαϊκού θεάτρου από δρώμενα και παραστατικά έθιμα στα νεότερα χρόνια σε πολλούς λαϊκούς πολιτισμούς της Ευρώπης (Πούχγερ, 1985) 31, cf. (Iversen, 1987) 155, (Gautier, 1886) passim.

¹⁰⁶Βλ. π.χ. τον κώδικα Paris. Lat. [= BNF] 1240, f. 30va, lin. 11 και 13, βλ. (Young, 1933) 201-238, (Chambers, 1903) 9-11. Ως προς το κειμενικό του υπόβαθρο, ο διάλογος αυτός είναι ο μόνος εκτενής διάλογος που απαντά στα κανονικά Ευαγγέλια (Sticca, 1972) ix, (Fichte, 1976) 218.

¹⁰⁷ (Πούχγερ, 1985) 35. Τον τρόπο αυτόν μιμείται ο τρόπος των Χριστουγέννων που εμφανίστηκε τον 11^ο αιώνα: *Quem quaeritis in praesepe, pastores, dicite? Salvatorem Christum Dominum, infantem pannis involutum, secundum sermonem angelicum. Adest hic parvulus cum Maria matre sua, de qua dudum vaticinando Isaias dixerat propheta: Ecce virgo concipiet et pariet filium; et nunc euntes dicite quia natus est. Alleluia, alleluia! Iam vere scimus Christum natum in terries, de quo canite omnes cum propheta, dicentes: Puer natus est. Ποιον γυρεύετε στο παχνί, τσοπάνηδες, πέστε; Από τον τρόπο αυτόν γεννήθηκαν τα Δρώμενα των Χριστουγέννων (Bevington, 1975) 51-72, (Sticca, 1970) 40.*

¹⁰⁸ (Chambers, 1903) 2-28, (Young, 1933) 201-306. Την άποψη είχε διατυπώσει πρώτος το 1887 ο Carl Lange, αν και όχι τη θεωρητική τεκμηρίωση (Lange, 1887) 17, 167-171. cf. (Michael, 1972) 25, (Sticca, 1972) 24. Στον Όρθρο την ημέρα του Πάσχα, μετά το *Te Deum* αναγιγνωσκόταν το Ευαγγέλιο του Μάρκου που περιγράφει την επίσκεψη των γυναικών στον τάφο (Mc 16.1-8). Όταν το *Quem Quaeritis* προσαρτήθηκε στον Όρθρο γεννήθηκε το δράμα (McGee, 1976) 18. Κριτική διατυπώθηκε το 1965 από τον Oscar B. Hardison Jr., σύμφωνα με τον οποίο ο διάλογος *Quem Quaeritis* δεν είναι τρόπος, αλλά τελετή που συνδεόταν με τη θεία Λειτουργία, και ότι αποτελούσε την συντεταγμένη μορφή της *Visitatio Sepulchri* στην αρχή της θείας Λειτουργίας (Hardison, 1965) 179-219. Το 1967 ο Helmut De Boor αναφέρει πως ο διάλογος *Quem Quaeritis* ήταν από την αρχή ανεξάρτητος, και αργότερα απέκτησε δύο λειτουργίες: ως τρόπος και ως τμήμα της *Visitatio Sepulchri* (De Boor, 1967) 70-75, θέση που επαναλαμβάνει και ο Johann Drumbel, υποστηρίζοντας πως το *Quem Quaeritis* ήταν αρχικά αυτόνομο (Drumbel, 1979) 45-96, cf. (Davril, 1986) 65-75. Το 1976 ο Timothy J. McGee επιχειρηματολογεί ότι η λειτουργική θέση του *Quem Quaeritis* ήταν πριν τη θεία Λειτουργία του Πάσχα, ότι αποτελούσε τμήμα της τελετής *Collecta* – δεν θεωρούνταν παντού ως τρόπος – σταδιακά προσέλαβε επιπλέον στίχους, αποσπάστηκε από τη θεία Λειτουργία, για να αποτελέσει το θεμέλιο του δρώμενου του ύστερου Μεσαίωνα (McGee, 1976) 1-29. Το 1980 ο David A. Bjork μελετά την γεωγραφική κατανομή αναφορικά με το *Quem Quaeritis*, αναφέροντας πως στην Ιταλία, νότια Γαλλία, την Καταλονία, και σε μικρό αριθμό ανατολικών φραγκικών περιοχών (East Frankish locales) – όπως π.χ. στη μονή του Αγίου Γάλλου κ.α., και στη Γερμανία σε λίγες περιπτώσεις – το *Quem Quaeritis* συνδεόταν με τη θεία Λειτουργία, ενώ στη βόρεια Ευρώπη – Αγγλία, βόρεια Γαλλία, Ρηνανία, Λοθαριγγία (Lotharingia), Γερμανία και στον μεγαλύτερο αριθμό των ανατολικών φραγκικών περιοχών (East Frankish territory) – συνδεόταν με τον Όρθρο (Bjork, 1980) 49, 60, cf. (Iversen, 1987) 157. Κατά την

Στα δύο παλαιότερα χειρόγραφα, που ανάγονται στον 10^ο αιώνα,¹⁰⁹ το “*Quem quaeritis?*” αναπαριστάται δραματικά ως εξής: πριν την Είσοδο, ένα τμήμα του χορού-χορωδίας, που αναπαριστά τον Άγγελο (ή κατά συνεκδοχή, τους Αγγέλους) στον τάφο, άδει, δεν απαγγέλλει,¹¹⁰ τη φράση “*Quem queritis in sepulchro, o Christicole?*” (Ποιον γυρεύετε στο μνήμα, πιστές του Χριστού;)¹¹¹ και το άλλο τμήμα του χορού, που αναπαριστά τις Μαρίες που επισκέπτονται τον τάφο, απαντά “*Jesum Nazarenum, Crucifixum, o celicole*” (Τον Ιησού από τη Ναζαρέτ, τον σταυρωμένο, κάτοικοι του Ουρανού). Στη συνέχεια όλος ο χορός ερμηνεύει άδοντας μια παράφραση του ανάλογου ευαγγελικού αποσπάσματος που αναφέρεται στην Ανάσταση:¹¹² “*Non est hic. Surrexit sicut predixerat. Ite, nuntiate quia surrexit de sepulchro.*” (Δεν είναι εδώ. Αναστήθηκε, όπως προείπε. Πηγαίνετε, δώστε την είδηση πως αναστήθηκε από τον τάφο). Αυτός ο μικρός διάλο-

Gunilla Iversen το *Quem Quaeritis* στη βόρεια Ιταλία, Ακουιτανία και Καταλονία παρουσιάζεται ως τρόπος στο Ressurexi, ενώ στη βόρεια Γαλλία και στην βορειοανατολική περιοχή του φραγκικού βασιλείου το *Quem Quaeritis* αποτελεί τμήμα της *Visitatio sepulchri* (Iversen, 1987) 158. Μελετά επίσης τις ακόλουθες εκδοχές: *Quem Quaeritis* ως ανεξάρτητοι στίχοι πριν τη θεία Λειτουργία, το *Quem Quaeritis* ως τρόπος στον τρόπο του αντιφώνου της Εισόδου Resurrexi, τείνοντας πιο πολύ προς την θέση που είχε διατυπώσει ο Helmut De Boor πως το *Quem Quaeritis* ήταν αρχικά ανεξάρτητος στίχος σε μορφή διαλόγου (Iversen, 1987) 155-182, cf. (Petersen, 2000) 105-118, (Falvy, 1962) 101-107.

¹⁰⁹ Paris. Lat. 1240. f. 30v της Μονής του Αγίου Μαρτιάλη (St Martial) στη Λιμόζ (Limoges), που χρονολογείται μεταξύ 923-936 και Stift. [Stiftsbibliothek St. Gallen = Βιβλιοθήκη της Μονής του Αγίου Γάλλου, Ελβετία] 484, p.111, που χρονολογείται c. 965 (Bjork, 1980) 52, βλ. και (Sticca, 1972) x., (Bjork, 1980) 46-69. Ο Young – όπως και ο E. K. Chambers (Chambers, 1903) 28 – υποστήριξε ως πρωτότυπη την απλούστερη εκδοχή του *Quem Quaeritis* από το χφ της Μονής του Αγίου Γάλλου, που προήλθε από ένα χαμένο χειρόγραφο που χρονολογείται πριν την περίοδο 923-936 και πιθανόν γράφτηκε από τον μοναχό Tutilo (Young, 1933) 204-205, ενώ ο Jacques Chailley και ο William Smoldon την πιο επεξεργασμένη εκδοχή της Μονής St Martial στη Λιμόζ (Chailley, 1960) 373: St Martial de Limoges a inventé le trope *Quem Quaeritis*, (Smoldon, 1972) 142-143. Ο Helmut De Boor υποστηρίζει την βόρεια ιταλική προέλευσή του (De Boor, 1967) 70-75, ενώ άλλοι δείχνουν ως τόπο καταγωγής του τη βόρεια Γαλλία και τη Ρηνανία (Rhineland), και όχι τη Μονή του Αγίου Γάλλου, τη μονή St Martial της Λιμόζ ή τη βόρεια Ιταλία, και ως χρόνο συγγραφής τον 9^ο αιώνα (Bjork, 1980) 47, 59. Ο McGee θεωρεί πως η Καρολίγγεια Αναγέννηση προσέφερε μια κατάλληλη ατμόσφαιρα για την σύνθεση του *Quem Quaeritis* (McGee, 1976) 26. Οι υποθέσεις ότι πιθανόν ο διάλογος να είναι προγενέστερος του 10^{ου} αι. στηρίζονται σε εικονογραφικές μαρτυρίες: η Carol Heitz στη μελέτη της σε ελεφάντινα πλακίδια, που απεικόνιζαν την επίσκεψη από τις τρεις Μαρίες στον τάφο, και χρονολογούνται από τον 9^ο και 10^ο αι., παρατήρησε πως οι τρεις Μαρίες δεν ήταν ενδεδυμένες ως γυναίκες, αλλά ως μοναχοί, και υποδήλωσε ότι δεν απεικονίζουν τη βιβλική ιστορία, παρά μια αναπαράστασή της σε μοναστήρι. Δεδομένου ότι η αρχαιότερη από αυτές τις πινακίδες προέρχεται από την περιοχή του Metz, η Heitz συμπεραίνει ότι ο διάλογος *Quem Quaeritis* πιθανόν να αποτελεί το αποτέλεσμα της επιρροής του Amalarius του Metz (c. 775-c. 850) (Heitz, 1963) 172-273, cf. (McGee, 1976) 24. Βλ. και (Kaltenbach, 1968) 5-14 για την μαρτυρία ενός τρόπου *Quem Quaeritis* στο Poitiers γύρω στο 800.

¹¹⁰ (Smoldon, 1972) 124

¹¹¹ (Jungman, 1978) 300-308

¹¹² Cf. Mt 26.32, 28.5-7, 10, Mc 16.5-7, Lc 24.4-6, Io 20.1

γος¹¹³ που συνοδεύεται από χορικό άσμα αποτελεί τον αρχικό πυρήνα κάθε μεσαιωνικού θρησκευτικού δρώμενου που θα αναπτυχθεί κατά τους επόμενους αιώνες.¹¹⁴

Η έρευνα του 19^{ου} και 20^{ου} αιώνα έδειξε ότι η απλούστερη αυτή κειμενική εκδοχή εμπλουτίστηκε σταδιακά με επιπλέον διάλογο και δράση, ώσπου δημιουργήθηκε ένα οργανωμένο και ικανό σε έκταση δρώμενο,¹¹⁵ ενώ η μετέπειτα εισαγωγή νέων χαρακτήρων και πρωτότυπων, εξωκανονικών διαλόγων, η χρήση σκηνικών βοηθημάτων και κυρίως η παράσταση των επεισοδίων είναι στοιχεία που επέφεραν την μετατροπή της τελετής σε δρώμενο.¹¹⁶ Οι απλές πασχαλινές δραματοποιήσεις θα φτάσουν σταδιακά, μέχρι τον 15^ο αιώνα, σε πολύ πιο σύνθετες μορφές, που θα περικλείσουν ολόκληρη την ιστορία της ανθρωπότητας, από τη δημιουργία του ανθρώπου, μέχρι τη Δευτέρα Παρουσία.¹¹⁷

Φάση 2: Τρόπος με δράση

Μετά την εμφάνιση του τρόπου '*Quem quaeritis*', θα μπορούσαμε να πούμε ότι το επόμενο στάδιο εξέλιξης παρατηρείται όταν στο ίδιο αυτό κείμενο '*Quem quaeritis*', προστίθενται επιπλέον στίχοι, σκηνικές οδηγίες και συμβολικές τελετουργικές κινήσεις πέραν του βασικού *μύθου*. Το πρώτο αυτό, εμπλουτισμένο κείμενο σώζεται σήμερα υπό τον τίτλο *Visitatio sepulchri* (Επίσκεψη στον τάφο)¹¹⁸ και εμφανίζει παραλλαγές στη χειρόγραφη παράδοση, γεγονός το οποίο οφείλεται στο ότι ο βασικός κειμενικός του πυρή-

¹¹³ Οι στίχοι αυτοί αποτελούν την ουσία της πασχαλινής θείας Λειτουργίας: την αναζήτηση του Θεού: *Quem quaeritis in sepulchro, o Christicole?*, την κατανίκηση του θανάτου: *Non est hic. Surrexit sicut predixerat*, την διάδοση της χριστιανικής αλήθειας: *Ite, nuntiate quia surrexit de sepulchro* (Iversen, 1987) 164.

¹¹⁴ (Μποζιζίο, 2010) 155, (Nicoll, 1981) 141-173, (Bevington, 1975) 7

¹¹⁵ (Bevington, 1975) 23

¹¹⁶ (Stevens M., 1971) 461

¹¹⁷ (Βιβιλάκης, 2003) 61

¹¹⁸ Ο όρος *Visitatio Sepulchri* βρίσκεται στα εξής MSS: Stift. 360 IN UISITATIONE SEPULCHRI VER-SUS, Paris. Lat. 9486 IN UISITATIONE SEPULCHRI INFRA MATUTINAS, Essen, Münstererarchiv, sine sig. DE VISITATIONE SEPULCHRI. (Young, 1933) 576. Το 1880 ο Gustav Milchsack είχε καταλήξει στο συμπέρασμα πως η *Visitatio Sepulchri* ήταν ένας ελεύθερα συντεθειμένος διάλογος, βασισμένος στις αφηγήσεις του Ματθαίου και του Μάρκου (Milchsack, 2010) *passim*, cf. (Norton, 1987) 38. Για τον Lange και τη *Visitatio Sepulchri*, βλ. (Lange, 1887) 18-19, cf. (Norton, 1987) 41. Κατά τον Chambers όταν το *Quem quaeritis* μετατοπίστηκε στον Όρθρο και ο διάλογος αποδόθηκε σε ξεχωριστούς χαρακτήρες γεννήθηκε το δράμα. Γι' αυτόν η *Visitatio Sepulchri* ήταν ο πρόδρομος του λειτουργικού δράματος (Chambers, 1903) 15, cf. (Petersen, 1996) 32-40.

νας *‘Quem quaeritis’* απέκτησε κειμενικές προσθήκες, λόγω της ελευθερίας στην αναπαράσταση που προσέφερε η μετατόπισή του από τη θεία Λειτουργία στον Όρθρο.¹¹⁹

Μία από τις αρχαιότερες μορφές της *Visitatio sepulchri*, με λεπτομερείς σκηνικές οδηγίες, σώζεται στο 51^ο άρθρο της *Regularis Concordia Anglicae Nationis Monachorum Sanctimonialiumque*¹²⁰ (Μοναστικός Κανόνας για τους άνδρες και γυναίκες μοναχούς του αγγλικού έθνους), που γράφτηκε στο Ουίντσεστερ (Winchester)¹²¹ μεταξύ των ετών 965 και 975 από τον επιχώριο επίσκοπο Æthelwold (c. 908-984).¹²² Εκεί, με σκοπό την λεπτομερή περιγραφή της λατρείας που οφείλουν να τελούν οι μοναχοί κατά την εορτή του Πάσχα, αναφέρονται οι σκηνοθετικές οδηγίες, βάσει των οποίων πλησιάζουν στον συμβολικό τάφο του Ιησού εντός του ναού¹²³ τέσσερις ιερείς, ο ένας από τους οποίους είναι ντυμένος με λευκό στιχάριο και κρατάει κλαδί φοίνικα, ενώ οι άλλοι με φελόνια, και φέρουν θυμιατό καθένας από αυτούς. Το κείμενο ορίζει πως οι τρεις ιερείς με τα φελόνια προσποιούνται «σαν να ψάχνουν κάτι» (*ad similitudinem querentium quid*),¹²⁴ και τότε ο ιερέας με το λευκό στιχάριο, που υποδύεται τον Άγγελο στον τάφο του Ιησού απαγγέλλει εμμελώς τη φράση *‘Quem quaeritis’*, και οι τρεις ιερείς, επίσης εμμελώς, ταυτοφωνικά, απαντούν με τη φράση *‘Ihesum Nazarenum’*, στους οποίους πάλι εμμελώς απαντά ο λευκοντυμένος ιερέας με τη φράση *‘Non est hic. Surrexit sicut praedixerat. Ite,*

¹¹⁹ Κατά τον Young ο διάλογος ανάμεσα στον άγγελο και τις τρεις Μαρίες στον τάφο του Ιησού τοποθετείται τα ξημερώματα (*valde mane* Mt 28.1, Mc 16.2, Lc 24.1, Io 20.1), γεγονός που δικαιολογεί την τοποθέτησή του στον Όρθρο (Young, 1933), 231-232, αφού ο Όρθρος (Matutinum) αποτελεί την Ακολουθία που τελείται νωρίς το πρωί, λίγο πριν διαλυθεί το σκοτάδι, μέχρι πριν την ανατολή του ήλιου. Επιπλέον το τρίτο αντίφωνο του Όρθρου: *Dum transisset sabbatum, Maria Magdalena et Maria Jacobi et Salome emerunt aromata, ut venientes ungerent Jesum, alleluia, alleluia. Versus: Et valde mane una sabbatorum veniunt ad monumentum, orto iam sole.* (Hartker, *Antiphonarium officii*, 229), αναφέρεται στην πορεία των γυναικών προς τον τάφο. Ο Durandus της Μένδης (1230-1296) διατυπώνει πως το *Quem quaeritis* τοποθετείται σε αυτό το σημείο, το τέλος του Όρθρου, αμέσως πριν το *Te Deum* (για τη δομή του Όρθρου cf. (Young, 1933) 64, διότι το *Te Deum* δηλώνει λειτουργικά πως ο Κύριος αναστήθηκε (Young, 1933) 231. Ο Sticca υποστηρίζει ότι κάθε *tropus* που εκτελείται πριν τον Όρθρο περιείχε δραματικά στοιχεία, όπως περιείχαν τα κηρύγματα της εποχής (Sticca, 1970) 22, cf. (Owst, 1961) 471-547. Ο Durandus γεννήθηκε το 1230 στη Puimisson της επισκοπής Μπελιέ. Σπούδασε στη Λυών. Διετέλεσε καθηγητής του Δικαίου στη Μπολόνια. Υπήρξε περίφημος Κανονολόγος και Λειτουργιολόγος. Το 1285 έγινε επίσκοπος της Μένδης (Mende), στη νότια Γαλλία. Πέθανε το έτος 1296. Περισσότερα για τον Durandus στο *Lexikon für Theologie und Kirche (LThK)*, Bd. 3 (1959), 611. Βλ. επίσης *Λεξικόν Ελλήνων και Λατίνων συγγραφέων της Αρχαιότητας και του Μεσαίωνα*, τόμ. 2, 631.

¹²⁰ (Bjork, 1980) 61

¹²¹ Είναι το αποτέλεσμα της συνόδου του Ουίντσεστερ και περιλαμβάνει την πρώτη και μόνη τεκμηρίωση για το δρώμενο στο Μεσαίωνα: με λίγα λόγια, οι συγγραφείς του *Regularis Concordia* ήταν οι δημιουργοί του μεσαιωνικού δρώμενου. Cf. (Michael, 1972) 24.

¹²² (McGee, 1976) 17, (Symons, 1953) x-lix

¹²³ Με τον όρο *sepulchrum* νοείται όχι μόνο ο τάφος, αλλά και η Αγία Τράπεζα, cf. (Iversen, 1987) 164, ή ο τυλιγμένος σταυρός, cf. (Πούχγερ, 1985) 36, (Kroesen, 2000) 193, (Brooks, 1928) 147-149.

¹²⁴ Το χωρίο αυτό θεωρείται η αρχή της νεότερης υποκριτικής (Πούχγερ, 1985) 36.

nuntiate quia surrexit a mortuis.’ Τότε οι τρεις ιερείς στρέφονται προς τον χορό και εκφωνούν, πάλι εμμελώς, τη φράση ‘*Alleluia. Resurrexit Dominus*’ και τότε ο ιερέας που υποδύεται τον Άγγελο ερμηνεύει το αντίφωνο ‘*Venite et videte locum*’¹²⁵ σαν να τους καλεί να επιστρέψουν στον τάφο και να βεβαιωθούν για την Ανάσταση. Από εδώ και στο εξής, ό,τι ακολουθεί στις οδηγίες του Μοναστικού αυτού Κανόνα αποτελεί εξελιγμένη δράση.

Στην αριστερή γωνία της Αγίας Τράπεζας και λίγο πιο μπροστά, προς το μέρος του κόσμου, χωρίς να απομακρυνθεί όμως πολύ από την Αγία Τράπεζα, έχει τοποθετηθεί δυο μέρες πριν, την Μεγάλη Παρασκευή, ο σταυρός με το σώμα του Ιησού. Πρέπει να σημειωθεί ότι στη Δυτική λατρευτική πρακτική η Αγία Τράπεζα (*altare*) βρίσκεται σε κοινή θέα από όλους τους παρευρισκόμενους, καθώς ο χώρος γύρω της (ιερό) δεν φράσσεται από τέμπλο. Την Μεγάλη Παρασκευή συνεπώς, η έκθεση του σταυρού σε εκείνο το αριστερό τμήμα της Αγίας Τράπεζας συγκρότησε την *adoratio*, δηλαδή την προσκύνηση του εσταυρωμένου Ιησού. Στον ίδιο ακριβώς αυτόν χώρο, σύμφωνα με το κείμενο του Μοναστικού Κανόνα τοποθετείται ένα παραπέτασμα κατά τον Όρθρο της Κυριακής του Πάσχα (ξημερώματα-πρωί της Κυριακής). Το παραπέτασμα αυτό κρύβει το σημείο όπου είχε τοποθετηθεί ο σταυρός. Στο σημείο αυτό, πρέπει να σχολιαστεί ότι με το σκηνικό αυτό τέχνασμα η προηγούμενη αναπαραστατική εμπειρία των μοναχών-πιστών (οι λαϊκοί δεν συμμετείχαν στη μοναστική αυτή λατρεία) κατά την προσκύνηση της Μεγάλης Παρασκευής, σε συνδυασμό με το τωρινό παραπέτασμα, δημιουργεί *άγωνία*, και άρα αποτελεί καινοτόμο δραματικό στοιχείο που προστίθεται ως εξέλιξη στην κειμενική αφήγηση του βασικού μύθου. Από δω και μετά η δράση προστίθεται *κατά τὸ εἶκος*, σύμφωνα με τις οδηγίες του Μοναστικού Κανόνα. Μόλις οι τρεις ιερείς ανταποκριθούν στο κάλεσμα του Αγγέλου-ιερέα, πλησιάζουν το παραπέτασμα, ή στρέφονται προς αυτό, και τότε ο Άγγελος-ιερέας αφαιρεί το παραπέτασμα και τους δείχνει τον κενό τόπο, όπου είχε τοποθετηθεί την Μεγάλη Παρασκευή ο σταυρός. Αντί του σταυρού τώρα βρίσκονται, πιθανόν στο έδαφος ή πάνω σε ένα μικρό τραπέζι, τα οθόνια και το σουδάριο, δηλαδή τα υφάσματα με τα οποία είχε σαβανωθεί ο Ιησούς. Έτσι ο *locus crucis* μετατρέπεται κατά συνεκδοχή σε *locus sepulchri* (τόπος του τάφου). Τους επόμενους αιώνες το αριστερό

¹²⁵ Migne, P.L., lxxviii, 769, 771. Antiphon in matutinis Laudibus. Το αντίφωνο είναι από Mt. 28.6. Cf. (Young, 1933) 246, Hartker, *Antiphonarium officii*, 226. Η σημαντική αυτή διεύρυνση αύξησε τη σκηνική δράση, δίνοντας στις Μαρίες τη δυνατότητα και το χρόνο να κοιτάζουν μέσα στον τάφο (Price, 1971) 12.

αυτό τμήμα, κοντά στην Αγία Τράπεζα θα καταληφθεί από ημιμόνιμη (ξύλινη) ή μόνιμη κατασκευή και θα αποτελέσει αρχιτεκτονικά το *sepulchrum*, δηλαδή τον τάφο του Ιησού.¹²⁶

Η δράση συνεχίζεται ως εξής. Οι τρεις ιερείς αφήνουν τα θυμιατά που κρατούσαν, στον συμβολικό τάφο, παίρνουν τα σάβανα, τα δείχνουν στους μοναχούς-πιστούς, που δεν συμμετέχουν στην λατρεία, με την εύλογη συνυποδήλωση ότι ο Ιησούς δεν είναι πλέον τυλιγμένος σε αυτά, άρα αναστήθηκε, ερμηνεύουν εμμελώς οι τρεις αυτοί ιερείς το αντίφωνο ‘*Surrexit Dominus de sepulchro*’¹²⁷ και τοποθετούν τα σάβανα πάνω στην Αγία Τράπεζα. Όταν τελειώσει το αντίφωνο, ο προεξάρχων της μονής λέει τον πρώτο στίχο του δοξολογικού ύμνου ‘*Te Deum laudamus*’¹²⁸ και ηχούν όλα τα μοναστικά σήμαντρα.

Από τις σκηνικές οδηγίες του κειμένου προκύπτει με σαφήνεια ότι ο αρχικός κειμενικός πυρήνας μιας απλής αφήγησης έχει εμπλουτιστεί με σκηνική μίμηση, σκευή, μέλος, επιπλέον κείμενο, τα οποία συνθέτουν μια μικρή παραλλαγή του βασικού *μύθου* και τείνουν να τον κάνουν περισσότερο *πεπλεγμένον*,¹²⁹ υπό την αριστοτελική έννοια της Ποιητικής.¹³⁰

Ο διάλογος λοιπόν που περιγράφηκε πιο πάνω, γινόταν σταδιακά μεγαλύτερος και διευρυνόταν τόσο προς τα εμπρός, όσο και προς τα πίσω, σε σχέση με τα γεγονότα δηλαδή της Ανάστασης.¹³¹ Γύρω στα 1200 η σκηνή της Ανάστασης εμπλουτίζεται με δύο άλλες σκηνές.¹³² Η Μαρία Μαγδαληνή διηγείται στους Αποστόλους την εμφάνιση του Ιη-

¹²⁶ (Kroesen, 2000) 44-135

¹²⁷ Αντίφωνο, που ψάλλεται στον Όρθρο, πριν το *Te Deum* (Bjork, 1980) 68, σημ. 42, (McGee, 1976) 15.

¹²⁸ Ψάλλεται στον Όρθρο (McGee, 1976) 14-15, (Bjork, 1980) 68.

¹²⁹ 1452a Υπάρχουν μύθοι απλοί και μύθοι περίπλοκοι –πολύ φυσικό, αφού τέτοιες είναι από τη φύση τους και οι πράξεις (που οι μιμήσεις τους είναι, στην πραγματικότητα, οι μύθοι). Ονομάζω «απλή» την πράξη που, συνεχής, στην εξέλιξή της, και ενιαία (κατά τον ορισμό που δώσαμε), οδηγεί στη μεταβολή της τύχης του ήρωα δίχως περιπέτεια ή αναγνώριση· περίπλοκη ονομάζω, αντίθετα, εκείνη στην οποία η μεταβολή της τύχης του ήρωα γίνεται με αναγνώριση ή περιπέτεια ή και με τα δύο. (Λυπουρλής, Αριστοτέλης, Ποιητική, 2008) 130-131, (Δρομάζος, 1982) 71-72, 244-245

¹³⁰ (Βιβιλάκης, 2003) 59

¹³¹ Cf. (Bevington, 1975) 32-33, (Nicoll, 1981) 141-173

¹³² Ο Lange – στηριζόμενος εν μέρει στην κατηγοριοποίηση των κειμένων της *Visitatio sepulchri* σε τέσσερις ομάδες (Gruppen), βάσει περιεχομένου από τον Milchsack (Milchsack, 2010) *passim*, cf. (Norton, 1987) 34, 37 – την βελτίωσε, διακρίνοντας τα κείμενα της *Visitatio sepulchri* σε τρία στάδια/βαθμίδες (Stufen) – τα κείμενα του 1^{ου} σταδίου αφορούν στην συνάντηση του/ των Αγγέλου/ Αγγέλων με τις τρεις Μαρίες στον κενό τάφο του Ιησού, στα κείμενα του 2^{ου} σταδίου προστίθεται ο αγώνας δρόμου του Πέτρου και του Ιωάννη προς τον κενό τάφο του Ιησού, ενώ τα κείμενα του 3^{ου} σταδίου περιλαμβάνουν την εμφάνιση του αναστημένου Ιησού στην Μαρία την Μαγδαληνή (Lange, 1887) *passim*. Ο Chambers λαμβάνοντας υπόψη και άλλα κείμενα και επεκτείνοντας την κατηγοριοποίηση του Lange, αναφέρει και αυτός τρεις τύπους (types) της *Visitatio sepulchri*: στον πρώτο τύπο απαντούν οι σκηνές ανάμεσα στις τρεις Μαρίες

σού στην ίδια,¹³³ ενώ ο Πέτρος και ο Ιωάννης ακούνε από τη Μαρία τα συμβάντα στον τάφο, και τρέχουν να δουν οι ίδιοι τη σκηνή,¹³⁴ γεγονός που εξελίσσεται σε αγώνα δρόμου, τον οποίο και κερδίζει ο νεότερος Ιωάννης, που περιμένει στον τάφο τον γηραιότερο Πέτρο.¹³⁵

Περαιτέρω εμπλουτισμός της αναστάσιμης θεματολογίας παρατηρείται στο τέλος του 12^{ου} αιώνα και πιο μετά,¹³⁶ όταν επί σκηνής ο Ιησούς θα εμφανιστεί στη Μαρία την Μαγδαληνή,¹³⁷ αυτή θα νομίσει πως είναι ο κηπουρός, και η όλη δράση θα τοποθετηθεί μετά την επίσκεψη των γυναικών στον τάφο, πριν όμως η Μαρία διηγηθεί στους Αποστόλους τα συμβάντα. Η τελευταία αυτή σκηνική εξέλιξη παρατηρείται από τον 13^ο αιώνα και μετά.¹³⁸

Μια σκηνή που θα προστεθεί πριν την επίσκεψη των γυναικών στον τάφο, εμφανίζει ιδιαίτερη δυναμική. Είναι η σκηνή με τον μυρεψό,¹³⁹ στον οποίο οι γυναίκες πηγαίνουν

και τον Άγγελο, και ανάμεσα στις τρεις Μαρίες και τον χορό, στον δεύτερο τύπο προστίθεται σε αυτές η σκηνή των Αποστόλων Πέτρου και Ιωάννη, και στον τρίτο τύπο η σκηνή με τον Ιησού και την Μαρία την Μαγδαληνή (Chambers, 1903) 12-33. Μετά την έρευνά του σε πολυάριθμα κείμενα με το θέμα αυτό, ο Young συστηματοποιεί την κατηγοριοποίηση των προγενέστερων και – προχωρώντας από τις απλούστερες στις πιο επεξεργασμένες μορφές, δίνοντας έμφαση στην κλιμακούμενη επεξεργασία και εμπλουτισμό, στην λογική αλλά και χρονική σειρά εξέλιξης των κειμένων που εξετάζει – διακρίνει τρία εξελικτικά στάδια (stages) της *Visitatio Sepulchri*. *Visitatio Sepulchri I*: διάλογος ανάμεσα στον Άγγελο και τις τρεις Μαρίες, *Visitatio Sepulchri II*: προσθήκη επεισοδίου-σκηνής με τους Αποστόλους Πέτρο και Ιωάννη, *Visitatio Sepulchri III*: προσθήκη της σκηνής-επεισοδίου της επίσκεψης στον τάφο μόνης της Μαρίας της Μαγδαληνής και της εμφάνισης του αναστημένου Ιησού σε αυτήν (Young, 1933) 238-410. Η έκδοση του Lipphardt ελάχιστα παρεκκλίνει από τον χωρισμό αυτόν (Lipphardt, 1976) passim. Η κατάταξη του Franz Josef Mone δεν βασίζεται στο περιεχόμενο, αλλά στη χρονολόγησή των κειμένων (Mone, 2018) vii, cf. (Norton, 1987) 49. Το 1965 ο Hardison διατυπώνει την κριτική του στους προγενεστέρους, όχι τόσο αναφορικά στον τρόπο κατηγοριοποίησης, αλλά στο εξελικτικό σχήμα με το οποίο η κατηγοριοποίηση αυτή συνδεόταν (Hardison, 1965) 24. Δύο χρόνια αργότερα ο Helmut De Boor ξεκινώντας από τη λειτουργική βάση και εξετάζοντας τα κείμενα της *Visitatio Sepulchri* στη βάση των λέξεων και των γλωσσικών μορφών, διέκρινε τρεις τύπους (Type) της *Visitatio Sepulchri*. (De Boor, 1967) 4-7, 20. Ο Michael Norton εξετάζοντας τα κείμενα και τις μελωδίες τους, διακρίνει δύο τύπους (types)/ παραδόσεις της *Visitatio Sepulchri*, την δυτική και την ανατολική: ο πρώτος συντέθηκε τον 9^ο ή 10^ο αιώνα στη Δύση, και ο δεύτερος τον 11^ο αιώνα στην Ανατολή (Norton, 1987) 133-138.

¹³³ (Young, 1933) 273-292

¹³⁴ (De Boor, 1967) 223, cf. (Rankin, 1981) 232, (Warning & Brown, 1979) 265-278

¹³⁵ (Young, 1933) 307-368. Η σκηνή προέρχεται από Io 20.1-10.

¹³⁶ (Young, 1933) 368-410, cf. (Rankin, 1981) 233

¹³⁷ Η σκηνή προέρχεται από Io 20.11-17 και είναι γνωστή ως *Erscheinungsszene*, σκηνή της εμφάνισης του Κυρίου. Cf. (Rankin, 1981) 233.

¹³⁸ (Young, 1933) 368-389. Τον 13^ο και 14^ο αιώνα η τρίτη φάση της *Visitatio sepulchri* είχε την εξής δομή: 1. Οι τρεις Μαρίες θρηνούν καθώς πηγαίνουν προς τον τάφο. 2. Η απόφασή τους να αγοράσουν αρώματα. 3. Η αγορά των αρωμάτων. 4. Ο θρήνος της Μαρίας της Μαγδαληνής στον τάφο. 5. Τα λόγια του Ιησού στην Μαρία τη Μαγδαληνή. 6. Η αναγγελία της Μαρίας της Μαγδαληνής στους μαθητές (Price, 1971) 14.

¹³⁹ Με τη σκηνή του μυρεψού (Unguentarius) – στα τέλη του 12^{ου} αιώνα – η αναπαράσταση αφήνει για πρώτη φορά τη βάση των Γραφών (Muir, 1995) 17. Η παρουσία των θεατών θεωρήθηκε σε αυτό το σημείο απαραίτητη, δεδομένου ότι το κείμενο περιλάμβανε συνεχείς επικλήσεις των ηθοποιών στο κοινό, με σκο-

να αγοράσουν μύρα για να αλείψουν το σώμα του Ιησού, πριν πάνε στον τάφο.¹⁴⁰ Άλλα γεγονότα θα προστεθούν μετά τη σκηνή της Ανάστασης, όπως η εμφάνιση του Ιησού στον Θωμά και τους Αποστόλους, ή στους μαθητές του Κλεόπα και Λουκά κατά τον δρόμο προς Εμμαούς.¹⁴¹ Με την προσθήκη όλων αυτών των επιμέρους σκηνών, η *Visitatio Sepulchri* εμφανίζει μετά τον 13^ο αιώνα την ακόλουθη δομή,¹⁴² κατά σειρά γεγονότων σύμφωνα με τον *μῦθον* υπό την αριστοτελική του έννοια.

Σκηνή με τον μυρεψό



Επίσκεψη των γυναικών στον τάφο



Εμφάνιση του Ιησού στη Μαρία τη Μαγδαληνή ως κηπουρού



Δήγηση της Ανάστασης από τη Μαρία στους Αποστόλους



Αγώνας δρόμου του Πέτρου και του Ιωάννη μέχρι τον τάφο



Εμφάνιση του Ιησού στους Αποστόλους



Εμφάνιση του Ιησού στον δρόμο προς Εμμαούς

Η περαιτέρω ανάπτυξη του παραπάνω σχήματος με νέα πρόσωπα και σκηνές από τις ευαγγελικές αφηγήσεις για το Πάθος και την Ανάσταση, οδήγησε στα Πασχαλινά Δρώμενα (*Ludus Paschalis*).¹⁴³

Χαρακτηριστική είναι η άποψη του Nicoll:¹⁴⁴

πό την παράκληση για προσοχή και κατανόηση (Μποζιζίο, 2010) 136. Ο Mercator – που θα συναντήσουμε στα δρώμενα – που είναι η πρώτη μη βιβλική μορφή, γίνεται αργότερα γιατρός που διαφημίζει τα εμπορεύματά του, πουλάει ακριβά και οι γυναίκες παζαρεύουν. Έξω από την εκκλησία η σκηνή αργότερα αναπτύσσεται σε ολόκληρο κωμικό έργο, με τη γυναίκα του μυρεψού, τον υπηρέτη του, μια υπόθεση μοιχείας κ.ά. (Πούχγερ, 1985) 37.

¹⁴⁰ Prague, Věřejná a Universitní Knihovna, MS VI.G.3b, Process. Sancti Georgii Pragensis sc. xiv, ff. 84r-90r. (Young, 1933) 401-408.

¹⁴¹ Cf. Lc 24.17-32, Io 20.25-28

¹⁴² (Πούχγερ, 1985) 36-37

¹⁴³ (Young, 1933) 411. Με τον όρο νοείται ένα δρώμενο σε σχέση με το Πάσχα, μεγάλης έκτασης, με μεγάλο αριθμό επεισοδίων (Μποζιζίο, 2010) 181.

¹⁴⁴ (Nicoll, 1981) 145

Στην αρχή δε χρειάζεται υπόδειξη τόπου άλλη εξόν από την Αγία Τράπεζα, που αντιπροσωπεύει τον τάφο, ή εξόν από ένα ειδικό χτίσμα τοποθετημένο μες στην εκκλησία για να παρασταίνει τον τάφο. Μα και πάλι πρέπει όλο τον νάρθηκα να τον θεωρήσουμε μέρος του θεάτρου, αφού οι τρεις Μαρίες έρχονται από ένα σημείο που το παίρνουμε για μακρινό κι αργά αργά περπατάνε ώσπου να φτάσουνε στον άγγελο. Στο επεισόδιο που γίνεται η είδηση της Ανάστασης χρειάζεται να γίνει μετακίνηση σ' ένα δεύτερο μέρος, στο περιβόλι, και σ' ένα τρίτο. Κι όταν οι Μαρίες σταματάνε για ν' αγοράσουνε τα μπαχαρικά τους, είν' ανάγκη να υπάρχει μια παράγκα για να στέκεται κει ο *unguentarius*. Έτσι χωρίς συνειδητό σχέδιο εξελίχθηκε το παλιότερο το μεσαιωνικό θέατρο με τρία κύρια χαρακτηριστικά γνωρίσματα: α) το ανακάτεμα του ακροατηρίου με τους ηθοποιούς, β) το στήσιμο μιας σειράς από εξέδρες ή μικρές οικοδομές που προορισμός τους είναι να υποδείξουν ειδικούς τόπους (τον τάφο, τον κήπο, την παράγκα του αχτάρη) και γ) τη χρησιμοποίηση του χώρου ανάμεσ' από τούτες τις εξέδρες ή τις οικοδομές για την παράσταση. Πάνω σε τούτες τις βάσεις θ' αναπτυχθεί όλη η μεσαιωνική σκηνή απ' τον πέμπτο ως το δέκατο πέμπτο αιώνα.

Φάση 3: Δρώμενο

Βαθμηδόν από τις απλές δραματοποιήσεις του *μύθου* για το πάθος του Ιησού φτάνουμε σε πολύ πιο σύνθετες μορφές,¹⁴⁵ εντός και εκτός του ναού ως αναπαραστατικού χώρου, μέσα από ένα αρκετά τεκμηριωμένο εξελικτικό σχήμα που έχει την αφετηρία του στη *Visitatio sepulchri* του 10^{ου} αιώνα¹⁴⁶ και στα ποικίλα δρώμενα του τέλος του 15^{ου}. Οι μικρές αυτόνομες λειτουργικές σκηνές επεκτείνονται σε δρώμενο, συνήθως με κέντρο το θείο Πάθος, που περικλείει ολόκληρη την ιστορία της ανθρωπότητας, από τη δημιουργία του ανθρώπου, μέχρι τα έσχατα και τη Δευτέρα Παρουσία.¹⁴⁷ Ο θεματικός κύκλος της

¹⁴⁵ (Bevington, 1975) 31. Τον 11^ο και 12^ο αιώνα η *Visitatio Sepulchri* αναπτύσσεται σε δρώμενο του Πάθους, με ικανή έκταση και περιπλοκότητα/ *πεπλεγμένον μῦθον*.

¹⁴⁶ (Muir, 1995) 4. Κατά τον Bosisio η άνθιση του λατινικού θρησκευτικού δρωμένου τοποθετείται μεταξύ του 11^{ου} και 13^{ου} αιώνα (Μποζίζιο, 2010) 157. Στο τέλος του 12^{ου} και στις αρχές του 13^{ου} αιώνα δημιουργήθηκαν τα εκτενή δρώμενα για το θείο Πάθος, όπως σώζεται στο κείμενο του Μοντεκασσίνο στην Ιταλία, 130 χλμ. νοτιοανατολικά της Ρώμης, και στη Μονή των Βενεδικτίνων στη Βαυαρία. Αυτά τα δρώμενα περιλαμβάνουν σκηνές από τον βίο της Μαρίας της Μαγδαληνής, το θείο Πάθος και την επίσκεψη από τις τρεις Μαρίες στον έμπορο για να αγοράσουν αρώματα, για να αλείψουν το σώμα του Ιησού (Bevington, 1975) 33.

¹⁴⁷ (Βιβιλάκης, 2003) 61

Ανάστασης δηλαδή, διευρύνεται περαιτέρω προς τα πίσω¹⁴⁸ και γεννιέται το λειτουργικό θρησκευτικό δρώμενο, υπό την έννοια του *πεπλεγμένου μύθου*.

Το μεσαιωνικό λειτουργικό δρώμενο¹⁴⁹ αποτελεί θρησκευτική δραματολογία της Δυτικής εκκλησίας με ιδιαίτερη άνθιση τον 11^ο και τον 13^ο αιώνα στη Δυτική εκκλησία.

Αρχικά διευρύνθηκε η δομή της παράστασης της Ανάστασης, της Επίσκεψης στον τάφο, με την εισαγωγή σκηνών, και δευτερευόντων ηρώων που συμμετείχαν σε αυτές, που δεν αναφέρονταν στις Γραφές, και στόχευαν στην προσέλκυση της προσοχής του λαϊκού κοινού. Χαρακτηριστικό πρόσωπο είναι αυτό του μυρεψού,¹⁵⁰ για το οποίο έγινε λόγος παραπάνω, που κάποιες φορές συνοδεύεται από τη σύζυγό του¹⁵¹ ή τον βοηθό του.¹⁵² Σε αυτά τα δευτερεύοντα πρόσωπα προστέθηκαν τον 13^ο αιώνα οι Αρχιερείς, ο Πιλάτος, συχνά με τη σύζυγο και τους συμβούλους του¹⁵³ και οι στρατιώτες-φρουροί του

¹⁴⁸ Οι συγγραφείς των θρησκευτικών δρωμένων άντλησαν τα θέματά τους από τους δύο βασικούς κύκλους των Χριστουγέννων και του Πάσχα, αλλά και από τις διάσημες παραβολές των Ευαγγελίων, από διηγήσεις για τα θαύματα των επιφανέστερων μεσαιωνικών αγίων και τις ύστερες αφηγήσεις σχετικά με την Παναγία (Μποζίτζιο, 2010) 158, (Bevington, 1975) 31. Τα δρώμενα για τα Χριστούγεννα του 11^{ου} και 12^{ου} αιώνα και μετά περιλαμβάνουν τη συνάντηση των Μάγων με τον Ηρώδη, την επίσκεψη των βοσκών στη φάτνη, τον διάλογο με τις μαιές κ.ά. (Bevington, 1975) 51-55.

¹⁴⁹ Το λειτουργικό θρησκευτικό δρώμενο της Δύσης συγκροτεί ιδιαίτερη παράδοση στην ιστορία του μεσαιωνικού θεάτρου. Ουσιαστικά πρόκειται για μια θρησκευτική δραματολογία που είχε ενταχθεί στη λατρεία της δυτικής Εκκλησίας, κατά την εποχή που δέσποζε η λατινική, και βρίσκεται στις απαρχές του νεότερου ευρωπαϊκού δράματος (Βιβιλάκης, 2003) 56-57. Η διαχωριστική γραμμή ανάμεσα στην ίδια την κανονική (υπό την έννοια του μυστηριακού χαρακτήρα) λατρευτική πράξη και το λειτουργικό δρώμενο είναι δύσκολο να διακριθεί. Μια χρήσιμη διάκριση μπορεί ίσως να ανευρεθεί στις συνθήκες παρουσίασης: η τελετουργία είναι αναπόσπαστη στη λειτουργία της Εκκλησίας, ενώ το λειτουργικό δρώμενο είναι μια επεξεργασμένη διεργασία που συντίθεται από τα μέλη της εκκλησίας (Bevington, 1975) 7. Επομένως, με τον όρο «λειτουργικό δρώμενο» δεν εννοούμε τη λειτουργία ή την εκκλησιαστική λατρεία γενικά, αλλά έναν ιδιαίτερο λατρευτικό τύπο ο οποίος εμπεριέχει ένα στοιχειώδες δρώμενο (Βιβιλάκης, 2003) 59, (Alonge & Tessari, 2001) 16-23. Η τυπική ονομασία του λειτουργικού θρησκευτικού δρωμένου είναι *Officium* και *Ordo*. Έτσι τα πρώιμα χριστουγεννιάτικα δρώμενα αποκαλούνται *Officium Pastorum*, *Officium/Ordo Stellae* ή *Ordo ad representandum Herodem*. Αργότερα, με τη σταδιακή ανεξαρτητοποίηση του είδους από τα λατρευτικά συμφραζόμενα, θα ονομαστεί *ludus* (και στην καθομιλουμένη *jeu* και *Spiel*). Και οι δύο όροι, οι οποίοι συνδέονται με το παιχνίδι, τον αθλητικό αγώνα, τη διασκέδαση και κυρίως την αναπαράσταση, παραπέμπουν πλέον σε μια συνειδητή χρήση της θεατρικής τέχνης από την Εκκλησία και την κοινωνία του Δυτικού Μεσαίωνα. Όσο διάστημα οι κληρικοί αξιοποιούν το δράμα στη λατρεία δεν είναι πια μόνο λειτουργοί της Ευχαριστίας, αλλά και ηθοποιοί που παίζουν ρόλους μιμούμενοι συναισθήματα μπροστά σε ένα κοινό που απολαμβάνει και επικροτεί (Βιβιλάκης, 2003) 60, cf. (Young, 1933) 411-412, (Coussemaker, 1841) vii-x.

¹⁵⁰ Η σκηνή με τις τρεις Μαρίες και τον μυρεψό διευρύνεται. Η χρήση της καθομιλουμένης στον μεταξύ τους διάλογο είναι χαρακτηριστική (Young, 1933) 413-415, 419-420. Εκτός από *Unguentarius*, ονομάζεται επίσης και *Apotecarius* (Young, 1933) 435, ή *Mercator* (Young, 1933) 439. Συχνά δείχνει στις τρεις Μαρίες τον δρόμο προς τον τάφο. Cf. (Young, 1933) 435-437.

¹⁵¹ *Vxor Apotecarii*. Cf. (Young, 1933) 436.

¹⁵² *Mercator iuvenis*. Η συνομιλία του με τις τρεις Μαρίες έχει έναν κάπως κωμικό τόνο (Young, 1933) 440, 447.

¹⁵³ *Vxor Pilati, Assessores* (Young, 1933) 433.

τάφου. Τα πρόσωπα αυτά συγκροτούν τις αντίστοιχες σκηνές, όπως περιγράφονται ακολούθως.

Οι Αρχιερείς συνομιλούν με τον Πιλάτο και του επισημαίνουν την ανάγκη να φρουρηθεί ο τάφος, ώστε να αποτραπεί η κλοπή του σώματος του Ιησού από τους μαθητές του. Ο Πιλάτος συμφωνεί, οι στρατιώτες εγκαθίστανται στον τάφο και τρομάζουν με την ξαφνική εμφάνιση του Αγγέλου, που τους αναγγέλλει πως ο Ιησούς αναστήθηκε, διηγούνται λοιπόν τη σκηνή στους Αρχιερείς,¹⁵⁴ αλλά δωροδοκούνται και τελικά ανακοινώνουν πως οι μαθητές του Ιησού έκλεψαν το σώμα του.¹⁵⁵ Οι χαρακτήρες αυτοί χαρακτηρίζονται για τον ρεαλισμό τους, συνθέτουν τις *κατὰ τὸ εἶκός* σκηνές, που αν και δεν παραδίδονται από τον *μῦθον*, εντούτοις είναι εύλογες προσθήκες που αποσκοπούν στη διεύρυνση της πλοκής. Στις σκηνές αυτές χαρακτηριστική είναι η εισαγωγή φράσεων της καθομιλουμένης, όχι μόνο γιατί απουσιάζουν οι αντίστοιχοι διάλογοι από την αφήγηση των Ευαγγελίων, αλλά βοηθούν ώστε να συμμετέχουν συναισθηματικά οι θεατές.¹⁵⁶ Μετά την Ανάσταση προστίθεται επίσης μια σημαντική νέα σκηνή, η εις Ἄδου Κάθοδος, όπου ο Ιησούς επιβεβαιώνει την κυριαρχία του επί του Σατανά, σπάει τις Πύλες του Ἄδη και οι ψυχές τον επευφημούν.¹⁵⁷

Με την προσθήκη όλων αυτών των επιμέρους σκηνών, τα πασχαλινά Δρώμενα¹⁵⁸ εμφανίζουν την ακόλουθη δομή, κατά σειρά των γεγονότων που συγκροτούν έναν επιπλέον

¹⁵⁴ Κάποτε και στον Πιλάτο (Young, 1933) 442, 448.

¹⁵⁵ *Ordo Paschalis* του Klosterneuberg. Καθώς κατευθύνονται στον τάφο οι στρατιώτες τραγουδούν στα λατινικά και στην καθομιλουμένη (Young, 1933) 422-423, 431, cf. (Muir, 1995) 18, (Μποζίζιο, 2010) 181-184.

¹⁵⁶ (Μποζίζιο, 2010) 181. Ο Bosisio αναφέρει χαρακτηριστικά: «Για να διατηρείται άσβεστη η προσοχή του κοινού, καθιερώθηκε – πρώτα στη Γερμανία κι έπειτα παντού – η συνήθεια της εισαγωγής καθημερινών φράσεων στα λατινικά κείμενα, διεγείροντας έτσι το συναίσθημα των ατόμων που δεν ήταν σε θέση να καταλάβουν τα λατινικά και παρακολουθούσαν μόνο τη δραματοποιημένη πράξη. Έτσι ξεκίνησε μια διαδικασία που, σε διάφορες χρονικές περιόδους, οδήγησε στη γέννηση του θρησκευτικού θεάτρου στην καθομιλουμένη γλώσσα σε όλη την Ευρώπη. Η νέα τάση χάρισε μια πιο άμεση επικοινωνία με το κοινό. Η μεγαλύτερη έκταση στα κείμενα των δρωμένων, μετά την εισαγωγή κειμένων στην καθομιλουμένη, σε συνάρτηση με την αναζήτηση φαντασμαγορικών εφέ, έκαναν την εκκλησία ακατάλληλη για να φιλοξενεί τις παραστάσεις στον εσωτερικό της χώρο. Έτσι ο θεατρικός χώρος μεταφέρεται στο προαύλιο της εκκλησίας και στην πλατεία της αγοράς. Έτσι, μέχρι και τα τέλη του 16^{ου} αιώνα το ιδιαίτερο αυτό θρησκευτικό δρώμενο, με στοιχεία της καθομιλουμένης παιζόταν σε ανοιχτούς χώρους, αρχικά με τη συνδρομή των πολιτών, που έπαιζαν ως ηθοποιοί, και αργότερα με τη βοήθεια των υποστηρικτών και των διοργανωτών των θεαμάτων» (Μποζίζιο, 2010) 158-159.

¹⁵⁷ (Young, 1933) 428, 430-431. Η σκηνή προϋπήρχε ως συμβολική σκηνή στο λειτουργικό τυπικό (Πούχγερ, 1985) 37, (Young, 1933) 431.

¹⁵⁸ (Μποζίζιο, 2010) 157

πεπλεγμένον μύθον. Είναι προφανές ότι σε σχέση με την προηγούμενη δομή που αναφέρθηκε στη σελ. 43, ο *Ludus* αποτελεί εμφανώς εξέλιξη του είδους *Visitatio*.

Σκηνή με τον Πιλάτο, τους Αρχιερείς και τους στρατιώτες

↓

Εμφάνιση του Αγγέλου στους στρατιώτες

↓

Σκηνή με τον μυρεψό

↓

Επίσκεψη των γυναικών στον τάφο

↓

Σκηνή με τους Αρχιερείς (ή τον Πιλάτο) και τους φρουρούς

↓

Εμφάνιση του Ιησού στην Μαρία την Μαγδαληνή ως κηπουρού

↓

Διήγηση της Ανάστασης από την Μαρία στους Αποστόλους

↓

Αγώνας δρόμου του Πέτρου και του Ιωάννη μέχρι τον τάφο

↓

Κάθοδος του Ιησού στον Άδη

↓

Εμφάνιση του Ιησού στους Αποστόλους

↓

Εμφάνιση του Ιησού στον δρόμο προς Εμμαούς.

Ο κεντρικός πυρήνας ενός *ludus*, όπως προαναφέρθηκε είναι η Ανάσταση. Αν όμως επεκταθεί λίγες μέρες πιο πριν η όποια αναστάσιμη υπόθεση, σύντομα ο κάθε επίδοξος δραματουργός «ανακαλύπτει» το αμέσως συγγενές θέμα που είναι το Πάθος. Το Πάθος κατά τον βασικό χριστιανικό μύθο προηγείται της Ανάστασης, αποτελεί μάλιστα προϋπόθεση γι' αυτήν, και ως εκ τούτου ένας *ludus resurrectionis* στην πραγματικότητα περιλαμβάνει μια πολύ πιο σύνθετη αφήγηση ενός *ludus passionis*. Τα δρώμενα για το θείο Πάθος είναι λιγότερα σε σχέση με τα πασχαλινά δρώμενα, είναι μεταγενέστερά τους, και

πραγματεύονται τα γεγονότα που γενικά περιέχονται ανάμεσα στην προδοσία του Ιούδα και στον Θρήνο της Μαρίας, αμέσως μετά τη Σταύρωση.

Ασφαλώς, όπως αναμένεται, η ακριβής υπόθεση ενός *ludus passionis* ποικίλλει σε έκταση. Το δρώμενο για το θείο Πάθος, όπως σώζεται στο κείμενο του Μοντεκασσίνο ¹⁵⁹ του 12^{ου} αιώνα, πραγματεύεται τα γεγονότα του Πάθους από την προδοσία του Ιούδα ως τη Σταύρωση και τον Θρήνο της Μαρίας (*Planctus Mariae*), τα δύο Δρώμενα για το θείο Πάθος του Βενεδικτινού κώδικα, που ανάγονται στον 13^ο αιώνα, διαφέρουν επίσης μεταξύ τους: το Συνοπτικό Δρώμενο για το θείο Πάθος (*Ludus breviter de passione*) περιλαμβάνει τις σκηνές του Μυστικού Δείπνου, της προδοσίας του Ιούδα, του Ιησού ενώπιον του Πιλάτου, της Σταύρωσης και του ενταφιασμού του Ιησού από τον Ιωσήφ, ενώ το Δρώμενο για το θείο Πάθος (*Ludus passionis*) – το οποίο και θα αναλυθεί και στη συνέχεια – καλύπτει χρονικά όχι μόνο τα γεγονότα του Πάθους, αλλά και σκηνές από τη ζωή του Ιησού προ του Πάθους. Βλέπουμε τον Ιησού να καλεί τους πρώτους μαθητές του, να θεραπεύει τον τυφλό και να μεταστρέφει τον Ζακχαίο, έναν πλούσιο τελώνη, προτού εισέλθει θριαμβευτικά στα Ιεροσόλυμα συνοδευόμενος από το πλήθος που τον επευφημεί. Ακολουθεί η προετοιμασία του Μυστικού Δείπνου, η εκτεταμένη δραματοποίηση της ζωής και της μεταστροφής της Μαρίας της Μαгдаληνης και η σκηνή με την Μαρία να πλένει τα πόδια του Ιησού, η Ανάσταση του Λαζάρου, η προδοσία του Ιούδα, η δίκη και η Σταύρωση του Ιησού. Ιδιαίτερη βαρύτητα δίνεται στον Θρήνο της Θεοτόκου στον σταυρό, ενώ το Δρώμενο κλείνει με τα τελευταία λόγια του Ιησού πάνω στον σταυρό, και τη σκηνή με τον εκατόνταρχο Λογγίνο.¹⁶⁰

¹⁵⁹ (Young, 1933) 492. Το πρώτο γνωστό εκτενές Δρώμενο για το θείο Πάθος, όπως σώζεται στο κείμενο του Μοντεκασσίνο ανάγεται στον 12^ο αιώνα (Sticca, 1961) 381-391. Πριν την ανακάλυψη και την έκδοση του Δρώμενου αυτού από τον D. M. Inguaez το 1936, θεωρούνταν ως παλαιότερα τα δύο Δρώμενα για το θείο Πάθος από τη βαυαρική Μονή των Βενεδικτινών (Benediktbeuern), που ανάγονται στον 13^ο αιώνα (Sticca, 1970) 51-52, (Sticca, 1964) 430-433. Η σημασία του Δρώμενου αυτού έγκειται στο ότι είναι το παλαιότερο Δρώμενο για το θείο Πάθος της Δυτικής εκκλησίας. Είναι έναν αιώνα παλαιότερο από τα υπόλοιπα Δρώμενα για το θείο Πάθος. Η παλαιογραφική μαρτυρία το τοποθετεί τον 12ο αιώνα. Είναι σημαντικό επίσης διότι μας επιτρέπει να συμπληρώσουμε το αποσπασματικό *Officium Quarti Militis* του 14ου αιώνα από την Σαλμόνα (Sulmona), πόλη της επαρχίας της Άκουιλα στην Ιταλία (Sticca, 1970) 51-52. Από το γεγονός ότι δίνεται ρόλος σε ένα δευτερεύον πρόσωπο, τον τέταρτο στρατιώτη που φρουρούσε τον τάφο του Ιησού, συμπεραίνουμε πως επρόκειτο για ένα εκτενέστατο δρώμενο, που σίγουρα θα απαιτούσε πολλές πρόβες (Young, 1933) 537. Από ό,τι έχει σωθεί, συμπεραίνουμε ότι κάλυπτε χρονικά τα εξής γεγονότα: αποστολή των στρατιωτών στο Όρος των Ελαιών για να σιγήσουν τον Ιησού, προδοσία του Ιούδα, δίκη του Ιησού ενώπιον του Πιλάτου και του Ηρώδη, Σταύρωση, τον Θρήνο της Μαρίας, ενταφιασμό του Ιησού, φρούρηση του τάφου, Ανάσταση του Κυρίου.

¹⁶⁰ (Young, 1933) 513-539, (Sticca, 1970) 52-53

Τα Δρώμενα για το θείο Πάθος αποτελούν συνεπώς, ως προς τον *ἀριστοτελικόν μῦθον*, ένα είδος προλόγου, μια κατάλληλη και εντυπωσιακή εισαγωγή στα πασχαλινά Δρώμενα, και ίσως άρχισαν να συντίθενται γι' αυτόν ακριβώς τον λόγο. Ένδειξη ενός τέτοιου ισχυρισμού ίσως αποτελεί η φράση *Et ita inchoratur ludus de Resurrectione*, που απαντά αμέσως μετά το τέλος του *Ludus breviter de passione*, στον Βενεδικτίνο κώδικα (ff. IIIv-IVv). Λίγα φύλλα μετά, στα ff. Vr-VIv, απαντά ο *Ludus de Resurrectione*: θα μπορούσαμε να υποθέσουμε ότι τα δύο κείμενα, σε μια προηγούμενη, πριν τη σημερινή, μορφή του κώδικα, βρισκονταν μαζί, το ένα μετά το άλλο, και απομακρύνθηκαν σε κάποια εποχή αναδιάταξης των περιεχομένων του κώδικα. Επιπρόσθετο επιχείρημα για έναν τέτοιο ισχυρισμό είναι και η φράση *O Domine, recte meminimus*, η οποία απαντά ακριβώς η ίδια μετά το τέλος του *Ludus breviter de passione* και στην αρχή του *Ludus de Resurrectione*.¹⁶¹

Η Ανάσταση αν μετατοπιστεί χρονικά όχι σε προγενέστερη χρονική στιγμή, αλλά σε μεταγενέστερη, ως προς τον *μῦθον*, τότε γενικά τα πιο σημαντικά γεγονότα που αφορούν τον Ιησού απομακρύνονται αρκετά από την ημέρα του Πάσχα, οπότε και αναμένεται ένας *Ludus resurrectionis*, καθώς επίσης και απομακρύνονται και από τις ημέρες του Πάθους, που πραγματοποιήθηκε τρεις μόνο μέρες από την Ανάσταση. Ίσως αυτό το γεγονός να αποτελεί και το βασικό αίτιο γιατί για τα δρώμενα με θέμα την Ανάσταση ή το Πάθος χρησιμοποιείται ο όρος *Ludus*, υπό την έννοια του κοινού, ενιαίου θεματικού κύκλου Πάθος-Ανάσταση. Τα δρώμενα που αναπαριστούν τα γεγονότα μετά την Ανάσταση, μοιάζουν έτσι αυτοτελείς λατρευτικές-αναπαραστατικές πράξεις, χρονικά απομακρυσμένες από τον βασικό μύθο.

Ένα τέτοιο αυτοτελές (ας το ονομάσουμε έτσι) δρώμενο ήδη από τον 12^ο αιώνα ήταν ο *Peregrinus*,¹⁶² που στα ελληνικά θα μπορούσε να αποδοθεί ως ο Οδοιπόρος-Ξένος και

¹⁶¹ Μπορούμε να εικάσουμε επίσης, ότι το *Δρώμενο για την Ανάσταση* του *codex Buranus* (ff. Vr-VIv) σχετίζεται και με το *Δρώμενο για το θείο Πάθος* (ff. 107r-112v), επειδή η «σιωπηλή» *Uxor Mercatoris* του *Δρώμενου για το θείο Πάθος* αποκτά ρόλο ως *Uxor Apotecarii* στο *Δρώμενο για την Ανάσταση*. Είναι παρούσα δηλαδή ως σιωπηλή φιγούρα στο πρώτο Δρώμενο, αφού θα έχει ρόλο στη συνέχεια (Young, 1933) 537-538.

¹⁶² Lc 24.18: *et respondens unus cui nomen Cleopas dixit ei tu solus peregrinus es in Hierusalem*. Ο όρος *Peregrinus* εκτός από τη Vulgata, απαντάται και στα εξής MSS: Madrid, Biblioteca Nacional, MS 289 (olim C. 153), Trop. ad usum Ecclesiae Sicularum sc. xii, ff. 117r-118v: DE PEREGRINO IN DIE LUNE PASCHE και Madrid, Biblioteca Nacional, MS C. 132, Grad. ad usum Ecclesiae Sicularum sc. xii, ff. 105v-108r: VERSUS AD FACIENDUM PEREGRINUM, Paris, Bibl. Nat., Nouvelles Acquisitions, MS lat. 1064, Miscellanea liturgica sc. xii, ff. 8r-11v: ORDO AD PEREGRINUM IN SECUNDA FERIA

έχει θέμα την εμφάνιση του αναστημένου Ιησού στους μαθητές του Κλεόπα και Λουκά στον δρόμο προς Εμμαούς. Οι μαθητές συζητούν με τον οδοιπόρο Ιησού για τα γεγονότα που έγιναν στην Ιερουσαλήμ, στη συνέχεια τον πείθουν να αναβάλει την επιστροφή του στην Ιερουσαλήμ, και να μείνει μαζί τους το βράδυ σε ένα πανδοχείο στο χωριό. Ο Ιησούς λοιπόν, παραμένει μαζί τους για φαγητό, ευλογεί το ψωμί, το κόβει σε κομμάτια, και αφού τους το μοιράσει, εξαφανίζεται ξαφνικά και τότε οι μαθητές του καταλαβαίνουν ποιος είναι, ενώ μετά από λίγο εμφανίζεται ξανά μπροστά τους.¹⁶³ Χαρακτηριστική είναι η αφήγηση του Bosisio:¹⁶⁴

Για το έργο αυτό ο σκηνογραφικός εξοπλισμός ήταν αρκετά εντυπωσιακός. Η πόλη Εμμαούς κατασκευάστηκε με το σχήμα ενός κάστρου που είχε αναγερθεί σε μια σκηνή στο κέντρο της εκκλησίας, ενώ η παράσταση περιέκλειε ένα φαντασμαγορικό σκηνικό εφέ, αποτελούμενο από την εξαφάνιση του Ιησού, πραγματοποιημένη μέσω μιας καταπακτής.

Αυτοτελές δρώμενο τον 12^ο, τον 13^ο ως και τον 16^ο αιώνα, αποτελούσε επίσης η *Ανάληψη του Κυρίου* (Ascensio Domini). Σε ένα αιώρημα, το ομοίωμα του Σωτήρα Χριστού (*imago Salvatoris*), δεμένο με σκοινιά, φέρει λάβαρο στο ένα χέρι, κατά τη συνήθη απεικόνιση της Ανάστασης στη Δύση, ενώ ένας κρυμμένος καθόλη τη διάρκεια του δρωμένου υποβολέας προφέρει τα λόγια του Ιησού. Ενώ εκφωνείται η φράση *Ascendo ad Patrem*,¹⁶⁵ το ομοίωμα τραβιέται προς τα πάνω, και με άλλο μηχανισμό ένα ομοίωμα περιστεριού κατεβαίνει στο κεφάλι του ομοιώματος του Ιησού.¹⁶⁶ Συχνή ήταν και η αιώρηση προσώπων στο κενό κατά την αναπαράσταση της Ανάληψης. Χαρακτηριστική είναι η αφήγηση του Bosisio:¹⁶⁷

Για τέτοιου είδους θεαματικές σκηνές χρησιμοποιούνταν μηχανισμοί που επέτρεπαν στον ηθοποιό, τον υποβασταζόμενο από σκοινιά, να ανέβει και να κατέβει σε στάση

PASCHE AD UESPERAS, München, Staatsbibl., MS lat. 4660a, Carmina Burana sc. xiii, ff. VIrv: *Incipit exemplum apparicionis Domini Discipulis suis iuxta castellum Emaus, ubi illis apparuit in more Peregrini, et tacuit uidens quid loquerentur et tractarent.* (Young, 1933) 459, 477, 467, 463, 688.

¹⁶³ Σε κάποιες παραλλαγές οι μαθητές πηγαίνουν στην Ιερουσαλήμ, όπου ο Ιησούς παρουσιάζεται στους υπόλοιπους μαθητές, τους δείχνει τα σημάδια στα χέρια και τα πόδια του και εξαφανίζεται (Young, 1933) 450-483, (Muir, 1995) 18.

¹⁶⁴ (Μποζίζιο, 2010) 157

¹⁶⁵ Mt 28.16-20, Mc 16.14-18, Lc 24.36-49, Io 20.19-23, Act 1.6-8.

¹⁶⁶ (Young, 1933) 483-489. Λατινικά δρώμενα με θέμα την Ανάληψη του Κυρίου είναι σπάνια (Muir, 1995) 18.

¹⁶⁷ (Μποζίζιο, 2010) 168-170

που υποδήλωνε ευγνωμοσύνη, ενώ στα κεφάλια του κοινού έπεφτε μια βροχή από όστια και άνθη, όπως συνέβη στην Ανάληψη το 1439 στη Φλωρεντία.

Κορύφωση των δρωμένων αυτής της περιόδου αποτελεί η δραματοποίηση της κατά-πεμψης του αγίου Πνεύματος (*missio Sancti Spiritus*) στους μαθητές του Ιησού κατά την Πεντηκοστή.¹⁶⁸ Παρά τις προσπάθειες να αναπαρασταθεί η κάθοδος του αγίου Πνεύματος με τεχνάσματα, όπως ο πυκνός καπνός από λιβάνι, ή ένα ομοίωμα περιστεριού περικυκλωμένου από αναμμένα κεριά, δεν φαίνεται η δραματοποίηση να ήταν ιδιαίτερα αποτελεσματική.¹⁶⁹

Τέλος, θα μπορούσαμε να θεωρήσουμε ότι, κατ' αναλογία προς τον *Ludus passionis*, που αποτελεί ένα είδος προλόγου για τον *Ludus resurrectionis*, τα αυτοτελή δρώμενα μπορούν να θεωρηθούν ως ένα είδος επιλόγου σε ένα μεγάλο Έργο-Δρώμενο που περιλαμβάνει κατά σειρά τα εξής επιμέρους Έργα:

Ludus passionis/ Passiones

↓

Ludus Paschalis

↓

Peregrinus

↓

Ascensio

¹⁶⁸ Act 2.1-13

¹⁶⁹ (Young, 1933) 489-491

ΚΥΡΙΩΣ ΜΕΡΟΣ

Ludus passionis

ΚΕΦΑΛΑΙΟ 1

Λατινικό κείμενο και ελληνική μετάφραση

Το μεσαιωνικό θρησκευτικό δρώμενο *Ludus passionis* περιλαμβάνεται στα ff.107r-112v του *codex Buranus* μεταξύ άλλων μεσαιωνικών κειμένων, όπως ήδη αναφέρθηκε, και είναι γραμμένο σε τροχαίο ρυθμοτονικό κυρίως οκτασύλλαβο. Από παλαιογραφικής πλευράς η μεταγραφή του κειμένου δεν παρουσιάζει σχεδόν καμία δυσκολία,¹⁷⁰ καθώς το κείμενο αποτυπώνεται σε χαρακτηριστική γοτθική γραφή (*gotthica*) των αρχών του 13^{ου} αιώνα (η συγγραφή του τοποθετείται γύρω στο 1230, χωρίς να είναι γνωστό το όνομα του συγγραφέα)¹⁷¹ και δεν χρειάζεται κάποιου είδους ευρεία αποκατάσταση. Το μεγαλύτερο τμήμα του αποτυπώνεται στην εκκλησιαστική λατινική της Βίβλου ενώ ένα τμήμα του χρησιμοποιεί παλαιογερμανική διάλεκτο.¹⁷²

Ως προς τον βασικό του κορμό το κείμενο είναι συμπληματικό, αποτελεί δηλαδή συρραφή των βασικών χωρίων που σχετίζονται με την κανονική ευαγγελική αφήγηση γύρω από την Σταύρωση,¹⁷³ γεγονός το οποίο ώθησε τον Young να πει πως «ένα δραματικό έργο τόσο χαλαρά και τυχαία διαρθρωμένο, δεν μπορεί να θεωρηθεί ως απόπειρα καλά οργανωμένου δρώμενου, αλλά ως μια θρησκευτική όπερα με επεισόδια».¹⁷⁴ Πιο δηκτική είναι η άποψη του Sticca, που θεωρεί ότι «το έργο μοιάζει με συνονθύλευμα από μη σχετιζόμενα χωρία με περισσότερη ή λιγότερη λογική αλληλουχία».¹⁷⁵

¹⁷⁰ Το κείμενο έχει εκδοθεί από τον Young, τον Bischoff και τον Eduard Hartl. Καθώς οι εκδόσεις αυτές είναι αρκετά παλιές και με σημαντικές διαφορές μεταξύ τους, επανεκδίδεται εδώ με βάση τη σύγχρονη εκδοτική του κειμένου.

¹⁷¹ (Raby F., 1967) 256-279, (Bevington, 1975) 202-223

¹⁷² Οι στίχοι του *Ludus passionis* στην παλαιογερμανική διάλεκτο επινοήθηκαν στην προσπάθεια να καταστεί το δρώμενο πιο καταληπτό από το κοινό. (Young, *The Drama of the Medieval Church*, 1933) 535. Όπως αφηγείται χαρακτηριστικά ο Bosisio «για να διατηρείται άσβεστη η προσοχή του κοινού, καθιερώθηκε – πρώτα στη Γερμανία κι έπειτα παντού – η συνήθεια της εισαγωγής καθημερινών φράσεων στα λατινικά κείμενα, διεγείροντας έτσι το συναίσθημα των ατόμων που δεν ήταν σε θέση να καταλάβουν τα λατινικά και παρακολουθούσαν μόνο τη δραματοποιημένη πράξη. Έτσι ξεκίνησε μια διαδικασία που, σε διαφορετικές χρονικές περιόδους, οδήγησε στη γέννηση του θρησκευτικού θεάτρου στην καθομιλουμένη γλώσσα σε όλη την Ευρώπη» (Μποζίζιο, 2010) 158-159.

¹⁷³ Μέσω κάποιου τεχνικού εγχειριδίου, ίσως μέσω της Σύννοψης, είδους δηλαδή που χρησιμοποιείται όπως οι *concordantia* (Young, 1933) 539.

¹⁷⁴ (Young, 1933) 701-8

¹⁷⁵ (Sticca, 1970) 142

Πέραν της βασικής αφήγησης, ο *ludus passionis* περιλαμβάνει δύο μεταγενέστερα της ευαγγελικής αφήγησης κείμενα: ένα αντίφωνο του 11^{ου} αιώνα και μία πρωτότυπη σύνθεση στο μοτίβο του *planctus*.¹⁷⁶

Η ελληνική μετάφραση επιχειρείται για πρώτη φορά εδώ από το πρωτότυπο.¹⁷⁷ Στα βιβλικά χωρία χρησιμοποίησα την νεοελληνική έκδοση της Ελληνικής Βιβλικής Εταιρείας. Κάτω ακριβώς από το λατινικό κείμενο σημειώνεται ένας εκτενής *apparatus Sanctae Scripturae* καθώς και ο απολύτως απαραίτητος (και ως εκ τούτου μικρός σε έκταση) *apparatus criticus*.

¹⁷⁶ (Bischoff, 1990) 173-175, (Stevens J. , 1986) 131-132

¹⁷⁷ Προηγούμενη μετάφραση χρησιμοποίησε στην πραγματικότητα την αγγλική απόδοση του λατινικού κειμένου (Ιακωβίδου, 2012).

SIGLA – ABBREVIATIONES

A.H.	Analecta Hymnica
clm	Codex Latinus Monacensis
Cod. Sang.	Codex Sangallensis
cf.	confer
f.	folio
Io	evangelium secundum Iohannem
Lc	evangelium secundum Lucam
Mc	evangelium secundum Marcum
Mt	evangelium secundum Mattheum
r	recto
R.H.	Repertorium Hymnologicum
Tisch.	Codex Apocrypha Tischendorf
v	verso
[]	addenda
/	versus
◊	supplenda

«LUDUS DE
PASSIONE»

clm 4660	<i>Primitus producat Pilatus et Uxor sua cum Militibus in locum suum, deinde Herodes cum Militibus suis, deinde Pontifices, tunc Mercator et Uxor sua, deinde Maria Magdalena.</i>	f. 107r 5
[Introitus]	Ingressus Pilatus «cum Iesu in pretorium; tunc ait illi: Tu es rex Iudeorum? Respondit: Tu dicis, quia rex sum. Exiit ergo Iesus de pretorio portans coronam et vestem purpuream; et cum indutus fuisset, exclamaverunt omnes: Crucifigatur, quia filium Dei se fecit. <i>Versus</i> : Tunc ait illis Pilatus: Regem vestrum crucifigam? Responderunt Pontifices: Regem non habemus nisi Cesarem».	10 10
[Primi discipuli]	<i>Postea vadat Dominica Persona sola ad litus maris vocare Petrum et Andream et inveniat eos piscantes, et Dominus dicit ad eos:</i> Venite post me, faciam vos piscatores hominum. <i>Illi dicunt:</i> Domine, quid vis, hec faciemus, et ad tuam voluntatem protinus adimplemus.	15 15
[Sanatio caeci]	<i>Postea vadat Dominica Persona ad Zacheum et obviet ei Cecus:</i> Domine Iesu, fili David, miserere mei.	

6 Ingressus...6 sum] cf. Io 18.33, 37 · cf. Mt 27.14; Mc 15.1-2; Lc 23.1, 3 7 Exiit...8 purpuream] Io 19.5; cf. Mt 27.28-29; Mc 15.17 9 exclamaverunt...9 Crucifigatur] cf. Mt 27.23; Mc 15.13; Lc 23.23; Io 19.15 10 quia...fecit] Io 19.7 | Tunc...11 Cesarem] Io 19.15 13 vadat...14 eos] cf. Mt 4.18-19; Mc 1.16 15 Venite...hominum] Mt 4.19; Mc 1.17 16 Illi...18 adimplemus] cf. Mt 4.20; Mc 1.18; Lc 5.11 20 vadat...20

ΔΡΩΜΕΝΟ ΓΙΑ ΤΟ ΘΕΙΟ ΠΑΘΟΣ

Προχωράει πρώτα ο Πιλάτος, η Σύζυγός του και η Φρουρά τους προς το μέρος του ναού που έχει οριστεί γι' αυτούς, έπειτα ο Ηρώδης και η δική του Φρουρά, κατόπιν οι Αρχιερείς, μετά ο Έμπορος και η Σύζυγός του, και ύστερα η Μαρία η Μαγδαληνή.

Όταν βρέθηκε ο Πιλάτος με τον Ιησού στο Πραιτώριο, τον ρώτησε: «Εσύ είσαι ο βασιλιάς των Ιουδαίων;» Και ο Ιησούς απάντησε: «Ναι, είμαι βασιλιάς, όπως το λες.» Έφεραν, λοιπόν, έξω από το Πραιτώριο τον Ιησού, που φορούσε το ακάθινο στεφάνι και τον κατακόκκινο μανδύα. Και έτσι όπως ήταν ντυμένος με τον μανδύα, άρχισαν όλοι να φωνάζουν με κραυγές δυνατές: «Να σταυρωθεί, γιατί ισχυρίστηκε πως είναι γιος του Θεού!»
Στίχος: Τους λέει τότε ο Πιλάτος: «Τον βασιλιά σας να σταυρώσω;» Οι Αρχιερείς τού απάντησαν: «Δεν έχουμε άλλον βασιλιά, εκτός από τον αυτοκράτορα.»

Εισόδιο άσμα

Μετά, αυτός που υποδέεται τον Κύριο κάνει πως βαδίζει στην όχθη της λίμνης (της Γαλιλαίας), μόνος του, και προσκαλεί τον Πέτρο και τον Ανδρέα να γίνουν μαθητές του. Τους βρίσκει να ψαρεύουν και τους λέει:

Οι πρώτοι μαθητές

Ακολουθήστε με, και θα σας κάνω ψαράδες ανθρώπων.

Εκείνοι του λένε:

Κύριε, θα κάνουμε ό,τι θέλεις και θα εκπληρώσουμε αμέσως το θέλημά σου.

Μετά από αυτά, ο Κύριος πάει προς το σπίτι του Ζακχαίου και τον συναντά στον δρόμο ο Τυφλός:

Κύριε Ιησού, γιε του Δαβίδ, σπλαχνίσου με!

Ο Ιησούς τον ρωτάει:

Τι θέλεις να κάνω για χάρη σου;

Cecus] Lc 18.35; cf. Mt 20.30; Mc 10.46-47 21 Domine...mei] Lc 18.38 · Mc 10.48; cf. Mt 9.27; 20.31 22 Iesus...23 tibi] Mc 10.51; cf. Mt 9.28; 20.32; Lc 18.41

Iesus respondet:

Quid vis, ut faciam tibi?

Cecus:

Domine, tantum ut videam.

25

Iesus dicit:

Respice, fides enim tua salvum te fecit.

[Zachaeus]

His factis Iesus procedat ad Zacheum et vocet illum de arbore:

30

10

Zachee, festinans descende, quia hodie in domo tua oportet me manere.

Zacheus dicit:

Domine, si quid aliquem defraudavi, reddo quadruplum.

Iesus respondet:

35

Quia hodie huic domui salus facta est, eo quod et tu sis filius Abrahae.

[Ingressus triumphalis
in Ierusalem]

Iesus venit.

20

Cum appropinquaret Dominus Hierosolymam, misit duos ex Discipulis suis, dicens: Ite in castellum, quod est contra vos, et invenietis pullum asinae alligatum, super quem nullus hominum sedit; solvite et adducite michi. Si quis vos interrogaverit, dicite: Opus Domini est. Solventes adduxerunt ad Iesum et imposuerunt illi vestimenta

40

24 Cecus...25 videam] Lc 18.41; cf. Mt 20.33; Mc 10.51 26 Iesus...27 fecit] Lc 18.42; cf. Mc 10.52 29 Zachee...31 manere] Lc 19.5 32 Zachaeus...33 quadruplum] Lc 19.8 34 Iesus...36 Abrahae] Lc 19.9 38 Cum...Hierosolymam] Mt 21.1; cf. Mc 11.1; Lc 19.28 39 misit...42 est] Mt 21.1-3; cf. Mc 11.1-3; Lc 19.29-31 43 Solventes...48 excelsis] Mc 11.4, 7-10; cf. Mt 21.7-9; Lc 19.35-38

38 Cum...48 David] Cod. Sang. 339, 94.15-95.4

Ο Τυφλός:

Κύριε, θέλω μόνο να αποκτήσω το φως μου!

Ο Ιησούς τού λέει:

Απόκτησε, λοιπόν, το φως σου! Η πίστη σου σε έσωσε.

Μόλις γίνουν αυτά, ο Ιησούς πηγαίνει προς το σπίτι του Ζακχαίου και του φωνάζει να κατεβεί από το δέντρο:

Ζακχαίε, κατέβα γρήγορα, γιατί είναι γραφτό να μείνω σήμερα στο σπίτι σου.

Και ο Ζακχαίος τού λέει:

Κύριε, υπόσχομαι να ανταποδώσω στο τετραπλάσιο όσα έχω πάρει με απάτη.

Ο Ιησούς τού απαντά:

Σήμερα, η οικογένειά σου σώθηκε, γιατί ακόμα και εσύ, ένας τελώνης, είσαι απόγονος του Αβραάμ.

Ο Ιησούς μπαίνει στον ναό.

Καθώς πλησίαζε ο Κύριος στα Ιεροσόλυμα, είπε σε δύο από τους μαθητές του: «Πηγαίνετε απέναντι, σε εκείνο το χωριό, και θα βρείτε ένα πουλάρι δεμένο· πάνω του κανείς ως τώρα δεν έχει καθίσει. Λύστε το και φέρτε μου το. Αν σας ρωτήσουν γιατί το λύνετε, πείτε: «Το χρειάζεται ο Κύριος.» Αφού έλυσαν το πουλάρι, το έφεραν στον Ιησού, έστρωσαν τα ρούχα τους, και εκείνος κάθισε από πάνω. Πολλοί έστρωναν στο δρόμο τα ρούχα που φορούσαν ή τα κλαδιά που έκοβαν από τα δέντρα, και όσοι ακολουθούσαν τον Ιησού και τους Μαθητές του φώναζαν με κραυγές δυνατές: «Δόξα στον Θεό! Ευλογημένος να είναι αυτός που έρχεται σταλμένος από τον Κύριο! Ευλογημένη η βασιλεία του Δαβίδ, του πατέρα μας. Δόξα στον ύψιστο Θεό! Γιε του Δαβίδ, σπλαχνίσου μας!»

Θριαμβευτικ
ή είσοδος
στην πόλη
της
Ιερουσαλήμ

sua, et sedit super eum. Alii expandebant vestimenta sua in via, alii ramos de arboribus externebant, et qui sequebantur, clamabant: Osanna, benedictus, qui venit in nomine Domini, benedictum regnum patris nostri David. Osanna in excelsis. Misere nobis, fili David.›

Et: 50

10 Cum audisset ‹populus, quia Iesus venit Hierosolymam, acceperunt ramos palmarum et exierunt ei obviam; et clamabant Pueri dicentes: Hic est, qui venturus est in salutem populi, hic est salus nostra et redemptio Israel; quantus est iste, cui throni et dominationes occurrunt! Noli timere, filia Sion, ecce rex tuus venit tibi sedens super pullum asine, sicut scriptum est. Salve, rex, fabricator mundi, qui venisti redimere nos.› 55

Et Pueri prosternentes frondes et vestes:

Pueri Hebreorum ‹tollentes ramos olivarum obviaverunt Domino clamantes et dicentes: Osanna in excelsis.› 60

Item:

20 Pueri ‹Hebreorum vestimenta prosternebant in via, et clamabant dicentes: Osanna filio David, benedictus, qui venit in nomine Domini.› 65

49 Misere... David] Mt 9.27; 20.30 50 Cum... 52 clamabant] Io 12.12-13 55 Noli... 56 asine] Io 12.15 · Mt 21.5; cf. Za 9.9 58 Et... 60 excelsis] Mc 11.8-10; cf. Mt 21.8-9; Lc 19.36, 38 62 Pueri... 64 Domini] Mc 11.8-9; cf. Mt 21.8-9; Lc 19.36, 38; Io 12.13

50 Cum... 57 nos] Cod. Sang. 339, 94.7-14 59 Pueri... 60 excelsis] Hartker, 175.11-12 62 Pueri... 64 Domini] Hartker, 175.15-16

Και συνεχίζει με τα εξής:

Όταν έμαθε το πλήθος ότι έρχεται ο Ιησούς στα Ιεροσόλυμα, πήραν κλαδιά φοινικιάς και βγήκαν από την πόλη να τον προϋπαντήσουν· και τα παιδιά φώναζαν με κραυγές δυνατές: «Αυτός είναι! Έρχεται να σώσει τον λαό, αυτός, η σωτηρία μας και η λύτρωση του Ισραήλ. Μη φοβάσαι κόρη μου, πόλη της Σιών, να τος, έρχεται σε σένα ο βασιλιάς σου, σε πουλάρι πάνω καθισμένος, όπως λέει η Γραφή. Χαίρε, βασιλιά, δημιουργέ του κόσμου, εσύ που ήρθες να μας λυτρώσεις».

Τα Παιδιά στρώνουν τον δρόμο με κλαδιά και με τα ρούχα τους και λένε:

Τα παιδιά των Εβραίων κρατώντας κλαδιά ελιάς προϋπάντησαν τον Κύριο φωνάζοντας με κραυγές δυνατές και λέγοντας: «Δόξα στον ύψιστο Θεό!»

Ξανά τα Παιδιά:

Τα παιδιά των Εβραίων έστρωναν τα ρούχα τους στο δρόμο, και φώναζαν με κραυγές δυνατές: «Δόξα στον γιο του Δαβίδ, ευλογημένος είναι αυτός που έρχεται σταλμένος από τον Κύριο!»

Ακόμα μια φορά:

Δόξα, έπαινος και τιμή σε σένα, Χριστέ βασιλιά, λυτρωτή! Για σένα αντηχεί το Ωσαννά που τα παιδιά σου πλέκουν σαν στολίδι.

Τότε πλησιάζει ο Φαρισαίος και καλεί τον Ιησού σε δείπνο:

Βηθανία – Η
αμαρτωλή
γυναίκα

Ραββί, σου ζητώ να δεχτείς να δειπνήσεις μαζί μου
απόψε.

Ο Ιησούς τού απαντά:

Ας γίνει, όπως το ζήτησες.

Ο Φαρισαίος λέει στον Δούλο του:

Πηγαίνετε γρήγορα, ετοιμάστε καθίσματα
για το τραπέζι του δείπνου.
Όλα όπως πρέπει να γίνουν!

Η Μαρία η Μαγδαληνή λέει τραγουδιστά:

Χαρές του κόσμου ευχάριστες, γλυκές σαν αμαρτία!
Γλυκές οι συναναστροφές, με πάθος κοσμημένες.
Κόσμος γεμάτος ηδονές, να τις γευτώ πεθαίνω,
να μην απαρνηθώ ποθώ την τόση γοητεία!
Θα ζήσω ως τέλους τη ζωή μες στις χαρές του κόσμου,
θα υπηρετώ εφήμερα, πρόσκαιρα μεγαλεία.
Δίχως σκοτούρα άλλη καμιά φροντίζω το κορμί μου
με χρώματα διάφορα, με πλουμιστά στολίδια.

*Η Μαρία με τις Κοπέλες πηγαίνει στον Έμπορο και του λέει
τραγουδιστά:*

Φέρε μου, έμπορε, εδώ ό,τι έχεις να αγοράσω!
Σε αντάλλαγμα χρήματα πολλά, κοίτα πόσα θα πάρεις!
Έχεις, λοιπόν, αρώματα φίνα και μυρωδάτα;
Να αρωματίσω καίγομαι το όμορφο τούτο σώμα.

Ο Έμπορος της απαντά τραγουδιστά:

Σου φέρνω τα καλύτερα! Κοίτα τα πώς γυαλίζουν!
Για το όμορφό σου πρόσωπο μόνο αυτά ταιριάζουν.
Είναι, για δεσ, αρώματα, που έτσι και τα φορέσεις,
κάθε του σώματος καημό με αυτά θε να τον σβήσεις.

Μαρία η Μαγδαληνή:

Έμπορε δώσε γρήγορα την πιο καλή σου πούδρα
στα μάγουλά μου να βαφτώ και όμορφη να γίνω!
Τους νέους άντρες να τραβώ κοντά μου και με πάθος,
όμορφα λόγια να μου λέν και να γλεντούν μαζί μου!

	an ir danch der minnenliebe noete.	
	<i>Item:</i>	
	Seht mich an, iungen man, lat mich ev gevallen.	
	<i>Item:</i>	105
	Minnnet, tugentliche man, minnekliche vräwen. minne tuõt ev hoech gemüt vnde lat evch in hoehen eren schäuwen.	
10	<i>Ref.</i> Seht mich an, iunge man, «lat mich eu gevallen.»	110
	<i>Item:</i>	
	Wol dir werlt, daz du bist also vreudenreiche. Ich wil dir sin vndertan durch dein liebe immer sicherlichen. « <i>Ref.</i> Seht mich an, «iungen man, lat mich ev gevallen.»	115
	<i>Postea vadat dormitum, et Angelus cantet:</i>	
20	O Maria Magdalena, nova tibi nuntio: Simonis hospitio hic sedens convivatur Iesus ille Nazarenus gratia, virtute plenus, qui relaxat peccata populi; hunc turbe confitentur salvatorem seculi.	120 125
	<i>Recedat Angelus. Et surgat Maria cantando:</i>	
30	Mundi delectatio «dulcis est et grata, eius conversatio suavis et ornata. Mundi sunt deliciae, quibus estuare volo nec lasciviam eius devitare. Pro mundano gaudio vitam terminabo, bonis temporalibus ego militabo, Nil curans de ceteris corpus procurabo, variis coloribus illud perornabo.»	130 135

121 Simonis hospitio] cf. Mt 26.6; Mc 14.3

Ξανά:

Κοίταξέ με, νεαρέ,
άφησέ με να σου προσφέρω ηδονή.

Ξανά:

Άντρες, κοιτάχτε με καλά, δέστε την ομορφιά μου,
μόνο εγώ μπορώ σε σας τρελή χαρά να δώσω,
και στη ζεστή μου αγκαλιά το πάθος σας να σβήσω!
Κρατήστε με στα στιβαρά τα μπράτσα σας να νιώσω
ορμή και έρωτα μαζί, ποτέ μη μετανιώσω!
Ρεφραίν:

Ξανά:

Βγάλτε τα πιο γλυκά αισθήματα στις όμορφες γυναίκες,
που σας γεμίζουν την ψυχή με πόθο και αγάπη!
Τα πρόσωπά σας λάμπουνε τον έρωτα σα ζείτε!
Άντρες, κοιτάχτε με καλά, δέστε την ομορφιά μου!
Κρατήστε με στα στιβαρά τα μπράτσα σας να νιώσω
ορμή και έρωτα μαζί, ποτέ μη μετανιώσω!

Μετά από αυτά πηγαίνει να κοιμηθεί και ο Άγγελος της λέει τραγουδιστά:

Μαρία, εσύ, η Μαγδαληνή,
άκου, σου φέρνω νέα.
Στο σπιτικό του Σίμωνα
κάθεται, να, και τρώει
ο Ιησούς τής Ναζαρέτ,
που θαύματα έχει κάνει.
Όλοι προσμένουν πως αυτός
τον κόσμο θα λυτρώσει,
είναι ο σωτήρας όλων μας και όλοι τον πιστεύουν.

Ο Άγγελος φεύγει. Η Μαρία σηκώνεται και λέει τραγουδιστά:

Χαρές του κόσμου ευχάριστες, γλυκές σαν αμαρτία!
Γλυκές οι συναναστροφές, με πάθος κοσμημένες.
Κόσμος γεμάτος ηδονές, να τις γευτώ πεθαίνω,
να μην απαρηθώ ποθώ την τόση γοητεία!
Θα ζήσω ως τέλους τη ζωή μες στις χαρές του κόσμου,
θα υπηρετώ εφήμερα, πρόσκαιρα μεγαλεία.
Δίχως σκοτούρα άλλη καμιά φροντίζω το κορμί μου
με χρώματα διάφορα, με πλουμιστά στολίδια.

Tunc accedat Amator, quem Maria salutet, et cum parum loquuntur, cantet Maria ad Puellas:

Wol dan, minneklichev chint, 140
schäwe wier chrame.
Chauf wier di varwe da,
di vns machen schoene vnde wolgetane.
Er muez sein sorgen vri,
der da minnet mier den leip. 145

Iterum cantet:

10 Chramer, gip di varwe mir,
«div min wengel roete,
da mit ich die iungen man
an ir danch der minnenliebe noete. 150
Ref. Seht mich an, iungen man,
lat mich eu gevallen.»

Mercator respondet:

20 Ich gib ev varwe, deu ist guôt,
dar zuoe lobelich, 155
dev eu machet recht schoene
vnt dar zuoe uil reht wunecliche.
Nempt si hin, hab ir si,
ir ist niht geleiche.

Accepto ungento vadat dormitum. <Angelus:> 160

O Maria Magdalena,
«nova tibi nuntio:
Simonis hospitio
hic sedens convivatur 165
Iesus ille Nazareus
gratia, virtute plenus,
30 qui relaxat peccata populi;
hunc turbe confitentur
salvatorem seculi.»

Et iterum evanescat. Tunc surgat Maria et cantet: 170

Mundi delectatio «dulcis est et grata,
eius conversatio suavis et ornata.
Mundi sunt deliciae, quibus estuare
volo nec lasciviam eius devitare.
Pro mundano gaudio vitam terminabo, 175
bonis temporalibus ego militabo.

Έρχεται κοντά της Εραστής, η Μαρία τον χαιρετά, μιλούν για λίγο, και η Μαρία λέει τραγουδιστά στις Κοπέλες:

Φίλες καλές και διαλεχτές

πάμε λοιπόν όλες μαζί στον έμπορο τον ξένο,
που έχει πούδρες διαλεχτές στα ράφια του κι εξωτικές,
όμορφες να γίνουμε πολύ αλλά κι ελκυστικές!
Όποιος το σώμα μου αγαπά έννοια ποτέ μην έχει,
νοιώθει ελεύθερος και δυνατός κοντά του σαν με έχει!

Ξανά τραγουδά:

Έμπορε δώσε γρήγορα την πιο καλή σου πούδρα
στα μάγουλά μου να βαφτώ και όμορφη να γίνω!
Τους νέους άντρες να τραβώ κοντά μου και με πάθος,
όμορφα λόγια να μου λέν και να γλεντούν μαζί μου!
Ref. Κοίταξέ με, νεαρέ,
άφησέ με να σου προσφέρω ηδονή.>

Ο Έμπορος τής απαντά:

Γυναίκες όμορφες, ελάτε όλες κοντά μου,
εκεί στο πάνω ράφι έχω για σας την πούδρα
που όλους θα τρελάνει
το δέρμα σας θα κάνει απαλό και φωτεινό,
θά'ναι για σας αυτό
προτέρημα μοναδικό!

Παίρνει τα αρώματα και πηγαίνει να κοιμηθεί. Ο Άγγελος της λέει τραγουδιστά:

Μαρία, εσύ, η Μαγδαληνή,
άκου, σου φέρνω νέα.
Στο σπιτικό του Σίμωνα
κάθεται, να, και τρώει
ο Ιησούς τής Ναζαρέτ,
που θαύματα έχει κάνει.
Όλοι προσμένουν πως αυτός
τον κόσμο θα λυτρώσει,
είναι ο σωτήρας όλων μας και όλοι τον πιστεύουν.

Ο Άγγελος εξαφανίζεται και πάλι από τη σκηνή. Τότε η Μαρία σηκώνεται και λέει τραγουδιστά:

Χαρές του κόσμου ευχάριστες, γλυκές σαν αμαρτία!
Γλυκές οι συναναστροφές, με πάθος κοσμημένες.
Κόσμος γεμάτος ηδονές, να τις γευτώ πεθαίνω,
να μην απαρνηθώ ποθώ την τόση γοητεία!
Θα ζήσω ως τέλος τη ζωή μες στις χαρές του κόσμου,
θα υπηρετώ εφήμερα, πρόσκαιρα μεγαλεία.
Δίχως σκοτούρα άλλη καμιά φροντίζω το κορμί μου

Nil curans de ceteris corpus procurabo,
variis coloribus illud perornabo.›

Et iterum postea obdormiat. Et Angelus veniat cantando ut supra:

180

10 ‹O Maria Magdalena,
nova tibi nuntio:
Simonis hospitio
hic sedens convivatur
Iesus ille Nazarenus
gratia, virtute plenus,
qui relaxat peccata populi;
hunc turbe confitentur
salvatorem seculi.›

185

Et iterum evanescat. ‹Maria Magdalena:›

190

Heu, vita preterita, vita plena malis,
luxus turpitudinis, fons exitialis,
heu, quid agam misera, plena peccatorum,
que polluta palleo sorde vitiorum!

Angelus dicit sibi:

195

20 Dico tibi: gaudium est angelis Dei super una peccatrice
penitentiam agente.

Maria:

Hinc, ornatus seculi, vestium candores!
Procul a me fugite, turpes amatores!
Ut quid nasci volui, que sum defedanda
et ex omni genere criminum notanda!

200

*Tunc deponat vestimenta secularia et induat nigrum pallium,
et Amator recedat et Diabolus. Veniat ad Mercatorem:*

30 Dic tu nobis, Mercator iuvenis,
hoc ungentum si tu vendideris,
dic pretium, pro quanto dederis.
Heu, quantus est dolor noster!

205

Mercator respondet:

Hoc ungentum si multum cupitis,
unum auri talentum dabit.

210

με χρώματα διάφορα, με πλουμιστά στολίδια.
Μετά ξαναπηγαίνει να κοιμηθεί. Και ο Άγγελος έρχεται λέγοντας τραγουδιστά:

Μαρία, εσύ, η Μαγδαληνή,

άκου, σου φέρνω νέα.
Στο σπιτικό του Σίμωνα
κάθεται, να, και τρώει
ο Ιησούς τής Ναζαρέτ,
που θαύματα έχει κάνει.
Όλοι προσμένουν πως αυτός
τον κόσμο θα λυτρώσει,
είναι ο σωτήρας όλων μας και όλοι τον πιστεύουν.

Ο Άγγελος εξαφανίζεται και πάλι από τη σκηνή. Η Μαρία σηκώνεται και λέει τραγουδιστά:

Ζωή χαμένη, αλίμονο, με κρίματα γεμάτη,
αισχρή, ολέθρια, τρυφηλή, πηγή των συμφορών μου.
Αλίμονό μου, η δύστυχη, πλέω στην αμαρτία!
Και πώς θα σβήσω τη ντροπή που κουβαλώ μαζί μου;

Ο Άγγελος της λέει:

Σε βεβαιώνω: χαίρονται οι άγγελοι του Θεού για τη
μετάνοια μιας αμαρτωλής.

Η Μαρία:

Μακριά μου οι πλουμιστές χαρές, τα λαμπερά τα ρούχα!
Μακριά από μένα οι εραστές και τα αισχρά τους χέρια!
Θέλω να ξαναγεννηθώ, μα αξίζω τιμωρία
και βάσανα αλύπητα για τα εγκλήματά μου!

*Τότε βγάζει τα κοσμικά της ρούχα και φοράει μαύρο ράσο.
Και ο Εραστής φεύγει, το ίδιο και ο Διάβολος. Η Μαρία
πηγαίνει στον Έμπορο:*

Πες μου, νέε μου, Έμπορε,

αν μου πουλούσες μύρο,
για πόσα θα το έδινες;
Ωιμέ μου! Πόσος πόνος!

Ο Έμπορος της απαντά:

Τούτο το μύρο αν το ποθείς,
χρυσάφι πρέπει να έχεις.
Γιατί δεν γίνεται αλλιώς

195 Dico... 196 agente] cf. Lc 15.10

	Aliter nusquam portabitis. Optimum est.	
	<i>Et chorus cantet:</i>	
	Accessit ad pedes <Iesu peccatrix mulier Maria.>	215
	<i>Accepto ungento vadat ad Dominicam Personam cantando, flendo:</i>	
10	Ibo nunc ad medicum turpiter egrota medicinam postulans; lacrimarum vota huic restat ut offeram et cordis plangores, qui cunctos, ut audio, sanat peccatores.	220
	<i>Item:</i>	
	Iesus, troest der sele min, la mich dir enpfolhen sin, vnde loese mich uon der missetat, da mich dev werlt zuoe hat braht.	225
	<i>Item:</i>	
20	Ich chume niht uon den fűezzen dein, du erloesest mich uon den sunden mein vnde uon der grűozzen missetat, da mich deu werlt zuo hat braht.	230
	<i>Loquatur Phariseus intra se:</i>	
	Si hic esset propheta, sciret utique, que et qualis illa esset, que tangit eum, quia peccatrix est.	
	<i>Et dicat Iudas:</i>	235
	Ut quid perditio hec? Potuit enim hoc venundari multo et dari pauperibus.	
	<i>Iesus cantet:</i>	
	Quid molesti estis huic mulieri? Opus bonum operata est in me.	240
30	<i>Item statim:</i>	
	Simon, habeo tibi aliquid dicere.	
	<i>Simon Petrus:</i>	
	Magister, dic.	

214 Accessit...Maria] cf. Mt 26.7 215 Accepto ungento] cf. Io 12.3
231 Loquatur...233 est] Lc 7.39 234 Et...Iudas] Io 12.4 235 Ut...236
pauperibus] Mt 26.8-9; cf. Mc 14.4-5; Io 12.5 238 Quid...239 me] Mt
26.10; Mc 14.6 240 Item...244 Iesus] Lc 7.40 244 Dicit...254 iudica-
vit] cf. Lc 7.41-43

δικό σου να το κάνεις.
Είναι το πιο ευωδιαστό.

Και ο χορός λέει το εξής άσμα:

Έπεσε στα πόδια του Ιησού η αμαρτωλή γυναίκα Μαρία.
Παίρνει το μύρο, πηγαίνει στον Κύριο λέγοντας τραγουδιστά,
με κλάματα.

Θα πάω τώρα στο γιατρό, άρρωστη απ' τη ντροπή μου,
για να γυρέψω γιατριά· τάμα τα δάκρυά μου
να δώσω έχω για αμοιβή, τους χτύπους της καρδιάς μου,
σε αυτόν που, ως λένε, συγχωρεί τα κρίματα του κόσμου.

Ξανά:

Ιησού μου και σωτήρα μου,
άσε με να σε αγγίξω,
ο κόσμος με οδήγησε σε χίλιες δυό αμαρτίες,
που στην ψυχή με πνίξανε αυτές οι ακολασίες!

Ξανά:

Συγχώρεσέ με δάσκαλε, στα πόδια σου προσπέφτω
και δεν τα αφήνω αυτά ποτέ
εάν δεν σβήσεις στη στιγμή όλες τις αμαρτίες,
μολύνουν σώμα και ψυχή οι αμαρτωλές ιστορίες!

Ο Σίμων ο Φαρισαίος λέει φωναχτά τη σκέψη του:

Αν ο άνθρωπος αυτός ήταν προφήτης, θα γνώριζε τι
είδους γυναίκα είναι αυτή που τον αγγίζει. Είναι
αμαρτωλή!

Και ο Ιούδας λέει:

Γιατί τέτοια σπατάλη; Θα μπορούσε το μύρο αυτό να
πουληθεί ακριβά και να δοθεί το αντίτιμό του στους
φτωχούς.

Ο Ιησούς λέει τραγουδιστά:

Γιατί κακολογείτε τούτη τη γυναίκα; Έκανε απλώς μια
καλή πράξη για χάρη μου.

Και αμέσως:

Σίμων, έχω κάτι να σου πω.

Ο Σίμων Πέτρος:

Πες μου, δάσκαλε.

	<i>Dicit Iesus:</i>	245
	Debitores habuit quidam creditorum	
	duos, quibus credidit spe denariorum.	
	Hic quingentos debuit, alter quinquagenos,	
	sed eos penuria fecerat egenos.	
	Cum nequirent reddere, totum relaxavit,	250
	quis eorum igitur ipsum plus amavit?	
	<i>Simon respondet:</i>	
	Estimo, quod ille plus, cui plus donavit.	
10	<i>Iesus dicat:</i>	
	Tua sic sententia recte iudicavit.	255
	<i>Item Iesus cantet ad Mariam:</i>	
	Mulier, remittuntur tibi peccata. Fides tua salvam te fecit;	
	vade in pace.	
	<i>Tunc Maria surgat et vadat lamentando cantans:</i>	
	Aẏe, aẏve, daz ich ie wart geborn.	260
	Han ich verdient gotes zorn,	
	der mier hat geben sele vnde leip.	
20	Aẏe, ich uil vnselaeich wip.	
	Oẏe, aẏve, daz ich ie wart geborn,	
	swenne mich erwechet gotes zorn.	265
	Wol uf, ir gẏeten man vnde wip,	
	got wil rihten sele vnde leip.	
	<i>Interea cantent Discipuli:</i>	
	Phariseus iste fontem misericordie conabatur obstruere.	
[Lazarus resuscitatur]	<i>Tunc vadat Iesus ad resuscitandum Lazarum, et ibi occurrant Maria Magdalena et Martha plorantes pro Lazaro, et Iesus cantet:</i>	270
30	Lazarus, amicus noster, dormit. Eamus et a somno resus- citemus eum.	
	<i>Tunc Maria Magdalena et Martha flendo cantent:</i>	275
	Domine, si fuisses hic, frater noster non fuisset mortuus.	

256 Mulier...257 pace] Lc 7.48, 50 258 Tunc...cantans] Lc 7.44
272 Lazarus...273 eum] Io 11.11 274 Tunc...275 mortuus] Io 11.21, 32

Ο Ιησούς τού λέει:

Χρωστούσαν δύο άνθρωποι λεφτά σε κάποιον δανειστή τους,
και εκείνος πρόσμενε από αυτούς να του τα επιστρέψουν.
Πενήντα ο ένας δηνάρια, και ο άλλος πεντακόσια!
Δεν είχαν όμως τίποτα. Πώς να τα δώσουν πίσω;
Και τι να κάνει ο δανειστής, το χρέος τούς χαρίζει.
Πες μου, λοιπόν, ποιος είναι αυτός που πιο πολύ
ωφελήθηκε από τον ευεργέτη;

Ο Σίμων Πέτρος τού απαντά:

Νομίζω, αυτός που γλίτωσε το πιο μεγάλο χρέος.

Ο Ιησούς τού λέει:

Σωστή είναι η κρίση σου, προσεκτικά ειπωμένη.

Ο Ιησούς λέει τραγουδιστά στη Μαρία:

Γυναίκα, οι αμαρτίες σου συγχωρήθηκαν. Η πίστη σου σε έσωσε. Πήγαινε, λοιπόν, στο καλό.

Τότε η Μαρία σηκώνεται, φεύγει και λέει τραγουδιστά, με κλάματα:

Αλίμονο, αλίμονο, στη μέρα που γεννήθηκα.
Μου αξίζει η οργή του Θεού,
ο οποίος μου 'δωσε σώμα και ψυχή.
Αλίμονο, τι άθλια γυναίκα είμαι!
αλίμονο, αλίμονο στη μέρα που γεννήθηκα,
όταν η οργή του θεού άναψε και με καίει!
Τον νου σας, καλοί μου άνδρες και γυναίκες:
ο Θεός θα κρίνει την ψυχή και το σώμα σας.

Εν τω μεταξύ, οι Μαθητές λένε τραγουδιστά:

Ο Φαρισαίος εκείνος προσπαθούσε να εμποδίσει την πηγή της ευσπλαχνίας.

Τότε πηγαίνει ο Ιησούς να αναστήσει τον Λάζαρο, και πηγαίνουν να τον προῦπαντήσουν η Μαρία η Μαγδαληνή και η Μάρθα, που κλαίει για τον Λάζαρο. Ο Ιησούς λέει τραγουδιστά:

Ο Λάζαρος, ο φίλος μου, κοιμάται. Θα πάω να τον σηκώσω από τον ύπνο.

Τότε η Μαρία η Μαγδαληνή και η Μάρθα λένε τραγουδιστά, με δάκρυα:

Κύριε, αν ήσουν εδώ, ο αδελφός μας δε θα πέθαινε.

Η ανάσταση
του Λαζάρου

Et sic tacendo Clerus cantet:

Videns Dominus flentes sorores Lazari ad monumentum
lacrimatus est coram Iudeis et clamabat:

Et Iesus cantet:

Lazare, veni foras.

280

Et Clerus cantet:

Et prodiit ligatis manibus et pedibus, qui fuit quadriduum mortuus.

[Iesus a Iuda proditur]

Interim Iudas veniat festinando et querat opportunitatem tradendi dicens:

285

O Pontifices, o viri magni consilii, Iesum volo vobis tradere.

Cui Pontifices respondeant:

O Iuda, si nobis Iesum iam tradideris,
triginta argenteis remuneraberis.

290

Iudas respondeat:

Iesum tradam, credite;
rem promissam michi solvite;
Turbam mecum dirigite;
Iesum caute deducite!

20

295

Pontifices cantent:

Iesum tradas propere;
hanc Turbam tecum accipe

et procede viriliter;
Iesum trade velociter!

300

Iudas tunc det Iudeis signum cantando:

Quemcumque osculatus fuero, ipse est; tenete eum!

277 Videns...278 clamabat] cf. Io 11.33, 35, 43 280 Lazare... foras] Io 11.43 285 Interim...290 remuneraberis] cf. Mt 26.14-16; Mc 14.10-11; Lc 22.3-6 294 Turbam... dirigite] cf. Mt 26.47; Mc 14.43; Lc 22.47; Io 18.3 298 hanc...accipe] cf. Mt 26.47; Mc 14.43; Lc 22.47; Io 18.3 301 Iudas...304 Iesum] cf. Mt 26.47-48; Mc 14.43-44; Lc 22.47; Io 18.3

Και μόλις τελειώσουν, ο κλήρος λέει το εξής άσμα:

Καθώς έβλεπε ο Κύριος τις αδελφές του Λάζαρου να κλαίνε στο μνήμα, δάκρυσε μπροστά στους Ιουδαίους και είτε με φωνή δυνατή:

Και τότε ο Ιησούς λέει τραγουδιστά:

Λάζαρε, βγες έξω!

Και ο Κλήρος λέει το εξής άσμα:

Και βγήκε έχοντας δεμένα τα χέρια και τα πόδια με λουρίδες από πανί ο Λάζαρος, που πριν τον είχαν για πεθαμένο.

Εν τω μεταξύ έρχεται τρέχοντας ο Ιούδας, που ψάχνει την κατάλληλη ευκαιρία να παραδώσει τον Ιησού, και λέει:

Η προδοσία
του Ιούδα

Ω, εσείς, Αρχιερείς, μέλη του Συνεδρίου, ήρθα να σας παραδώσω τον Ιησού.

Του απαντούν οι Αρχιερείς:

Ιούδα, εσύ, ο μαθητής; Τον Ιησού αν μάς δώσεις, τριάντα αργύρια για αμοιβή θα γίνουμε δικά σου.

Ο Ιούδας τούς απαντά:

Πιστέψτε με, τον Ιησού θα σας τον παραδώσω, και ό,τι υποσχεθήκατε, μη μου το αρνηθείτε. Δώστε μου μόνο συνοδούς που θα έρθουνε μαζί μου και να είσαστε προσεκτικοί, δεν πρέπει να ξεφύγει!

Οι Αρχιερείς λένε τραγουδιστά:

Παράδωσε τον Ιησού γρήγορα, μην αργήσεις.
Πάρε και αυτούς τους συνοδούς που θα έρθουνε μαζί σου.
Μη φοβηθείς, εμπρός λοιπόν, προχώρα, έχει θάρρος, παράδωσε τον Ιησού, πράξε γοργά και βιάσου!

Τότε ο Ιούδας συμφωνεί με τους Ιουδαίους το σύνθημα και τους λέει τραγουδιστά:

Όποιον φιλήσω, αυτός θα είναι ο Ιησούς· ορμήζτε και πιάστε τον!

	<i>Tunc Turba Iudeorum sequatur Iudam cum gladiis et lucernis donec accedat ad Iesum.</i>	305
[Ultima cena]	<i>Interea Iesus faciat, ut mos est in cena.</i>	
[Gethsemani – Mons Oliveti]	<i>Postea assumat quatuor Discipulos et ceteris dicat, quos relinquit:</i>	
	Dormite iam et requiescite.	
	<i>Deinde vadat orare et dicat quatuor Discipulis:</i>	310
	Tristis est anima mea usque ad mortem. Sustinete hic et orate, ne intretis in temptationem.	
10	<i>Tunc ascendat in montem Oliveti et flexis genibus respiciens celum petat dicendo:</i>	
	Pater, si fieri potest, transeat a me calix iste. Spiritus quidem promptus est, caro autem infirma. Fiat voluntas tua.	315
	<i>Hoc facto, redeat ad quatuor Discipulos et inveniat eos dormientes et dicat Petro:</i>	
	Simon, dormis? Non potuisti una hora vigilare mecum? Manete hic, donec vadam et orem.	320

306 Interea... cena] cf. Mt 26.17-30; Mc 14.12-26; Lc 22.7-23; Io 13.1-20
 307 Postea... 309 Discipulis] cf. Mt 26.36-38; Mc 14.32-34; Lc 22.39-40; Io 18.1 308 Dormite... requiescite] Mt 26.45; Mc 14.41 310 Tristis... mortem] Mt 26.38; Mc 14.34 311 Sustinete... 311 temptationem] Mt 26.38, 41; Mc 14.34, 38; Lc 22.40 312 Tunc... 313 dicendo] cf. Mt 26.30, 39; Mc 14.26, 35-36; Lc 22.39, 41-42 314 Pater... 315 tua] Mt 26.39, 41-42; cf. Mc 14.36, 38; Lc 22.42 316 Hoc... 317 Petro] cf. Mt 26.40; Mc 14.37; Lc 22.45 318 Simon... 319 orem] Mt 26.40; Mc 14.37; cf. Lc 22.46 320 Postea... antea] cf. Mt 26.42; Mc 14.39

305 accedat] *supplevi collato sensu; lacunam indicavit Bischoff*

Τότε οι Ιουδαίοι, οπλισμένοι με ξίφη, ρόπαλα και λυχνάρια, συνοδεύουν τον Ιούδα μέχρι να φτάσουν στο σημείο όπου βρίσκεται ο Ιησούς.

Στο μεταξύ ο Ιησούς κάνει όλα όσα είναι έθιμο να γίνονται κατά το δείπνο του Πάσχα.

Στη συνέχεια ο Ιησούς ανεβαίνει μαζί με τέσσερις από τους μαθητές στον λόφο, και λέει στους υπόλοιπους, που τους αφήνει στους πρόποδες:

Κοιμηθείτε και ξεκουραστείτε.

Έπειτα πηγαίνει να προσευχηθεί και λέει στους τέσσερις μαθητές:

Είναι περίλυπη η ψυχή, μέχρι θανάτου. Περιμένετε εδώ και προσευχηθείτε, για να μη σας νικήσει ο πειρασμός.

Τότε ανεβαίνει στην κορυφή του λόφου, γονατίζει, σηκώνει τα μάτια του στον ουρανό και προσεύχεται με δάκρυα:

Πατέρα μου, αν είναι δυνατόν, ας μην πω αυτό το ποτήρι. Το πνεύμα είναι πρόθυμο, η σάρκα όμως αδύναμη. Ας γίνει το θέλημά σου.

Μετά κατεβαίνει ως εκεί που βρίσκονται οι τέσσερις μαθητές του. Τους βρίσκει να κοιμούνται, και λέει στον Πέτρο:

Σίμων, κοιμάσαι; Δεν μπορέσατε να μείνετε άγρυπνοι ούτε μία ώρα μαζί μου; Καθίστε εδώ, ώσπου να προσευχηθώ.

Ο Μυστικός
Δείπνος
Κήπος της
Γεθσημανή –
Όρος των
Ελαιών

348 Κοιμηθείτε... ξεκουραστείτε] Στον Ludus αυτόν ο Ιησούς φαίνεται να αφήνει τους 7 μαθητές του (ο Ιούδας έχει ήδη αποχωρήσει) στους πρόποδες του όρους των Ελαιών με τη ρητή εντολή να κοιμηθούν εκεί. Η παρουσία του iam είναι προβληματική, γι' αυτό και δεν αποδόθηκε κατά τη μετάφραση: το χωρίο αυτό επιλέγεται από τον Ματθαίο και τον Μάρκο, οι οποίοι το χρησιμοποιούν για άλλη περίπτωση εκφώνησης: για τους τρεις (τέσσερις εδώ, cf Mc 13.3) μαθητές, τους οποίους ο Ιησούς παίρνει μαζί του. Για τη συγκεκριμένη περίπτωση του Ludus, το καλύτερο εκφώνημα φαίνεται να είναι αυτό που παραδίδει ο Mt 26.36: sedete hic donec vadam illuc et orem, δεν επιλέγεται όμως από τον συγγραφέα του Ludus, καθώς χρησιμοποιείται πιο μετά, βλ. 229–230.

Στίχος 421, apparatus criticus] Και καθώς ο Πέτρος ακολουθούσε τον Ιησού, μια υπηρέτρια τον είπε: / Αλήθεια, και εσύ ένας από αυτούς δεν είσαι; / Εκείνος της λέει: / Όχι, δεν είμαι. / Ξανά η υπηρέτρια: / Και εσύ είσαι ένας από αυτούς. Πράγματι είσαι ένας από εκείνους, γιατί είσαι Γαλιλαίος. / Πέτρος: / Δεν τον ξέρω αυτόν τον άνθρωπο. / Ο Δούλος στους Αρχιερείς: / Μα δε σε είδα εγώ στον κήπο μαζί του; / Ο Πέτρος: Δεν ξέρεις τι λες.

	<i>Postea vadat iterum orare ut antea:</i>	
	«Pater, si fieri potest, transeat a me calix iste. Spiritus quidem promptus est, caro autem infirma. Fiat voluntas tua.»	
	<i>Tunc iterato veniat ad Discipulos et inveniatur eos dormientes et dicat ad eos:</i>	325
	Manete hic!	
	<i>Et iterum dicit:</i>	
10	Pater, si non potest hic calix transire, nisi bibam illum, fiat voluntas tua.	330
	<i>Tunc redeat ad Discipulos et cantet:</i>	
	Una hora non potestis vigilare mecum, qui exhortabamini mori pro me. Vel Iudam non videtis, quomodo non dormit, sed festinat tradere me Iudeis? Surgite eamus. Ecce appropinquat, qui me traditurus est.	335
[Iesus tenetur]	<i>Veniat Iudas ad Iesum cum Turba Iudeorum. Quibus Iesus dicat:</i>	
	Quem queritis?	
	<i>Qui respondent:</i>	
20	Iesum Nazarenum.	340
	<i>Iesus dicit:</i>	
	Ego sum.	
	<i>Et Turba retrocedat. Item Iesus dicit:</i>	
	Quem queritis?	
	<i>Iudei:</i>	345
	Iesum Nazarenum.	
	<i>Iesus respondet:</i>	
	Dixi vobis, quia ego sum.	
	<i>Item:</i>	
30	Si ergo me queritis, sinite hos abire.	350

321 Pater...323 tua] Mt 26.39, 41-42; cf. Mc 14.36, 38; Lc 22.42
324 Tunc...325 eos] cf. Mt 26.40, 45; Mc 14.37, 41 326 Manete hic] Mt 26.38; Mc 14.34 328 Pater...329 tua] Mt 26.42; cf. Mt 26.39; Mc 14.36; Lc 22.42 330 Tunc...cantet] cf. Mt. 26.40; Mc 14.37; Lc 22.45-46 331 Una...mecum] Mt. 26.40; cf. Mc 14.37; Lc 22.46 332 qui...

Μετά απομακρύνεται και πάλι, για να προσευχηθεί όπως πριν:

Πατέρα μου, αν είναι δυνατόν, ας μην πω αυτό το ποτήρι. Το πνεύμα, είναι πρόθυμο, η σάρκα όμως αδύναμη. Ας γίνει το θέλημά σου.

Τότε ξαναπηγαίνει στους τέσσερις μαθητές του, τους βρίσκει πάλι να κοιμούνται και τους λέει:

Μείνετε εδώ!

Και προσεύχεται ξανά:

Πατέρα μου, αν δεν μπορώ να αποφύγω αυτό το ποτήρι αλλά πρέπει να το πω, ας γίνει το θέλημά σου.

Τότε γυρνάει για τρίτη φορά στους τέσσερις μαθητές του και τους λέει τραγουδιστά:

Ούτε μια ώρα δεν μπορέσατε να μείνετε ξάγρυπνοι μαζί μου, εσείς που είσατε πρόθυμοι να πεθάνετε αντί για μένα. Ή δεν βλέπετε ότι ο Ιούδας δεν κοιμάται, αλλά βιάζεται να με παραδώσει στους Ιουδαίους; Σηκωθείτε, πρέπει να πηγαίνουμε. Να, έφτασε αυτός που θα με προδώσει.

Καταφθάνει ο Ιούδας μαζί με τους Ιουδαίους. Ο Ιησούς τούς ρωτάει:

· Ποιον γυρεύετε;

Αυτοί τού απαντούν:

Τον Ιησού από τη Ναζαρέτ.

Ο Ιησούς τούς λέει:

Εγώ είμαι.

Και οι Ιουδαίοι κάνουν πίσω. Ο Ιησούς τούς ρωτάει και πάλι:

Ποιον γυρεύετε;

Οι Ιουδαίοι:

Τον Ιησού από τη Ναζαρέτ.

Ο Ιησούς τούς απαντά:

Σας είπα, εγώ είμαι.

Και προσθέτει:

Αν, λοιπόν, γυρεύετε εμένα, αφήστε τους αυτούς να φύγουν.

Η σύλληψη
του Ιησού

332 me] cf. Mt 26.35; Mc 14.31; Lc 22.33 333 Vel... 333 Iudeis] cf. Mt 26.45; Mc 14.41 334 Surgite... 334 est] Mt 26.46; Mc 14.42 336 Veniat... 336 dicat] cf. Mt 26.47; Mc 14.43; Lc 22.47; Io 18.3-4 337 Quem... 349 abire] Io 18.4-8 350 Tunc... 353 venisti] cf. Mt 26.49-50, 56; Mc 14.45, 50

Tunc Apostoli dent fugam excepto Petro. Et Iudas dicat:

Ave, Rabbi.

Iesus illi respondet:

O Iuda, ad quid venisti?
Peccatum magnum tu fecisti.
Me Iudeis traditum
ducis ad patibulum
cruciandum.

355

Et Iesus dicat:

10 Tamquam ad latronem existis cum gladiis et fustibus
comprehendere me; <quotidie apud vos sedebam docens in
templo, et non me tenuistis.>

360

[Coram synedrio et
Pontificibus]

Et ducatur Iesus ad Pontifices. Et Chorus cantet:

Collegerunt Pontifices <et Pharisei concilium et dicebant>:

Et Pontifices cantent et cogitent, quid faciant:

365

Quid facimus, quia hic homo multa signa facit? Si dimitti-
mus eum sic, omnes credent in eum.

Et Caiphas cantet:

20 Expedi vobis, ut unus moriatur homo pro populo et non
tota gens pereat.

370

358 Et...361 tenuistis] Mt 26.55; Mc 14.48-49; cf. Lc 22.52-53; Io 18.20
363 Et¹...Pontifices] cf. Mt 26.57; Mc 14.53; Lc 22.54; Io 18.13, 24
Collegerunt...dicebant] Io 11.47 364 Et...366 eum²] Io 11.47-48
367 Et...369 pereat] Io 11.49-50

357 post cruciandum marginalia et interlinearia aliis manibus (f. 109r),
quae in editione Bischoff (p. 169) sic apparent: Et Petro sequente Iesum
una Ancilla dicit: / Vere tu ex illis es? / Ipse dicit: / Non sum. / Item An-
cilla: / [Nam unus ex eis es.] Vere tu ex illis es, nam et Galileus es. /
Petrus: / Non novi hominem. / <Servus Pontificis:> / Nonne vidi te cum
illo in horto? / <Petrus:> / Nescio, quid dicis. cf. Mt 26.69-72; Mc 14.66-
71; Lc 22.56-60; Io 18.17, 25-27

363 Collegerunt...dicebant] Cod. Sang. 339, 95.5-6 365 Quid...366
eum²] Cod. Sang. 339, 95.6-7 368 Expedi...369 pereat] Cod. Sang.
339, 95.10-11

Τότε οι Απόστολοι φεύγουν, εκτός από τον Πέτρο, και ο Ιούδας λέει:

Χαίρε, Δάσκαλε!

Ο Ιησούς τού απαντά:

Ιούδα, γι' αυτό ήρθες;
Μέγα το κρίμα σου, λοιπόν.
Να με πιάσουν οι Ιουδαίοι,
να με στείλεις στο σταυρό
και εκεί να θανατωθώ.

Και ο Ιησούς λέει:

Ληστής είμαι, και βγήκατε να με συλλάβετε με ξίφη και
ρόπαλα; Καθημερινά καθόμουν μαζί σας και δίδασκα
στον ναό, και δεν με συλλάβατε.

*Και οδηγείται ο Ιησούς στους Αρχιερείς, και ο Χορός λέει
τραγουδιστά:*

Συγκάλεσαν οι Αρχιερείς και οι Φαρισαίοι συνέδριο και
έλεγαν:

*Και οι Αρχιερείς λένε τραγουδιστά, καθώς σκέφτονται τι να
κάνουν:*

Τι θα κάνουμε; Πολλά θαυμαστά πράγματα κάνει αυτός ο
άνθρωπος. Αν τον αφήσουμε να συνεχίσει έτσι, όλοι θα
πιστέψουν σε αυτόν.

Και ο Καϊάφας λέει τραγουδιστά:

Είναι συμφέρον σας να πεθάνει ένας άνθρωπος για χάρη
του λαού, για να μην αφανιστεί ολόκληρο το έθνος.

Ο Ιησούς
ενώπιον του
Συνεδρίου
και των
Αρχιερέων

	<i>Clerus cantet:</i>	
	Ab ipso ergo die cogitaverunt <interficere eum dicentes: Ne forte veniant Romani, et tollant nostrum locum et gentem.>	
[Pontio Pilato traditur]	<i>Postea ducitur ad Pilatum Iesus. Et dicunt Iudei:</i>	375
	Hic dixit: Solvite templum hoc, et post triduum reedificabo illud.	
	<i>Pilatus respondet:</i>	
	Quam accusationem affertis adversus hominem istum?	
10	<i>Iudei respondent:</i>	380
	Si non fuisset hic malefactor, non tibi tradidissemus eum.	
	<i>Pilatus:</i>	
	Accipite eum vos et secundum legem vestram iudicate eum.	
	<i>Iudei:</i>	385
	Nobis non licet interficere quemquam.	
[Coram Herode]	<i>Postea ducatur Iesus ad Herodem, qui dicat ei:</i>	
	Homo Galileus es?	
	<i>Iesus vero tacebat. Et Herodes iterum dicit:</i>	
20	Quem te ipsum facis?	390
	<i>Iesus non respondet ei ad unum verbum. Tunc Iesus induatur veste alba, et reducunt Iesum ad Pilatum.</i>	
[Pontio Pilato iterum]	<i>Tunc conveniunt Pilatus et Herodes et osculantur invicem. Et Iesus veniat ad Pilatum et ipse dicit:</i>	
	Nullam causam mortis invenio in homine isto.	395
	<i>Iudei dicunt:</i>	
	Reus est mortis.	

371 Ab...dicentes] Io 11.53 | Ab...373 gentem] Io 11.53 · 48 375 Postea...Iesus] cf. Mt 27.2; Mc 15.1; Lc 23.1; Io 18.28 | Et...376 illud] cf. Mt 26.61; Mc 14.57-58; Io 2.19 377 Pilatus...385 quemquam] Io 18.29-31 387 Postea...390 verbum] cf. Lc 23.7, 9 · cf. Mt 27.12; Mc 15.4; Io 19.9 391 Tunc...391 Pilatum] cf. Lc 23.11 393 Tunc...invicem] cf. Lc 23.12 | Et...394 isto] Lc 23.14; cf. Io 18.38, 19.4 395 Iudei...396 mortis] Mt 26.66 397 Tunc...406 facis] Io 18.33-37; cf. Mt 27.11 · 26.53; Mc 15.2; Lc 23.3

Ο Κλήρος λέει τραγουδιστά:

Από εκείνη λοιπόν την ημέρα αποφάσισαν να τον θανατώσουν λέγοντας: ίσως έρθουν οι Ρωμαίοι και υποτάξουν τον τόπο και το έθνος μας.

Έπειτα ο Ιησούς οδηγείται στον Πιλάτο και οι Ιουδαίοι λένε:

Τον ακούσαμε να λέει: Γκρεμίστε αυτόν τον ναό, και σε τρεις μέρες θα τον ξαναχτίσω.

Ο Ιησούς
παραδίνεται
στον Πόντιο
Πιλάτο

Ο Πιλάτος τούς λέει:

Για ποιο αδίκημα κατηγορείτε αυτόν τον άνθρωπο;

Οι Ιουδαίοι του απαντούν:

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

Ο Πιλάτος:

Πάρτε τον εσείς και δικάστε τον σύμφωνα με τον νόμο σας.

Οι Ιουδαίοι:

Σε εμάς δεν επιτρέπεται να επιβάλουμε ποινή θανάτου για κανέναν.

Μετά από αυτά ο Ιησούς οδηγείται στον Ηρώδη, που του λέει:

Είσαι Γαλιλαίος;

Ο Ιησούς
ενώπιον του
Ηρώδη

Ο Ιησούς σωπαίνει, και ο Ηρώδης τον ρωτάει για δεύτερη φορά:

Ποιος είσαι εσύ;

Ο Ιησούς όμως δεν του λέει λέξη. Τότε ντύνουν τον Ιησού με ένα λευκό ένδυμα και τον οδηγούν ξανά ενώπιον του Πιλάτου.

Ο Ηρώδης και ο Πιλάτος βρίσκουν τότε αφορμή για να συμφιλιωθούν. Ο Ιησούς φτάνει στον Πιλάτο και εκείνος λέει (απευθυνόμενος στους Αρχιερείς και τον λαό):

Ο Ιησούς για
δεύτερη φορά
ενώπιον του
Ποντίου
Πιλάτου

Δεν βρίσκω καμία κατηγορία άξια θανάτου για τον άνθρωπο αυτόν.

Οι Ιουδαίοι τού λένε:

Είναι ένοχος και πρέπει να θανατωθεί.

Τότε ο Πιλάτος ρωτάει τον Ιησού:

441 Ο...442 φορά] Το λατινικό κείμενο χρησιμοποιεί ιστορικό χρόνο, καθώς η σκηνική οδηγία σχεδόν αντιγράφεται από το κείμενο της ευαγγελικής αφήγησης. Μετέφρασα το συγκεκριμένο χωρίο ως αυτοτελή σκηνική οδηγία, ώστε να μην διαταραχθεί η συνοχή της πλοκής.

371 Ab...373 gentem] Cod. Sang. 339, 95.11-12, 7-8

	<i>Tunc Pilatus dicat ad Iesum:</i>	
	Tu es rex Iudeorum?	
	<i>Iesus respondit:</i>	400
	Tu dicis, quia rex sum.	
	<i>Pilatus dicit:</i>	
	Gens tua et Pontifices tui tradiderunt te michi.	
	<i>Iesus paulatim dicat:</i>	
	Regnum meum non est de hoc mundo.	405
	<i>Pilatus item dicit:</i>	
10	Ergo quem te ipsum facis?	
	<i>Iesus vero taceat. Et Pilatus dicit ad Pontifices:</i>	
	Quid faciam de Iesu Nazareno?	
	<i>Iudei:</i>	410
	Crucifigatur.	
	<i>Pilatus:</i>	
	Corripiam ergo illum et dimittam.	
	<i>Tunc ducitur Iesus ad flagellandum. Postea Iesus induatur veste purpurea et spinea corona. Tunc dicant Iudei blasphemando ad Iesum:</i>	415
20	Ave, rex Iudeorum.	
	<i>Et dent ei alapas:</i>	
	Prophetiza, quis est, qui te percussit?	
	<i>Et ducant eum ad Pilatum. Cui Pilatus dicit:</i>	420
	Ecce homo.	
	<i>Iudei:</i>	
	Crucifige, crucifige eum.	
	<i>Pilatus:</i>	
	Accipite eum vos et crucifigite. Nullam causam invenio in eo.	425
30	<i>Iudei:</i>	
	Si hunc dimittis, non es amicus Caesaris.	

407 Iesus... taceat] cf. Mt 27.12; Mc 15.5; Lc 23.9 408 Et... 412 dimit-
tam] Mt 27.22; cf. Mc 15.12-13; Lc 23.20-21; Io 19.15 413 Tunc...
flagellandum] cf. Mt 27.26; Mc 15.15; Io 19.1 414 Postea... 416 Iudeo-
rum] cf. Mt 27.28-29; Mc 15.17-18; Io 19.2-3 417 Et... alapas] Io 19.3

Εσύ είσαι ο βασιλιάς των Ιουδαίων;
Ο Ιησούς απαντά:
 Ναι, είμαι βασιλιάς, όπως το λες.
Ο Πιλάτος τού λέει:
 Ο λαός ο δικός σου και οι Αρχιερείς σε παρέδωσαν σε εμένα.
Ο Ιησούς απαντά μετά από λίγο:
 Η δική μου βασιλεία δεν προέρχεται από αυτόν τον κόσμο.
Τον ρωτάει και πάλι ο Πιλάτος:
 Λοιπόν, ποιος είσαι;
Ο Ιησούς όμως σωπαίνει. Ο Πιλάτος λέει στους Αρχιερείς:
 Τι να κάνω με αυτόν τον Ιησού από τη Ναζαρέτ;
Οι Ιουδαίοι:
 Να σταυρωθεί!
Ο Πιλάτος:
 Θα τον βασανίσω λοιπόν και θα τον ελευθερώσω.
Τότε παίρνουν τον Ιησού για να τον μαστιγώσουν. Μετά τον ντύνουν με κόκκινο ένδυμα και του φοράνε ένα ακάθινο στεφάνι. Τότε οι Ιουδαίοι λένε περιπαιχτικά στον Ιησού:
 Ζήτω ο βασιλιάς των Ιουδαίων!
Και τον χτυπούν στο πρόσωπο:
 Σαν προφήτης που είσαι, πες μας, ποιος σε χτύπησε;
Και τον οδηγούν στον Πιλάτο, που του λέει:
 Ιδού ο άνθρωπος!
Οι Ιουδαίοι:
 Σταύρωσέ τον, σταύρωσέ τον!
Ο Πιλάτος:
 Πάρτε τον εσείς και σταυρώστε τον. Εγώ δε βρίσκω κανένα λόγο για να τον καταδικάσω.
Οι Ιουδαίοι:
 Αν τον ελευθερώσεις, δεν είσαι φίλος του αυτοκράτορα.

471 Τότε... 473 Ιησού] βλ. 441

cf. Mt 27.29-30; Mc 15.18-19 418 Prophetiza... percussit] cf. Mt 26.68; Lc 22.64 419 Et... 443 fecit] Io 19.5-7, 9-12, 15

	<i>Item:</i>		
		Omnis, qui se facit regem, contradicit Cesari.	430
	<i>Pilatus:</i>		
		Unde es tu?	
	<i>Iesus tacet. Pilatus:</i>		
		Michi non loqueris?	
	<i>Item:</i>		435
		Nescis, quia potestatem habeo crucifigere te et potestatem dimittere te?	
10	<i>Iesus respondet:</i>		
		Non haberes in me potestatem, nisi desuper tibi datum fuisset.	440
	<i>Pilatus ad Iudeos:</i>		
		Regem vestrum crucifigam?	
	<i>Iudei respondent:</i>		
		Crucifigatur, quia filium Dei se fecit.	
	<i>Pilatus lavans manus suas cum aqua [et] dicat ad Iudeos:</i>		445
		Innocens ego sum a sanguine huius. Vos videritis.	
[Via crucis (incipit)]	<i>Tunc Iesus ducatur ad crucifigendum.</i>		
[Interitus Iudae]	<i>Tunc Iudas ad Pontifices vadat cantando et reiectis denariis dicit flendo:</i>		
		Penitet me graviter, quod istis argenteis Christum vendiderim.	450
	<i>Item:</i>		
		Resumite vestra, resumite!	
		Mori volo et non vivere.	
		Suspendii supplicio me volo perdere.	455
	<i>Pontifices:</i>		
		Quid ad nos, Iudas Scariotis? Tu videris.	

444 Pilatus...445 videritis] Mt 27.24 447 Tunc...crucifigendum] cf. Mt 27.31; Mc 15.20; Lc 23.26 448 Tunc...458 suspenditur] cf. Mt 27.3-5

449 Penitet...450 vendiderim] in editione a Joung praeparata sola linea hi versi apparent 452 Resumite...454 perdere] vid. 449

Ξανά:

Όποιος κάνει τον εαυτό του βασιλιά, είναι εχθρός του αυτοκράτορα.

Ο Πιλάτος στον Ιησού:

Από πού είσαι;

Ο Ιησούς σιωπάει. Του λέει τότε ο Πιλάτος:

Σε εμένα δεν αποκρίνεσαι;

Και προσθέτει:

Δεν ξέρεις πως έχω εξουσία να σε σταυρώσω, όπως έχω εξουσία και να σε αφήσω ελεύθερο;

Ο Ιησούς τού απαντά:

Δε θα είχες καμιά εξουσία πάνω μου, αν δε σου είχε δοθεί από τον Θεό.

Ο Πιλάτος απευθύνεται στους Ιουδαίους:

Τον βασιλιά σας να σταυρώσω;

Οι Ιουδαίοι απαντούν:

Να σταυρωθεί, γιατί ισχυρίστηκε πως είναι γιος του Θεού.

Ο Πιλάτος παίρνει νερό, πλένει τα χέρια του και λέει στους Ιουδαίους:

Εγώ είμαι αθώος για το αίμα αυτού του δίκαιου ανθρώπου. Το κρίμα πάνω σας.

Τότε παίρνουν τον Ιησού για να τον σταυρώσουν.

Παράλληλα, ο Ιούδας πηγαίνει στους Αρχιερείς, τους πετάει τα τριάκοντα αργύρια και τους λέει τραγουδιστά, με δάκρυα:

Σας πούλησα τον Ιησού, πικρά το μετανιώνω, για τούτα εδώ τα αργύρια.

Ξανά:

Πάρτε τα πίσω, πάρτε τα.

Πια να μη ζω μα να χαθώ,
να πεθάνω στην κρεμάλα, έτσι να τιμωρηθώ.

Οι Αρχιερείς:

Κι εμάς τι μας νοιάζει, Ιούδα Ισκαριώτη; Δικό σου είναι το κρίμα.

Η πορεία του
Ιησού προς
τον Γολγοθά
(έναρξη)
Η αυτοκτονία
του Ιούδα

	<i>Statim veniat Diabolus et ducat Iudam ad suspendium, et suspenditur.</i>	
[Via crucis (continuatur)]	<i>Tunc veniant Mulieres a longe plorantes flere Iesum, quibus Iesus dicat:</i>	460
	Filie Ierusalem, nolite flere super me, sed super vos ipsas.	
[Iesus crucifigitur]	<i>Tunc Iesus suspendatur in cruce. Et titulus fiat:</i>	
	Iesus Nazarenus rex Iudeorum.	
	<i>Tunc respondent Iudei Pilato cantando:</i>	465
	Regem non habemus nisi Cesarem.	
10	<i>Pilatus:</i>	
	Quod scripsi, scripsi.	
[Planctus Mariae]	<i>Tunc veniat Mater Domini lamentando cum Iohanne evangelista, et ipsa accedens crucem respicit crucifixum:</i>	470
	Awe, awe, mich hiüt vnde immer we!	
	Awe, wie sihe ich nv an daz liebiste chint, daz ie gewan ze dirre werlde ie dehain wip.	
	Awe, mines shoene chindes lip!	475
	<i>Item:</i>	
20	Den sihe ich iemerlichen an. Lat iuch erbarmen, wip vnde man. Lat iwer ovgen sehen dar vnde nemt der marter rehte war.	480
	<i>Item:</i>	
	Wart marter ie so iemerlich vnde also rehte angestlich? Nv merchet marter, not vnde tot vnde al den lip von blute rot.	485
	<i>Item:</i>	
30	Lat leben mir daz chindel min vnde toctet mich, die muter sin, Mariam, mich uil armez wip. Zwiv sol mir leben vnde lip?	490

460 Tunc...461 ipsas] cf. Lc 23.27-28 463 Tunc...cruce] cf. Mt 27.35;
Mc 15.24; Lc 23.33; Io 19.18 | Et...463 Iudeorum] Io 19.19; cf. Mt
27.37; Mc 15.26; Lc 23.38 465 Regem...467 scripsi²] Io 19.15, 22

Αμέσως μετά έρχεται ο Διάβολος, οδηγεί τον Ιούδα στην κρεμάλα, και εκείνος κρεμιέται.

Παράλληλα, έρχονται οι Γυναίκες από μακριά θρηνώντας με δάκρυα τον Ιησού. Ο Ιησούς τούς λέει:

Γυναίκες της Ιερουσαλήμ, μην κλαίτε για μένα, κλάψτε μάλλον για τον εαυτό σας.

Τότε ο Ιησούς σταυρώνεται. Και πάνω στον σταυρό μπαίνει εξής επιγραφή:

Ο Ιησούς από τη Ναζαρέτ, ο Βασιλιάς των Ιουδαίων.

Τότε οι Ιουδαίοι λένε τραγουδιστά στον Πιλάτο:

Δεν έχουμε άλλον βασιλιά, εκτός από τον αυτοκράτορα.

Ο Πιλάτος:

Ό,τι έγραψα, έγραψα.

Τότε έρχεται η Μητέρα του Κυρίου με τον Ιωάννη τον Ευαγγελιστή. Πλησιάζει τον σταυρό, κοιτάζει τον εσταυρωμένο και λέει τον εξής θρήνο:

Αλίμονο, αλίμονο! Τι στενοχώρια έχω και σήμερα και πάντοτε!

Αλίμονο, πώς κοιτάζω τώρα αυτό το παιδί, που πιο αξιολάτρευτο καμία γυναίκα δεν έφερε στον κόσμο!

Αλίμονο, του λατρεμένου μου παιδιού το σώμα!

Ξανά:

Θα το κοιτάζω αιώνια.

Συμπονέστε, άνδρες και γυναίκες.

Στρέψτε τα μάτια σας εκεί και δείτε το αληθινό μαρτύριο.

Ξανά:

Υπήρχε ποτέ τέτοιο μαρτύριο και τέτοια φοβερή αγωνία;

Κοιτάξτε τώρα το μαρτύριο, την αγωνία και τον θάνατο, και το σώμα ολόκληρο κατακόκκινο από το αίμα.

Ξανά:

Ας ζήσει το παιδάκι μου, για χάρη μου,

και ας πεθάνω εγώ, η μητέρα του,

η Μαρία, η πιο αξιολύπητη από τις γυναίκες.

Τι με ωφελούν πλέον το σώμα και η ζωή;

Η πορεία του Ιησού προς τον Γολγοθά (συνέχεια)

Η σταύρωση του Ιησού

Ο θρήνος της Θεοτόκου

469 Tunc... 469 crucifixum] Io 19.25-27; cf. Mt 27.55-56; Mc 15.40; Lc 23.49

*Item Mater Domini omni ploratu exhibens multos planctus et
clamat ad Mulieres flentes et conquerendo valde:*

	Flete, fideles anime, flete sorores optime, ut sint multiplices doloris indices planctus et lacrimae!	495
10	Fleant materna viscera, Marie matris vulnera. Materne doleo, que dici soleo felix puerpera.	500
	Triste spectaculum crucis et lancee! Clausum signaculum mentis virginiae profunde vulnerat. Hoc est, quod dixerat, quod prophetaverat	505
20	senex prenuntius, hic ille gladius, qui me transverberat.	510
	Dum caput cernuum, dum spinas capitis, dum plagas manuum cruentis digitis supplex suspicio, sub hoc supplicio tota deficio,	515
30	dum vulnus lateris, dum locus vulneris est in profluvio.›	520
	<i>Tunc Maria amplexatur Iohannem et cantet eum habens inter brachia:</i>	
	Mi Iohannes, planctum move, plange mecum, fili nove, fili novo federe matris et matertere.	525
40	Tempus est lamenti, immolemus intimas lacrimarum victimas Christo morienti.	530

507 Hoc...511 transverberat] cf. Lc 2.35

Ξανά η Μητέρα του Κυρίου θρηνεί με οδυρμούς, και λέει με κραυγές και παράπονο στις Γυναίκες, που κλαίνε και εκείνες μαζί της:

Κλάψτε πιστές ψυχές,
κλάψτε, αδερφές μου, κλάψτε,
τον πόνο σας να δείξουνε
σαν μάρτυρες
τα δάκρυα και οι θρήνοι!

Κλαίνε τα σπλάχνα και οι πληγές
μιας μάνας: της Μαρίας.
Πονώ λοιπόν η μάνα, εγώ,
αν και με αποκαλούσαν
ευλογημένη που έτυχα για γιο τον Ιησού μου.

Θέαμα πικρό τούτα τα δυο:
το σταυρικό μαρτύριο, το τρύπημα της λόγχης!
Λέξεις κρυμμένες μες στον νου,
που από παλιά ματώνουν
τον νου μου τον παρθενικό.
Είναι όσα μου προφήτευσε
ο Συμεών σαν μάντης,
σοφός, γέρος σεβάσμιος:
Πέρα ως πέρα με έσκισαν,
σαν δίκικο μαχαίρι.

Έγειρε το κεφάλι του,
ματώνει από τα αγκάθια,
έχουν πληγές τα χέρια του
αίμα τα δάχτυλά του:
χάνομαι, δεν μπορώ να δω, τα μάτια μου να στρέψω
σε τούτο το μαρτύριο
που με πονάει, με λιώνει,
καθώς στο μέρος της πλευράς
είναι η πληγή που χάσκει,
και τρέχει αίμα ποταμός.

Η Μαρία αγκαλιάζει τον Ιωάννη και λέει τραγουδιστά καθώς τον κρατάει στην αγκαλιά της:

Θρήνησε, Ιωάννη μου,
κλάψε και εσύ, παιδί μου,
γιε μου, θρέμα νέας γενιάς,
μιας μάνας και μιας θείας.
Καιρός για να θρηνήσουμε
και δάκρυα να χύσουμε
σαν να ήτανε θυσία
στον Ιησού που σβήνει.

Et per horam quiescat sedendo. Et iterum surgat et cantet:

	1.) Planctus ante nescia; planctu lassor anxia, crucior dolore.	535
	2. Orbat orbem radio, me ludea filio, mentibus dulcore.	
10	3. Fili, dulcor unice, singulare gaudium, matrem flentem respice conferens solacium.	540
	4. Mentem, pectus, lumina tua torquent uulnera. Que mater, que femina tam felix, tam misera?	545
20	5. Flos florum, dux morum, uenie uenia! Hinc ruit, hinc fluit unda cruoris. Proh dolor, hinc color effugit oris.	550 555
	6. O uerum eloquium iusti Symeonis! Quem promisit gladium, sentio, doloris.	560
30	7. Gemitus suspiria lacrimaeque foris uulneris indicia sunt interioris.	
	8. Parcite proli! Mors michi noli tu quid sibi soli sola mederis.	565
	9. Morte, beate, separor a te,	570

534 *post ante nescia sequitur et cetera; substitui textu, quod in editione Xatzipanagiotidis, Universitati Nationali et Capodistriaca Atheniensi laureatae, apparet*

Κάθεται. Μένει σιωπηλή για ώρα. Μετά σηκώνεται και λέει τραγουδιστά:

1. Θρήνο πιο πριν δεχ 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,
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 είπτε.
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,

602 Θρήνο... 650 του] Η μετάφραση αναδημοσιεύεται εδώ ακριβώς όπως εκπονήθηκε για πρώτη φορά στην ελληνική γλώσσα από τη Στυλιανή Χατζηπαναγιωτίδη και εκδόθηκε στη σχετική διπλωματική της εργασία ειδίκευσης με τίτλο *Ludus breviter de passione: μια σύγχρονη ανάγνωση με βάση την Ποιητική του Αριστοτέλη*, Αθήνα: ΕΚΠΑ 2018.

	ut dum nate sic cruciaris.	
	10. Que crimen, que scelera gens promisit effera! Virgam, uincla, uulnera, sputa, clauos, cetera sine culpa patitur.	575
10	11. Nato, queso, parcite! Matrem crucifigite vel in crucis stipite nos simul affigite! Male solus moritur.⟩	580
	<i>Tunc iterum amplexetur Iohannem et cantet:</i> Mi Iohannes et cetera <i>Iohannes ad hec:</i>	585
	O Maria, tantum noli lamentare tue proli! Sine me nunc plangere, que vitam cupis cedere.	
[Familiare iuxta crucem]	<i>Et Iohannes teneat Mariam sub humeris. Et dicat Iesus ad eam:</i> Mulier, ecce filius tuus. <i>Deinde dicit ad Iohannem:</i> Ecce mater tua. <i>Postea vadant Maria et Iohannes de cruce.</i>	590 595
[Iesus moritur]	<i>Et Iesus dicat:</i> Sito. <i>Statim veniant Iudei prebentes spongiam cum aceto. Et Iesus bibat:</i>	
30	Consummatum est.	600
[Latus aperitur]	<i>Tunc Longinus veniat cum lancea et perforet latus eius et ille dicat aperte:</i> Ich wil im stechen ab daz herze sin, daz sich ende siner marter pin.	

590 Et!...594 cruce] Io 19.26-27 596 Et...599 est] Io 19.28-30; cf. Mt 27.48; Mc 15.36; Lc 23.36 601 Tunc...601 aperte] Io. 19.34; cf. Mt 27.54; Mc 15.39; cf. Lc 23.47 604 Iesus...606 me] Mt 27.46; cf. Mc 15.34

602 aperte] cf. Acta Pilati 16, Tisch. 283.3

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 αθώος υπομένεις.

11. Τον γιο μου, σας εκλιπαρώ, 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.

Αγκαλιάζει ξανά τον Ιωάννη και λέει τραγουδιστά:

Θρήνησε, Ιωάννη μου, και τα λοιπά.

Ο Ιωάννης τής λέει:

Μαρία, μη θρηνείς
μόνη σου για τον γιο σου·
μαζί σου θέλω να θρηνώ
σαν χάνεις τη ζωή σου.

*Ο Ιωάννης κρατά τη Μαρία από τους ώμους, και ο Ιησούς τής
λέει:*

Γυναίκα, αυτός τώρα είναι ο γιος σου.

Ύστερα λέει στον Ιωάννη:

Αυτή τώρα είναι η μητέρα σου.

*Μετά από αυτό η Μαρία και ο Ιωάννης απομακρύνονται από
τον σταυρό.*

Και ο Ιησούς λέει:

Διψώ.

*Αμέσως έρχονται Ιουδαίοι με ένα σφουγγάρι βουτηγμένο σε
ξίδι. Και ο Ιησούς πίνει:*

Όλα τώρα εκπληρώθηκαν.

*Τότε έρχεται ο Λογγίνος με μια λόγχη, τρυπά την πλευρά του
Ιησού και λέει δυνατά:*

Θα του τρυπήσω την καρδιά,
και ο πόνος του μαρτυρίου τότε θα τελειώσει.

Οι οικείοι του
Ιησού δίπλα
στον σταυρό

Ο θάνατος
του Ιησού

Η νόξη της
πλευράς του
Ιησού

Iesus videns finem dicit clamando: 605

Ely, Ely, lema sabactany, [hoc est:] Deus meus, Deus meus, ut quid dereliquisti me?

Et inclinato capite emittat spiritum. Longinus:

Vere filius Dei erat iste.

Item: 610

Dirre ist des waren gotes sūn.

Item:

10 Er hat zaichen an mir getan,
wan ich min sehen wider han.

Et unus ex Iudeis dicat ad Iudeos: 615

Eliam vocat iste. Eamus et videamus, si Elias veniens liberet eum an non.

[Iesus in cruce
blasphematur]

Alter Iudeus:

Si filius Dei es, descende de cruce.

Item alter: 620

Alios salvos fecit, seipsum non potest salvum facere.

607 Et... spiritum] Io 19.30; cf. Mt 27.50; Mc 15.37; Lc 23.46 608 Longinus...608 iste] Mt 27.54; Mc 15.39; cf. Lc 23.47 614 Et...616 non] Mt 27.47, 49; cf. Mc 15.35-36 618 Alter...618 cruce] Mt 27.40; cf. Mt 27.42; Mc 15.30, 32; Lc 23.37, 39 619 Item...620 facere] Mt 27.42; Mc 15.31; cf. Lc 23.35

621 post facere verba Iosephi ab Arimathia et Pilati, quae in editione a Joung praeparata sic apparent: Cantus Ioseph ab Arimathia: / Iesus von gotlicher art, / ein mensch an alle sunde, / der an schuld gemartret wart, / ob man den verbaz vunde; / genaglet an dem chrivze stan, / daz wer niht chuneges ere. / Darumb solt ir mich in lan / bestaten, rihter herre. / Pilatus: / Swer redelicher dinge gert, / daz stet wol an der maze, / daz er ir werde wol gewert. / Du bitest, daz ich laze / dich bestaten Ihesum Christ: / daz main ich wol in gute. / Seit er dir so ze herzen ist, / num in nach dinem mute.

611 gotes] cf. Acta Pilati 16, Tisch. 309.12

Ο Ιησούς καθώς βλέπει το τέλος του, κραυγάζει με δυνατή φωνή:

Ηλί, ηλί, λιμά σαβαχθανί; Θεέ μου, Θεέ μου, γιατί με εγκατέλειψες;

Γέρνει το κεφάλι του και αφήνει την τελευταία του πνοή. Και ο Λογγίνος λέει:

Στα αλήθεια, αυτός ήταν ο γιος του Θεού.

Ξανά:

Στα αλήθεια, αυτός ήταν ο γιος του Θεού.

Ξανά:

*Ενήργησε θαυματουργά επάνω μου,
καθώς ανέκτησα και πάλι το φως μου!*

Και κάποιος από τους Ιουδαίους λέει στους υπόλοιπους (Ιουδαίους):

Φωνάζει τον Ηλία. Αφήστε να δούμε αν θα έρθει ο Ηλίας να τον σώσει.

Ένας άλλος Ιουδαίος λέει:

Αν είσαι ο γιος του Θεού, κατέβα από τον σταυρό.

Ξανά, ένας άλλος:

Άλλους έσωσε, δεν μπορεί όμως να σώσει τον εαυτό του.

Ο εμπαιγμός
του Ιησού
στον σταυρό

ΚΕΦΑΛΑΙΟ 2

Δραματοουργία

1. Πρόσωπα και σκηνικός χώρος

Το δρώμενο *Ludus passionis* αντιπροσωπεύει ένα από τα υψηλότερα επιτεύγματα του μεσαιωνικού θρησκευτικού θεάτρου. Καλύπτει χρονικά όχι μόνο τα γεγονότα του Πάθους, αλλά και σκηνές από τον βίο του Ιησού προ του Πάθους: ο Ιησούς εμφανίζεται στη σκηνή, προσκαλεί με το κήρυγμά του τον Πέτρο και τον Ανδρέα να γίνουν ακόλουθοί του, θεραπεύει τον Τυφλό και μεταστρέφει τον πλούσιο τελώνη Ζακχαίο, προτού μπει θριαμβευτικά στα Ιεροσόλυμα συνοδευόμενος από το Πλήθος που τον επευφημεί. Ακολουθεί η πρόσκληση σε δείπνο από τον Φαρισαίο Σίμωνα, η εκτενής, δραματοποιημένη έκθεση της ζωής και της μεταστροφής της Μαρίας της Μαγδαληνής, το δείπνο στο σπίτι του Φαρισαίου Σίμωνα, η χρίση του Ιησού με μύρο από την Μαρία τη Μαγδαληνή, η ανάσταση του Λαζάρου, η συνωμοσία του Ιούδα με τους Αρχιερείς για τη θανάτωση του Ιησού, ο Μυστικός Δείπνος, η προσευχή στο Όρος των Ελαιών, η προδοσία του Ιούδα, η σύλληψη του Ιησού, η δίκη ενώπιον των Αρχιερέων και του Ποντίου Πιλάτου, η φραγγέλωση και οι εμπαιγμοί του Ιησού από τους Ρωμαίους Στρατιώτες, η αυτοκτονία του Ιούδα, η πορεία προς τον Γολγοθά με την ακολουθία των θρηνοδουσών Γυναικών, η Σταύρωση του Ιησού, και ο θρήνος – προέκταση της αντίστοιχης βραχυλογικής βιβλικής αναφοράς¹⁷⁸ – της Θεοτόκου Μαρίας που βρίσκεται με τον Ιωάννη κάτω από τον σταυρό, ο θάνατος του Ιησού, η νύξη της πλευράς του Ιησού από τον εκατόνταρχο Λογγίνο και ο εμπαιγμός του Ιησού από τους Ρωμαίους Στρατιώτες στον σταυρό.

Το δρώμενο ξεκινά με το αντίφωνο *Ingressus Pilatus*, που σηματοδοτεί και το σημείο εκκίνησης του μύθου: μπαίνει ο Πιλάτος με τη Σύζυγό του και τη Φρουρά του, ο Ηρώ-

¹⁷⁸ Η παρουσία της Θεοτόκου κάτω από τον σταυρό μαρτυρείται μόνο από μία φράση στο ευαγγέλιο του Ιωάννη (Ιω. 19.25 Είστήκεισαν δὲ παρὰ τῷ σταυρῷ τοῦ Ἰησοῦ ἡ μήτηρ αὐτοῦ καὶ ἡ ἀδελφὴ τῆς μητρὸς αὐτοῦ, Μαρία ἢ τοῦ Κλωπᾶ καὶ Μαρία ἢ Μαγδαληνὴ. Ιο 19.25: *Stabant autem iuxta crucem Iesu mater eius et soror matris eius Maria Cleopae et Maria Magdalene*). Από τον 12^ο αιώνα και μετά η λατρεία της Μαρίας αναπτύσσεται πολύ έντονα. Ο πόνος της μητέρας για τον θάνατο του γιου της ανέκαθεν συγκινούσε περισσότερο ίσως από το πάθος του Ιησού, καθώς ο άνθρωπος αντιλαμβάνεται γενικά τον πόνο της μητέρας ως κοινό συναίσθημα για όλη την ανθρωπότητα (Μπενέτος, 2002) 75, (Sticca, 1972) 55. Cf. (Βουτσίνου-Κικίλια, 1997) 92-95, 98.

δης¹⁷⁹ με τη δική του Φρουρά, οι Αρχιερείς, ο Έμπορος (μυρεψός)¹⁸⁰ με τη Σύζυγό του,¹⁸¹ και η Μαρία η Μαγδαληνή. Καθώς οι σκηνικές οδηγίες για το σημείο αυτό του δρώμενου απουσιάζουν, θα πρέπει να υποθέσουμε ότι τα του δράματος πρόσωπα καταλαμβάνουν τις προκαθορισμένες τους *sedes*,¹⁸² στον χώρο εντός του ναού, που αντιστοιχεί σε ό,τι σήμερα θα ονομάζαμε θεατρική σκηνή.¹⁸³ Μάλλον θα πρέπει να φανταστούμε επιμέρους εξέδρες,¹⁸⁴ περίπου πάνω από το ύψος ενός μέτριου αναστήματος θεατή-πιστού, όπου έχουν προβλεφθεί σκηνικά το σπίτι του Σίμωνα, της Μαρίας της Μαγδαληνής και του Λαζάρου, το κατάστημα του Εμπόρου, το υπερώο όπου παρετέθη ο Μυστικός Δείπνος, ο Τάφος του Λαζάρου, ο οίκος του Αρχιερέα Καϊάφα, ο Κήπος της Γεθσημανή-Όρος των Ελαιών, ο Γολγοθάς,¹⁸⁵ πιθανόν το πραιτώριο, ο οίκος του Ηρώδη, ο Παράδεισος, η Κόλαση και η Συναγωγή. Οι εξέδρες-σκηνές αποτελούν και τον φυσικό χώρο δράσης των προσώπων που αναφέρθηκαν πιο πάνω. Αν και οι λεπτομερείς σκηνικές οδηγίες απουσιάζουν από τον *Ludus*, για την ανασύνθεση της *ὄψεώς* του, χαρακτηριστική είναι η ακόλουθη σχεδιαγραμματική σκηνική απεικόνιση του θείου Πάθους του Μπολτσάνο,¹⁸⁶ το οποίο παραστάθηκε σε κάποιον ναό της πόλης Μπολτσάνο (ιταλ. Bolzano/ γερμ. Bozen) στη βόρεια Ιταλία το 1514 από τον Vigil Raber.¹⁸⁷

¹⁷⁹ Πρόκειται για τον Ηρώδη Αντίπα (4 π.Χ.-39 μ.Χ), τετράρχη της Γαλιλαίας και της Περσίας.

¹⁸⁰ βλ. παραπάνω, υποσημειώσεις 139, 150.

¹⁸¹ βλ. παραπάνω, υποσημειώσεις 151, 161.

¹⁸² (Μποζίζιο, 2010) 141

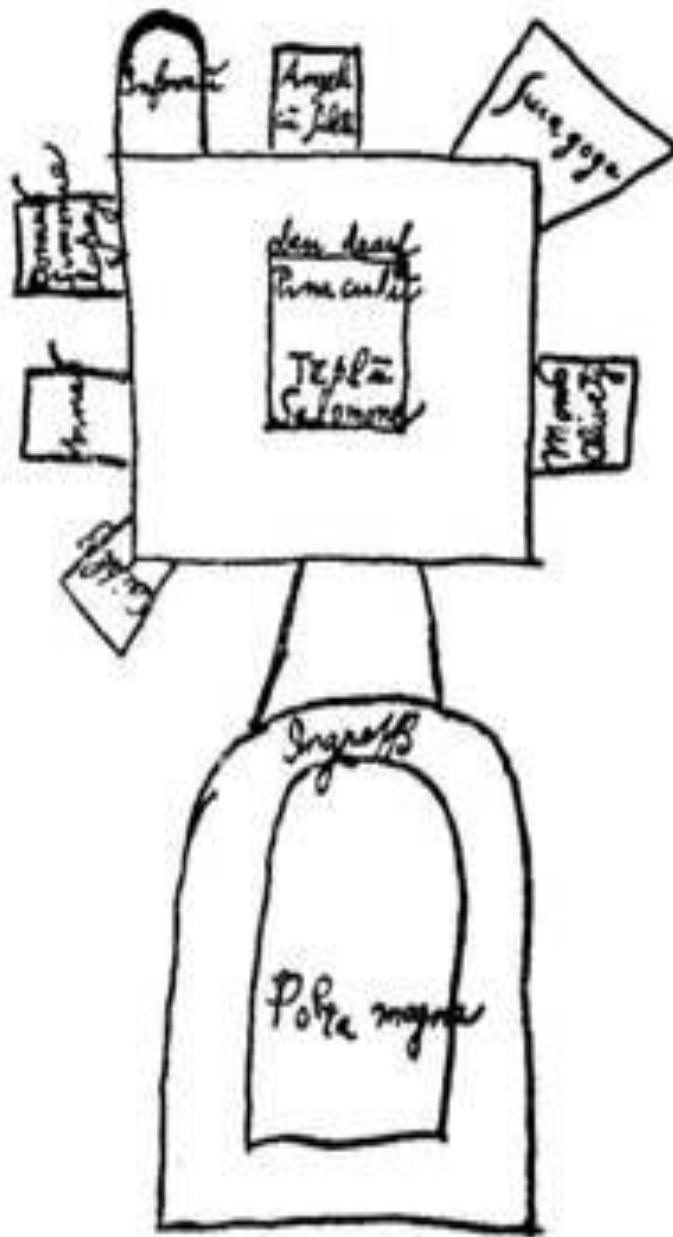
¹⁸³ Cf. (Young, 1933) 533. Βασικό χαρακτηριστικό του μεσαιωνικού θεατρικού χώρου ήταν η ύπαρξη της πολυεπίπεδης σκηνής. Η σκηνή χωριζόταν σε διάφορα τμήματα, το καθένα από τα οποία αναπαρίστανε και μια καθοριστική στιγμή του δράματος. Στο εσωτερικό του θεατρικού χώρου, όλοι οι τόποι της δράσης ήταν εμφανείς, για να χρησιμοποιούνται ο ένας μετά τον άλλο, ή κάποιες φορές, και ταυτόχρονα ενώπιον του κοινού, που τους θεωρούσε ανεξάρτητες ενότητες και επικέντρωνε την προσοχή του στο πιο ενδιαφέρον τμήμα της δράσης (Μποζίζιο, 2010) 140.

¹⁸⁴ Η εξέλιξη του ρεπερτορίου των θρησκευτικών δραμάτων, που χρειάζονταν ολοένα και πιο σύνθετο σκηνικό εξοπλισμό, επέβαλε την εισαγωγή μικρών υπερυψωμένων εξεδρών με ανοιχτά πλαϊνά και κουρτίνες. Αυτές οι ευέλικτες κατασκευές, που επέτρεπαν την εύκολη διέλευση των ηθοποιών από σκηνή σε σκηνή, ήταν εύκολα αναγνωρίσιμες από το κοινό ως συγκεκριμένοι χώροι δράσης (Μποζίζιο, 2010) 140, (Cohen, 1951) 144-146.

¹⁸⁵ Ο Κήπος της Γεθσημανή-Όρος των Ελαιών συχνά μετατρέποταν στον Γολγοθά. Έτσι μειωνόταν ο αριθμός των loci, αφού ο ίδιος locus μπορούσε να χρησιμοποιηθεί περισσότερες από μία φορές (Cohen, 1951) XIX, XXVI.

¹⁸⁶ Η σχεδιαγραμματική αυτή σκηνική απεικόνιση αφορά στο *Vorspiel*, Δρώμενο που παιζόταν την Κυριακή των Βαΐων και αναπαριστούσε επιλεγμένα επεισόδια της ζωής του Ιησού ως τον Μυστικό Δείπνο (Ogden, 2002) 92-94.

¹⁸⁷ Το 1514 ο Vigil Raber (1490-1552), ζωγράφος και σκηνοθέτης σχεδίασε πώς ήταν η σκηνή όπου παραστάθηκε το εν λόγω Δρώμενο: διακρίνουμε μια σχεδόν τετράγωνη σκηνή με επτά τόπους περιφερειακά από αριστερά προς τα δεξιά, ως εξής: Cairphas, Annas, Domus Simonis leprosi, Infernum, Angeli cum silete, Synagoga, Mons Oliveti, ενώ στο κέντρο τον Ναό του Σολομώντα (Templa Salomonis), όπου υπάρ-



χει και η ένδειξη oben drauf Pinaculum (: ἐπὶ τὸ περὶ ὄγιον τοῦ ἱεροῦ, cf. Mt. 4.5-6 *tunc adsumit eum diabolus in sanctam civitatem et statuit eum supra pinnaculum templi*, Lc 4.9 *et duxit illum in Hierusalem et statuit eum supra pinnam templi*). Η Porta magna είναι η μεγαλύτερη είσοδος του ναοῦ (αντιστοιχεί προς τη δυτική πόρτα, αν ο ναός είναι προσανατολισμένος) και η ένδειξη Ingressus δείχνει πού εκφωνείται το εισοδικό άσμα, και αποτελεί τη δίοδο, το πέρασμα στη «θεατρική σκηνή» (Ogden, 2002) 92-93.

2. Κανονικότητα και τυπική διάταξη

Το λειτουργικό δρώμενο *Ludus passionis* πιθανότατα αποτελούσε *interpolatio* στη λειτουργία της Κυριακής των Βαΐων, ειδικότερα δε, πρέπει να σχετιζόταν με την τελετή της πομπής-λιτάνευσης των βαΐων, δηλαδή των κλαδιών από φοίνικες, τα οποία κατά τον βασικό μύθο κρατούσαν οι κάτοικοι της Ιερουσαλήμ, για να υποδεχτούν τον Ιησού λίγες μέρες πριν το Πάθος του.¹⁸⁸ Η σχετική αφήγηση παραπέμπει σε πάροδο, σε πομπή εν κινήσει, λιγότερο ή περισσότερο στοιχημένη, άρα κατάλληλη για ένα είδος *introitus ad ludum*. Το ίδιο το δρώμενο, υπό την έννοια αυτή, είτε συμπλήρωνε το λατρευτικό τυπικό κάποιας λιτάνευσης βαΐων, ή ακόμα και να την αντικαθιστούσε. Σε αυτήν την εικασία συνηγορεί ο πομπικός-λιτανευτικός χαρακτήρας των πρώτων στίχων του λειτουργικού δρωμένου.

Σύμφωνα με τον Michael Rudick η τυπική διάταξη του σύγχρονου *Missale Romanum*, που περιγράφει το *introitus* και τα σχετικά λειτουργικά μέρη κατά την έναρξη του εορτασμού της Κυριακής των Βαΐων βρίσκεται πολύ κοντά στον τρόπο εορτασμού του 13^{ου} αιώνα. Καθώς το άρθρο του γράφηκε το 1974, αναφέρεται προφανώς στο *Missale Romanum* μετά τη Β΄ Βατικανή Σύνοδο (*Concilium Vaticanum Secundum* 1962-1965).

Για τις ανάγκες της παρούσας διατριβής συνέκρινα τις σχετικές τυπικές διατάξεις για την Κυριακή των Βαΐων σε *Missale Romanum* μετά τη Β΄ Βατικανή Σύνοδο, ένα *Missale Romanum* πριν τη Β΄ Βατικανή Σύνοδο, και το *Missale Romanum* της Συνόδου του Τρέντο (*Concilium Tridentium* 1545-1563) και διαπίστωσα πως από το Τρέντο μέχρι σήμερα οι τυπικές διατάξεις είναι κατά το μεγαλύτερο μέρος τους αναλλοίωτες.

Με μικρές παραλλαγές, η τυπική διάταξη για την Κυριακή των Βαΐων περιλαμβάνει εκτενή ακολουθία για την ευλογία των βαΐων, το αντίφωνο *Hosanna filio David*, ένα ανάγνωσμα από το βιβλίο της Εξόδου (15.27, 16.1-7), το αντίφωνο *Collegerunt pontifices* (ή σχετικό αντίφωνο με την προσευχή του Ιησού στο Όρος των Ελαιών), ευαγγελικό ανάγνωσμα (Mt 21.1-9), δέηση, διανομή των βαΐων, και τα αντίφωνα *Pueri Hebraeorum portantes ramos* και *Pueri hebraeorum vestimenta prosternebant in via*. Κατά τη δυτική πρακτική ο εορτασμός της ημέρας συμπληρώνεται (προαιρετικά σήμερα) από λιτανευτική πομπή, κατά την οποία χρησιμοποιούνται τα αντίφωνα *Cum appropinquaret Dominus*

¹⁸⁸ (Rudick, 1974) 272-273

και *Cum audisset populus*. Πριν την είσοδο στον ναό ερμηνεύεται ο ύμνος *Gloria, laus, et honor tibi sit*, ακολουθεί η είσοδος στον ναό και η θεία λειτουργία. Πολλά από τα παραπάνω περιλαμβάνονται στο κείμενο του *Ludus passionis*.

Σε όλες αυτές τις τυπικές διατάξεις δεν περιλαμβάνεται το αντίφωνο *Ingressus Pilatus*, γεγονός το οποίο αποτελεί ένδειξη ότι το συγκεκριμένο αντίφωνο αποτελούσε τοπική λειτουργική παράδοση, άποψη την οποία υποστηρίζει στο εκτενές άρθρο του ο Stephen Wright.¹⁸⁹

Το λειτουργικό δρώμενο *Ludus passionis* ξεκινά με το χορωδιακό αντίφωνο *Ingressus Pilatus*,¹⁹⁰ ενώ εισέρχονται στον ναό και καταλαμβάνουν τις προκαθορισμένες θέσεις τους, όπως αναφέρθηκε και παραπάνω, ο Πιλάτος με τη Σύζυγό του και τη Φρουρά του, ο Ηρώδης με τη δική του Φρουρά, οι Ιουδαίοι αρχιερείς, ο Έμπορος με τη Σύζυγό του, και η Μαρία η Μαγδαληνή, πρόσωπα που λαμβάνουν δράση μετά από την είσοδο του Ιησού στα Ιεροσόλυμα. Τα επεισόδια που ακολουθούν, προηγούνται χρονικά του επεισοδίου της δίκης του Ιησού, στην οποία αναφέρεται το χορωδιακό αντίφωνο *Ingressus Pilatus*. Το αντίφωνο αυτό μπορεί στην περίπτωση αυτή να θεωρηθεί ως ένα είδος κινηματογραφικού “flash-forward”, ή ρητορικό τέχνασμα της *dispositio*, που δίνει λαβή για τα επεισόδια που θα ακολουθήσουν. Το αντίφωνο αυτό μπορεί να ερμηνευθεί και ως ανακολουθία-διατάραξη της χρονικής αλληλουχίας, όπως συμβαίνει και αλλού στο *Ludus passionis*.¹⁹¹ Μπορεί να είναι εξάλλου ένα πρελούδιο στο Δρώμενο εν συνόλω που συνοδεύει την επίσημη είσοδο προσώπων.

¹⁸⁹ (Wright, 1994) 348-366

¹⁹⁰ (Wright, 1994) 350. Πρόκειται για αντίφωνο που συνδέεται με την Κυριακή των Βαΐων, που εκτελείτο χορωδιακά στο τυπικό πολύ πριν το δρώμενο. Το κείμενο προέρχεται από το ευαγγέλιο του Ιωάννη (Ιο 18.33-19.15). Το αντίφωνο χρονολογείται τον 11^ο αιώνα και απαντάται στη νότια Γερμανία, Ελβετία, Αυστρία και βόρεια Ιταλία. Το αντίφωνο υπάρχει σε δέκα συνολικά λειτουργικά δρώμενα γερμανόφωνων κυρίως περιοχών, στα πέντε από τα οποία – που είναι λειτουργικά δρώμενα για το θείο Πάθος – ψάλλεται/εκτελείται χορωδιακά, καθώς ο Πόντιος Πιλάτος και η συνοδεία του εισέρχονται με μεγαλοπρέπεια σε πομπή στον ναό.

¹⁹¹ (Wright, 1994) 348-366

3. Πλοκή (Μῦθος)

Επιγραμματικά, η οργάνωση του *Ludus passionis* περιλαμβάνει τις ακόλουθες σκηνές¹⁹²-γεγονότα, είτε με βάση τους πρωταγωνιστές ανά σκηνή (π.χ. Μαγδαληνή-Έμπορος), είτε με βάση «διάσημα» γεγονότα, που δεσπόζουν στον σχετικό μύθο (π.χ. Μυστικός Δείπνος):¹⁹³

1. *Πάροδος* των κοσμικών προσώπων (f. 107r).
2. Ιησούς-Πέτρος-Ανδρέας. Ο Ιησούς καλεί τους πρώτους μαθητές του Πέτρο και Ανδρέα (f. 107r).
3. Ιησούς-Τυφλός. Ο Ιησούς θεραπεύει τον Τυφλό¹⁹⁴ (f. 107r).
4. Ιησούς-Ζακχαίος. Ο Ιησούς συνομιλεί έξω από την Ιεριχώ με τον τελώνη Ζακχαίο (f. 107r).
5. Θριαμβευτική είσοδος του Ιησού στα Ιεροσόλυμα (f. 107r).
6. Σίμων-Ιησούς. Ο Φαρισαίος Σίμωνας προσκαλεί τον Ιησού σε δείπνο και εκείνος αποδέχεται την πρόσκλησή του (f. 107r).
7. Μαγδαληνή-Έμπορος (a). Η Μαρία η Μαγδαληνή πηγαίνει με τις Κοπέλες στον Έμπορο, κάτω από την επίδραση του Διαβόλου, για να διαλέξει καλλυντικά και να παρασύρει τον Εραστή της (ff. 107r-107v).
8. Μαγδαληνή-Άγγελος (a). Η Μαρία η Μαγδαληνή πηγαίνει για ύπνο και ο Άγγελος κάνει εκκλήσεις για να την κάνει να μετανοήσει (f. 107v).
9. Μαγδαληνή-Έμπορος (b). Η Μαρία η Μαγδαληνή πηγαίνει με τις Κοπέλες στον Έμπορο και αγοράζει καλλυντικά (f. 107v).

¹⁹² (Σολομός, 1989) 345-346. Ο όρος *σκηνή* προέρχεται από τα χρόνια του Μεσαίωνα, όταν στα θρησκευτικά έργα το κάθε επεισόδιο είχε το δικό του σκηνικό πατάρι. Από αυτό το έθιμο δημιουργήθηκε η έννοια του όρου *σκηνή* υπό την έννοια του επεισοδίου. Στην ελισσαβετιανή δραματολογία, σκηνή ονομάζεται η αλλαγή τόπου, ενώ στη γαλλική η είσοδος νέου προσώπου. Η διαίρεση των έργων σε πράξεις άρχισε στη Ρώμη, όταν καταργήθηκε ο Χορός και έμειναν μονάχα τα πέντε επεισόδια. Γι' αυτό και ο κανόνας, μέχρι το 19^ο αιώνα, ήταν οι πέντε πράξεις. Στον 20^ό, περιορίστηκαν στις τέσσερις ή τρεις και, στις τελευταίες δεκαετίες, έχασαν σχεδόν ολότελα τη σημασία τους με το χωρισμό των παραστάσεων σε δύο μόνο μέρη.

¹⁹³ Για τις σκηνές-γεγονότα που ακολουθούν βλ. αναλυτικά (Πατρόνος, 1991), 274-282, 439-505, (Σάντερς, 1996) 405-444.

¹⁹⁴ Mt 20.29-34, Mc 10.46-52, Lc 18.35-43. Και στους τρεις Συνοπτικούς ευαγγελιστές το θαύμα αυτό τοποθετείται στα ίδια τοπικά και χρονικά πλαίσια: συνδέεται τοπικά με την Ιεριχώ και χρονικά με την περίοδο της ανάβασης στα Ιεροσόλυμα για το πάθος. Ενώ όμως ο Λουκάς τοποθετεί το γεγονός ενώ ο Ιησούς πλησίαζε στην Ιεριχώ, οι Μάρκος και Ματθαίος το αφηγούνται μετά την έξοδο του Ιησού και των μαθητών από την Ιεριχώ. Επιπλέον ο Ματθαίος ομιλεί για τη θεραπεία δύο τυφλών. Ο Μάρκος μόνο αναφέρει το όνομα του θεραπευθέντος, που ήταν Βαρτιμαίος (Καραβιδόπουλος, 2009) 354-360.

10. Μαγδαληνή-Άγγελος (b). Η Μαρία η Μαγδαληνή, κάτω από τις επανειλημμένες εκκλήσεις του Αγγέλου, απαρνείται τις κακές συναναστροφές της και ντύνεται με μαύρο ράσο μετανοίας (ff. 107v-108r).
11. Μαγδαληνή-Έμπορος (c). Η Μαρία η Μαγδαληνή πηγαίνει στον Έμπορο για να αγοράσει μύρο για να αλείψει τα πόδια του Ιησού (f. 108r).
12. Μαγδαληνή-Ιησούς. Η Μαρία η Μαγδαληνή πηγαίνει στο σπίτι του Σίμωνα, όπου χρίει τα πόδια του Ιησού με μύρο.¹⁹⁵ Ο Ιούδας διαμαρτύρεται για τη σπατάλη του πολύτιμου μύρου. Ο Ιησούς αφηγείται την παραβολή των δύο οφειλετών¹⁹⁶ και εν συνεχεία συγχωρεί την Μαρία την Μαγδαληνή, που αποχωρεί με δάκρυα στα μάτια από το σπίτι του Φαρισαίου Σίμωνα (ff. 108rv).

¹⁹⁵ Μετά την είσοδο του Ιησού στα Ιεροσόλυμα, παρεμβάλλεται στους ευαγγελιστές Ματθαίο (26.6-13), και Μάρκο (14.3-9) η διήγηση της αλείψης του Ιησού με μύρο από κάποια γυναίκα στο σπίτι του Σίμωνα του λεπρού στη Βηθανία. Ο Ιωάννης (11.1-11) τοποθετεί το γεγονός αυτό μετά από την ανάσταση του Λαζάρου, πριν από την είσοδο του Ιησού στα Ιεροσόλυμα, έξι μέρες πριν το Πάσχα, στη Βηθανία επίσης: είναι η Μαρία, η αδελφή του Λαζάρου. Η Βηθανία είναι στο νοτιοανατολικό άκρο του Όρους των Ελαιών, περίπου 3 χλμ. ανατολικά της Ιερουσαλήμ, και δεν έχει σχέση με την πέραν του Ίορδάνου Βηθανία του Ιο 1.28, όπου βάπτισε ο Ιωάννης ο Πρόδρομος. Ταυτίζεται με το Λαζάριον του 5ου αι. μ.Χ., όπου υπάρχουν αρκετοί λαξευτοί τάφοι, μεταξύ των οποίων, σύμφωνα με το *Όνομαστικόν* του Ευσεβίου *δείκνυται εισέτι και νῦν ὁ Λαζάρου τόπος*. Οι ευαγγελιστές Μάρκος, Ματθαίος και Ιωάννης περιγράφουν το ίδιο γεγονός, με τη διαφορά ότι ο τελευταίος έχει ακριβέστερες πληροφορίες για το όνομα της γυναίκας – που σε καμμία από τις διηγήσεις δεν παρουσιάζεται ως μετανοούσα αμαρτωλή – και για τη χρονολογία του γεγονότος. Ο ευαγγελιστής Λουκάς δεν διηγείται το γεγονός αυτό, αλλά ένα παρόμοιο διαφορετικό γεγονός, με διαφορετικό πρωταγωνιστικό πρόσωπο – που συνδυάζει μάλιστα με την παραβολή των δύο οφειλετών – και έλαβε χώρα στο σπίτι του Φαρισαίου Σίμωνα στη Γαλιλαία, πολύ νωρίτερα από την είσοδο του Ιησού στα Ιεροσόλυμα, και που έχει ως δρών πρόσωπο μια πόρνη που μετενόησε (Καραβιδόπουλος, 2009) 364, 430-432. Ο συγγραφέας του *Ludus* συμφύρει τις διηγήσεις των τεσσάρων ευαγγελιστών: τοποθετεί τη σκηνή της αλείψης του Ιησού με μύρο – την οποία συνδυάζει με την παραβολή των δύο οφειλετών – μετά την είσοδό του στα Ιεροσόλυμα, πριν την ανάσταση του Λαζάρου, στο σπίτι του Φαρισαίου Σίμωνα στη Βηθανία (;) από την αμαρτωλή Μαρία την Μαγδαληνή, την αδερφή του Λαζάρου! Στο πρόσωπο της Μαρίας της Μαγδαληνής στο δρώμενο – και γενικά στην τέχνη του Μεσαίωνα – συγχωνεύονται τουλάχιστον δύο πρόσωπα της Βίβλου. Ιστορικά η Μαρία η Μαγδαληνή είναι εκείνη που παρέμεινε, μαζί με άλλες γυναίκες κάτω από τον σταυρό του Ιησού (Ιο. 19.25), που είδε πρώτη τον αναστημένο Ιησού μετά την Ανάσταση (Ιο 20.14-17), και στην οποία ο Ιησούς είχε βγάλει επτά δαιμόνια (Λc. 8.2). Με αυτό το πρόσωπο μπλέχτηκε, στο νου των χριστιανών του Μεσαίωνα, ένα άλλο πρόσωπο, αυτό της Μαρίας από τη Βηθανία, της αδερφής του Λαζάρου. Αυτή η Μαρία από τη Βηθανία – η αδερφή του Λαζάρου που στο Ευαγγέλιο του Ιωάννη (Ιο 11.1-2, 12.1-8) αλείφει με μύρο τα πόδια του Ιησού – μοιάζει έτσι να ταυτίζεται με την ανώνυμη αμαρτωλή που αλείψε με μύρο τα πόδια του Ιησού στο σπίτι του Φαρισαίου Σίμωνα (Mt 26.6-13, Mc 14.3-9, Lc 7.37-50). (Young, 1933) 534, (Szönerffy, 1963) 84, 94, (Muir, 1995) 118-121, (Coletti, 2004) 1, 22-36, 38, 53, 54-56, 73, 78, 170-179, 218-231. Οι ανατολικοί συγγραφείς διακρίνουν τρεις Μαρίες, ενώ οι δυτικοί τείνουν να ταυτίζουν τα τρία πρόσωπα σε ένα, το πρόσωπο της Μαρίας της Μαγδαληνής (Saxer, 1959) 2-3.

¹⁹⁶ Εδώ το κείμενο της Γραφής διευρύνεται με επινόηση του συγγραφέα ή αναμορφώνεται. Το διαλογικό χωρίο ανάμεσα στον Ιησού και τον Σίμωνα που αναφέρεται στην παραβολή των δύο οφειλετών και καταλαμβάνει τρεις στίχους στο Ευαγγέλιο του Λουκά (Lc 7.41-43), αποδίδεται στο δρώμενο με οκτώ στίχους, ενώ το αφηγηματικό χωρίο της πρόσκλησης του Ιησού σε δείπνο από το Φαρισαίο Σίμωνα (Lc 7.36) αποδίδεται στο δρώμενο με ένα σύντομο διάλογο (Young, 1933) 534.

13. Ανάσταση του Λαζάρου (a). Ο Ιησούς πηγαίνει στη Βηθανία, για να αναστήσει τον Λάζαρο (f.108v).
14. Ανάσταση του Λαζάρου (b). Ανάσταση του Λαζάρου από τον Ιησού (f.108v).¹⁹⁷
15. Ιούδας-Αρχιερείς (a). Ο Ιούδας συνωμοτεί με τους Αρχιερείς για τη θανάτωση του Ιησού (f. 108v).
16. Μυστικός Δείπνος (f.108v).¹⁹⁸
17. Προσευχή στο Όρος των Ελαιών (a), (b), (c). Ο Ιησούς ανεβαίνει με τους Μαθητές του στο Όρος των Ελαιών για να προσευχηθεί (f. 108v-109r).¹⁹⁹
18. Σύλληψη Ιησού. Ο Ιούδας και το Πλήθος πηγαίνουν στο Όρος των Ελαιών για να συλλάβουν τον Ιησού (f. 109r).
19. Ιησούς-Αρχιερείς. Ο Ιησούς οδηγείται στους Αρχιερείς (f. 109r).
20. Ιησούς-Πιλάτος (a). Ο Ιησούς οδηγείται στον Πιλάτο (ff. 109rv).
21. Ιησούς-Ηρώδης. Ο Ιησούς οδηγείται στον Ηρώδη (f. 109v).²⁰⁰
22. Ένδυση Ιησού με λευκό μανδύα. Ο Ιησούς ενδύεται με λευκό μανδύα από τους Στρατιώτες του Ηρώδη (f. 109v).
23. Ιησούς-Πιλάτος (b). Ο Ιησούς ενδεδυμένος με λευκό μανδύα οδηγείται ξανά στον Πιλάτο (f. 109v).
24. Φραγγέλωση του Ιησού. Ο Ιησούς οδηγείται προς φραγγέλωση (f. 109v).

¹⁹⁷ Το επεισόδιο αυτό, σε αντίθεση με τα προηγούμενα, είναι πολύ σύντομο.

¹⁹⁸ Το επεισόδιο του Μυστικού Δείπνου δίνεται ως σκηνοθετική οδηγία σε μισό μόλις στίχο. (*Interea Iesus faciat, ut mos est in cena*). Ο συγγραφέας του *Ludus passionis* επιλέγει ποια γεγονότα του Πάθους να δραματοποιήσει και ποια όχι. Επέλεξε να παρουσιάσει το Μυστικό Δείπνο χωρίς δραματοποίηση την ώρα που ο συγγραφέας του *Ludus breviter* παραθέτει δραματοποίηση της συγκεκριμένης σκηνής (Rudick, 1974) 283.

¹⁹⁹ Ο συγγραφέας του *Ludus passionis* δραματοποιεί την αγωνία του Ιησού στο Όρος των Ελαιών-κήπο της Γεθσημανή. Αναφορικά με την αγωνία του Ιησού στον κήπο της Γεθσημανή λ.χ. ο συγγραφέας του *Ludus passionis* αναπαρήγαγε τη λεπτομέρεια της Γραφής σύμφωνα με την οποία ο Ιησούς προσευχήθηκε τρεις φορές και επέστρεφε κάθε φορά στους μαθητές του που κοιμόνταν (Rudick, 1974) 283.

²⁰⁰ Lc 23.6-12 Ο Ηρώδης ο Αντίπας, τετράρχης της Γαλιλαίας και της Περσίας, ως Ιουδαίος είχε έρθει και αυτός στην Ιερουσαλήμ προφανώς για τον εορτασμό του Πάσχα και των Αζύμων. Εάν ο Πιλάτος χρησιμοποίησε το ανάκτορο του Ηρώδη, τότε ο Ηρώδης Αντίπας πρέπει να κατέλυε στο παλάτι των Ασμοναίων, ή αντιστρόφως. Πληροφορούμενος ο Πιλάτος ότι ο Ιησούς είναι Γαλιλαίος, και θέλοντας μάλλον να αποσύρει τις ευθύνες του, παρά επειδή το θεωρούσε ως νομική ή ηθική υποχρέωση, έστειλε τον Ιησού στον Ηρώδη Αντίπα, στην δικαιοδοσία του οποίου ανήκε ούτως ή άλλως η Γαλιλαία. Έχει διατυπωθεί η άποψη ότι η ιστορία αυτή με τον Ηρώδη Αντίπα δεν είναι ιστορικό γεγονός, αλλά κατασκευή του Λουκά ή της πηγής του Λουκά με κέντρο τον Ψαλμό 2.1. Ο συγγραφέας του *Ludus passionis* είναι ο μόνος που αναφέρει τη συμφιλίωση του Πιλάτου και του Ηρώδη από το Κατά Λουκάν Ευαγγέλιο (Lc 23.12) (Rudick, 1974) 283.

25. Εμπαιγμοί του Ιησού (a). Ο Ιησούς ενδύεται με πορφυρό μανδύα, εμπαιίζεται και ραπίζεται από τους Ρωμαίους Στρατιώτες (f. 109v).
26. Ιησούς-Πιλάτος (c). Ο Ιησούς οδηγείται για τρίτη φορά στον Πιλάτο και καταδικάζεται σε θάνατο από το Πλήθος των Ιουδαίων (f. 109v).
27. Δρόμος του Σταυρού. Ο Ιησούς οδηγείται προς τον τόπο της σταύρωσης (f. 110r).
28. Ιούδας-Αρχιερείς (b). Ο Ιούδας πηγαίνει στους Αρχιερείς μετανιωμένος (f. 110r).
29. Αυτοκτονία Ιούδα. Ο Διάβολος οδηγεί τον Ιούδα στην αυτοκτονία (f. 110r).
30. Θρηνωδούσες Γυναίκες. (f. 110r).
31. Σταύρωση. Ο Ιησούς σταυρώνεται (f. 110r).²⁰¹
32. Ιουδαίοι-Πιλάτος (f. 110r).
33. Θρήνος της Θεοτόκου. Ο *planctus Mariae* κάτω από τον σταυρό παρουσία του Ιωάννη (f. 110r).²⁰²
34. Ιησούς-Θεοτόκος-Ιωάννης. Τελευταία λόγια του Ιησού προς την Θεοτόκο και τον Ιωάννη (f. 111r).
35. Θεοτόκος-Ιωάννης. Η Θεοτόκος και ο Ιωάννης απέρχονται (f. 111r).
36. Ιησούς-Ρωμαίοι Στρατιώτες. Ο Ιησούς διψά και οι Ρωμαίοι Στρατιώτες του δίνουν σπόγγο με όξο (f. 111r).
37. Λογγίνος (a). Νύξη της πλευράς του Ιησού από τον εκατόνταρχο Λογγίνο (f. 111r).
38. Θάνατος Ιησού. Ο Ιησούς παραδίδει το πνεύμα (f. 111r).
39. Λογγίνος (b). (f. 111r).

²⁰¹ Ο συγγραφέας του *Ludus passionis* παρουσιάζει αδρομερώς τη σκηνή της ίδιας της σταύρωσης, όταν στα άλλα Δρώμενα για το θείο Πάθος υπάρχει πλήρης δραματοποίηση της σκηνής, με την αναφορά των δύο ληστών, των βάνουσων στρατιωτών κ.α. (Rudick, 1974) 283.

²⁰² Η σκηνή του θρήνου της Μαρίας στο δρώμενο – εν μέρει στα λατινικά και εν μέρει στα γερμανικά – περύτεχνα διευρύνει τα χωρία της Βίβλου με την Θεοτόκο Μαρία και τις συνοδούς της στο σταυρό του Κυρίου. Αυτό παίρνει τη μορφή του *planctus Mariae*. Η Θεοτόκος πρώτα τραγουδά τέσσερις στροφές στα γερμανικά, που απευθύνονται στους παρισταμένους. Αν και κάποιοι στίχοι μοιάζουν με χωρία του *Planctus ante nescia*, οι στροφές ως σύνολο μοιάζουν να είναι ανεξάρτητη σύνθεση. Ακολουθούν κάποιοι στίχοι από το θρήνο *Flete, fideles animae*. Η Παρθένοσ Μαρία απευθύνεται στον Ιωάννη (*Mi Johannes*). Μετά από μία παύση, που δηλώνεται με το *Et per horam quiescat sedendo*, η Μαρία ξαναρχίζει το θρήνο της τραγουδώντας ένα μέρος ή ολόκληρο το *Planctus ante nescia*, και στη συνέχεια απευθύνεται ξανά στον Ιωάννη. Μετά την κλήση του για δεύτερη φορά ο Ιωάννης οδηγεί τον θρήνο σε ένα τέλος (Lc 23.6-12) με μια λατινική στροφή τεσσάρων στίχων. Αυτή η σκηνή, όπως και η προηγούμενη με τη Μαρία τη Μαγδαληνή πιθανόν να προέρχονται από έναν ανεξάρτητο δραματικό θρήνο. Για τον συγγραφέα ενός εκτεταμένου δρωμένου για το Πάθος μια ανεξάρτητη λογοτεχνική μονάδα αυτού του είδους μπορεί να ήταν μια πηγή για εξωραϊσμό του κειμένου, το οποίο διαφορετικά θα ήταν μια ξερή διαδοχή στίχων από τη Vulgata (Young, 1933) 536, (Meyer, 2010) 68, (Muir, 1995) 19-20, 31, 185, 243, 253, (Sticca, 1970) 122-131.

40. Εμπαιγμοί του Ιησού (b). Εμπαιγμοί από τους Ιουδαίους (f. 111r).²⁰³

4. Σκηνοθεσία

Ορισμοί

Στο μεσαιωνικό δράμα η *ὄψις* προηγείται αξιολογικά και ποσοτικά της *λέξεως*,²⁰⁴ σε αντίθεση με τη σαφή αριστοτελική προτίμηση για την υπεροχή της *λέξεως*. Στον *ludus* η πρακτική αυτή είναι εμφανής, η όποια αναπαραστατική αποκατάσταση της σκηνοθεσίας πρέπει να λάβει υπόψη της ότι η *ὄψις* δεν σημειώνεται κατ'ανάγκη στο περιθώριο του κειμένου, ούτε κατ'ανάγκη προκύπτει από την *λέξιν*. Πριν την περαιτέρω αποκατάσταση της *ὄψεως*, είναι χρήσιμο να αναφερθούμε σε πέντε βασικές έννοιες που την διέπουν.

Για τη σχετική ορολογία που χρησιμοποιείται ακολούθως συνδυάστηκε η ανάλογη ορολογία που χρησιμοποιεί ο Αριστοτέλης στην *Ποιητικήν* του, η πρόσληψή της από την *Ars poetica* του Ορατίου, και η μετάφραση της *Ποιητικῆς* από τον Γουλιέλμο του Μοερμπέκε.²⁰⁵

Locus (τόπος)

Αποτελεί το «γεωγραφικό» σημείο αναπαράστασης εντός ή εκτός του ναού. Ένας *locus*²⁰⁶ μπορεί να βρίσκεται οπουδήποτε αποφασιστεί κατά τη σκηνοθεσία-πραγμάτωση της *λέξεως*, αρκεί να είναι αναγνωρίσιμος άμεσα και να συνδέεται με τον παραδοσιακό-ριτουαλιστικό του ρόλο ως μέλος του κτηριακού συγκροτήματος του συγκεκριμένου ναού-αναπαραστατικού χώρου. Παραδείγματος χάριν, κατάλληλος *locus* για τον τάφο του Λαζάρου στον ναό του Αγίου Παύλου στο Μπολτσάνο ήταν το σκευοφυλάκιο (σαχριστία), λόγω του ότι το δωμάτιο αυτό επικοινωνεί με πόρτα με τον κυρίως ναό, και άρα είναι κατάλληλο για την εμφάνιση του Λαζάρου σαν μέσα από το άνοιγμα του τάφου. Αντίστοιχα η ίδια αναπαράσταση στη Γαλλία βρίσκεται στο ανατολικό χοροστάσιο.²⁰⁷

²⁰³ Πρέπει να υποθέσουμε ότι θα ακολουθούσε σκηνή ταφής (Young, 1933) 533.

²⁰⁴ (Edwards R., 1977) 190, 159-197, (Ogden, 2002), (Cohen, 1951), (Μποζιζίο, 2010) 157, 159, 168-170

²⁰⁵ (Dod, 1997) 62-64, (Dunbabin, 1997) 723-724

²⁰⁶ Βλ. (Pavis, 2006), s.v. θεατρικός χώρος (lieu théâtral), 202

²⁰⁷ (Ogden, 2002) 98

Scena (σκηνή)

Νοείται ως «επίπεδο στο οποίο παίζουν οι ηθοποιοί», το ξύλινο πατάρι-κατασκευή, πολύ κοντά στη σημερινή έννοια του όρου, όταν π.χ. αναφερόμαστε στις τεχνικές προδιαγραφές της σκηνής ενός θεάτρου.²⁰⁸ Όπως προκύπτει από την ανάλυση και άλλων μεσαιωνικών δραμάτων, η σκηνή μπορεί να είναι πολυεπίπεδη, για τις ανάγκες όμως της παρούσας διατριβής με τον όρο *σκηνή* θα χρησιμοποιείται το ένα και μόνο επίπεδο πάνω στο οποίο εξελίσσεται μία συγκεκριμένη δράση.

Eventus (accidens, actio, actus)

Αποτελεί το αναπαριστώμενο γεγονός της υπόθεσης του δρώμενου, βιβλικό ή εξωβιβλικό.²⁰⁹ Συγγέεται μετωνυμικά με τον όρο *σκηνή*, καθώς κάθε *eventus* πραγματώνεται κάπου, άρα στο αντίστοιχο επίπεδο-έδαφος ή πατάρι.

Visus (ὄψις)

Αποτελεί το σκηνικό²¹⁰ κάθε *eventus*, το οποίο μπορεί να αλλάζει για τις ανάγκες της πλοκής. Καθώς πάνω σε κάποια σκηνή μπορεί να εκτυλιχθούν περισσότεροι του ενός *eventus*, ο *visus* μπορεί να προσαρμόζεται κατάλληλα, αντίστοιχα με την αρχαία πρακτική.

Personae (τὰ τοῦ δράματος πρόσωπα)

Αποτελούν τα δρώντα πρόσωπα,²¹¹ ομιλούντα ή βουβά, τα οποία πραγματώνουν αναπαραστατικά κάθε *eventus* στην αντίστοιχη σκηνή.

Είναι προφανές ότι η πολυπλοκότητα που δημιουργείται από την χρήση των παραπάνω γεννά πολλές φορές σύγχυση. Για λόγους σαφήνειας οι όροι αυτοί θα χρησιμοποιηθούν στο εξής όπως ακριβώς παρουσιάστηκαν πιο πάνω.

Τα γεγονότα αυτά αποτυπώνονται στο ακόλουθο σχεδιάγραμμα, το οποίο εκπονήθηκε για τις ανάγκες της παρούσας διατριβής, και στηρίχτηκε στο μεταγενέστερο παράλληλο του θείου Πάθους του Μπολτσάνο, του οποίου η αναπαράσταση αποτυπώθηκε σχεδιαγραμματικά από τον Wolfgang Michael.²¹² Για λόγους ακριβούς αναλογίας, χρησιμοποιή-

²⁰⁸ Βλ. (Pavis, 2006), s.v. σκηνή (scène) 438, σκηνικός τόπος (lieu scénique) 442

²⁰⁹ Βλ. (Pavis, 2006), s.v. γεγονός (événement) 70

²¹⁰ Βλ. (Pavis, 2006), s.v. σκηνικό (décor) 440-442

²¹¹ Βλ. (Pavis, 2006), s.v. πρόσωπα του δράματος (dramatis personae, personnage) 410

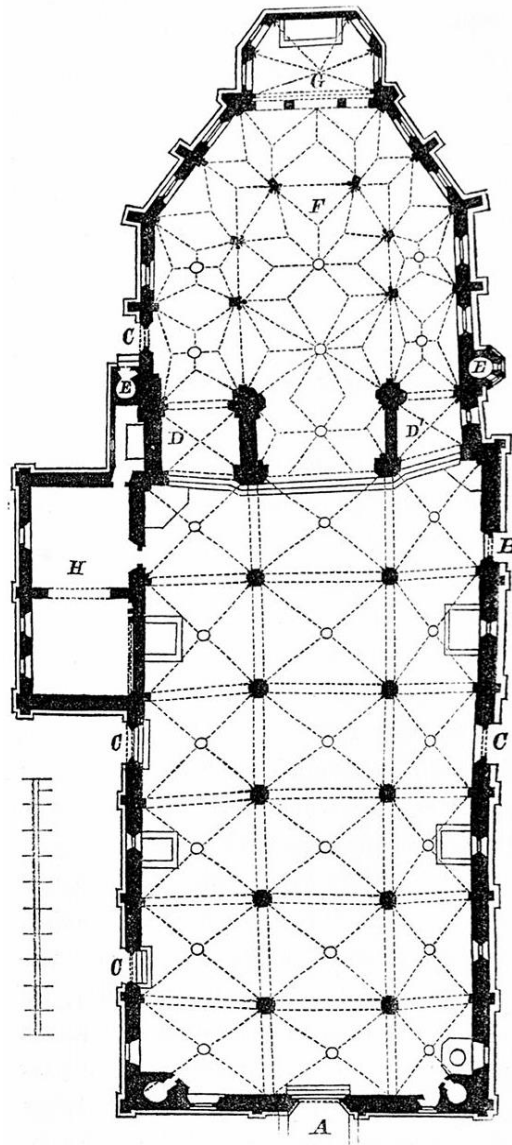
²¹² Για τη σχεδιαγραμματική αποτύπωση βλ. (Ogden, 2002) 95.

ησα ως υποθετικό θεατρικό χώρο την κάτοψη του καθεδρικού του Μπολτσάνο, ώστε να κινηθώ στον ίδιο στενό γεωγραφικό χώρο με το παράλληλο του θείου Πάθους του Μπολτσάνο.

Με βάση την παραπάνω σχεδιαγραμματική απεικόνιση, και σε σχέση με τις σκη-
νικές οδηγίες του κειμένου του *Ludus*, μπορούμε να διακρίνουμε τα εξής αναπαραστατι-
κά *loca*, σε σχέση με τους αντίστοιχους *eventus* που διαδραματίζονται σε αυτούς:

Ο ΑΝΑΠΑΡΑΣΤΑΤΙΚΟΣ ΧΩΡΟΣ ΤΟΥ LUDUS PASSIONIS

B.
ΣΚΗΝΕΣ
ΕΝΤΟΣ
ΝΑΟΥ
(PASSIO)



A.
ΣΚΗΝΕΣ
ΕΚΤΟΣ ΝΑΟΥ
(INTRODUCTIO
AD PASSIONEM)

ad Zachaeum
Cecus
ad litus maris

Η ανάλυση της Σκηνογραφίας

Το λειτουργικό δρώμενο *Ludus passionis*, όπως αναφέρθηκε προηγουμένως, πιθανότατα αποτελούσε *interpolatio* στην τυπική διάταξη που όριζε την ακολουθία της Κυριακής των Βαΐων, ειδικότερα δε, πρέπει να σχετιζόταν με την τελετή της πομπής-λιτάνευσης των βαΐων.

Μετά από την *Πάροδον* των κοσμικών προσώπων υπό τους ήχους του χορωδιακού αντιφώνου *Ingressus Pilatus*, ενσωματωμένες στο κείμενο σκηνικές οδηγίες ορίζουν είτε ρητά, είτε υπονοούν τα αντίστοιχα *loca* στα οποία θα πραγματοποιηθεί ο *μῦθος* όπως περιγράφηκε πιο πάνω, σύμφωνα με τα 40 γεγονότα, στα οποία μπορεί να χωριστεί ο *ludus*. Η ομαδοποίησή τους οδηγεί στα ακόλουθα *loca*.

Loca externa

Σύμφωνα με το παραπάνω σχεδιάγραμμα, τα γεγονότα 2-4 πραγματώνονται εκτός του ναού, στο τμήμα που έχει σημειωθεί ως Α. Πρόκειται για τα Ιησούς-Πέτρος-Ανδρέας, Ιησούς-Τυφλός, και Ιησούς-Ζακχαίος, τα οποία έχουν έναν ρόλο *prae-ludus* (πρελουδίου) ή *introductio ad passionem*, με γραμμική πορεία προς τον κυρίως χώρο του δράματος εντός του ναού. Συνθέτουν στην πραγματικότητα έναν ενιαίο σκηνικό χώρο πλοκής του μύθου μεταξύ Γαλιλαίας και Ιερουσαλήμ, ο οποίος, όπως είναι φυσικό δεν μπορεί να παρασταθεί ρεαλιστικά λόγω μεγέθους, γι' αυτό και συνυποδηλωτικά τοποθετείται στον έξω του ναού χώρο. Έξω από τον ναό θα μπορούσαμε να εικάσουμε μια στοιχειώδη ρεαλιστική απεικόνιση με φυτικό διάκοσμο. Ο ενιαίος αυτός εξωτερικός χώρος περιλαμβάνει τρία επιμέρους *loca*, καθένας από τα οποία ταυτίζεται με μία σκηνή και ένα γεγονός και δηλώνεται ρητά στο κείμενο ως εξής:

1. *ad litus maris*: Ο Ιησούς περπατά μόνος στην όχθη της λίμνης της Γαλιλαίας, λίγο πριν την κλήση των πρώτων μαθητών Πέτρου και Ανδρέα.
2. *Cecus*: Ο Τυφλός συναντά τον Ιησού στον δρόμο προς την Ιεριχώ, όπου βρισκόταν το σπίτι του Ζακχαίου.
3. *ad Zachaeum*: Ο Ιησούς προχωρεί προς τον Ζακχαίο, ο οποίος ήταν ανεβασμένος σε μια συκομορέα, και τον καλεί να κατέβει από το δέντρο.

Όπως φαίνεται και στο σχεδιάγραμμα οι τρεις αυτοί *loci* πρέπει να τοποθετηθούν σε μία γραμμική σχέση που καθορίζεται από το πόσο μακριά ή κοντά βρίσκεται ο μυθικός

χώρος αφήγησης (λίμνη της Γαλιλαίας/Γεννησαρέτ, περίχωρα Ιεριχώ, Ιεριχώ) σε σχέση με την πόλη-ναό-αναπαραστατικό χώρο που εικονίζει την Ιερουσαλήμ.²¹³

Loca interna

Αμέσως μετά ο Ιησούς εισέρχεται στον ναό (*Iesus venit*), το σύνολο του οποίου ταυτίζεται σκηνικά με την πόλη των Ιεροσολύμων. Η σκηνική οδηγία *Iesus venit* ίσως σημαίνει ότι το πρόσωπο που υποδύεται τον Ιησού, ακολουθείται από τους παρευρισκόμενους και τους χαρακτήρες των σκηνών της *introductio* και εισέρχονται *in litania* (έν πομπή) στα Ιεροσόλυμα-ναό.²¹⁴ Τόσο από πλευράς *μύθου* όσο και από πλευράς δραματουργίας, η σκηνή είναι απλή: είσοδος ενός προσώπου με τη συνοδεία πλήθους κόσμου. Αναπαραστατικά το Πλήθος αντιπροσωπεύεται από έναν κατάμεστο ναό, συμβολικά αντιπροσωπευόμενο από την ακολουθία του Ιησού επί πώλου όνου. Ακόμα κι αν η είσοδος έγινε ρεαλιστικά και ο Ιησούς είτε είναι στη ράχη ενός πραγματικού τετράποδου είτε το κρατά από το χαλινάρι είτε ακόμα πρόκειται για ομοίωμα,²¹⁵ η αναπαραστατικότητα σταματά εκεί. Είναι προφανές ότι δεν πρόκειται για την *gloria* αλλά για την *humilitas Dominicae Personae*.

Τα κοσμικά πρόσωπα, όπως ήδη αναφέρθηκε (σελ. 63) έχουν ήδη καταλάβει τις προκαθορισμένες θέσεις τους εντός του ναού.

Στο σημείο αυτό η τοποθέτηση των *loca* εντός του ναού είναι χρήσιμο να τονιστεί ότι ακολούθησε την αρχή κατά το *είκός* και την αντίστοιχη σκηνοθετική πρόταση στο ναό του Μπολτσάνο, σύμφωνα με την αναπαράσταση του Raber το 1514.²¹⁶

– Locus 1

Πρέπει να τοποθετηθεί, με αρκετή ασφάλεια, κοντά στο αρχιτεκτονικό τμήμα του ναού που συγκροτεί την σαχριστία, το σκευοφυλάκιο του ναού, το οποίο αποτελεί ξεχωριστό προσαρτημένο στην κυρίως κάτοψη του ναού χώρο, ο οποίος επικοινωνεί με τον κυ-

²¹³ Η Ιεριχώ βρίσκεται 30 χλμ. βορειοανατολικά της Ιερουσαλήμ (Καραβιδόπουλος, 2009) 355, 358.

²¹⁴ Με βάση το ανωτέρω σχεδιάγραμμα, θα μπορούσαμε να υποθέσουμε ότι η απόσταση ανάμεσα στον locus του Ζακχαίου, που βρίσκεται εκτός του ναού, και στον locus (1), τη Βηθανία, που είναι ο επόμενος σταθμός του Ιησού, και βρίσκεται εντός του ναού, (η Βηθανία βρίσκεται περίπου 3 χλμ. ανατολικά της Ιερουσαλήμ, βλ. παραπάνω υποσ. 181) πρέπει να είναι αρκετά μεγάλη, 33 μέτρα περίπου, ώστε σε συνδυασμό με έναν σχετικά αργό βηματισμό και στάσεις, να επιτρέπει χρόνο για στιχηρά λειτουργικά άσματα και χώρο για ένα πλήθος αγοριών που στρώνουν κλάδους φοινικιάς και τα ενδύματά τους, πραγματώνοντας την αφήγηση του χορικού (Rudick, 1974) 273.

²¹⁵ Palmesel, (Rudick, 1974) 274.

²¹⁶ βλ. παραπάνω σ. 65, (Ogden, 2002) 93.

ρίως ναό μέσω μιας πόρτας-εξόδου προς τις βαθμίδες που οδηγούν στον ευρύτερο χώρο του κεντρικού *altare*.²¹⁷ Σύμφωνα με τον Dunbar Ogden η σαχριστία ήταν ο κατάλληλος αναπαραστατικός χώρος, λόγω του ότι ήταν κλειστός από όλες τις πλευρές με μία και μόνη είσοδο-έξοδο, για τον τάφο του Λαζάρου, και γενικά για κάθε ταφή γιατί όχι ακόμα και του Ιησού (*locus* 3, βλ. πιο κάτω).²¹⁸ Καθώς λοιπόν ένας από τους *eventus* που διαδραματίζονται στον *locus* 1 είναι και η επίσκεψη του Ιησού στο σπίτι του Λαζάρου, με τον γνωστό διάλογο ανάμεσα στον Ιησού και τις αδελφές του Λαζάρου, σκηνικά συμφέρει ο Ιησούς να διανύσει μια σχετικά μικρή διαδρομή προς τον τάφο του Λαζάρου-σαχριστία, όπου και θα διαδραματιστεί το αντίστοιχο *eventus*. Επιπρόσθετα, οι αδελφές του Λαζάρου θα μπορούν να δείχνουν με μιμητικές κινήσεις την πόρτα της σαχριστίας καθώς θα απευθύνουν στον Ιησού τη φράση *Domine, si fuisses hic, frater noster non fuisset mortuus*, οπτικοποιώντας το εκφώνημα. Ο *locus* 1 πρέπει να καταλάμβανε ικανή έκταση του χώρου μπροστά από τη σαχριστία, καθώς τα γεγονότα που διαδραματίζονται σε αυτόν απαιτούν αρκετούς ηθοποιούς και σκευή, όπως αναλύεται στο κεφάλαιο *visus*.

– Locus 2

Περιλαμβάνει δύο *scenae* (σκηνές-πατάρια). Πρέπει να υποθέσουμε ότι η κατά το εϊκόσ θέση του *locus* 2 βρίσκεται σχετικά κοντά στον *locus* 1, στην ίδια πλευρά του ναού, προς την *Porta Magna*, και όχι προς το κεντρικό *altare*, αφού εκεί βρίσκεται ο μόνος ελεύθερος χώρος που μπορεί να αξιοποιηθεί δίπλα στον *locus* 1. Η Μαρία η Μαγδαληνή αποτελεί πρόσωπο που μεταβαίνει από τον *locus* 1 στον *locus* 2, και η μετάβαση αυτή μας επιτρέπει να εικάσουμε ότι οι δύο *loci* γειτνιάζουν. Λόγω των πολλών *personae* που συμμετέχουν στα αντίστοιχα *eventus* των δύο σκηνών, ο *locus* 2 καταλαμβάνει ένα ευρύχωρο τμήμα του κυρίως ναού και φιλοξενεί στιβαρή διώροφη ξύλινη κατασκευή.

– Locus 3

Η τοποθέτηση του *locus* αυτού σε συγκεκριμένο σημείο του ναού βασίζεται στη σχεδιαγραμματική αποτύπωση που εκπόνησε ο Michael για το Πάθος του Μπολτσάνο, και ακολούθησε την εξής επιπλέον συλλογιστική. Στον *locus* 1 διαδραματίζονται, όπως αναφέρθηκε, τα σχετικά με την άφιξη του Ιησού στο σπίτι του Λαζάρου (Βηθανία). Μετά

²¹⁷ (Ogden, 2002) 82, 86

²¹⁸ Κατά τον Bosisio η Αγία Τράπεζα στη χριστιανική παράδοση συμβολίζει τον τάφο του Ιησού (Μποζίζιο, 2010) 136.

την επίσκεψη αυτή πραγματοποιείται η Ανάσταση του Λαζάρου, με πομπή των Αδελφών του Λαζάρου και του Ιησού προς τον Τάφο του Λαζάρου. Από πλευράς λοιπόν σκηνοθετικής οικονομίας, ο Τάφος του Λαζάρου πρέπει να τοποθετηθεί σχετικά κοντά στον *locus* 1. Αν αποκλειστούν όλες οι πιθανές άλλες «κοντινές» τοποθεσίες (βλ. πιο πάνω, σ. 80-81), τότε απομένει μόνο η σαχριστία-σκευοφυλάκιο του ναού ως η κοντινότερη τέτοια δραματική τοποθεσία. Επιπλέον, η σαχριστία, ως κλειστό δωμάτιο, προσαρτημένο στο βασικό κορμό του ναού, προσφέρει τα δραματικά χαρακτηριστικά ενός κλειστού χώρου με μία και μόνη έξοδο προς τον κυρίως ναό, άρα προσομοιάζει στον λαξευμένο σε βράχο τάφο των ευαγγελικών αφηγήσεων. Ο Τάφος του Λαζάρου μπορεί να χρησιμοποιηθεί και ως Τάφος του Ιησού, άρα κατά συνεκδοχή η σαχριστία ταυτίζεται δραματικά με σκηνές ταφής και ανάστασης.

– Locus 4

Στην ίδια πλευρά του ναού με τα *loca* 1 και 2, πολύ κοντά στην *Porta Magna*, οφείλεται μάλλον λόγω αποκλεισμού άλλων πιθανών τοποθετήσεών του: οι *eventus* που διαδραματίζονται εκεί δεν προάγουν την ίδια την *Passio*, αλλά την περιφερική της δράση (π.χ. αυτοκτονία Ιούδα), σαν να πρόκειται για *eventus non sacri* (μη ιερά γεγονότα), άρα πιο κοντά στην «έξοδο» (*Porta Magna*) από τον ιερό χώρο της Ιερουσαλήμ-ναού. Την άποψη αυτή ίσως απηχεί και η σχεδιαγραμματική αποτύπωση του Raber. Η μία και μόνη σκηνή του *locus* φιλοξενεί δύο ηθοποιούς και έναν χορό Αρχιερέων, ο αριθμός των οποίων ποίκιλλε, σε κάθε περίπτωση όμως απαιτούσε έναν *locus* που θα καταλάμβανε ευρύχωρο τμήμα του ναού.

– Locus 5

Αποτελεί τον πρώτο *locus* ως προς τον εισερχόμενο από την *Porta Magna* πιστό στον ναό, ο οποίος τοποθετείται στον τοίχο του δεξιού κλίτους, σχετικά απέναντι από τον *locus* 2 για τους εξής λόγους: περιλαμβάνει δύο *scenae* (σκηνές-πατάρια), και κατασκευαστικά είναι η συμμετρική απεικόνιση του *locus* 2, δημιουργώντας μια εντυπωσιακή διπλή εσωτερική διακόσμηση στις ίδιες περίπου αναλογίες με τον *locus* 2, ένα είδος εσωτερικής πύλης εντός του ναού-Ιερουσαλήμ. Από εκεί και μετά ο χώρος φαίνεται να χρησιμοποιείται ως *sancta sanctorum* (άγια των αγίων, άδυτο) για την κυρίως δράση της υπόθεσης, το κυρίως Πάθος. Ενδιαφέρον παρουσιάζει η ιδιαίτερη κατασκευή της *scena* 2, του

υπερυψωμένου παταριού όπου αναμένεται να ανέβει ο ηθοποιός-Ιησούς, με σαφή μάλι-στα σκηνοθετική οδηγία *ascendat*. Η *scena 2* ίσως να είναι ελαφρώς πιο μικρή σε έκταση από την *scena 1*, ώστε να επιτρέπει στους ηθοποιούς της *scena 1* να βλέπουν τον Ιησού σαν σε κορυφή λόφου (*mons*). Αν συνυπολογίσουμε ότι στην *scena 2* του *locus* αυτού θα διαδραματιστεί η Σταύρωση, τότε μπορούμε να αναλογιστούμε το συνολικό μέγεθος που θα πρέπει να καταλαμβάνει ο *locus* αυτός επί του συνόλου του ναού.

– Locus 6

Βρίσκεται στον ενδιάμεσο χώρο, ανάμεσα στο σημείο του ναού όπου συνηθιζόταν να απεικονίζεται ο Παράδεισος, και στο σημείο του ναού όπου συνηθιζόταν να απεικονίζεται η Κόλαση (βλ. παρακάτω). Η φραγγέλωση του Ιησού πιθανόν λαμβάνει χώρα στον ανοιχτό χώρο (*platea*) μπροστά από τον *locus 6*,²¹⁹ όπως και οι εμπαιγμοί του Ιησού από τους Ρωμαίους Στρατιώτες. Ο *locus 6* θα πρέπει να βρίσκεται σε ικανή απόσταση από τον *locus 5*, στον οποίο θα διαδραματιστεί η Σταύρωση, και στον οποίο οδηγείται ο Ιησούς μετά τη φραγγέλωση και τη δίκη, καθώς πρέπει να διανύσει μια σχετικά μεγάλη προς τον Γολγοθά, όπου και θα διαδραματιστεί το αντίστοιχο *eventus*. Ο *locus 6* πρέπει να καταλάμβανε ικανή έκταση στον χώρο, καθώς τα γεγονότα που διαδραματίζονται σε αυτόν απαιτούν αρκετούς ηθοποιούς (Πόντιος Πιλάτος και ακολουθία του, Ιησούς, Ρωμαίοι Στρατιώτες, Ιουδαίοι), καθώς και σκευή, όπως αναλύεται στο κεφάλαιο *visus*.

– Locus 7

Σύμφωνα με την ίδια συλλογιστική που παρατέθηκε ακριβώς πιο πάνω, ο *locus 7* πρέπει να βρίσκεται και αυτός, ως εγκόσμιος *locus*, στον ενδιάμεσο χώρο μεταξύ Παραδείσου και Κόλασης (βλ. παρακάτω), άρα κοντά στον *locus 6*. Ο *locus 7* πρέπει να υποθέσουμε ότι καταλάμβανε ικανή έκταση του χώρου, καθώς τα *eventus* που διαδραματίζονται σε αυτόν απαιτούν αρκετούς ηθοποιούς (Ηρώδης και η ακολουθία του, Ιησούς) και σκευή, όπως αναλύεται ακολούθως στο κεφάλαιο *visus*.

Loca auxiliaria

Τα παραπάνω *loca* (*externa* και *interna*) αποτελούν τους τόπους στους οποίους εκτυλίσσεται η βασική δράση κατά τον *μῦθον* του *ludus*. Εν τούτοις, κάποια επιπλέον βοηθη-

²¹⁹ Πρβλ. (Μποζίζιο, 2010) 143

τικά πρόσωπα-χαρακτήρες, όπως ο Διάβολος, ο Άγγελος και ο Όγλος των Ιουδαίων, κάνουν την εμφάνισή τους σε κάποιο σημείο της δράσης χωρίς να προϋπάρχουν σε κάποιον από τα *loca* (*externa* και *interna*), με αποτέλεσμα να χρειάζεται ο προσδιορισμός της προέλευσής τους από «κάπου». Αυτό το «κάπου» αποτελεί κατ' εξοχήν ανασύσταση κατά το *είκος*, κατά τον χαρακτήρα δηλαδή του συγκεκριμένου προσώπου: ο Διάβολος πρέπει να έχει ως αφετηρία την Κόλαση, ο Άγγελος τον Παράδεισο, και ο Όγλος των Ιουδαίων τη Συναγωγή. Τα *loca* αυτά χαρακτηρίζονται ως *auxiliaria*, βοηθητικά, και περιγράφονται ως ακολούθως.

– Angeli/ Paradisus

Ο Παράδεισος ως ξεχωριστός *locus* δράσης κατά τον *μῦθον* δεν προβλέπεται από την υπόθεση του συγκεκριμένου *ludus*. Στη σχηματική απεικόνιση του Raber, την οποία προσαρμόζει ο Michael στον ναό του Αγίου Παύλου στο Μπολτσάνο, ο Παράδεισος τοποθετείται στο κεντρικό τμήμα της μικρής κλίμακας που οδηγεί στην *platea* του κεντρικού *altare*.²²⁰

Αν λάβουμε υπόψη την αφήγηση του βασικού μύθου για την «θέση» του Παραδείσου στο ουράνιο στερέωμα κατά την ημέρα της Κρίσης, τότε σύμφωνα με τον Ματθαίο (25.34), φαίνεται να τοποθετείται προς τα δεξιά του Κριτή Ιησού:

Tunc dicet rex his qui a dextris eius erunt: venite benedicti Patris mei, possidete paratum vobis regnum a constitutione mundi.

Αν λάβουμε υπόψη ότι η εις τύπον και τόπον Χριστού παρουσία του ιερέα εντός ενός ναού με μέτωπο μάλιστα προς το κεντρικό *altare* και πλάτη προς τους πιστούς, στάση την οποία διατήρησε γενικά η δυτική λατρεία μέχρι τη Β' Βατικανή Σύνοδο (1965), τότε το «δεξιά» και το «αριστερά» εντός ενός ναού καθορίζεται με βάση τη στάση αυτή του ιερέα. Έτσι, ο Παράδεισος θα πρέπει να τοποθετηθεί στο δεξιό τμήμα της μικρής κλίμακας που οδηγεί στην *platea* του κεντρικού *altare*, εκ διαμέτρου αντίθετα προς την Κόλαση,²²¹ και προς τα άκρα του κεντρικού κλίτους (*navis*), ώστε να παραμένει ελεύθερος ο

²²⁰ (Ogden, 2002) 95-96

²²¹ (Ogden, 2002) 94

ενδιάμεσος χώρος για τα *loca* 6 και 7. Από τον Παράδεισο πρέπει να υποθέσουμε ότι ξεκινά και η «πτήση» του Άγγελου προς τον *locus* 1.

– Diabolus/Infernum

Για τον Διάβολο και την Κόλαση ισχύει ό,τι ακριβώς αναφέρθηκε για τον Παράδεισο, αλλά αυτή τη φορά ο σχετικός *locus* τοποθετείται στο αριστερό τμήμα της μικρής κλίμακας που οδηγεί στην *platea* του κεντρικού *altare*.²²² Ο βασικός μύθος, σύμφωνα πάλι με τον Ματθαίο (25.41), ενισχύει μια τέτοια σκηνοθετική επιλογή:

Tunc dicet et his qui a sinistris erunt: discedite a me maledicti in ignem ternum, qui paratus est diabolo et angelis eius.

Από αυτό το σημείο πρέπει να υποθέσουμε ότι ξεκινά και η «πτήση» του Διαβόλου προς τα *loca* 1 και 4.

– Synagoga

Η Συναγωγή ως ξεχωριστός *locus* δράσης κατά τον *μῦθον* δεν προβλέπεται από την υπόθεση του συγκεκριμένου *ludus*. Εικάζουμε πως πρέπει να βρίσκεται στο βάθος, μπροστά από το κεντρικό *altare*. Στη σχηματική απεικόνιση του Raber η Συναγωγή τοποθετείται στο δεξί τμήμα της μικρής κλίμακας που οδηγεί στην *platea* του κεντρικού *altare*.²²³

²²² (Ogden, 2002) 95-96

²²³ (Ogden, 2002) 95-96

Visus²²⁴ (*ὄψις*)

Έχει αρκετά πολύπλοκη δομή, και περιλαμβάνει συνολικά το *θέαμα*, ό,τι δηλαδή πλαισιώνει ορατά τον *μῦθον* ανά σκηνή και γεγονός. Στον *visus* συγκαταλέγεται η σκηνογραφία, τα κοστούμια, οι μάσκες, γίνεται συνώνυμο με την παράσταση, την υποκριτική, με το «θεαματικό» μέρος.²²⁵ Για την αρχαία θεατρική πρακτική η *ὄψις* είναι *κόσμος*, δηλαδή διακοσμητική προσθήκη, άρα κάτι εξωτερικό, *ἡδυσμα*, που δεν ανήκει στην ουσία του θεατρικού έργου, αφού το έργο νοείται και χωρίς αυτό.²²⁶

Ο Αριστοτέλης στην Ποιητική αναφέρει ότι η *ὄψις*, ο σκηνικός διάκοσμος, η σκηνογραφία γοητεύει βέβαια την ψυχή, ασκεί θελκτική επίδραση σε αυτήν, δεν έχει όμως σχέση με την ουσία της ποίησης. Η δύναμη της τραγωδίας υπάρχει και χωρίς παράσταση και χωρίς ηθοποιούς. Επιπλέον, ο σκηνικός διάκοσμος είναι περισσότερο τέχνη του *σκευοποιού*, του κατασκευαστή της *σκευῆς*, της ενδυμασίας, των προσωπείων, των κοθόρνων κ.τ.λ., παρά του ποιητή. Αναφέρει επίσης πως το τέταρτο είδος τραγωδίας είναι η *ὄψις*, η θεαματική τραγωδία, η τραγωδία που χαρακτηρίζεται πρωτίστως από την *ὄψιν*, θεαματικότητα (και όχι τόσο από την πλοκή της υπόθεσης ή τη σκιαγράφηση των χαρακτήρων), όπως είναι για παράδειγμα οι *Φόρκιδες*, ο *Προμηθεύς* και όσες διαδραματίζονται στον Άδη.²²⁷ Στον Αριστοτέλη λοιπόν η λέξις υπερτερεί της *ὄψεως*.

Στον Μεσαίωνα οι αριστοτελικές έννοιες *ὄψις* και *λέξις* επαναπροσδιορίζονται, καθώς δίνεται πρωταρχική σημασία στην *ὄψιν* έναντι της *λέξεως*.²²⁸ Για το μεσαιωνικό δράμα η *ὄψις* ταυτίζεται με το ίδιο το έργο, υλοποιεί τον *μῦθον* και τείνει να ταυτιστεί με την ουσία του δρώμενου, μάλιστα με φιλοσοφικές προεκτάσεις, απόηχο τον οποίων μπορεί κανείς να ανιχνεύσει στην χριστιανική λατρεία ακόμα και σήμερα: ο Ιησούς «απεικονίζε-

²²⁴ Κατά τον Δρομάζο, στην έννοια *ὄψις* περιλαμβάνεται ο σκηνικός διάκοσμος. Δηλαδή η σκηνογραφία, τα κοστούμια, οι μάσκες και όλα τα είδη του φροντιστηρίου, όπως θα λέγαμε σήμερα. Μπορεί να σημαίνει επίσης την παράσταση, την υποκριτική, το θεαματικό μέρος (Δρομάζος, 1982) 89-92. Κατά τον Συκουτρή, ο οποίος ακολουθεί τον Αριστοτέλη, με τον όρο *ὄψις* νοείται όχι μόνο η σκηνογραφία, αλλά και η σκηνοθεσία, οι ενδυμασίες, τα έπιπλα, η υπόκριση, καθετί που αναφέρεται στην παράσταση ενός δραματικού έργου (Συκουτρή, 1997) 53. Κατά τον Λυπουρλή, με τον όρο αυτόν νοείται το θεαματικό μέρος, τα θεαματικά στοιχεία της παράστασης (Λυπουρλής, 2008) 57, 113, 245. Κατά τον Νικολούδη, με τον όρο αυτόν νοείται αφενός το σκηνικό μέρος της παράστασης (σκηνογραφία, ενδυμασίες, κ.λ.π.), και αφετέρου η υποκριτική, το «θέαμα». Στην *ὄψιν* με την πρώτη σημασία αναγνωρίζεται ψυχαγωγικός χαρακτήρας, αλλά παράλληλα θεωρείται στοιχείο που δεν σχετίζεται με την ποιητική δημιουργία (Νικολούδης, 1995) 193, 331, 353.

²²⁵ (Δρομάζος, 1982) 89-92, (Νικολούδης, 1995) 193, 331, 353, (Λυπουρλής, 2008) 57, 113, 245

²²⁶ (Συκουτρή, 1997) 53

²²⁷ 1456a

²²⁸ (Edwards R., 1977) 190, 159-197, (Ogden, 2002), (Cohen, 1951), (Μποζιζίο, 2010), 157, 159, 168-170

ται» πάσχων, συνεπώς *όντως* πάσχει κατ' έτος, άρα η αντίστοιχη ριτουαλιστική πρακτική (εν προκειμένω, το μεσαιωνικό δρώμενο) τροποποιεί την *ανάμνησιν* του πάθους σε πραγματικό πάθος, ανάλογα με την λεπτομέρεια της *όψεως*.

Στον *Ludus passionis* η *Όψις* περιλαμβάνει, όπως αναμένεται, α) την ενδυμασία των ηθοποιών, που συνδυάζονται με τα χαρακτηριστικά που απαιτεί ο ρόλος ανά χαρακτήρα (*persona*), σε συνδυασμό με τα φυσικά χαρακτηριστικά των ηθοποιών, β) τη σκηνογραφία ανά σκηνή (*scena*), και γ) το γεγονός (*eventus*) που διαδραματίζεται κατά τον *μῦθον*. Υπενθυμίζεται ότι η όποια προσπάθεια ανακατασκευής της *όψεως* (ελλείψει οδηγιών) πρέπει να λάβει προσεκτικά υπόψιν κάθε *eventus* χωριστά, όπως αυτός αναδύεται από τον *μῦθον*, γι' αυτό και το κείμενο του μύθου σε πολλές περιπτώσεις υποδεικνύει την εκάστοτε *όψιν*. Στη συνέχεια της παρούσας ενότητας θα περιγραφεί η *όψις* σύμφωνα με τις *scenae* και τα αντίστοιχα *eventus* που διαδραματίζονται πάνω σε αυτές. Είναι αυτονόητο ότι στην περίπτωση που κάθε *locus* περιλαμβάνει μία μόνο *scena* οι έννοιες *scena* και *locus* ταυτίζονται.

Locus 1 (*platea*, μία και μόνη *scena*). Σύμφωνα με τον *μῦθον* εκεί διαδραματίζονται οι *eventus* Σίμων-Ιησούς, Μαγδαληνή-Άγγελος (α), Μαγδαληνή-Άγγελος (β), Μαγδαληνή-Ιησούς, και Ανάσταση του Λαζάρου (α). Το κείμενο, παραδίδει έμμεσα σκηνικές οδηγίες για τους αντίστοιχους *eventus*, οι οποίες μπορούν να αποκατασταθούν κατά το *είκός*. Για τον *eventus* Σίμων-Ιησούς, η δράση πιθανόν λαμβάνει χώρα, όπως και σε άλλα δρώμενα για το θείο Πάθος, στον ανοιχτό χώρο²²⁹ της *platea* μπροστά από τη μία και μοναδική *scena* του *locus* 1. Οι *eventus* Μαγδαληνή-Άγγελος (α), Μαγδαληνή-Άγγελος (β), πραγματώνονται πάνω στη *scena*, στο σπίτι της Μαρίας Μαγδαληνής, με παρόντα τα πρόσωπα Μαρία η Μαγδαληνή, Εραστής, Άγγελος, Διάβολος, ενώ ένα κρεβάτι και κάποια έπιπλα συμπληρώνουν, πραγματώνουν την *σκευήν*. Δεν αποκλείεται επίσης και η ύπαρξη επιγραφής-πανώ στο πίσω μέρος της *scena*, με την ένδειξη *Domus*²³⁰ *Mariae Magdale-*

²²⁹ Cf. (Ogden, 2002) 82, 97, (Cohen, 1951) 25

²³⁰ Στη Λειτουργική ο όρος «οίκος» κληροδοτήθηκε από την εβραϊκή ή τη συριακή υμνογραφία, όπου απαντά ο όρος "baitha", που σημαίνει αφενός την "οικοδομή" και αφετέρου δηλώνει τη "στροφή". Το ίδιο ισχύει και για την ιταλική λέξη "stanza". Ο αριθμός των οίκων κυμαίνεται συνήθως μεταξύ 18 και 24. Όλες οι στροφές είναι όμοιες μεταξύ τους και ακολουθούν ως ποιητικό και μουσικό πρότυπο τον πρώτο οίκο. Αντίθετα η στιχουργική δομή του προοιμίου είναι εντελώς διαφορετική. Το προοίμιο και οι οίκοι συνδέονται μεταξύ τους με κοινό εφύμνιο ή ανακλώμενο, πράγμα που σημαίνει ότι η τελευταία φράση του προοιμίου και των οίκων είναι κοινή. Η παρουσία διαφορετικού εφυμνίου μεταξύ προοιμίου και οίκων είναι ένδειξη ότι το προοίμιο δεν είναι γνήσιο. Επίσης συνδέονται με τον ίδιο μουσικό ήχο, καθώς το προοίμιο και οι οίκοι μελιζονται στον ίδιο ήχο της εκκλησιαστικής μουσικής. Η στροφή που χρησιμεύει ως

nae. Για τον *eventus* Ανάσταση του Λαζάρου (a), η προηγούμενη σκευή είναι πολύ πιθανόν να παραμένει η ίδια, και να αλλάζει ίσως η αντίστοιχη επιγραφή σε *Domus Lazari*,²³¹ καθώς η δράση υπονοεί την ύπαρξη του οικήματος-σπιτιού του Λαζάρου. Για τον *eventus* Μαγδαληνή-Ιησούς, η δράση υπονοεί, όπως είναι φυσικό, την οικία του Φαρισαίου Σίμωνα, με παρόντα τα πρόσωπα Φαρισαίος Σίμων και Υπηρέτες, Ιησούς και Μαθητές, και Μαρία η Μαγδαληνή,²³² ενώ ένα τραπέζι μεγάλο, ώστε να χωρά όλα τα πρόσωπα, καθώς και ένας ικανός αριθμός καθισμάτων²³³ τροποποιούν την προϋπάρχουσα σκευήν, ενώ η προηγούμενη επιγραφή-πανώ αντικαθίσταται από μια νέα, με την ένδειξη *Domus Simonis*.

Σύμφωνα με τη μεσαιωνική της πρόσληψη, η Μαρία η Μαγδαληνή ταυτίζεται κατά συνεκδοχή με την πόρνη, όπως ήδη αναφέρθηκε στην υποσημείωση υπ. αρ. 181. Συνεπώς, τελεί υπό την επίδραση του σιωπηλού Διαβόλου, γι' αυτό και η λέξις του *Ludus* τροποποιεί τον *μῦθον* της κανονικής ευαγγελικής αφήγησης. Την τροποποιημένη λέξιν ακολουθεί με τη σειρά της και η *ὄψις* της Μαγδαληνής: φορά εντυπωσιακά κοσμικά ρούχα και αγοράζει καλλυντικά ώστε να προσελκύσει τον Εραστή, ενώ λίγο μετά, μετά την *ἀπό μηχανῆς* επέμβαση του Αγγέλου επέρχεται η μεταστροφή του *ἥθους* της, που θα πραγματοποιηθεί τώρα με επιπλέον αλλαγή στην λέξιν του *μύθου*, δηλαδή με την προσθήκη της μονωδίας *Heu, vita preterita*, και με συνακόλουθη αλλαγή στην *ὄψιν* της Μαγδαληνής, καθώς απαρνιέται τα κοσμικά της ρούχα και φοράει ποδήρη μαύρη εσθήτα (ράσο), μετανοίας.

Ενώ για τη Μαγδαληνή η λέξις επιβάλλει την ανάλογη *ὄψιν* κατά το *εἶκος*, δεν συμβαίνει το ίδιο για τον Άγγελο και τον Διάβολο, των οποίων η *ὄψις* στον *Ludus* θα πρέπει να συμπληρωθεί από παράλληλα δρώμενα. Γνωρίζουμε ότι όσοι υποδύονταν Αγγέλους φορούσαν λευκά ενδύματα και λευκά παπούτσια και προσάρμοζαν στην ενδυμασία τους

μετρικό και μουσικό υπόδειγμα συνήθως ονομάζεται ειρμός. Ο αριθμός των οίκων ποικίλλει κατά κοντάκιο. Στην εποχή του Ρωμανού που αντιπροσωπεύει την ακμή του είδους, ο αριθμός των οίκων συνήθως κυμαίνεται μεταξύ 18 και 24, αλλά υπάρχουν και κοντάκια με μικρότερο και μεγαλύτερο αριθμό οίκων. Κάθε οίκος μπορεί να αποτελείται από 3-13 στίχους. Συχνά αναφέρεται ότι ένα κοντάκιο πρέπει κανονικά να τερματίζει με έναν οίκο που περιέχει προσευχή. Η προσευχή, που αποτελεί κατά κάποιον τρόπο τον επίλογο στο κάθε κοντάκιο, διακρίνεται εύκολα από το υπόλοιπο κοντάκιο, γιατί συνήθως αρχίζει με μια προσφώνηση προς τον Χριστό ως υιό του Θεού. βλ. ΘΗΕ, τ. 7, 784.

²³¹ (Ogden, 2002) 82, 85, 86, 100

²³² Η Μαρία η Μαγδαληνή πιθανόν εισέρχεται στην οικία του Φαρισαίου Σίμωνα από τον ανοιχτό χώρο της *platea* μπροστά από την *scena*1-locus1.

²³³ (Ogden, 2002) 82, 94

φτερά,²³⁴ ενώ όσοι υποδύονταν τον Διάβολο ή τους αγγέλους του, φορούσαν μαύρα μάλινα ενδύματα και γάντια, μάσκες και είχαν ουρά αγελάδας.²³⁵

Locus 2 (*platea*, δύο *scenae*). Σύμφωνα με τον μῦθον, στον ανοιχτό χώρο της *platea* μπροστά από την *scena* 1²³⁶ διαδραματίζεται ένα μέρος από τον *eventus* Μαγδαληνή-Έμπορος (α), και οι Κοπέλες πλαισιώνουν τη Μαρία Μαγδαληνή όσο ερμηνεύει τη μονωδία *Mundi delectatio*. Το υπόλοιπο μέρος του *eventus* αυτού θα διαδραματιστεί στη *scena* 1 του *locus* 2, όπου και θα διαδραματιστούν επίσης οι *eventus* Μαγδαληνή-Έμπορος (β) και Μαγδαληνή-Έμπορος (γ).

Η *scena* 1 εικονίζει το κατάστημα του Εμπόρου, και πρόσωπα Έμπορος, η Σύζυγός του, η Μαρία η Μαγδαληνή και οι Κοπέλες πλαισιώνονται από έναν πάγκο με εμπόρευμα,²³⁷ ενώ δεν αποκλείεται και η ύπαρξη επιγραφής-πανώ στο πίσω μέρος της *scena*, με την ένδειξη *Mercator*, ώστε να δηλωθεί το κατάστημα του Εμπόρου, στο οποίο εκτυλίσσεται η υπόθεση των τριών *eventus* που προαναφέρθηκαν. Αν προεκτείνει κανείς την άποψη της Nicole Sevestre την ανακατασκευή της *ὄψεως* του καταστήματος του Εμπόρου και δεδομένου του ότι ο *locus* 2 περιλαμβάνει 2 *scenae*-πατάρια, θα μπορούσαμε να εικάσουμε ότι η κάτω *scena* χρησίμευε ως το κατάστημα του Εμπόρου, και η επάνω να εικόνιζε την οικία του, χωρίς να εκτυλίσσεται όμως κάποια δράση, αλλά να πραγματώνεται μόνο μέσω *σκευῆς* (π.χ. τραπέζι, καθίσματα), ώστε να χρησιμεύσει αργότερα η *scena* αυτή για την πραγμάτωση του *eventus* Μυστικός Δείπνος. Μια τέτοια σκηνοθετική πρόταση δημιουργεί δραματική *οἰκονομίαν*, ώστε να μεταβεί κανείς κατά το *ὄμαλόν* από τη μία *scena* στην άλλη.

Ο μόνος *eventus* που διαδραματίζεται στην *scena* 2 είναι ο Μυστικός Δείπνος, με παρόντα τα πρόσωπα Ιησούς και Μαθητές, τη συνήθη οικιακή *σκευὴν* με επιδαπέδια υφάσματα-χαλιά, μαξιλάρια, ένα μεγάλο τραπέζι για το δείπνο, ἄρτος και οἶνος για την πραγμάτωση της Ευχαριστίας, ικανός αριθμός από καθίσματα ή/και ανάκλιτρα, ανάλογα με την πολυτέλεια της κατασκευής, μια κανάτα με νερό και μια λεκάνη για την πραγμάτωση του Νιπήρος. Όλα αυτά ολοκληρώνουν την *ὄψιν* πριν την έναρξη του *eventus*.

²³⁴ (Ogden, 2002) 131, (Cohen, 1951) 37, 57-58, 82, 92, 94, 118, 139, 152, 158, 208

²³⁵ (Ogden, 2002) 131, (Cohen, 1951) 203, 234, 240, 242-243, 293, (Μποζίτσιο, 2010) 170

²³⁶ (Ogden, 2002) 83, 86

²³⁷ (Sevestre, 1987) 48

Η επιγραφή *Cenaculum* (άνώγειον²³⁸/ ύπερῶν), θα μπορούσε να έχει τοποθετηθεί από πριν, ώστε να ταιριάζει και με τον υποτιθέμενο *Domus Mercatoris*, τον οποίο οι θεατές-πιστοί έβλεπαν κενό, χωρίς ηθοποιούς, όσο διαδραματίζονταν οι *eventus* της *scena* 1, και με το *eventus* του *Ultima Cena*, που κατά τον κανονικό μῦθον συνέβη σε υπερῶο.

Locus 3 (μία και μόνη *scena*). Σύμφωνα με τον μῦθον στη μοναδική *scena* του locus 3 διαδραματίζεται ο *eventus* Ανάσταση του Λαζάρου (b) και ίσως η Ταφή του Ιησού, η οποία δεν αποτελεί *eventus* που παραδίδεται από τον *Ludus*, αλλά σύμφωνα με τον Young πρέπει να υποθέσουμε ότι το δράμα ολοκληρωνόταν με κάποια σκηνή Ταφής του Ιησού. Παρόντα είναι τα πρόσωπα Ιησούς, ίσως και οι Μαθητές του, και κάποιοι Ιουδαίοι, οπωσδήποτε όμως ο Λάζαρος και οι Αδελφές του. Δεν αποκλείεται επίσης και η ύπαρξη επιγραφής-πανώ στο πίσω μέρος της *scena*, με την ένδειξη *Monumentum*.²³⁹

Locus 4 (*platea*, μία και μόνη *scena*). Σύμφωνα με τον μῦθον εκεί διαδραματίζονται κατά σειρά οι *eventus* Ιούδας-Αρχιερείς (a), Ιησούς-Αρχιερείς, Ιούδας-Αρχιερείς (b), Αυτοκτονία του Ιούδα. Το κείμενο παραδίδει έμμεσα σκηνικές οδηγίες για τους αντίστοιχους *eventus*, οι οποίες μπορούν να αποκατασταθούν αναλυτικά κατά το εἶκός. Για τον *eventus* Αυτοκτονία του Ιούδα²⁴⁰ η δράση πιθανόν λαμβάνει χώρα (όπως συμβαίνει με τον locus 1 και 2) στον ανοιχτό χώρο της *platea* μπροστά από τη μία και μοναδική *scena* του locus 4. Εκεί εμφανίζεται ο Διάβολος, πιθανόν προερχόμενος από την Κόλαση για να παραλάβει τον Ιούδα μετά τον απαγχονισμό στον locus 4 και να τον οδηγήσει στην Κόλαση, επίσης κατά το εἶκός, αφού το κείμενο του *Ludus* δεν περιέχει σχετικά εκφωνήματα. Οι μαρτυρίες για την αναπαράσταση της Κόλασης στις αρχές του 13^{ου} αιώνα μιλούν για ένα μηχανικό στόμιο που άνοιγε για να απελευθερώσει τους δαίμονες και το οποίο προσαρτάτο σε έναν οχυρωματικό πύργο, από τον οποίο συχνά έβγαινε καπνός.²⁴¹ (βλ. παρακάτω στο αντίστοιχο κεφάλαιο). Για τους *eventus* Ιούδας-Αρχιερείς (a) και Ιούδας-

²³⁸ Mc 14.15, Lc 22.12: *cenaculum grande stratum* (Καραβιδόπουλος, 2009) 436. Σε πολλές παλαιστινικές οικίες υπήρχε δεύτερος όροφος, που περιλάμβανε εκτεταμένο χώρο για συναντήσεις ή τελετές, ένα είδος δηλ. σαλονιού, το «άνώγειον». Η οικία στην οποία έλαβε χώρα ο Μυστικός Δείπνος είναι, κατά την παράδοση της εκκλησίας, η οικία της μητέρας του ευαγγελιστή Ιωάννη Μάρκου, στην οποία πιθανώς γίνονταν και οι συναντήσεις των πρώτων χριστιανών.

²³⁹ (Ogden, 2002) 86

²⁴⁰ Στον *Ludus* ο Διάβολος οδηγεί τον Ιούδα στην αυτοκτονία, επεκτείνοντας την αναφορά του Mt 27.5: *et proiectis argenteis in templo recessit et abiens laqueo se suspendit*. Ο Λουκάς στις Πράξεις των Αποστόλων έχει μά άλλη εκδοχή για τον θάνατο του Ιούδα: Act 1.18-19: *et hic quidem possedit agrum de mercede iniquitatis et suspensus crepuit medius et diffusa sunt omnia viscera eius*.

²⁴¹ (Cohen, 1951) 53. Η πτήση του Διαβόλου, όπως και των αγγέλων επιτυγχανόταν μέσω ενός βαρούλκου (Μποζιζίο, 2010) 141, (Cohen, 1951) 142, 152.

Αρχιερείς (b), η δράση μεταφέρεται, όπως είναι φυσικό, στον οίκο του αρχιερέα Καϊάφα,²⁴² με παρόντα τα πρόσωπα Ιούδας και Αρχιερείς. Για τον *eventus* Ιησούς-Αρχιερείς, η υπόθεση διαδραματίζεται επίσης στον οίκο του Καϊάφα, με παρόντα τα πρόσωπα Ιησούς και Αρχιερείς. Δεν αποκλείεται επίσης και η ύπαρξη επιγραφής-πανώ στο πίσω μέρος της *scena*, με την ένδειξη *Caiaphas*, ώστε να δηλωθεί η οικία του Καϊάφα, στην οποία και εκτυλίσσεται η υπόθεση των τριών *eventus* που προαναφέρθηκαν.

Ως προς την ενδυμασία των προσώπων, θα μπορούσαμε να λάβουμε υπόψη την αναφορά του Ogden που αφορά στους εκπροσώπους των κοσμικών και θρησκευτικών Αρχόν, αν και επικαλείται πηγές διακοσίων ετών μετά την συγγραφή του *Ludus*: όλοι σχεδόν φορούσαν διακοσμημένα με κεντήματα εκκλησιαστικά άμφια από ακριβά υφάσματα, γεγονός που καθιστούσε τα κοστούμια των παραστάσεων σημαντικό στοιχείο του θεάματος.²⁴³ Ο Καϊάφας ως εξέχων Αρχιερέας του ναού του Σολομώντα πρέπει να παρουσιάζεται με κωνικό κάλυμμα της κεφαλής,²⁴⁴ σύμφωνα μάλιστα και με την κωμικού χαρακτήρα χριστιανική πρόσληψη του εβραϊκού ιερατείου κατά τον Μεσαίωνα. Αντίστοιχα είναι πολύ πιθανόν ότι εικονίζονταν και οι υπόλοιποι Αρχιερείς των Ιουδαίων. Τα κυρίαρχα χρώματα στην ενδυμασία του Ιούδα θα μπορούσε να είναι το κίτρινο, ίσως επίσης και το μαύρο χρώμα, χαρακτηριστικά χρώματα της ενδυμασίας των Ιουδαίων κατά τον Μεσαίωνα.²⁴⁵

Locus 5 (platea, scenae 2): Σύμφωνα με τον *μῦθον* εκεί διαδραματίζονται κατά σειρά οι *eventus* Προσευχή στο Όρος των Ελαιών(a), (b), (c), Σύλληψη Ιησού, Θρηνοδούσες Γυναίκες, Σταύρωση, Θρήνος της Θεοτόκου, Ιησούς-Θεοτόκος-Ιωάννης, Θεοτόκος-Ιωάννης, Ιησούς-Ρωμαίοι Στρατιώτες, Λογγίνος (a), Θάνατος Ιησού, Λογγίνος (b), Εμπαιγμοί του Ιησού (b). Το κείμενο παραδίδει βραχυλογικές σκηνικές οδηγίες, οι οποίες μπορούν να αποκατασταθούν αναλυτικά.

Για τον *eventus* Προσευχή στο Όρος των Ελαιών (a) η δράση λαμβάνει χώρα στην *platea*, για τον *eventus* Προσευχή στο Όρος των Ελαιών (b) η δράση λαμβάνει χώρα στην *scena* 1 και για τον *eventus* Προσευχή στο Όρος των Ελαιών (c) η δράση λαμβάνει

²⁴² Mt 26.57: *ad Caiaphan principem sacerdotum*, Mc 14.53: *ad summum sacerdotem*, Lc 22.54: *ad domum principis sacerdotum*, Io 18.24: *ad Caiaphan pontificem*.

²⁴³ (Ogden, 2002) 131, 138

²⁴⁴ Ex.28.4: *haec autem erunt vestimenta quae facient rationale et superumerale tunicam et lineam strictam cidarim et balteum*: αυτές θα είναι οι στολές τις οποίες θα κατασκευάσουν (οι σοφοί): το περιστήθιο, η επωμίδα, ο ποδήρης χιτώνας, ο κροσσωτός χιτώνας, η μίτρα και η ζώνη. Cf. (Chouraqui, 1992) 313-319.

²⁴⁵ (Ogden, 2002) 131. cf. (Chouraqui, 1992) 123-130

χώρα στην *scena* 2, όπως ρητά μαρτυρεί η σκηνοθετική οδηγία *ascendat in montem Oliveti*. Για τον *eventus* Σύλληψη Ιησού η δράση μεταφέρεται στην *platea*, με παρόντα τα πρόσωπα Ιησούς και Μαθητές, Ιούδας και Πλήθος (Ιουδαίοι, Ρωμαίοι Στρατιώτες, Συνοδοί του Ναού), ενώ την όλη δράση πιθανόν πλαισιώνει φυτικός διάκοσμος. Δεν αποκλείεται επίσης και η ύπαρξη επιγραφής-πανώ στο πίσω μέρος της *scena* 2, με την ένδειξη *Mons Oliveti*, που αφορά κατά συνεκδοχή και τις 2 *scenae* του *locus* 5: ολόκληρη η κατασκευή μετατρέπεται έτσι στους πρόποδες (*platea*), στον λόφο (*scena* 1) και στην κορυφή (*scena* 2) του Όρους των Ελαιών. Για τους *eventus* Σταύρωση, Θρήνος της Θεοτόκου. Ιησούς-Θεοτόκος-Ιωάννης, Θεοτόκος-Ιωάννης, Ιησούς-Ρωμαίοι Στρατιώτες, Λογγίνος (a), Θάνατος Ιησού, Λογγίνος (b) και Εμπαιγμοί του Ιησού (b), η επιγραφή *Mons Oliveti* αλλάζει σε *Mons Calvarius*,²⁴⁶ που αφορά και πάλι κατά συνεκδοχή και τις 2 *scenae* του *locus* 5: ολόκληρη η κατασκευή μετατρέπεται τώρα στο βραχώδες ύψωμα του Γολγοθά,²⁴⁷ στον τόπο ακριβώς πριν το σημείο της Σταύρωσης, εκεί δηλαδή όπου επιτρεπόταν η παρουσία των συγγενών και των φίλων των καταδίκων (*scena* 1), και στον τόπο της κυρίως Σταύρωσης, εκεί δηλαδή όπου υψώνονταν οι σταυροί (*scena* 2). Η αλλαγή αυτή ολόκληρου του *locus* από *Mons Oliveti* σε *Mons Calvarius* είναι εφικτή καθώς μετά τον *eventus* Σύλληψη του Ιησού η *scena* 1 και *scena* 2 του *locus* 5 αδειάζουν, αφού όλοι κινούνται προς τη συνέχιση της δράσης στον *locus* 4. Βοηθητικά λοιπόν πρόσωπα, ίσως κάποια από τα βουβά πρόσωπα²⁴⁸ που αποτελούσαν τους Ιουδαίους του *eventus* Σύλληψη του Ιησού, ή κάποιοι από τους οργανωτές του δρώμενου,²⁴⁹ απομακρύνουν τον φυτικό διάκοσμο από τον *locus* 5, ώστε να μετατραπεί σε Γολγοθά, η *scena* 1 του οποίου πρέπει να εικάσουμε ότι είναι μεγαλύτερη σε μέγεθος από την ακριβώς από πάνω της *scena* 2, ώστε να υπάρχει οπτική επαφή με τον σταυρωμένο Ιησού. Παρόντα πρόσωπα

²⁴⁶ Προτιμήθηκε ο όρος *Mons Calvarius* αντί για *Golgotha/ Golgotha* λόγω του παράλληλου όρου στο *Officium Quarti Militis*, βλ. (Young, 1933) 705.

²⁴⁷ (Cohen, 1951) xix. Ο Γολγοθάς ως τόπος εκτελέσεων ήταν ένα βραχώδες ύψωμα βορειοδυτικά της Ιερουσαλήμ, εκτός των τότε τειχών της πόλης, και ταυτόχρονα κοντά στην πύλη των τειχών στην οποία κατέληγε ο δρόμος από το πραιτώριο. (cf. Hbr 13.12: *propter quod et Iesus ut sanctificaret per suum sanguinem populum extra portam passus est*). Εάν σήμερα βρίσκεται εντός των ορίων της πόλης, αυτό οφείλεται στο ότι λίγο αργότερα ο Αγρίππας ο Α΄ περιέβαλε την Ιερουσαλήμ με νέο ευρύτερο τείχος συμπεριλαμβάνοντας μέσα στην πόλη εκτός των άλλων και το λόφο αυτό. Ο λόφος καλείται Γολγοθάς, που σημαίνει «κρανίο» εξαιτίας του σχήματός του που ομοιάζει με κρανίο (Καραβιδόπουλος, 2009) 489-490.

²⁴⁸ (Cohen, 1951) 211

²⁴⁹ Χαρακτηριστική είναι η περιγραφή του Gustave Cohen (Cohen, 1951) 33: «Αυτός που καλούσε τους ηθοποιούς στην σκηνή και συχνά τους παρουσίαζε και στο κοινό, επιτελώντας το ρόλο του σημερινού σκηνοθέτη, ήταν κυρίως ο ιεροψάλτης, που είχε το λιμπρέτο ανά χείρας και παρακολουθούσε και διήθυνε την πορεία του δρώμενου».

στη *scena* 1, όταν επιστρέψει η δράση από τον *locus* 4 στον *locus* 5, είναι η Θεοτόκος και ο Ιωάννης. Κάποιοι άλλοι Μαθητές και οι Θρηνωδούσες Γυναίκες βρίσκονται στην *platea* του *locus* 5. Είτε πάνω στη *scena* 1 είτε στην *platea* ακριβώς μπροστά, η Θεοτόκος θα ξεκινήσει την μονωδία του *Planctus* φορώντας μαύρο ένδυμα.²⁵⁰ Στη *scena* 2 εικάζουμε την τοποθέτηση, επίσης από βουβά πρόσωπα, ενός σταυρού (όπως ρητά δηλώνει η σκηνοθετική οδηγία *Tunc Iesus suspendatur in cruce*) ίσως ακόμα και τριών,²⁵¹ αν η σκηνοθετική επιλογή των οργανωτών του δρώμενου προεκτείνει την *δρᾶσιν* κατά τον *μῦθον* (είναι γνωστή η συσταύρωση δύο ληστών με τον Ιησού από την αναφορά των τεσσάρων ευαγγελιστών),²⁵² παρόλο που στον συγκεκριμένο *Ludus* δεν υπάρχει κειμενική αναφορά στους δύο ληστές που σταυρώθηκαν με τον Ιησού. Στη *scena* 2 υπάρχουν οπωσδήποτε και τα αντικείμενα που συμπληρώνουν την *σκευὴν* για τη σκηνή της Σταύρωσης: σπόγγος με την συνυποδήλωση ότι έχει ήδη εμβαπτιστεί σε ξίδι (*spongia cum aceto*),²⁵³ όπως αναφέρουν σαφείς σκηνοθετικές οδηγίες, ίσως ένα δοχείο γεμάτο με ξίδι,²⁵⁴ ένα καλάμι στο οποίο ήταν προσαρτημένος ο εμβαπτισμένος σε ξίδι σπόγγος,²⁵⁵ ένα σφυρί και καρφιά,²⁵⁶ μία φορητή σκάλα για να τοποθετηθεί η επιγραφή INRI πάνω στον σταυρό, αλλά ίσως και ένας εξολκέας (τανάλια) και μία σινδόνη, αν υποθέσουμε ότι το δρώμενο συμπληρώνεται – πέρα από την κειμενική του έκταση – με μια βουβή Αποκαθήλωση.²⁵⁷

Κατά την αναπαράσταση της Σταύρωσης είναι πιθανόν ο ηθοποιός που υποδύονταν τον Ιησού να αντικαθίστατο από ένα ομοίωμα που έφερε την εικόνα του Ιησού, και το

²⁵⁰ Τα χρώματα απέκτησαν συμβολική σημασία. Για παράδειγμα, το ένδυμα της Παναγίας όταν θρηνούσε τον Ιησού στον σταυρό ήταν μαύρο, ενώ στον Ευαγγελισμό ήταν λευκό. Σε γενικές γραμμές τα ενδύματα έμοιαζαν με αυτά του καθημερινού βίου και μπορούσαν να προσαρμοστούν ακόμα και σε ειδικές περιπτώσεις (Μποζιζίο, 2010) 170.

²⁵¹ Ο συγγραφέας του *Ludus passionis* παρουσιάζει αδρομερώς τη σκηνή της ίδιας της σταύρωσης, όταν σε άλλα Πάθη υπάρχει πλήρης δραματοποίηση της σκηνής, με αναφορά στους δύο ληστές, στους Ρωμαίους Στρατιώτες κ.ά. (Rudick, 1974) 283.

²⁵² Mt 27.38-39, Mc 15.27, Lc 23.32, Io 19.18.

²⁵³ Mt 27.34: *Et dederunt ei vinum bibere cum felle mixtum*, Mc 15.23: *Et dabant ei bibere murratum vinum*, Lc 23.36: *et acetum offerentes illi*, Io 19.29: *illi autem spongiam plenam aceto*.

²⁵⁴ Io 19.29: *vas ergo positum erat aceto plenum*.

²⁵⁵ Mt 27.48: *et continuo currens unus ex eis acceptam spongiam implevit aceto et inposuit harundini*, Mc 15.36: *currens autem unus et implens spongiam aceto circumponensque calamo potum dabat*, Lc 23.36: *includebant autem ei et milites accedentes et acetum offerentes illi*, Io 19.29: *hysopo circumponentes obtulerunt ori eius*.

²⁵⁶ Για τις σταυρικές εκτελέσεις κατά την εποχή του Ιησού, βλ. (Cook, 2012) 68-100. Cf. (Robinson, 1965) 508-514, (Gardiner-Scott, 1994) 50-61.

²⁵⁷ (Cohen, 1951) 125-126

οποίο με τη βοήθεια σκοινιών προσαρμοζόταν πάνω στον σταυρό. Η αντικατάσταση αυτή απαιτούσε μία μεγάλη τεχνική επιδεξιότητα, ώστε να μην γίνεται αισθητή από τους θεατές η αμοιβαία αυτή υποκατάσταση, άρα η συσκότιση του ναού είναι πολύ πιθανό να συνέβαλε σε αυτό το είδος οπτικού τρικ: τότε πίσω από τον σταυρό πρέπει να εικάσουμε την ύπαρξη ενός παραπετάσματος πίσω από το οποίο θα εξαφανιζόταν την κατάλληλη στιγμή ο ηθοποιός.²⁵⁸ Στην περίπτωση που δεν γινόταν η χρήση ομοιώματος, τότε ο ηθοποιός που υποδύοταν τον Ιησού και βρισκόταν στην *scena* 2 ανέβαινε με σκάλα πάνω στον σταυρό, στον οποίο στερεωνόταν με σκοινιά, και στηριζόταν σε μικρό υποπόδιο²⁵⁹ επί του σταυρού. Ο Gustave Cohen περιγράφει χαρακτηριστικά τον τρόπο με τον οποίον «βασανιζόταν» και «σταυρωνόταν» ο ηθοποιός-Ιησούς:²⁶⁰

Μια συχνή πρακτική ήταν να «αδρανοποιούνται» τα όργανα του πάθους, χωρίς όμως να χάσουν σκηνοθετικά την πειστικότητά τους: χρησιμοποιούνταν για παράδειγμα ζωγραφισμένα ραβδιά ή μαστίγια. Ακόμα μπορούσαν να κρεμάσουν στην πραγματικότητα τον ηθοποιό-Ιούδα από ένα δέντρο ή να τοποθετήσουν τον ηθοποιό-Ιησού στον σταυρό, γεγονός που αρκετές φορές λίγο έλειψε να στοιχίσει τη ζωή του ηθοποιού.

Locus 6 (*platea*, μία και μόνη *scena*): Σύμφωνα με τον *μῦθον* εκεί διαδραματίζονται οι *eventus* Ιησούς-Πιλάτος (a), Ιησούς-Πιλάτος (b), Φραγγέλωση του Ιησού, Εμπαιγμοί του Ιησού (a), Ιησούς-Πιλάτος (c), Δρόμος του Σταυρού, Ιουδαίοι-Πιλάτος. Το κείμενο παραδίδει έμμεσα σκηνικές οδηγίες για τους αντίστοιχους *eventus*, οι οποίες μπορούν να αποκατασταθούν αναλυτικά κατά το *εἶκος*, όπως συνέβη και με προηγούμενες περιπτώσεις. Για τους *eventus* Φραγγέλωση του Ιησού, Εμπαιγμοί του Ιησού (a) και Δρόμος του Σταυρού, η δράση πιθανόν λαμβάνει χώρα στον ανοιχτό χώρο της *platea* μπροστά από την *scena* του *locus* 6. Για τους *eventus* Ιησούς-Πιλάτος (a), (b), (c) και Ιουδαίοι-Πιλάτος η δράση μεταφέρεται, όπως είναι φυσικό, στην κατοικία του Ρωμαίου διοικητή Πιλάτου, το Πραιτώριο, που μπορεί να αποτελούσε α) μια σχετικά μικρή *scena*-πατάρι που πάνω της έφερε θρόνο, ή β) το πιθανότερο, μια μεγάλη και αρκετά υπερυψωμένη *scena*-πατάρι στεγασμένη με *οὐρανία*, δηλαδή με ένα μεγάλο κουβούκλιο στηριγμένο με κολόνες, ό-

²⁵⁸ (Ogden, 2002) 102

²⁵⁹ *scabellum* (Huby, 2010) 251.

²⁶⁰ (Cohen, 1951) 149, cf. (Enders, 1999) 1-24

που θα μπορούσαν να χωρέσουν ο Πιλάτος, η Σύζυγός του, οι Ρωμαίοι Στρατιώτες,²⁶¹ ο Ιησούς. Οι Ιουδαίοι βρίσκονται στον ανοιχτό χώρο της *platea* του *locus* 6. Δεν αποκλείεται και η ύπαρξη επιγραφής-πανώ με την ένδειξη *Praetorium*, κατάλληλα τοποθετημένης, ώστε να είναι εμφανής και στην α) και στη β) παραλλαγή της *scena* του *locus* 6. Σύμφωνα με την αντίστοιχη σκηνοθετική οδηγία, ο Ιησούς ντύνεται με λευκό μανδύα, όταν – μετά τον *eventus* Ιησούς-Ηρώδης – οδηγείται ξανά στον Πιλάτο (*Tunc Iesus induatur veste alba, et reducunt Iesum ad Pilatum*). Απεκδύεται βέβαια την ενδυμασία που φορούσε ως τότε, ένα είδος καφέ ενδύματος, αν σκεφτούμε – έστω και πρωθύστερα – με βάση το παράλληλο του Μπολτσάνο:²⁶² οικονομικά στοιχεία του εκεί δρώμενου (1495) σώζουν την αγορά υφάσματος καφέ χρώματος για τον μανδύα που φορούσε ο Ιησούς πριν το Πάθος, καθώς και πορφυρού χρώματος για τον μανδύα που φορούσε ο Ιησούς όταν οδηγείται στην Φραγγέλωση.²⁶³ Λίγο μετά θα προστεθεί και το ακάνθινο στεφάνι (*Tunc ducitur Iesus ad fragellandum. Postea Iesus induatur veste purpurea et spinea corona*).²⁶⁴ Ο Πιλάτος, ως νόμιμος εκπρόσωπος της Ρώμης θα πρέπει να ήταν ντυμένος έτσι όπως αρμόζει στο αξίωμά του (βλ. πιο πάνω *locus* 4).

Locus 7 (*platea*, μία και μόνη *scena*): Σύμφωνα με τον *μῦθον* εκεί διαδραματίζονται οι *eventus* Ιησούς-Ηρώδης και Ένδυση Ιησού με λευκό μανδύα, και η δράση μεταφέρεται, όπως είναι φυσικό, στο παλάτι του Ηρώδη. Για τον *eventus* Ένδυση Ιησού με λευκό μανδύα, η δράση πιθανόν λαμβάνει χώρα στον ανοιχτό χώρο της *platea* μπροστά από την *scena* του *locus* 7. Για την αναπαράσταση του παλατιού του Ηρώδη βλ. πιο πάνω *locus* 6. Παρόντα πρόσωπα είναι ο Ηρώδης, η Σύζυγός του, η Φρουρά του, και ο Ιησούς, διατεταγμένοι βάσει δύο διαφορετικών σκηνικών δυνατοτήτων, όπως ακριβώς και στην περιπτώση του *locus* 6 (βλ. πιο πάνω), μάλιστα με την ύπαρξη επιγραφής-πανώ με την ένδειξη *Locus Herodis*. Ο Ηρώδης θα πρέπει να ήταν ντυμένος έτσι όπως αρμόζει στο αξίωμά του (βλ. πιο πάνω *locus* 4).

²⁶¹ (Μποζίτζιο, 2010) 142

²⁶² Το κείμενο του *Ludus* που εξετάζεται εδώ δεν έχει κειμενική αναφορά στην ενδυμασία του Ιησού πριν την προσαγωγή του στο Πραιτώριο.

²⁶³ (Ogden, 2002) 131

²⁶⁴ Στο Δρώμενο για το θείο Πάθος του Μοντεκασίνο ο Ιησούς φορά επίσης πορφυρό μανδύα, κρατά ένα καλάμι, και φέρει ακάνθινο στεφάνι. Μετά φορά τα συνηθισμένα του ιμάτια, τα οποία στη συνέχεια – πριν τη σταύρωσή του – διανέμονται στους στρατιώτες.

Angeli/ Paradisus

Από εκεί ξεκινά ο Άγγελος με κατεύθυνση τον *locus* 1 για τους *eventus* Μαγδαληνή-Άγγελος (a), Μαγδαληνή-Άγγελος (b).

Χαρακτηριστική είναι η αφήγηση του Bosisio, αν και αναφέρεται σε περίπτωση αντίστοιχη σχεδόν 200 χρόνια μετά την συγγραφή του *Ludus*.²⁶⁵

Ο Παράδεισος χρειαζόταν μια καλά δουλεμένη κατασκευή που θα επέτρεπε να τοποθετηθεί σ' ένα υπερυψωμένο σημείο, ενώ προβλεπόταν παράλληλα και η δημιουργία ενός χώρου για τον θεϊκό θρόνο και τα τάγματα των αγγέλων, των οποίων η πτήση γίνονταν εφικτή μέσω ενός βαρούλκου. Μία από τις απλούστερες λύσεις που υιοθετήθηκαν στο εσωτερικό των καθεδρικών ναών ήταν η χρήση ενός βήματος, που συχνά βρισκόταν πάνω από το αίθριο – όπως έγινε στην εκκλησία της Ευαγγελίστριας, στη Φλωρεντία το 1439 -, όπου ο Παράδεισος επέτρεπε τη θέα του Θεού που περιβαλλόταν από τους υμνωδούς αγγέλους. Επίσης, η ίδια η Εκκλησία στο σύνολό της μπορούσε να αναπαραστήσει τη Βασιλεία των Ουρανών, σε αντίθεση με τον επίγειο κόσμο που παριστανόταν στον μπροστινό αυλόγυρο. Κάτι τέτοιο συνέβη στη Γαλλία, στο *Μυστήριο του Αδάμ* τον 12^ο αιώνα.²⁶⁶

Δύο ή τρεις θάμνοι μπορούσαν να συμβολίζουν τον επίγειο Παράδεισο.²⁶⁷ Δεν αποκλείεται η ύπαρξη επιγραφής-πανώ με την ένδειξη *Angeli*. Η λέξις δεν επιβάλλει την ανάλογη *ὄψιν* του Αγγέλου κατά το *εἶκός*, αλλά η *ὄψις* του στον *Ludus* θα πρέπει να συμπληρωθεί από παράλληλα δρώμενα. Γνωρίζουμε ότι όσοι υποδύονταν Αγγέλους φορούσαν λευκά ενδύματα και λευκά υποδήματα και προσάρμοζαν στην ενδυμασία τους φτερά.²⁶⁸ Τέτοιες ενδυμασίες πρέπει να απαιτούσαν ιδιαίτερη κατασκευαστική τέχνη και ήταν πιθανόν δαπανηρές.

²⁶⁵ (Μποζίζιο, 2010) 141, ελαφρώς παραλλαγμένη.

²⁶⁶ Cf. (Cohen, 1951) 118. Χαρακτηριστική είναι η αφήγηση του (Nicol, 1981) 16. Χρησιμοποίησα τη μετάφραση της Μαρίας Οικονόμου: «Πάνω στα σκαλιά που φέρνουνε στη δυτική πόρτα έχει στηθεί μια εξέδρα με κρεμαστά κιλίμια και μεταξωτά υφαντά, σε τέτοιο ύψος ώστε να μπορούν εκεί να φαίνονται τα πρόσωπα απ' τους ώμους κι απάνου. Ετούτο το μέρος παρασταίνει τον Παράδεισο. Παρουσιάζεται δω ο Θεός, που είν' αρκετά περίεργο πως τον ονομάζουνε Φιγκούρα, δηλαδή Μορφή. Φοράει στιχάριο. Έρχεται μπροστά του ο Αδάμ φορώντας κόκκινο χιτώνα, έρχεται και η Εύα μ' ένα μεταξωτό πανωφόρι άσπρο». Για την αναπαράσταση του Παραδείσου βλ. (Cohen, 1951) 26, 75, 79, 80, 82-83, 91-92, 144, 273-274, (Bowles, 1959) 73.

²⁶⁷ (Μποζίζιο, 2010) 140, 169. Ο Filippo Brunelleschi, αρχιτέκτονας, μηχανικός και γλύπτης επινόησε μια μηχανική κατασκευή του παραδείσου για την αναπαράσταση του Ευαγγελισμού της Θεοτόκου στον ναό του Αγίου Φήλικα (Chiesa San Felice) στην Φλωρεντία (Ogden, 2002) 104, 106, 111, 191, (Bellosi, 1998) 48-69.

²⁶⁸ (Ogden, 2002) 131

Diabolus/ Infernum

Από εκεί ξεκινά ο Διάβολος με κατεύθυνση τον *locus* 1 και προς την *platea* του *locus* 4, όπου διαδραματίζεται ο *eventus* Αυτοκτονία του Ιούδα.

Χαρακτηριστική είναι η αφήγηση του *Bosisio*:²⁶⁹

Η Κόλαση ήταν ένα από τα βασικά σκηνογραφικά στοιχεία που τραβούσε την προσοχή του κοινού. Από την αναπαράστασή της οι θεατές λάμβαναν νουθεσίες σχετικά με τις αιώνιες τιμωρίες. Γι' αυτόν τον λόγο εξελίχθηκε ο χώρος της Κόλασης, παίρνοντας τη μορφή πόλεων με κατεδαφισμένους πύργους και είσοδο που αναπαρίστανε το στόμα ενός δράκου, επιτρέποντας έτσι τη θέα στο εσωτερικό των μεγάλων καζανιών, των παραγεμισμένων με κολασμένες ψυχές και δαίμονες που τις βασάνιζαν.

Οι μαρτυρίες για την αναπαράσταση της Κόλασης στις αρχές του 13^{ου} αιώνα μιλούν – όπως αναφέρθηκε και παραπάνω – για ένα στόμιο που άνοιγε ώστε να απελευθερώσει τους δαίμονες που βρίσκονταν στο εσωτερικό του, και που στηριζόταν σε έναν πύργο οχυρού, από όπου συχνά έβγαινε καπνός.²⁷⁰ Δεν αποκλείεται η ύπαρξη επιγραφής-πανώ με την ένδειξη *Infernum*. Η λέξις δεν επιβάλλει την ανάλογη *δψιν* του Διαβόλου κατά το *είκός*, αλλά η *δψις* του στον *Ludus* θα πρέπει να συμπληρωθεί από παράλληλα δρώμενα. Γνωρίζουμε ότι όσοι υποδύονταν τον Διάβολο ή τους ακολούθους-αγγέλους του, φορούσαν μαύρα μάλλινα ενδύματα και γάντια. Τέτοιες ενδυμασίες πρέπει να απαιτούσαν ιδιαίτερη κατασκευαστική τέχνη και ήταν ίσως δαπανηρές. Σε αρχεία με οικονομικά στοιχεία που αφορούν στο Δρώμενο του Πάθους του Μπολτσάνο αναφέρεται πως όσοι υποδύονταν τον Διάβολο φορούσαν μάσκες και είχαν ουρά αγελάδας,²⁷¹ πρακτική που συνηθίζονταν για τα ενδύματα και τα προσωπεία των δαιμόνων, ώστε να προσιδιάζουν σε ζώα.²⁷²

²⁶⁹ (Μποζίζιο, 2010) 141

²⁷⁰ (Cohen, 1951) 53, 54, 76, 157. Χαρακτηριστική είναι και η αφήγηση του Nicoll σε μετάφραση της Μαρίας Οικονόμου (Nicoll, 1981) 17: «Στον *Αδάμ* πρέπει να υπάρχει ένας ξεχωριστός τόπος που να παρασταίνει την Κόλαση. Τον ελεύθερο το χώρο που είν' ανάμεσ' απ' την Κόλαση κι απ' τον Παράδεισο τον χρησιμοποιούνε κι αυτόν οι ηθοποιοί. Οι θεατές είναι σχεδόν ανακατεμένοι στη δράση. Ο διάβολος δίνει έναν πήδο και βρίσκεται ανάμεσα στον κόσμο». Για την αναπαράσταση της Κόλασης βλ. (Cohen, 1951) 80, 88, 92-99, 160, 187, 273-274, (Bowles, 1959) 77. Η πτήση του Διαβόλου, όπως και των Αγγέλων επιτυγχάνονταν, όπως αναφέρθηκε και πιο πάνω, μέσω ενός βαρούλκου, βλ. (Μποζίζιο, 2010) 141, cf. (Cohen, 1951) 142.

²⁷¹ (Ogden, 2002) 131

²⁷² (Μποζίζιο, 2010) 170

Synagoga

Από τον *locus* 4 ξεκινά ο Ιούδας με τους Ρωμαίους Στρατιώτες και τους Συνοδούς που του έδωσαν οι Αρχιερείς και κατευθύνεται προς στην *platea* (δεν υπάρχει εξέδρα) με την επιγραφή-πανώ με την ένδειξη *Synagoga*, όπου ενώνονται με τους Ιουδαίους, και πηγαίνουν όλοι μαζί ως Πλήθος προς την *platea* της εξέδρας με το Όρος των Ελαιών. Οι Ιουδαίοι είναι οπλισμένοι με ξίφη και ρόπαλα. Τα κυρίαρχα χρώματα στην ενδυμασία τους θα μπορούσε να είναι το κίτρινο, ίσως επίσης και το μαύρο χρώμα, χαρακτηριστικά χρώματα της ενδυμασίας των Ιουδαίων κατά τον Μεσαίωνα.²⁷³

Η σχεδιαγραμματική απεικόνιση της Σκηνοθεσίας²⁷⁴

Με τον όρο σκηνοθεσία νοείται η «τοποθέτηση των πάντων επί σκηνής», το πρακτικό δηλαδή οργανόγραμμα όλου του έμφυχου και άψυχου υλικού που στοιχειοθετεί την παράσταση-απεικόνιση της υπόθεσης, αλλά και το θεωρητικό υπόβαθρο της διάνοιας του σκηνοθέτη. Αν και όροι νεότεροι, η σκηνοθεσία και ο σκηνοθέτης είναι παράγοντες υπαρκτοί στο μεσαιωνικό δρώμενο, αλλά τους πραγματώνει συνήθως ο αρχιμουσικός του ναού. Χαρακτηριστική είναι η περιγραφή του Cohen (Cohen, 1951) 33:

«Αυτός που καλούσε τους ηθοποιούς στην σκηνή και συχνά τους παρουσίαζε και στο κοινό, επιτελώντας το ρόλο του σημερινού σκηνοθέτη, ήταν κυρίως ο ιεροψάλτης, που είχε το λιμπρέτο ανά χείρας και παρακολουθούσε και διηύθυνε την πορεία του δρώμενου».

Στον ακόλουθο πίνακα απεικονίζεται με συνοπτικό τρόπο η Σκηνοθεσία του *Ludus passionis*, σύμφωνα με όσα ειπώθηκαν διεξοδικά παραπάνω. Η απεικόνιση αυτή εκπονείται για πρώτη φορά στην παρούσα διατριβή και καθιστά εφικτή τη συνολική εποπτεία του *Ludus passionis*, από πλευράς οργάνωσης πλοκής και σκηνοθετικής πραγμάτωσής της.

²⁷³ (Ogden, 2002) 131. cf. (Chouraqui, 1992) 123-130

²⁷⁴ βλ. (Pavis, 2006), s.v. σκηνοθεσία (*mise en scène*) 447-454, (Fischer-Lichte, 2018) 359-374

Locus-Scena-Eventus-Visus-Personae

	Platea (scenae 1)	Scena1	Scena2
Locus1	E1/v/p: Σίμων-Ιησούς / - / 2+		
		E2/v/p: Μαγδαληνή-Άγγελος (a)/ Domus Mariae Magdalenaе/ 2 E3/v/p: Μαγδαληνή-Άγγελος (b)/Domus Mariae Magdalenaе/ 2	
		E4/v/p: Μαγδαληνή-Ιησούς/ Domus Simonis/ 15+	
		E5/v/p: Ανάσταση του Λαζάρου (a)/ Domus Lazari/ 3+	
Locus2	E1/v/p: Μαγδαληνή-Έμπορος (a)/ Mercator/ 2+	E1/v/p: Μαγδαληνή-Έμπορος (a)/ Mercator/ 2+	E4/v/p: Μυστικός Δείπνος/ Cenaculum/ 13+
		E2/v/p: Μαγδαληνή-Έμπορος (b)/ Mercator / 2+ E3/v/p: Μαγδαληνή-Έμπορος (c)/ Mercator/ 2+	
Locus 3		E1/v/p: Ανάσταση του Λαζάρου (b)/ Monumentum/ 4+	
Locus 4	E4/v/p: Αυτοκτονία Ιούδα/ -/ 2	E1/v/p: Ιούδας-Αρχιερείς (a)/ Caiaphas/ 2+ E2/v/p: Ιησούς-Αρχιερείς/ Caiaphas/ 2+ E3/v/p: Ιούδας-Αρχιερείς (b)/ Caiaphas/ 2+	
Locus 5	E1/v/p: Προσευχή στο Όρος των Ελαιών (a)/ - / 12 E4/v/p: Σύλληψη Ιησού/ - / 13+ E5/v/p: Θρηνωδούσες Γυναίκες / -/ 2+ E9/v/p: Θεοτόκος-Ιωάννης/ Mons Calvarius/ 2 E14/v/p: Εμπαιγμοί του Ιησού (b)/ Mons Calvarius/ 1+	E2/v/p: Προσευχή στο Όρος των Ελαιών (b)/ Mons Oliveti/ 5 E7/v/p: Θρήνος της Θεοτόκου/ Mons Calvarius/ 2 E8/v/p: Ιησούς-Θεοτόκος-Ιωάννης/ Mons Calvarius/ 3+	E3/v/p: Προσευχή στο Όρος των Ελαιών (c)/ Mons Oliveti /1 E6/v/p: Σταύρωση/ Mons Calvarius/ 1+milites E10/v/p: Ιησούς-Ρωμαίοι στρατιώτες/ Mons Calvarius/ 1+ E11/v/p: Λογγίνος (a)/ Mons Calvarius/ 2+ E12/v/p: Θάνατος Ιησού/ Mons Calvarius/ 1+ E13/v/p: Λογγίνος (b)/ Mons Calvarius/ 2+
Locus 6	E3/v/p: Φραγέλωση Ιησού/-/ 1+ E4/v/p: Εμπαιγμοί του Ιησού (a)/ - / 1+ E6/v/p: Δρόμος του Σταυρού/ - / 1+	E1/v/p: Ιησούς-Πιλάτος (a)/ Praetorium / 2+ E2/v/p: Ιησούς-Πιλάτος (b)/ Praetorium / 2+ E5/v/p: Ιησούς-Πιλάτος (c)/ Praetorium / 2+ E7/v/p: Ιουδαίοι -Πιλάτος/ Praetorium/ 1+	

ΚΕΦΑΛΑΙΟ 3

Ρητορεία

1. Praenotanda

Η ρητορική – κατά τον Αριστοτέλη – μπορεί να ορισθεί ως η ικανότητα να βρίσκουμε σε κάθε επιμέρους περίπτωση τα μέσα με τα οποία μπορούμε να γίνουμε πειστικοί.²⁷⁵ Είναι η ικανότητα θεωρήσεως του πιθανού, η δυνατότητα γνώσεως του πιστευτού, η δυνατότητα πορισμού έλλογης πίστεως, επιχειρημάτων. Είναι η τέχνη της πρακτικά δυνατής επικράτησης της ενδεχόμενης αλήθειας.²⁷⁶ Ασχολείται με θέματα που εμπίπτουν στις γενικές γνώσεις των ανθρώπων, όχι δηλαδή με θέματα που αποτελούν το αντικείμενο ειδικών επιμέρους επιστημών. Με αυτή διευκρινίζονται τα πράγματα για χάρη ενός ακροατηρίου που δυσκολεύεται να παρακολουθήσει μια εξειδικευμένη επιστημονική γλώσσα. Ο ρήτορας μπορεί να πείθει και για το αντίθετο, συμβάλλοντας έτσι στην αποκάλυψη της πραγματικής ουσίας ενός θέματος, μπορεί, επομένως, να ανατρέπει τα επιχειρήματα ενός άλλου που επιχειρηματολογεί αντίθετα προς το σωστό και το δίκαιο.²⁷⁷

Η ρητορική δεν είναι επιστήμη, αλλά είδος τέχνης. Ως τέχνη αναφέρεται σε πράγματα που μπορεί ο καθένας να γνωρίσει, δεν ασχολείται με την περιγραφή του «πώς έχει» ένα ορισμένο φαινόμενο, αλλά με την συναγωγή «λόγων», επιχειρημάτων για οποιοδήποτε θέμα. Είναι τέχνη έμφυτη και συνάμα αντικείμενο μαθήσεως. Ως είδος συλλογισμού αποτελεί παραφυάδα, μόριον της διαλεκτικής.²⁷⁸ Συγγενεύει με την πολιτική επιστήμη, με

²⁷⁵ Arist. Rhet. 1355a3-6

²⁷⁶ Arist. Rhet. 1355a20: *διὰ τῶν κοινῶν ποιεῖσθαι τὰς πίστεις καὶ τοὺς λόγους*. 1355b10: *οὐ τὸ πείσαι ἔργον αὐτῆς, ἀλλὰ τὸ ἰδεῖν τὰ ὑπάρχοντα πιθανὰ περὶ ἕκαστον*. Ο ορισμός της αποδίδεται ρητά στο 1355b.25: *ρητορική δύναμις περὶ ἕκαστον τοῦ θεωρηῆσαι τὸ ἐνδεχόμενον πιθανόν*. Και ακόμη 1355b.31: *ἡ δὲ ῥητορική περὶ τοῦ δοθέντος [...] δοκεῖ δύνασθαι θεωρεῖν τὸ πιθανόν*.

²⁷⁷ (Λυπουρλής, 2002) 83-84

²⁷⁸ Ανάμεσα στη διαλεκτική και τη ρητορική υπάρχουν ομοιότητες και διαφορές. Η ρητορική, ως είδος του διαλεκτικού γένους είναι συλλογισμός *ἐξ εἰκότων καὶ σημείων* (πιθανοτήτων και ενδείξεων), ενώ η διαλεκτική, ως λογικός συλλογισμός, έχει ως βάση αποκλειστική τον λόγο. Αντίθετα από τη διαλεκτική που είναι πάντοτε ικανότητα, είναι πότε ικανότητα και πότε προαίρεση, κάτι που είναι πάντοτε η σοφιστική (Νικολούδης, 1995) 32, (Murphy, 1981) 4-7.

τη Λογική, καθώς και με τη σοφιστική. Η χρησιμότητά της θεμελιώνεται στο γεγονός ότι πρόκειται στο βάθος της για απόδειξη της αλήθειας και του δικαίου.²⁷⁹

Ο Κικέρων (Marcus Tullius Cicero, 106-43 π.Χ)²⁸⁰ κατατάσσει την πρακτική γνώση πάνω από όλες τις επιστήμες,²⁸¹ η ρητορική συνεπώς, ως πρακτική επιστήμη, βρίσκεται πάνω από όλες τις άλλες επιστήμες, ακόμα και από τη φιλοσοφία.²⁸² Ο Μάρκος Φάβιος Κοϊντιλιανός (Marcus Fabius Quintilianus, c. 30/35-95/96)²⁸³ υιοθετεί την αριστοτελική διάκριση των επιστημών σε θεωρητικές, πρακτικές, παραγωγικές, και κατατάσσει τη ρητορική στις πρακτικές επιστήμες.²⁸⁴

Ο Immanuel Kant δίνει την εναργέστερη ερμηνεία της ρητορικής στο έργο του *Κριτική της κριτικής δύναμης*:²⁸⁵

Οι τέχνες του λόγου είναι η ρητορεία και η ποίηση. Η ρητορεία είναι η τέχνη να διαπραγματεύεται κανείς ένα ζήτημα της διάνοιας ως ένα ελεύθερο παιχνίδι της φαντασίας. Η ποιητική τέχνη είναι ένα ελεύθερο παιχνίδι της φαντασίας, που εκτελείται ως ένα ζήτημα της διάνοιας. Ο ρήτορας λοιπόν αναγγέλλει ένα ζήτημα και το χειρίζεται σαν να ήταν ένα απλό παιχνίδι των ιδεών για να ψυχαγωγήσει τους ακροατές. Ο ποιητής απλώς αναγγέλλει ένα ψυχαγωγικό παιχνίδι ιδεών, και όμως προκύπτουν τόσα πολλά για την διάνοια, ως εάν αυτός είχε την πρόθεση να χειριστεί ένα ζήτημά της.

Χαρακτηριστική επίσης είναι η ερμηνεία του Arthur Schopenhauer στο έργο του *Ο κόσμος σαν βούληση και σαν παράσταση*:²⁸⁶

Ρητορεία είναι η ικανότητα να διεγείρουμε και σε άλλους την άποψή μας περί ενός πράγματος ή τη γνώμη μας σχετικά μ' αυτό, να εξάψουμε μέσα τους το συναίσθημά μας γι' αυτό και να τους κάνουμε να μας συμπαθήσουν. Όλα αυτά όμως οδηγώντας μέσω λέξεων το ρεύμα των σκέψεών μας στον εγκέφαλό τους με τόση βία, ώστε αυτό να αναγκάσει το άλλο [ρεύμα] των δικών τους σκέψεων να εκτραπεί από την πο-

²⁷⁹ (Νικολούδης, 1995) 31-33

²⁸⁰ Βλ. αναλυτικά (Kennedy, 2014) 188-253

²⁸¹ Cic. *De off.* 1.43.153: *Ea (i.e. sapientia) si maxima est, ut est certe, necesse est, quod a communitate ducatur officium, id esse maximum. Etenim cognitio contemplatioque naturae mancae quodam modo atque inchoata sit, si nulla actio rerum consequatur. Ea autem actio in hominum commodis tuendis maxime cernitur; pertinet igitur ad societatem generis humani; ergo haec cognitioni anteponenda est.*

²⁸² (Copeland, 1991) 14, 63

²⁸³ Βλ. αναλυτικά (Kennedy, 2014) 282-297

²⁸⁴ Quint. *Inst. orat.* 2.18. 1-5.

²⁸⁵ (Nietzsche, 2004) 94

²⁸⁶ (Nietzsche, 2004) 95

ρεία, την οποία έχει ήδη ακολουθήσει, και να το συμπαρασύρει στη διαδρομή του. Αυτό το καταπληκτικό επίτευγμα είναι τόσο μεγαλύτερο, όσο η πορεία των ιδεών τους διαφέρει αρχικά από τις δικές μας.

Ο ρήτορας μπορεί να υπερασπιστεί τον εαυτό του με τέσσερις τρόπους. Μπορεί, κατ' αρχάς να αρνηθεί την πράξη (*status coniecturalis*), έπειτα να υποστηρίξει ότι δεν υφίσταται ο ισχυρισμός (*status definitivus*), τρίτον, να υπερασπιστεί την πράξη του παρουσιάζοντάς την ως αθώα πράξη (*status qualitatis*), και τέταρτον, του υπολείπεται να πει ότι η κατηγορία δεν ευσταθεί, και να επιτεθεί αμφισβητώντας την ικανότητα του κατηγορού ή του δικαστηρίου (*translatio*).²⁸⁷

2. Η σχέση της ρητορικής με τη λέξιν: *elocutio*

«Ρητορικό» ονομάζουμε, πάντα με κάποια ήπια μομφή, έναν συγγραφέα, ένα βιβλίο, ένα ύφος, όταν παρατηρούμε μία συνειδητή χρήση έντεχνων μέσων του λόγου. [...] Η αρχαία λογοτεχνία ηχεί σε μας ως «ρητορική». Δηλαδή απευθύνεται κατ' αρχάς στα αυτιά μας για να τα εντυπωσιάσει. [...] Δεν είναι όμως δύσκολο να αποδείξουμε ότι αυτό που ονομάζει κανείς «ρητορικό» ως μέσο μιας συνειδητής τέχνης, έχει ενεργήσει ως ασυνειδητο μέσο στη γλώσσα και την εξέλιξή της, και μάλιστα ότι η ρητορική είναι μία περαιτέρω ανάπτυξη των έντεχνων μέσων, τα οποία ενυπάρχουν στη γλώσσα, στο καθαρό φως της διάνοιας.²⁸⁸

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. Επίσης, στο δεύτερο βιβλίο της *Ρητορικής* αναφέρει χαρακτηριστικά ότι οι αρετές του ύφους είναι η σαφήνεια, η ευπρέπεια, η πρωτοτυπία και η κυριολεξία, ότι το ύφος πρέπει να είναι ζωντανό, γεγονός που επιτυγχάνεται μέσω των μεταφορών και των εικόνων, να αρμόζει στο είδος, το αντικείμενο και το περιεχόμενο του ρητορικού λόγου, να έχει συνοχή και ρυθμό και να είναι καθαρό, με την έννοια της αποκλειστικής χρησιμοποίησης της ελληνικής γλώσσας. Η ευφυής και ωραία έκφρα-

²⁸⁷ (Nietzsche, 2004) 166

²⁸⁸ (Nietzsche, 2004) 106-108

ση υπηρετεί τον σκοπό του ρητορικού λόγου, που δεν είναι άλλος από την παροχή μαθήσεως.²⁸⁹

Για τη σχετική ορολογία²⁹⁰ που χρησιμοποιείται στον ακόλουθο πίνακα συνδυάστηκε η ανάλογη ορολογία που χρησιμοποιεί ο Αριστοτέλης στην *Ρητορικήν* και την *Ποιητικήν* του, η πρόσληψή της από το *De oratore* του Κικέρωνα, το ψευδοκικερώνειο *Rhetorica ad Herennium*, την πραγματεία του Κοϊντιλιανού *Institutio oratoria*,²⁹¹ τη λατινική απόδοση από τον Ερμάνο (Hermannus Alemannus) των σχολίων στην Ποιητική του Αβερρόη (*Averois Expositio Poeticae*), την *translatio Anonyma sive vetus* της Ρητορικής, και την μετάφραση της αριστοτελικής *Ρητορικής* και της *Ποιητικής* από τον Γουλιέλμο του Μοερμπέκε.²⁹²

²⁸⁹ (Νικολούδης, 1995) 38, (Garver, 2017) 133-141

²⁹⁰ Για τον ορισμό των όρων που ακολουθούν βλέπε τα αντίστοιχα χωρία που παρατίθενται και συνολικά (Reynolds, 1996) 125-164. Για τη Ρωμαϊκή Ρητορική βλ. (Kennedy, 2014) 164-365, (Murphy, 1981) 8, (Steel, 2009) 77-91.

²⁹¹ (Γεωργακοπούλου, 2016) *passim*

²⁹² Το κείμενο της *Ποιητικής* είχε μεταφραστεί τον 9^ο αι. από τα ελληνικά στα συριακά, και τον 10^ο αι. από τα συριακά στα αραβικά. Την αραβική μετάφραση χρησιμοποίησε ο Αβερρόης ο οποίος συνέθεσε σχόλια για την Ποιητική, τα οποία ολοκλήρωσε το 1175, και τα οποία ο Ερμάνος (Hermannus Alemannus) απέδωσε στα λατινικά (*Averois Expositio Poeticae*) το 1256. Η λατινική αυτή απόδοση των σχολίων του Αβερρόη από τον Ερμάνο είναι γνωστή τον Μεσαίωνα ως *Poetria*. Η Ποιητική μεταφράστηκε στα λατινικά για πρώτη φορά απευθείας από τα ελληνικά το 1278 από τον Γουλιέλμο του Μοερμπέκε (Guillelmus de Moerbeka), ο οποίος την έκανε γνωστή στη μεσαιωνική Δύση του 13^{ου} αι. Η Ρητορική μεταφράστηκε στα λατινικά πριν το 1250 (*Translatio Anonyma sive vetus*) και από τον Γουλιέλμο του Μοερμπέκε c. 1270 (Dod, 1997) 45-79, (Lohr, 1997) 80-98.

Aristoteles, <i>Rhetorica - Poetica</i>	Cicero, <i>De oratore</i>	<i>Rhetorica ad Herennium</i>	Quintilianus, <i>Institutio oratoria</i>	Anonymus, <i>Rhetorica</i> [A] Hermannus, <i>Averois Expositio Poeticae</i> [H] Guillel- mus de Moerbeka, <i>Rhetorica – Poetica</i> [G]
ἀδύνατον Rhet. 1355a27 κ.α. Poet. 1451b18 κ.α.				impossibile [A], [GRh], impossibilis [GP]
αἴνιγμα Rhet. 1405b1 κ.α. Poet. 1458a24 κ.α.	aenigma 3.167		aenigma 6.3.51, 98 8.6.52	enigma [GRh], [GP]
	verba quae ex immutata oratione ducuntur 2.261	permutatio 4. 34.46	allegoria 6.3.69, 8.6.47	
ἀμφίβολος Rhet. 1419a20 κ.α. Poet. 1461a26 κ.α.	ambiguum 2.250, 2.254		ambiguitas 6.3.51, 6.3.87, 6.3.96 ambibolia 6.3.62	amphibolus [A] – amfibolus [GRh] amphibolicus [A] – amfibologicus [GP] ambiguus [GRh] dubitator [A] – dubius [GRh]
ἀμφισβήτησις Rhet. 1416a10 κ.α.	altercatio 2.255		altercatio 2.1.28, 6.3.4, 6.3. 46, 10.1.35	controversia [A], dubitatio [A], litigatio [A], altercatio [GRh]
ἀναλογία Rhet. 1411a1 κ.α.				analogia [GRh], proportio [GRh]
ἀνάμνησις Rhet. 1419b13				rememoratio [GRh]
ἀνομοιότης Poet. 1448a10				dissimilitudo [GP]
ἀντίδοσις Rhet. 1416a29 κ.α.				contradictio [A], [GRh]
ἀντίθεσις	verba relata contrarie			oppositio [GRh]

Aristoteles, <i>Rhetorica - Poetica</i>	Cicero, <i>De oratore</i>	<i>Rhetorica ad Herennium</i>	Quintilianus, <i>Institutio oratoria</i>	Anonymus, <i>Rhetorica</i> [A] Hermannus, <i>Averois Expositio Poeticae</i> [H] Guillel- mus de Moerbeka, <i>Rhetorica – Poetica</i> [G]
Rhet. 1410a22 κ.α.	2.26			
ἀντίκρουσις Rhet. 1409b22.			in regarduendo 6.3.72	contrapulsio [GRh], repercussio [A]
ἀντιλογία Rhet. 1414b3 κ.α.	altercatio 2.255		controversia 6.3.15 altercatio 2.1.28, 6.3.4, 6.3. 46, 10.1.35	altercatio [A], contradictio [GRh]
ἀντιπαραβολή Rhet. 1414b10 κ.α.			similitudo	parabola [A], contraproverbium [A], con- tracomparatio [GRh]
ἀντιστροφή Rhet. 1409b27 κ.α.		conversio 4.19		conversio [A], vicissitudo [GRh]
ἀπαλλαγή Rhet. 1369b24 κ.α.				permutatio [A], commutatio [GRh]
ἀποβολή Rhet. 1362a36 κ.α.				depositio [A], abiectio [GRh]
ἀπορία Rhet. 1372a36 Poet. 1454b21				dubitatio [A], inopia [GRh], defectus [GP]
ἀπόφανσις Rhet. 1365b27 κ.α.				enuntiatio [GRh], confirmatio [A]
ἀσύνδετος Rhet. 1413b19 κ.α.				inconiunctus [GRh], compositus [A], non copulatus [GRh]
ἄτοπος, -ον Rhet. 1355a39 κ.α. Poet. 1460a35 κ.α.				inconveniens [A], [GRh]

Aristoteles, <i>Rhetorica - Poetica</i>	Cicero, <i>De oratore</i>	<i>Rhetorica ad Herennium</i>	Quintilianus, <i>Institutio oratoria</i>	Anonymus, <i>Rhetorica</i> [A] Hermannus, <i>Averois Expositio Poeticae</i> [H] Guillel- mus de Moerbeka, <i>Rhetorica – Poetica</i> [G]
αὔξεις Rhet. 1368a23 κ.α.				augmentatio [GRh], augmentum [A], auctio [A], incrementum [GRh]
βραχύτης Poet. 1456b32	brevitas 1.17		brevitas 6.3.43, 6.3.45, 6.3.104	brevitas [GP]
διαβολή Rhet. 1382a2 κ.α.				accusatio [A], disputatio [A], crimatio [GRh], impetus [A], commotio [GRh]
δίπλωσις Rhet. 1406a6				duplatio [GRh]
δίωσις Rhet. 1372a33 κ.α.				dyosis [A], destructio [A], propulsatio [GRh], depulsio [GRh]
εἰκόν Rhet. 1361a36 κ.α.	imago		similitudo	ykon [A], ymago [A], [GRh], conveniens [A], imitatio [A], assimilatio [GRh]
εἰκώς, -ός Rhet. 1357a32 κ.α. Poet. 1448b29 κ.α.				ykos [A], [GRh], signum [GRh], conven- iens [A], verisimile [GP]
εἰρωνεία Rhet. 1379b32 κ.α.	inversio verborum 2.261-2.262		ironia 6.3.68, 6.3.85, 6.3. 91 8.6.44, 54, 9.2.44-52 dissimulatio 6.3.85	yronia [GRh]
ἔλλειψις Rhet. 1401b2 κ.α.				defectus [A], suppressio [GRh]
ἐναντίος Poet. 1452a22 κ.α.				contrarius [GP]
ἐναντίωσις				contrariatio [GRh]

Aristoteles, <i>Rhetorica - Poetica</i>	Cicero, <i>De oratore</i>	<i>Rhetorica ad Herennium</i>	Quintilianus, <i>Institutio oratoria</i>	Anonymus, <i>Rhetorica</i> [A] Hermannus, <i>Averois Expositio Poeticae</i> [H] Guillel- mus de Moerbeka, <i>Rhetorica – Poetica</i> [G]
Rhet. 1418b9.				
ἐπαγωγή Rhet. 1356b1 κ.α.				inductio [A], [GRh]
ἐπανόρθωσις Rhet. 1382a20.		repetitio 4.19		rectificatio [A], directio [GRh]
εὐτραπελία Rhet. 1389b11.	ac verborum quidem genera, qu essent faceta, dixisse me puto 2.264			eutrabilia [A], bona convertibilitas [A], eutrapelia [GRh]
κατόρθωσις Rhet. 1380b4				rectificatio [A], directio [GRh]
κύκλος Rhet. 1407b27 κ.α.				circulus [A], [GRh]
μεταβολή Rhet. 1371a28 κ.α. Poet. 1449a14 κ.α.				transmutatio [GRh], [GP]
μετάληψις Rhet. 1369b25 κ.α.			metalempsis, transumptio 6.3.52, 8.6.37	sumptio [A], assumptio [A], transumptio [GRh]
μεταφορά Rhet. 1404b32 κ.α. Poet. 1457b2 κ.α.	translatio 2.261-2, 3.157	translatio 4.34.45	metaphora, tralatio 6.3.51, 6.3.61, 6.3.68	metafora [A], [GRh], [GP], metaphora [GP], transumptio [g], differentia [g]
ὁμοιοτέλευτος Rhet. 1410b1.				similiter finiens [A], similis terminationis [GRh]
ὁμωνυμία Rhet. 1401a13 κ.α.				equivocatio [GRh], omonimia [A]
ὀρισμός				diffinitio [GRh], [GP]

Aristoteles, <i>Rhetorica - Poetica</i>	Cicero, <i>De oratore</i>	<i>Rhetorica ad Herennium</i>	Quintilianus, <i>Institutio oratoria</i>	Anonymus, <i>Rhetorica</i> [A] Hermannus, <i>Averois Expositio Poeticae</i> [H] Guillel- mus de Moerbeka, <i>Rhetorica – Poetica</i> [G]
Rhet. 1369a35 κ.α. Poet. 1457a26.				
ὄρος Rhet. 1365b1 κ.α. Poet. 1449b23 κ.α.				diffinitio [A], terminus [GRh], [GP]
παραβολή Rhet. 1393a29 κ.α.	collatio 2.265		parabola 5.11.23, 6.3.59, 8.3.77	proverbium [A], parabola [A], [GRh], comparatio [GRh]
παράδειγμα Rhet. 1356b3 κ.α.			exemplum 5.11.1, 8.3.72-82	exemplum [GRh]
παράδοξος, ον Rhet. 1400a24 κ.α.	aliud exspectamus, aliud dicitur 2.255 aliud est exspectatum 2.260		inopinatum 6.3.84	inopinabilis [GRh], [A], inopinatum [GRh], extra opinionem, es [A], mirabilis [A]
παρίσωσις Rhet. 1412b31 κ.α.				parisosis [A], equitas [A], coequatio [GRh]
παροιμία Rhet. 1363a6 κ.α.	proverbium 2.258 versus facete interponitur, vel ut est, vel paululum im- mutatus 2.257		proverbium 6.3.98, 8.6.57	proverbium [A], [GRh], parabola [A]
παρομοίωσις Rhet. 1410a24	alterum genus est, quod habet parvam verbi immuta- tionem, quod in littera posi- tum Grci vocant παρονομα-		similitudo 6.3.57	assimulatio [A], consonantia [GRh]

Aristoteles, <i>Rhetorica - Poetica</i>	Cicero, <i>De oratore</i>	<i>Rhetorica ad Herennium</i>	Quintilianus, <i>Institutio oratoria</i>	Anonymus, <i>Rhetorica</i> [A] Hermannus, <i>Averois Expositio Poeticae</i> [H] Guillel- mus de Moerbeka, <i>Rhetorica – Poetica</i> [G]
	σίαν 2.256			
παρωδία Poet. 1448a13 κ.α.			ficti notis versibus similes qu παρωδία dicitur 6.3.97, 9.2.34-35	parodia [GP]
πλήρωσις Rhet. 1380b4				complementum [A], consummatio [GRh]
προαίρεσις Rhet. 1395a27 κ.α. Poet. 1450b9 κ.α.				voluntas [A], proheresis [A], electio [A], [GRh], [GP]
πρόθεσις Rhet. 1392a4 κ.α.				propositum [GRh], propositio [A], [GRh]
πρόκλησις Rhet. 1377a20				conquestio [A], provocatio [GRh]
προσβολή Rhet. 1405b3 Poet. 1456b26				apertio [A], appositio [GRh], adiectio [GP]
πρόσθεσις Rhet. 1405b3 κ.α.				appositio [A], [GRh]
προσθήκη Rhet. 1354a14				additio [A], adiectio [GRh]
προτροπή Rhet. 1358b8 κ.α. Poet. 1451b18 κ.α.				persuasio [A], exhortatio [GRh], adhortatio [GRh]
συναγωγή Rhet. 1400b26 κ.α.				simulductio [A], collectio [GRh]
σύνθεσις				compositio [GRh], [GP]

Aristoteles, <i>Rhetorica - Poetica</i>	Cicero, <i>De oratore</i>	<i>Rhetorica ad Herennium</i>	Quintilianus, <i>Institutio oratoria</i>	Anonymus, <i>Rhetorica</i> [A] Hermannus, <i>Averois Expositio Poeticae</i> [H] Guille- mus de Moerbeka, <i>Rhetorica – Poetica</i> [G]
Rhet. 136a17 Poet. 1449b35 κ.α.				
συντομία Rhet. 1407b28				celeritas [A], abbreviatio [GRh]
συνωνυμία Rhet. 1404b39				synonimia [A], synonymia [GRh]
σφαίρισις Rhet. 1371a2				turbo [A], sperizatio [GRh], circuitus [A]
σχετλιασμός Rhet. 1395a9				tristitia [A], lamentatio infortunii [GRh]
σχῆμα Rhet. 1356a28 κ.α. Poet. 1447a19 κ.α.			schema lexeos / dianoeas 1.8.16 figura mentis 6.3.70	figura [A], [GRh], [GP], habitus [A], scema [GRh], [GP]
τρόπος Rhet. 1358a9 κ.α. Poet. 1447a18 κ.α.			tropus 1.8.16, 6.3.66	modus [A], [GRh]
ὑπερβολή Rhet. 1363a1 κ.α.	<i>illa quae minuendi aut augendi causa ad incredibilem admirationem efferuntur</i> 2.267		hyperbole 6.3.67, 8.6.73	superhabundantia [A], [GRh], excessus [GRh], yperbole [A], traiectio [GRh], superatio [A], excellentia [GRh]
ὑπεροχή Rhet. 1364a37 κ.α.				superhabundantia [A], [GRh] excellentia [GRh], excessus [GRh], eminentia [GRh]
ὑπόθεσις Rhet. 1391b13 κ.α.				suppositio [A], [GRh], ypothesis [GRh]

Aristoteles, <i>Rhetorica - Poetica</i>	Cicero, <i>De oratore</i>	<i>Rhetorica ad Herennium</i>	Quintilianus, <i>Institutio oratoria</i>	Anonymus, <i>Rhetorica</i> [A] Hermannus, <i>Averois Expositio Poeticae</i> [H] Guillel- mus de Moerbeka, <i>Rhetorica – Poetica</i> [G]
ὑποκορισμός Rhet. 1405b28				diminutivatio [GRh]
ὑπόκρισις Rhet. 1386a32 κ.α.				ypocrisis [GRh]
ὑπόληψις Rhet. 1416a4 κ.α. Poet. 1456a15				opinio [A], existimatio [GRh], [GP]

3. Η χριστιανική Ρητορική

Ο Αυγουστίνος αποτελεί τον συνδετικό κρίκο ανάμεσα στην κλασική αρχαιότητα, ελληνική και ρωμαϊκή, και τους χριστιανικούς χρόνους. Στο έργο του *De doctrina christiana* επιχειρεί τον συνδυασμό της κλασικής ρητορικής και του χριστιανισμού.²⁹³ Στο τέταρτο βιβλίο ο Αυγουστίνος δεν προτίθεται, όπως διευκρινίζει, να εκθέσει τους κανόνες της Ρητορικής των εθνικών, αλλά να διαλευκάνει τον γενικότερο χαρακτήρα και τον σκοπό της ρητορικής τέχνης.²⁹⁴ Η ρητορική μπορεί να χρησιμοποιηθεί και για το καλό και για το κακό, που σημαίνει ότι οι ενάρετοι μπορούν να τη χρησιμοποιούν έτσι ώστε να υπηρετεί την αλήθεια, ενώ οι κακοί έτσι ώστε να υπηρετεί την πλάνη. Γνωρίζει ότι ήδη από την αρχαιότητα η ρητορική αιωρείται ανάμεσα στην άσοφη ευγλωττία και τη σοφία, υπό την έννοια ότι, όπως αναφέρει χαρακτηριστικά στο έβδομο κεφάλαιο, η «σοφία χωρίς την ευγλωττία λίγο βοηθάει τις πολιτείες, αλλά η ευγλωττία χωρίς τη σοφία ως επί το πλείστον υπερβολικά και ουδέποτε ωφελεί». Η ιδανική περίπτωση θα ήταν η σύζευξη ευγλωττίας και σοφίας, όπως συμβαίνει με ορισμένους αναγνωρισμένους χριστιανούς συγγραφείς (4.1-8). Παραθέτει βιβλικά παραδείγματα ευγλωττίας, όπου σκόπιμα είτε όχι χρησιμοποιούνται οι κανόνες της ρητορικής τέχνης (4.9-21). Στη συνέχεια διατυπώνονται οδηγίες για τον χριστιανό ρήτορα, ορίζονται τα καθήκοντά του με ρητή αναφορά στον Κικέρωνα, διερευνώνται τα είδη του ρητορικού ύφους (4.22-58), και τέλος αναφέρει ορισμένες ηθικές παρατηρήσεις: τα έργα προηγούνται έναντι των λόγων και η αλήθεια έναντι της ρητορικής δεινότητας (4.59-63). Ο Αυγουστίνος είναι ο πρώτος που αποπειράθηκε να διατυπώσει μια θεωρία χριστιανικής ρητορικής.²⁹⁵

²⁹³ Ο James Murphy παραθέτει χαρακτηριστικά ότι «ο Charles Sears Baldwin το 1928 θεωρεί το έργο αυτό ως ‘νέα αρχή της ρητορικής’[...] Συγγραφείς της δεκαετίας του 1950 ανακάλυψαν στο έργο αυτό μια ‘χριστιανική θεωρία της λογοτεχνίας’ ή μια βάση της θεωρίας του κηρύγματος του Μεσαίωνα» (Murphy, 1981) 44, 47. Η Rita Copeland επίσης αναφέρει πως «ο Gerald Press θεωρεί το έργο *De doctrina christiana* ρητορική πραγματεία, δεδομένου ότι έχει τεχνικούς όρους της κικερώνειας ρητορικής» (Copeland, 1991) 155.

²⁹⁴ 4.1: *Όλη η μελέτη [ερμηνεία] των Γραφών συνίσταται, πρώτον, στην κατανόηση των νοημάτων που περιέχουν και, δεύτερον, στον τρόπο διδασκαλίας τους.* Αυτές οι δύο αρχές (modus inveniendi, modus proferendi) αντιστοιχούν στην inventio και την elocutio, βλ. (Copeland, 1991) 154, (Conybeare, 2017), 301-311.

²⁹⁵ (Δαρδιώτης, 2011) 30-32

Η επίδραση του έργου αυτού του Αυγουστίνου είναι εμφανής σε συγγραφείς, όπως ο Rabanus Maurus (780-856) στο έργο του *De clericorum Institutione ad Heistulphum archiepiscopum*,²⁹⁶ ο Alanus de Insulis (1125-1202) στο *Summa de arte praedicatoria*,²⁹⁷ ο Humbertus de Romanis (c. 1200-1277) στο *De eruditione religiosorum praedicatorum*, ο Robertus de Basevorn (fl. 1322) στο *Forma praedicandi* κ.ά.²⁹⁸

Παράλληλα με την χριστιανική ρητορική, κατά τον 12^ο αι. δύο κλασικά εγχειρίδια παρέμεναν σε χρήση: τα *De inventione* και *Rhetorica ad Herennium*,²⁹⁹ με στόχο την ενίσχυση της τριμερούς μεσαιωνικής διάκρισης της χριστιανικής Ρητορικής σε *Ars poetriae*, (ποιητική τέχνη), σε *Ars dictaminis* (επιστολική τέχνη) και σε *Ars praedicandi* (τέχνη του κηρύγματος).³⁰⁰ Τα τρία αυτά είδη γέννησε η ανάγκη έκφρασης, η ανάγκη διατήρησης του αρχιερατικού (όπως η αλληλογραφία)³⁰¹ και η ανάγκη διδασκαλίας της χριστιανικής θρησκείας μέσω του κηρύγματος.³⁰² Αυτό είναι το υπόβαθρο στο οποίο η χριστιανική ρητορική θα αναπτυχθεί και θα αποτελέσει την περιρρέουσα ατμόσφαιρα για κάθε χριστιανικό γλωσσικό δημιούργημα. Το μεσαιωνικό θρησκευτικό δράμα, όπως θα δούμε στη συνέχεια, δεν θα μπορούσε να ξεφύγει από το ρητορικό αυτό πλαίσιο.³⁰³

4. Η φυσική συγγένεια της Ρητορικής με την επιτέλεση – παράσταση

Η Ρητορική, τέχνη της ευγλωττίας και της πειθούς, συγγενεύει με την αναπαράσταση, το θέατρο, αφού το θέατρο συνιστά ένα σύνολο λόγων με προορισμό να μεταβιβάσουν στον θεατή, όσο το δυνατόν πιο αποτελεσματικά, το μήνυμα του κειμένου και της σκηνής. Οι πραγματείες της ρητορικής τέχνης παραβάλλουν συχνά την τέχνη του ρήτορα με

²⁹⁶ PL 107, 293-420.

²⁹⁷ PL 220, 109-198. Ο Murphy αναφέρει χαρακτηριστικά πως «ο Alanus de Insulis στο *Summa de arte praedicatoria* για πρώτη φορά μετά τον Αυγουστίνου παρουσιάζει μια αξιοπρόσεκτη απόπειρα να καθιερώσει μια ρητορική του κηρύγματος» (Murphy, 1981) 306-311.

²⁹⁸ (Murphy, 1981) 47

²⁹⁹ (Reynolds, 1996) 26

³⁰⁰ Βλ. αναλυτικά (Murphy, 1981) 135-300, (Murphy, 1971) vii-xxiii, 3-4

³⁰¹ Χαρακτηριστική είναι η δημιουργία του Αρχείου του Στέμματος της Αραγόνας ή Αραγονίας από τον Ιάκωβο τον Α΄ της Αραγονίας (1213-1276), το οποίο ιδρύθηκε με σκοπό τη διατήρηση αντιγράφων των επιστολών του βασιλείου με όλες τις αυλές της Ευρώπης, βλ. (Bisson, 1986) 58-85, 177.

³⁰² Για τη ρητορική κατά την περίοδο του Μεσαίωνα βλ. αναλυτικά (Herrick, 2018) κεφ. 6: Rhetoric in Christian Europe.

³⁰³ cf. (Ward, 2017) 315-328

την τέχνη του ηθοποιού και δίνουν οδηγίες σχετικά με την προφορά και την κίνηση του σώματος.

Γραμμική θεωρία

Ο Κοϊντιλιανός στο 1^ο βιβλίο της *Institutio Oratoria* για την εκπαίδευση του υποψήφιου ρήτορα προτείνει τη διδασκαλία από επαγγελματία ηθοποιό στη φωνή, την απαγγελία και τη μνήμη. Ο ηθοποιός θα καθοδηγήσει τον μαθητή της ρητορικής σε ζητήματα ορθοφωνίας, στο σωστό άνοιγμα και κλείσιμο του στόματος, στις τονικές διακυμάνσεις και στις εκφράσεις του προσώπου. Ο Κοϊντιλιανός επισημαίνει τη διαφορά ανάμεσα στη σκηνική και τη ρητορική χειρονομία. Ο ρήτορας δεν οφείλει να υιοθετεί όλες τις χειρονομίες και τις κινήσεις του ηθοποιού, αλλά πρέπει να ελέγχει το βάδισμα, τις χειρονομίες και τα φυσιολογικά του χαρακτηριστικά, ώστε να μη φτάνει σε ακρότητες. Στο 11^ο κεφάλαιο αναφέρεται με λεπτομέρειες στη φωνή και την προφορά, στη στάση του σώματος, τις χειρονομίες, και τις κινήσεις του κεφαλιού, των ματιών, των ώμων, των χεριών και των δαχτύλων του ρήτορα.³⁰⁴

Ο Κικέρων στο 3^ο βιβλίο του *De oratore* αναφέρει πως όλα τα συναισθήματα του ρήτορα πρέπει να υποστηρίζονται από τις ανάλογες χειρονομίες, οι οποίες δεν πρέπει να αποδίδουν τις χρησιμοποιούμενες λέξεις με τον τρόπο της παντομίμας, όπως γίνεται στο θέατρο, αλλά να σημαίνουν το γενικό περιεχόμενο του λόγου και τα διανοήματα που τον στηρίζουν, και επιμένει στη σημασία της έκφρασης του προσώπου, και ιδίως των ματιών.

Η σχέση της ρητορικής και της σκηνικής υπόκρισης είναι στενή, όπως δηλώνει άλλωστε και ο κοινός όρος *ὑπόκρισις* (*actio*), που δηλώνει τόσο την ρητορική απαγγελία, όσο και την σκηνική ερμηνεία του ηθοποιού.

Η φυσική συγγένεια της ρητορικής με την αναπαράσταση επισημαίνεται και κατά την Ύστερη Αρχαιότητα (πρώτοι χριστιανικοί αιώνες) από τον Τερτυλλιανό, Προυδέντιο και τον Αυγουστίνο. Στον κυρίως Μεσαίωνα, εποχή στην οποία ανάγεται ο *Ludus passionis*, παρατηρείται μια αντίστοιχη θεώρηση της ρητορείας ως παραστατικής τέχνης στον Ισίδωρο της Σεβίλλης.

³⁰⁴ Στο 3^ο κεφάλαιο του 11^{ου} βιβλίου της *Institutio Oratoria* ο Κοϊντιλιανός αναφέρει πως η γλώσσα (*sermo corporis*) και η ευλωτία του σώματος (*eloquentia corporis*) έχουν εφαρμογή στην πειστική τέχνη του ηθοποιού.

Τερτυλλιανός

Ο Τερτυλλιανός (Quintus Septimius Florens Tertullianus, c.155-220) ήταν διδάσκαλος της ρητορικής στη Ρώμη πριν να υιοθετήσει τον χριστιανισμό. Θεωρούσε τη ρητορική χρήσιμο εργαλείο για τους χριστιανούς και χρησιμοποιεί τεχνικές τις οποίες κάποτε δίδασκε, προκειμένου να πείσει τους αναγνώστες του για την αλήθεια της νέας θρησκείας. Στον *Απολογητικό* του μιλά με σεβασμό για τον Δημοσθένη και τον Κικέρωνα και στο *Περί ειδωλολατρίας* υποστηρίζει ότι οι χριστιανοί πρέπει να μελετούν τη ρητορική, αλλά να μην τη διδάσκουν.³⁰⁵

Ο Τερτυλλιανός εφαρμόζει στα έργα του τις αρχές της παραδοσιακής ρητορικής,³⁰⁶ τουλάχιστον όπως αυτή εννοείται κατά τον 2^ο μ.Χ. αιώνα, και είχε σκοπό να συγκινήσει, να τέρψει, να παροτρύνει, να συμβιβάσει, κατά περίπτωση.³⁰⁷ Για τον Τερτυλλιανό ο ρήτορας πρέπει να εκφράζει την αλήθεια, και μάλιστα με τρόπο ευσύνοπτο,³⁰⁸ γι' αυτό και στα έργα του χρησιμοποιεί μικρές προτάσεις, αντιθέσεις, ασύνδετο σχήμα, μεταφορές, νεολογισμούς.³⁰⁹

Στο έργο του *De resurrectione mortuorum* ο Τερτυλλιανός αναφέρεται στην προσωποποιημένη ψυχή του αιρετικού, με την προτροπή να εγκαταλείψει την τυφλότητά της και να δει το φως του αληθινού Χριστού,³¹⁰ ενώ στο έργο του *De patientia* προσωποποιεί την υπομονή, την οποία παρουσιάζει εξαιρετικά όμορφη, χρησιμοποιώντας ρητορικά μέσα που ξεπερνούν τους κανόνες που υπάρχουν στα κλασικά εγχειρίδια της ρητορικής.³¹¹

Στα έργα του *De carne Christi*, *De patientia* και *De paenitentia* χρησιμοποιεί εικόνες και αντιθέσεις προκειμένου να καταστήσει τον λόγο του ζωντανό και να προκαλέσει τη συμπάθεια των αναγνωστών του.³¹²

³⁰⁵ (Kennedy, 2014) 420-421

³⁰⁶ (Cameron, 1991) 85, 115

³⁰⁷ (Dunn, 2008) 34. Η παραδοσιακή- κλασική ρητορική επιδρά σε βάθος στο έργο του Τερτυλλιανού. Οι κανόνες της *inventio* και της *dispositio* επηρέασαν τη δομή της επιχειρηματολογίας του και τη διατύπωση της σκέψης του (Sider, 1971) 126.

³⁰⁸ (Satterthwaite, 1997) 688

³⁰⁹ (Dunn, 2008) 146-148

³¹⁰ (Sider, 1971) 38

³¹¹ (Sider, 1971) 119-120

³¹² Στο έργο *De carne Christi* παρουσιάζει την εικόνα της έλευσης του Ιησού κατά τη Δευτέρα Παρουσία. Στο έργο *De patientia* υπογραμμίζει την αντίθεση ανάμεσα στην υπομονή και την ανυπομονησία και στο *De paenitentia* ανάμεσα στον κόσμο και την Εκκλησία και ανάμεσα στο παροδικό και το αιώνιο (Sider, 1971) 38-39, 110.

Στο έργο του *De testimonio animae* ο Τερτυλλιανός στηρίζει την επιχειρηματολογία του σε μια φανταστική και δραματική εξέταση της ψυχής, σαν να ήταν μάρτυρας στο δικαστήριο,³¹³ και στο *Adversus Iudaeos*, που ανήκει στο είδος της *controversia*, σκοπός του είναι περισσότερο να πείσει το ακροατήριό του, παρά να το τέρψει, όπως οι υπόλοιποι συγγραφείς που υπηρετούσαν το είδος αυτό.³¹⁴

Προυδέντιος

Ο Προυδέντιος (Aurelius Prudentius Clemens) γεννήθηκε το 348³¹⁵ στην ΒΑ Ισπανία από γονείς χριστιανούς. Μετά την εκπαίδευσή του στη ρητορεία εργάζεται ως δικηγόρος. Γίνεται ένθερμος χριστιανός και γνωρίζει καλά τους κλασικούς Λατίνους ποιητές και δεν απορρίπτει την παγανιστική λογοτεχνία και τέχνη, αλλά τις θεωρεί ως τμήμα της κληρονομιάς που κληροδότησε η κλασική Ρώμη στη χριστιανική.

Παρά την ανεξιθρησκία και τη σταδιακή επικράτηση του χριστιανισμού στο τέλος του 4^{ου} αι., ο Προυδέντιος δείχνει θερμή απολογητική στάση απέναντι στη χριστιανική πίστη με τα ποιήματά του *Apotheosis* και *Hamartigenia*, τα οποία σχετίζονται με την έκθεση της χριστιανικής πίστης, όπως επίσης και τα έργα του *Psychomachia*, *Peristephanon* και *Contra Symmachum*. Γράφει κυρίως ως ποιητής, με μέσα από την ποίηση και τη ρητορική, με προσωποποιήσεις (Ψυχή, Αρετές, Κακίες),³¹⁶ *variationes*, λεξιλογικό πλούτο, πλεονασμούς, μεταφορές, λογοπαίγνια και δισημίες. Η *ecphrasis* στην περιγραφή και την σκιαγράφηση του ήθους των χαρακτήρων του είναι τεχνικές που ο Προυδέντιος γνωρίζει από τη ρητορική τέχνη. Το πάθος των μαρτύρων δραματοποιείται, και ο Προυδέντιος εγκαινιάζει το λογοτεχνικό είδος *passio metrica*.³¹⁷

Αυγουστίνος

Μετά τη στοιχειώδη εκπαίδευση στη γενέτειρά του Ταγάστη κοντά στην Καρχηδόνα, ο Αυγουστίνος άρχισε να μελετά τη ρητορική στη Μαδαύρα (ή στα Μάδαυρα), πόλη της Αφρικής, στα σύνορα Νουμιδίας και Γετουλίας, ενώ αργότερα σπούδασε στην Καρχηδόνα για τρία χρόνια, με στόχο να ασκήσει τη δικηγορία, αλλά τελικά δίδαξε ρητορική

³¹³ (Sider, 1971) 43, 45

³¹⁴ (Dunn, 2008) 31-32

³¹⁵ Πληροφορίες για τη ζωή του Προυδεντίου παίρνουμε από τα έργα του. Cf. *Praefatio* 24: *oblitum ueteris me Salia consulis arguens*. Ο τόπος και ο χρόνος του θανάτου του παραμένουν άγνωστα.

³¹⁶ (Fux, 2003) 10-11

³¹⁷ (Fux, 2003) 13-34

πρώτα στην Ταγάστη, έπειτα στην Καρχηδόνα, και μετά στη Ρώμη, απ' όπου και θα φύγει για το Μιλάνο με σκοπό να ανοίξει ρητορική σχολή εκεί. Όπως ο ίδιος διηγείται, στο πέμπτο βιβλίο των *Εξομολογήσεων* η γνωριμία του με τον Αμβρόσιο Μεδιολάνων (*Conf.* 5.13), και με τον Σιμπλικιανό (*Conf.* 8.2) θα είναι τόσο καθοριστικές, ώστε το φθινόπωρο του 386 θα παραιτηθεί από την έδρα της ρητορικής που κατείχε και την άνοιξη του επόμενου έτους θα βαπτισθεί χριστιανός.³¹⁸

Ο Αυγουστίνος ασχολείται με την οντολογία της ρητορικής, την οποία θεωρεί θείο δώρο, χάρισμα, υπό την έννοια της επενέργειας του Θεού στον άνθρωπο, με στόχο να υπηρετηθεί η αλήθεια. Υπό το πρίσμα αυτό η ρητορική αποτελεί το παιδαγωγικό, ψυχοφελές μέσο που καλλιεργεί την ψυχή μέσω της ευγλωττίας (*eloquentia*), με απώτερο στόχο τη σωτηρία του ανθρώπου μέσω της αλήθειας και άρα της δικαιοσύνης. Η ρητορική κατ' αυτήν την έννοια μετέχει της ηθικής, του αληθούς λόγου, ως μέσο σοφίας και άρα σύνεσης.³¹⁹

Οι *Εξομολογήσεις* του καθοδηγούν, διδάσκουν και συγκινούν, ενέχουν ηθικούς συλλογισμούς που κατά τον Brian Scott «περιέχουν ένα στοιχείο ρητορικής. Είναι επιτελέσεις (performances) που απευθύνονται στο ακροατήριο. [...] Η ρητορική επιτέλεση είναι μία οδός διπλής κατεύθυνσης: οι σκέψεις που απευθύνουμε εξωτερικεύουν μία απάντηση, η οποία απευθύνεται εκ νέου προς εμάς, ακόμα και εάν η επιτέλεση και η απάντηση είναι διανοητικές».³²⁰ Χαρακτηριστική είναι επίσης και η αντίστοιχη άποψη του Calvin Troup,³²¹ καθώς υποστηρίζει ότι «η εγγενής επιτελεστική (performative) διάσταση στις *Εξομολογήσεις* του Αυγουστίνου είναι ενσυνείδητα ρητορική. [...] Οι *Εξομολογήσεις* αποτελούν ένα δημόσιο μέσο, το οποίο απευθύνεται σε ένα ακροατήριο, με πρόθεση να επηρεάσει την κοινωνική του συμπεριφορά».

Παρά τον τίτλο τους, οι *Εξομολογήσεις* δεν πρέπει να ερμηνευθούν ειδολογικά ως αυτοβιογραφία, αλλά ως επιτελεστική πράξη (*actio*) ενώπιον του δικαστηρίου μιας διαρκούς αναζήτησης του όντως αληθούς.³²² Ως εκ τούτου ενέχει δράση, είναι μια δραματική επιτέλεση, που προορίζεται όχι μόνο για εσωτερική, σιωπηλή ανάγνωση, αλλά ως εκφωνούμενο κείμενο ενώπιον κοινού, με στόχο να «φωτίσει» κατά τρόπο διαφορετικό (χρι-

³¹⁸ (Kennedy, 2014) 422-423

³¹⁹ cf. (Matthews G. , 2010) 86-98, (Stock, 1998) 5

³²⁰ (Scott B. , 1998) 5

³²¹ (Troup, 1999) 5, 54

³²² (Scott J. , 1992) 40

στιανικής οπτικής) το ερώτημα της πραγματικότητας και της μυθοπλασίας κατά τη σκη-
νή της μεταστροφής του Αυγουστίνου στον χριστιανισμό.³²³

Ο Αυγουστίνος θεωρεί τα τέσσερα βιβλία της *Χριστιανικής Διδασκαλίας* του ως μία
ενότητα με εσωτερική συνοχή, που περιλαμβάνει επιτελέσεις οι οποίες ενώνουν την ερ-
μηνευτική και την ρητορική, τη σοφία και την ευγλωττία στην πράξη.³²⁴ Διαφαίνεται η
γνώση του για τη ρητορική, καθώς αγωνιά για την επικράτηση της αλήθειας με επίγνωση
των κινδύνων που κρύβει η ρητορική τέχνη, και δικαιολογεί τα ρητορικά εκφραστικά
μέσα μόνο αν αυτά μπορούν να διδάξουν και να συγκινήσουν το ακροατήριο, ώστε να
πιστεύσει στην αλήθεια του θείου λόγου. Επιστρατεύει στις *Ομιλίες* του ρητορικά τεχνά-
σματα, αναλογίες, εικόνες, παραλληλισμούς και μεταφορές, ώστε – με πρότυπο τον Κι-
κέρωνα – να διδάξει, να τέρψει και να πείσει το ακροατήριό του, μέσω ενός κηρύγματος
κατανοητού και ευχάριστου. Η ρητορική, κατά τον Αυγουστίνo, μπορούσε να καταστή-
σει τους ακροατές του κοινωνούς των αγαθών της *Πολιτείας του Θεού*, ώστε να ατενί-
σουν τη θεία αλήθεια.³²⁵

Μεσαίωνας

Ισίδωρος της Σεβίλλης

Στο 2^ο βιβλίο των *Ετυμολογιών* ή *Αρχών* του, το οποίο αναφέρεται στην *Rhetorica* και
την *Dialectica*, ο Ισίδωρος της Σεβίλλης διασώζει δένδρογραμματικά, κάτω από τις υπε-
ρώνυμες λημματικές κατηγορίες της ρητορικής και της διαλεκτικής τις εξής πληροφορί-
ες:

De rhetorica eiusque nomine

Ρητορική είναι η τέχνη τού να μιλά κανείς με ευγλωττία (*eloquentia*) και άνεση
(*coria*), ώστε να παρακινήσει τους άλλους προς το καλό και το δίκαιο. Οφείλει το
όνομά της στο ελληνικό *ρήτορίζειν*, που σημαίνει να μιλά κανείς με ευφράδεια,
αφού *ρήσις* στα ελληνικά σημαίνει *λόγος*. Η ρητορική συνδέεται και με τη γραμμα-

³²³ (Ferrari, 1992) 102-103, cf. (Scott J. , 1992) 40, (O' Meara, 1992) 94

³²⁴ (Troup, 2014) 2-3

³²⁵ Cf. (Sypert, 2015) 29-32. Στα κήρύγματά του χρησιμοποιεί συχνά την αλληγορική εικόνα του γιατρού
και του ασθενή. Ο Ιησούς είναι ο γιατρός που θεραπεύει τα τραύματα των πληγωμένων ασθενών, καθώς
αποτελεί το κατεξοχήν *λυτήριον θανάτου* (*remedium mortis*), *κάθαρσιν άμπλακημάτων*. Με τις επαναλήψεις
καθιστά το κήρυγμά του ευκολομνημόνευτο.

τική, αφού στην τελευταία μαθαίνει κανείς την τέχνη τού να μιλά ορθά, και στην πρώτη πώς να εκφράζει όσα έμαθε.

De inventoribus rhetoricae artis

Αυτή λοιπόν η επιστήμη επινοήθηκε από τους Έλληνες, από τον Γοργία, τον Αριστοτέλη και τον Ερμαγόρα, και μεταφέρθηκε στη λατινική από τον Κικέρωνα και τον Κοϊντιλιανό και τον Τιτιανό, αλλά με τόση άνεση και ποικιλία, ώστε είναι εύκολο στον αναγνώστη να την θαυμάζει, αδύνατο όμως να την κατανοεί. Διότι όσο έχει κανείς στα χέρια του το βιβλίο, είναι σαν να προσαρτάται η αλληλουχία των λέξεων στην μνήμη του, μόλις όμως τα αφήσει αποθέτει, ξεχνάει τα πάντα. Η τέλεια γνώση της επιστήμης αυτής κάνει κάποιον ρήτορα.

De nomine oratoris et partibus rhetoricae

Ρήτορας λοιπόν είναι ο ενάρετος άνδρας, ο ικανός στην ομιλία. Ενάρετος γίνεται από τη φύση, από τις καλές του συνήθειες και από τις τέχνες. Ικανός στην ομιλία γίνεται από την ευγλωττία που αποκτά (*artificiosa eloquentia*), η οποία απαρτίζεται από πέντε μέρη: την *ευρηματικότητα* (*inventio*), την *διάταξη του λόγου* (*dispositio*), την *επιλογή των λέξεων* (*elocutio*), το *θυμητικό* (*memoria*), την *εκφορά του λόγου* (*pronuntiatio*), και από τον *σκοπό* του (*finis officii*), που δεν είναι άλλος από το να πείσει για κάτι. Αυτή λοιπόν η ικανότητα στον λόγο εξαρτάται από τρεις παράγοντες: από τη *φύση*, τη *μάθηση*, και την *εξάσκηση*. Η *φύση* εξαρτάται από την *ευφυΐα*, η *μάθηση* από την *επιστήμη*, και η *εξάσκηση* από την *επιμέλεια*. Αυτά τα περιμένει κανείς όχι μόνο από τον ρήτορα, αλλά και από οποιονδήποτε τεχνίτη που θέλει να φέρει σε πέρας κάτι.

De prosopoeia

Προσωποποιΐα έχουμε όταν αντιμετωπίζουμε κάτι άψυχο ως πρόσωπο και του δίνουμε λόγο. Ο Κικέρων στον *Κατιλίνα* του (1.27) αναφέρει: «Και βέβαια, αν η πατρίδα μου, που την αγαπώ πιο πολύ και από τη ζωή μου, μου μιλούσε λέγοντας», και τα λοιπά. Ανάλογα, βουνά, ποτάμια, και δέντρα αποκτούν φωνή, καθώς κά-νουμε πρόσωπο ένα πράγμα που δεν έχει από τη φύση του την ικανότητα να μιλάει· κάτι τέτοιο είναι σύνηθες στις τραγωδίες και στις δημηγορίες.

De ethopoeia

Κατά την *ηθοποιΐα* σκιαγραφούμε τον χαρακτήρα ενός ανθρώπου κατά τέτοιον τρόπο, ώστε να φανερωθούν τα γνωρίσματα της ηλικίας του, της ασχολίας, της τύχης, της χαράς, του φύλου του, της λύπης ή της τόλμης του. Όταν για παράδειγμα

υποδύεται κάποιος τον πειρατή, ο λόγος πρέπει να είναι τολμηρός, απότομος, επιπόλαιος.

De differentia dialecticae et rhetoricae artis

Ο Βάρρων στα εννέα βιβλία των *Αρχών* του όρισε τη διαλεκτική και τη ρητορική ως εξής: «Η διαλεκτική και η ρητορική είναι ό,τι η σφιγμένη γροθιά και η ανοιχτή παλάμη. Η πρώτη συγκρατεί τα λόγια, η δεύτερη τα απλώνει. Αν βέβαια η διαλεκτική είναι πιο κοφτερή στην πραγμάτευση διαφόρων θεμάτων, η ρητορική είναι πιο αποτελεσματική για όσα μπορούν να διδαχθούν. Η διαλεκτική κάνει συχνά την εμφάνισή της στις διάφορες σχολές. Η ρητορική συναντιέται διαρκώς στην αγορά. Η διαλεκτική θέλει λίγους σπουδαστές. Η ρητορική θέλει πλήθη. Γι' αυτό λοιπόν οι φιλόσοφοι συνηθίζουν, προτού αρχίσουν την εισαγωγή του θεματός τους, να αναφέρουν τι σημαίνει Φιλοσοφία, για να αποδείξουν ευκολότερα όσα σχετίζονται με αυτή.

Θεωρία του Ιστού³²⁶

Μετά το δεύτερο μισό του 20ού αιώνα (1966) ο Richard Schechner³²⁷ θεμελιώνει στο Tisch School of Arts του Πανεπιστημίου της Νέας Υόρκης το ακαδημαϊκό γνωστικό αντικείμενο των Performance Studies (Επιτελεστικές/Παραστατικές Σπουδές), προτείνοντας μια επαναστατική θεωρητική και πρακτική ερμηνευτικής θεώρησης του θεάτρου και γενικότερα των Επιτελεστικών/Παραστατικών Τεχνών (Performing Arts).

Χαρακτηριστική είναι η τοποθέτησή του:³²⁸

Όλα μπορούν να χαρακτηριστούν ως επιτέλεση/ παράσταση. Αυτό δεν σημαίνει ότι οι Επιτελεστικές/ Παραστατικές Σπουδές δεν έχουν εξειδικευμένο αντικείμενο. [...] Εμφανίζονται σε ένα ευρύ φάσμα ανθρώπινων δραστηριοτήτων. [...]. Οι περιοχές όπου η Θεωρία της Επιτέλεσης/ Παράστασης και οι Κοινωνικές Επιστήμες συγκλίνουν είναι οι εξής: 1. Η παράσταση-επιτέλεση στην καθημερινή ζωή, συμπεριλαμβανομένων των πάσης φύσεως συναθροίσεων. 2. Η δομή των αθλητικών δραστηριοτήτων, των τελετουργικών δράσεων, του παιχνιδιού, και των ποικίλων εκφάνσεων πολιτικής συμπεριφοράς σε δημόσιους χώρους. 3. Η ανάλυση διαφόρων τρόπων επικοινωνίας (εκτός της γραπτής), η σημειολογία. 4. Οι σχέσεις ανάμεσα σε πρότυπα

³²⁶ Web (Schechner, Performance Studies: An Introduction, 2013), 18

³²⁷ (Carlson, 2014) 97-99

³²⁸ (Schechner, 2013) 1-51

συμπεριφοράς ανθρώπων και ζώων, με έμφαση στο παιχνίδι και της τελετουργικής συμπεριφοράς. 5. Οι ψυχοθεραπευτικές προσεγγίσεις που δίνουν έμφαση στη διαπροσωπική διάδραση, τη δραματοποίηση και τη σωματική συναίσθηση. 6. Η εθνογραφία και η προϊστορία – τόσο των «εξωτικών», όσο και των γνώριμών μας πολιτισμών. 7. Η συγκρότηση ενοποιημένων θεωριών για την επιτέλεση-παράσταση, οι οποίες είναι στην πραγματικότητα θεωρίες που εξετάζουν τη συμπεριφορά.

Στην ελληνική μετάφραση του έργου του Schechner, *Performance Theory* (Routledge 2006) οι επιμελητές της έκδοσης σημειώνουν χαρακτηριστικά στο Προλογικό τους Σημείωμα:³²⁹

Εμπνεόμενος από τη «γλωσσολογική στροφή» και την επίδρασή της στις επιστήμες του ανθρώπου, ορίζει τις Επιτελεστικές/ Παραστατικές Σπουδές ως ένα ευρύ φάσμα προσέγγισης, που συνίσταται από πρακτικές, κείμενα, ντοκουμέντα, που συνομιλούν με τις σύγχρονες τάσεις της κοινωνικής και πολιτισμικής ανθρωπολογίας, τον φεμινισμό, τις θεατρικές σπουδές, την αισθητική, τη σημειωτική, τις νευροεπιστήμες, την προϊστορία, την ιστορική και σύγχρονη πρωτοπορία. [...] Η έννοια της θεατρικής παράστασης αναχωρεί από το συμβατικό ορισμό της δυτικής παράδοσης και κατανοείται ως μια ενδοσυσχετιζόμενη πλευρά μιας ολότητας ή ενός γεγονότος που ορίζεται από τη στιγμή που γίνεται εμπειρία και αξιολογείται. [...] Στην ελληνική βιβλιογραφία και στο πλαίσιο της δομικής Γλωσσολογίας ο Γεώργιος Μπαμπινιώτης αποδίδει τον όρο *performance* του Chomsky³³⁰, ως εφαρμογή ή πραγμάτωση, που αναφέρεται στη διαφοροποιημένη κατ' άτομα ομιλία ενός ευρύτερα και αφαιρετικά γνωστού συστήματος. Επίσης στο σύγγραμμα, *Εισαγωγή στη Σημασιολογία* και με αναφορά στη θεωρία των «ομιλιακών ενεργημάτων» του Austin, αποδίδει τον όρο *performative* ως «πρακτική ή δηλωτική πράξης». Αντίθετα ο γλωσσολόγος Λ. Τσιτσιπής, εργαζόμενος στο πλαίσιο της ανθρωπολογίας της γλώσσας και με εστίαση στην Εθνογραφία της Επικοινωνίας, έχει αποδώσει τον όρο *performance* ως επιτέλεση ή «επιτελεσμένο λόγο». [...] Για τον Schechner, η λέξη «performance» είναι «μια ευρύτατα οργανωμένη ιδέα όπου τα εργαλεία των επιμέρους κλάδων των επιστημών του ανθρώπου, υπόσχονται να προσφέρουν πολύ περισσότερα απ' όσα μέχρι σήμερα έχουν επιτευχθεί».

³²⁹ (Schechner, 2011) 9-11, cf. (Fischer-Lichte, 2018) 45-75

³³⁰ βλ. και (Carlson, 2014) 203-205

Το 2011 η Erika Fischer-Lichte επεκτείνει την θεωρία αυτή μιλώντας για την αισθητική του επιτελεστικού. Χαρακτηριστική είναι η τοποθέτησή της:³³¹

Μια αισθητική του επιτελεστικού στοχεύει σε μια τέχνη της υπέρβασης. Εργάζεται ακούραστα προς την κατεύθυνση της υπέρβασης ορίων που θεωρούνται ακλόνητα και απροσπέλαστα, και υπό αυτή την έννοια φυσικώς δοσμένα [...] και προς την κατεύθυνση επαναπροσδιορισμού της έννοιας του ορίου. Ενώ μέχρι τούδε στο προσκήνιο ήταν χαρακτηριστικά όπως ο διαχωρισμός, η στεγανοποίηση, η διαφορά, η αισθητική του επιτελεστικού προκρίνει χαρακτηριστικά όπως η υπέρβαση και η μετάβαση. [...] Η αισθητική του επιτελεστικού δεν παραπέμπει στις παραστάσεις ως εικόνες και σύμβολα της ανθρώπινης ζωής, αλλά τις θεωρεί την ίδια τη ζωή και μοντέλο ζωής ταυτόχρονα. [...] Αποτελεί, θα έλεγα, έναν «νέο» Διαφωτισμό: δεν καλεί ούτε παρακινεί τον άνθρωπο να δαμάσει την φύση – ούτε τη δική του ούτε αυτή που τον περιβάλλει –, πολύ περισσότερο τον ενθαρρύνει στην προσπάθεια να αναζητήσει μια άλλη σχέση με τον εαυτό του και τη φύση που δεν βασίζεται στο είτε είτε, αλλά στο τόσο όσο – καλεί τον άνθρωπο να φανερώνεται στη ζωή όπως στις παραστάσεις της τέχνης.

Αναγκαία συνθήκη κάθε παράστασης κατά την Fischer-Lichte είναι η ταυτόχρονη φυσική παρουσία ηθοποιών και θεατών, καθώς όπως αναφέρει χαρακτηριστικά, «η παράσταση προκύπτει από τη συνάντηση και τη διάδρασή τους». Οι θεατές κατά την επίτευξη μεταμορφώνονται σε δρώντες.³³² Η ταυτόχρονη φυσική παρουσία ηθοποιών και θεατών υπονοεί και τη δυνατότητα της σωματικής επαφής μεταξύ ηθοποιού και θεατή.

³³¹ (Fischer-Lichte, 2018) 400-406

³³² (Fischer-Lichte, 2018) 18-44. Αναφέρει χαρακτηριστικά την περφόρμανς *Lips of Thomas* της Γιουγκοσλάβας καλλιτέχνης Μαρίνας Αμπράμοβιτς στην γκαλερί Κρίντσιγκερ στο Ίνσμπρουκ της Αυστρίας στις 24 Οκτωβρίου 1975: «Η περφόρμανς ξεκινούσε με την Αμπράμοβιτς να βγάζει όλα της τα ρούχα και να κατευθύνεται στον πίσω τοίχο της γκαλερί, όπου στερέωνε με πινέζες τη φωτογραφία ενός άντρα με μακριά μαλλιά που της έμοιαζε εκπληκτικά και γύρω της σχεδίαζε ένα πεντάγραμμο αστέρι. Από εκεί κατευθύνονταν σε ένα κοντινό στον τοίχο τραπέζι στρωμένο με λευκό τραπεζομάντιλο [...] με ένα μπουκάλι κόκκινο κρασί, ένα βάζο με μέλι, ένα κρυστάλλινο ποτήρι, ένα ασημένιο κουτάλι και ένα μαστίγιο. Καθόταν στην καρέκλα του τραπεζιού [...] έτρωγε το μέλι από το βάζο. Έβαζε κρασί στο ποτήρι και το έπινε αργά. [...] Μετά έσπαζε το ποτήρι με το δεξί χέρι. Το χέρι άρχιζε να ματώνει. [...] Με την πλάτη στον τοίχο και κοιτώντας τους θεατές χάρασσε με ένα ξυράφι ένα πεντάγραμμο αστέρι στην κοιλιά της. Αίμα έτρεχε. Μετά έπιανε το μαστίγιο [...] και μαστιγωνόταν. Στο τέλος ξάπλωνε πάνω σε έναν σταυρό από παγοκόλλονες με τα χέρια ανοιχτά. Από την οροφή κρεμόταν μια θερμάστρα στραμμένη προς την κοιλιά της. [...] Η Αμπράμοβιτς παρέμενε ακίνητη πάνω στον σταυρό από πάγο, έτοιμη προφανώς να υπομείνει το μαρτύριο έως ότου η θερμάστρα έλιωνε τον πάγο. Ύστερα από μισή ώρα ακινησίας πάνω στον σταυρό και χωρίς να δείχνει ότι θέλει να σταματήσει το μαρτύριο ορισμένοι θεατές αποφάσισαν ότι δεν μπορούσαν να αντέξουν άλλο την κατάσταση. Κατευθύνθηκαν προς την καλλιτέχνη, την έπιασαν, την κατέβασαν από τον πάγο και την απομάκρυναν. Έτσι έδωσαν τέλος στην περφόρμανς».

Έτσι, όπως η ίδια αναφέρει χαρακτηριστικά, «δεν φαίνεται απίθανο κατά τα μεσαιωνικά Πάθη να υπήρχε επαφή μεταξύ ηθοποιών και θεατών, στο λεγόμενο παιχνίδι του διαβόλου π.χ., όπου μετά την απελευθέρωση των εγκλωβισμένων στην κόλαση ψυχών από τον Χριστό ξεχύνονταν οι διάβολοι για να ξαναγεμίσουν την κόλαση. Ίσως σε αυτή τη διαδικασία να έκαναν ότι χιμούσαν στους θεατές, ίσως και να υπήρχε πραγματική επαφή».³³³

Στο μεσαιωνικό θρησκευτικό θέατρο κατά τον Μποζίζιο «το πολυπληθές κοινό που παρακολουθούσε τις παραστάσεις ήταν προσηλωμένο και συμμετείχε στα δρώμενα. Ο μεσαιωνικός σκηνικός χώρος δεν προέβλεπε για το κοινό ξεχωριστά μέρη, παρά το αναμείγνυε στον χώρο της παράστασης. [...] Συχνοί ήταν οι καυγάδες μεταξύ των διαβόλων, ερμηνευμένοι από ηθοποιούς που βρίσκονταν σε επαφή και επικοινωνία με τους θεατές. [...] Ειδικά για τους κακούς ρόλους, όπως του Ιούδα ή του Πόντιου Πιλάτου, διαθέτουμε μαρτυρίες που κάνουν λόγο για κυνηγητό και μαζικές διώξεις των ηθοποιών μετά το πέρας της παράστασης».³³⁴

Όπως χαρακτηριστικά αναφέρει ο Martin Stevens «ο θεατής του Μεσαίωνα βυθίζεται στην ψευδαίσθηση που δημιουργείται επί σκηνής, μετέχει στην δράση, ταυτίζεται με τους ηθοποιούς και συχνά αναμιγνύεται με αυτούς». Μέσω της αναπαράστασης αντιλαμβάνεται εναργέστερα τη χριστιανική διδασκαλία με στόχο την απόκτηση της αρετής, άρα το δρώμενο έχει παιδευτικό ρόλο και διατηρεί την κοινωνική συνοχή στον μεσαιωνικό κόσμο. Η πιο πειστική μαρτυρία της τέχνης του μεσαιωνικού θρησκευτικού δράματος είναι η επιτυχία με την οποία αυτό αναβιώνει σήμερα από ερασιτεχνικούς και επαγγελματικούς θιάσους στην Αγγλία, την Αμερική και τον Καναδά. Η αναβίωση αυτή ξεκίνησε το 1901 με το ανέβασμα της αγγλικής ηθικολογίας (morality play) του 15^{ου} αιώνα με τίτλο *Ο Καθένας* (Everyman) και συνεχίζεται. Το μεσαιωνικό θρησκευτικό δρώμενο στις μέρες μας ανακαλύφθηκε εκ νέου ως ζωντανό θέατρο.³³⁵

Αυτό το θεωρητικό πλαίσιο της Επιτέλεσης/ Παράστασης³³⁶ είναι προφανές ότι φιλοδοξεί να ερμηνεύσει ως «ολιστική θεωρία»³³⁷ κάθε παραστατική δράση, σε κάθε ιστορι-

³³³ (Fischer-Lichte, 2018) 76-152

³³⁴ (Μποζίζιο, 2010) 174-175

³³⁵ (Stevens M. , 1971) 454

³³⁶ Ενδιαφέρονσα είναι και η ερμηνευτική προσέγγιση του Pavis στο *Λεξικό του Θεάτρου*: «Η *performance* ή *performance art*, έκφραση που θα μπορούσε να μεταφραστεί ως “θέατρο οπτικών τεχνών”, [...] συνενώνει, δίχως προκατάληψη, τις εικαστικές τέχνες, το θέατρο, το χορό, τη μουσική, το βίντεο, την ποίηση και τον κινηματογράφο. Ο καλλιτέχνης της *performance* δεν χρειάζεται να είναι ηθοποιός, που παίζει ένα ρόλο, αλλά κάποιος που απαγγέλλει, ένας ζωγράφος, ένας χορευτής, και, λόγω της έμφασης που δίνεται στη

κή περίοδο και επιτελεστικό συγκεκριμένο, συμπεριλαμβανομένου και του μεσαιωνικού θρησκευτικού δράματος. Σε αυτή τη θεωρητική προσέγγιση μοιάζει εντυπωσιακό ότι υπακούουν και οι ακόλουθες περιπτώσεις από το εγκυκλοπαιδικό έργο του Ισιδώρου της Σεβίλλης *Etymologiae seu Origines* που αναφέρουν ένα σημαντικό εύρος επιτελεστικών περιστάσεων, από τη μουσική ως την επενέργεια του αγίου πνεύματος (!):

ΜΟΥΣΙΚΗ

3.16 *Οι ευρετές της μουσικής τέχνης*

Στα συμπόσια μια λύρα ή κιθάρα περιφερόταν από τον έναν στον άλλον, και από καθέναν από τους συνδαιτυμόνες ακολουθούσε ένα είδος συμποτικού τραγουδιού.

3.21 *Ο ρυθμός, το τρίτο στοιχείο της μουσικής*

Σιγά σιγά υπήρξαν πολλοί τύποι τέτοιων οργάνων, όπως ψαλτήρια,³³⁸ λύρες, βάρβιτοι,³³⁹ φοίνικες [ή φοινίκια]³⁴⁰, πηκτίδες [ή πακτίδες]³⁴¹, και αυτές που ονομάζουμε ινδικές.³⁴² [άρπες ή λύρες], που παίζονται από δύο επιτελεστές ταυτόχρονα καθώς νύσσουν τις χορδές

φυσική παρουσία, ένας αυτοβιογραφούμενος επί σκηνής με άμεση σχέση προς τα αντικείμενα και την κατάσταση που εκφέρεται. Αναζωογονείται διαρκώς από καλλιτέχνες [...] με περισσότερη φροντίδα για τη ζωτικότητα και την επίδραση του θεάματος, παρά για την ορθότητα του θεωρητικού ορισμού αυτού που παρουσιάζουν.»., βλ. και (Carlson, 2014) 54-56, 59-78, (Schechner, 2003) 110-123.

³³⁷ Η ολιστική ή ενοποιημένη θεωρία προέρχεται από τη Φυσική, και είναι η προσπάθεια των σύγχρονων επιστημόνων να εξηγήσουν κάθε επιμέρους τομέα του φυσικού κόσμου με βάση μια νέα θεωρία που θα ενοποιεί τη θεωρία της βαρύτητας, της ισχυρής και της ασθενούς πυρηνικής δύναμης, cf. (Raby S., 2017) *passim*, (Edwards, 2015) 312-318.

³³⁸ (West, 1999) 104, 110, 313, Grove Music Online s.v. *Psalterium*: όρος που χρησιμοποιείται στα μεσαιωνικά κείμενα για πληθώρα μουσικών οργάνων, συμπεριλαμβανομένων ίσως της άρπας ή ενός είδους παλαιού εγχόρδου μουσικού οργάνου (*crwth*) και του σαντουριού.

³³⁹ Grove Music Online s.v. *Barbitos*: ελληνικό μουσικό όργανο της οικογένειας της «λύρας». Στην ελληνική λογοτεχνία και την αγγειογραφία συνδέεται με ποιητές της αρχαϊκής περιόδου (7^{ος} και 6^{ος} αι. π.Χ.), όπως ο Αλκαίος, η Σαπφώ, ο Ανακρέων, και με τα συμπόσια (West, 1999) 70-71, 78, 80-82, 90, 441, 466. Η βάρβιτος διαφέρει από την κανονική λύρα στο σχήμα των βραχιόνων της. Είναι σαφώς μακρύτεροι και, αντί να παρουσιάζουν μία ήπια συμμετρική εσωτερική καμπύλη, είναι ευθείς καθώς προβάλλουν από ηχείο. Ακολουθούν αποκλίνουσα πορεία, ώσπου σε μία συγκεκριμένη απόσταση να λυγίσουν οριστικά ο ένας από τον άλλον και να στραφούν έπειτα προς τα πάνω σχηματίζοντας για μία ακόμη φορά μία απότομη ορθή γωνία, με τα ακρότατά τους τμήματα να είναι παράλληλα και να στηρίζουν την εγκάρσια κυλινδρική ράβδο (ζυγό).

³⁴⁰ Φοίνιξ ή φοινίκιον: όργανο τύπου λύρας, ενδεχομένως φοινικικής προέλευσης, το οποίο πρωτοαναφέρει ο Αλκαίος. Ο Ηρόδοτος παρατηρεί ότι τα κέρατα της λιβυκής αντιλόπης χρησιμοποιούνται για την κατασκευή των βραχιόνων του *φοίνικος*, πράγμα που υποδηλώνει την Καρθαγένη ως έναν από τους πιθανούς τόπους κατασκευής. Ο Αριστόξενος το θεωρούσε ως ξενικής προέλευσης όργανο (West, 1999) 82-83.

³⁴¹ Πηκτίς (ιωνική-αττική διάλεκτος) ή πακτίς (λεσβιακή-δωρική διάλεκτος): επρόκειτο για ένα πολύχορδο πληττόμενο χορδόφωνο, του οποίου χαρακτηριστικό ήταν η εκτέλεση συμφωνίας διαπασών ή η επανάληψη της μελωδίας σε διαστήματα ογδός και που συνδεόταν εντονότατα με τους Λυδούς. Αυτό το όργανο θα πρέπει να είναι η άρπα. Μπορούσε κάλλιστα να έχει φτάσει στους Έλληνες της Ανατολής από τη Λυδία, παρ' όλο που η ονομασία πηκτίς είναι ελληνικό δημιούργημα (West, 1999) 99.

³⁴² Ινδική: ήταν άρπα ή λύρα που τη στήριζαν σε μία βάση, ή άλλοτε τόσο ογκώδης ώστε τη στήριζαν στο έδαφος, καθώς την 'έπλητταν' δύο εκτελεστές ταυτόχρονα (West, 1999) 109.

ΑΓΩΝΕΣ

5.37 *Ολυμπιάδες, καθαρμοί και ιωβηλαίο έτος*

Οι Ολυμπιακοί αγώνες τελούνταν στην Ελλάδα, στην περιοχή της Ηλείας, όπου οι κάτοικοί της έκαναν αγώνες κάθε τέσσερα χρόνια.

ΘΥΣΙΕΣ

5.33 *Οι μήνες*

Ο Φεβρουάριος προέρχεται από τη λέξη *Februus*, που σημαίνει Πλούτωνα, γιατί τότε γίνονταν θυσίες προς τιμήν του.

6. 19: *Οι εκκλησιαστικές τελετές*

Ολοκαύτωμα είναι η θυσία που κάνουμε όταν καίμε εντελώς πάνω στην φωτιά τη θυσία. Οι αρχαίοι, κατά τις πιο σημαντικές θυσίες τους, άφηναν τα σφάγια να καούν πάνω στις φλόγες και γι' αυτό τα έλεγαν ολοκαυτώματα [...]. Η θυσία τελείται στην Εκκλησία, καθώς το άγιο πνεύμα, που κατοικεί μέσα σε αυτή, επενεργεί με τρόπο μυστικό και επιτελεί τη θυσία [...]. *Λιτανεία* ονομάζεται στα ελληνικά ό,τι στα λατινικά ονομάζεται *rogatio*. Η λιτανεία και η εξομολόγηση διαφέρουν στο ότι η εξομολόγηση γίνεται ώστε να ομολογήσει κανείς τα αμαρτήματά του, ενώ η λιτανεία για να ζητήσουμε κάτι από τον Θεό και να παρακαλέσουμε να μας ελεήσει.

7.12 *Ο κλήρος*

Οι Λευίτες [...] πρόσφεραν τις υπηρεσίες τους στον ναό του Θεού.

ΤΟ ΑΓΙΟ ΠΝΕΥΜΑ

7.3 *Το άγιο πνεύμα*

Το άγιο πνεύμα επενεργεί [...] με στόχο να επιτελέσει τα έργα της αγίας τριάδας.

ΤΡΑΓΟΥΔΙ

12.7 *Τα πουλιά*

Για το πουλί αυτό, που ονομάζεται ολολυγών, ο Κικέρων λέει στα *Prognostica* (απ. 6): Και το πουλί *acredula* [ολολυγών] τραγουδά τα πρωινά τραγούδια του.

ΘΕΑΤΡΟ

18.43 *Η σκηνή*

Σκηνή ήταν ο χώρος στο κατώτερο μέρος του θεάτρου, και ήταν κατασκευασμένος σαν σπίτι στο οποίο υπήρχε βάθρο που ονομαζόταν ορχήστρα, όπου οι κωμικοί και οι τραγικοί ηθοποιοί τραγουδούσαν, και οι ορχηστές και οι μίμοι έκαναν ορχηστρικές κινήσεις.

18.44 *Η ορχήστρα*

Ορχήστρα ήταν το βάθρο της σκηνής πάνω στο οποίο ένας ορχηστής μπορούσε να κάνει ορχηστρικές κινήσεις, ή δύο να μιλούν μεταξύ τους. Εκεί λοιπόν οι κωμικοί και τραγικοί ποιητές ανέβαιναν κατά τους ποιητικούς αγώνες, και ενώ αυτοί τραγουδούσαν, άλλοι έκαναν μιμητικές κινήσεις.

18.49 *Οι μίμοι*

Οι μίμοι ονομάζονται έτσι από την αντίστοιχη ελληνική λέξη, επειδή μιμούνται τις πράξεις των ανθρώπων.

Αντίστοιχα, η ρητορεία νοείται σήμερα ως επιτέλεση, σύμφωνα με τους περισσότερους μελετητές.³⁴³ Θεατρική δράση υπάρχει και στο δικαστήριο: ο ρήτορας, σαν να είναι ηθοποιός, χρησιμοποιεί τεχνικές ηθοποιίας για να προσελκύσει το ενδιαφέρον του ακροατηρίου του και να προκαλέσει την αντίδρασή του. Στη ρητορική και θεατρική επιτέλεση υπάρχουν πάντοτε τρία εμπλεκόμενα μέρη: α) ο επιτελεστής ρήτορας ή θεατρικός ηθοποιός, που μιλάει β) στον αντίπαλο ή τον συμπρωταγωνιστή του γ) ενώπιον ενός ακροατηρίου. Ο «τριγωνισμός» αυτός, αν και όχι πάντα ρητός, προσφέρει κίνητρα με στόχο την πρόκληση συγκεκριμένων αντιδράσεων.³⁴⁴

Στο συμμετοχικό επιτελεστικό αυτό πλαίσιο (ρητορεία = να «πράττεις» με λέξεις, ώστε να επηρεάζεις το ακροατήριο),³⁴⁵ η ρητορεία μπορεί να εξεταστεί με βάση τους παρακάτω άξονες:

1. Ομιλητής – ακροατήριο (ό ποιῶν ἦθος και ὑπόκρισιν)
2. Ηθοποιία (ἦθος)
3. Απαγγελία – αγών (ὑπόκρισις)
4. Συναισθήματα (διάνοια)
5. Λεξιλόγιο και ύφος (λέξεις).

Η απαγγελία, που περιλάμβανε τον επιτονισμό, τις χειρονομίες, την κίνηση – με άλλα λόγια η επιτέλεση – ήταν απαραίτητο στοιχείο των πολιτικών και των ρητορικών λόγων. Οι ομιλητές στο βήμα χρειαζόταν να πράξουν, να επιτελέσουν κάτι, ώστε να προσελκύσουν το ενδιαφέρον του ακροατηρίου τους, και να μεταδώσουν τα μηνύματά τους.³⁴⁶

³⁴³ Βλ. (Papaioannou, Serafim, & Da Vela, 2017) 1-5, (Fredal, 2006) passim, (Haskins, 2000) 7-33, (Mendelson, 1998) 29-50

³⁴⁴ (Papaioannou, Serafim, & Da Vela, 2017) 1

³⁴⁵ (Papaioannou, Serafim, & Da Vela, 2017) 4-5

³⁴⁶ (Worthington, 2017) 13-25

Το γεγονός ότι ο ρήτορας συχνά απευθύνεται στο κοινό του μας υπενθυμίζει πως οι ρητορικοί λόγοι προορίζονταν για προφορική απαγγελία και ότι θεμελιώδης πτυχή της επιτέλεσης εντός του δικαστηρίου ήταν η αλληλεπίδραση ανάμεσα στον ομιλητή και το ακροατήριο. Όταν ο ρήτορας απευθυνόταν στο ακροατήριό του, είχε συγκεκριμένους στόχους να επιτύχει: να προσελκύσει το ενδιαφέρον του, να προκαλέσει μια συγκεκριμένη διάθεση έναντι του αντιδίκου, και να επηρεάσει την ετυμηγορία των δικαστών. Όταν απευθύνεται στο ακροατήριο ο ρήτορας εφαρμόζει συγκεκριμένη στρατηγική, και η επιτέλεση είναι παρούσα εντός αυτής της σχέσης αλληλεπίδρασης. Χωρίς το ακροατήριο-κοινό δεν μπορεί να νοηθεί επιτέλεση, αφού αυτή δημιουργείται από τη διαδραστική σχέση ανάμεσα στον επιτελεστή και τον θεατή/ακροατή.³⁴⁷

Ο ρήτορας συχνά εγείρει τον *ἔλεον* των ακροατών, καθώς χρησιμοποιεί επιτελεστικές τεχνικές: κατάλληλη φωνή, κινήσεις, ενδυματολογικές επιλογές κ.ά. Το συναισθηματικά φορτισμένο λεξιλόγιο, σε συνδυασμό με τις ανάλογες χειρονομίες (*δείξις*) είναι περιγραφικό και αναπαραστατικό. Παρ' όλα αυτά ο ρήτορας πρέπει να είναι προσεκτικός ως προς την θεατρικότητά του κατά την απαγγελία, ως φιλαλήθης, αφού το θέατρο απέχει από την αλήθεια. Τα θεατρικά στοιχεία χρησιμοποιούνται σε περιορισμένο βαθμό ενώπιον του δικαστηρίου, για να αποφευχθεί η αίσθηση της ψευδαίσθησης, που υπονομεύει την αξιοπιστία των επιχειρημάτων. Ο Σωκράτης αποδοκίμαζε τα «θεατρικά» τεχνάσματα και επιζητούσε μια ρητορική βασισμένη στην αλήθεια. Ο Κλέων χρησιμοποιούσε συναισθηματικά δημαγωγική ρητορική και αποτελούσε ένα από τα πιο αντιπροσωπευτικά παραδείγματα ρήτορα που χρησιμοποιούσε το θέαμα.³⁴⁸

Στο 3^ο κεφάλαιο του *Τέλειου Ρήτορα* ο Κικέρων σημειώνει πως οι ρήτορες είναι επιτελεστές της αλήθειας (*ueritatis ipsius actores*), ενώ οι ηθοποιοί, μιμητές της αλήθειας (*ueritatis imitatores*). Στο 11^ο κεφάλαιο της *Εκπαίδευσης του Ρήτορα* ο Κοϊντιλιανός αναφέρεται στο κατάλληλο ύφος για τον ρήτορα και τον ηθοποιό. Ο Αριστοτέλης στο τρίτο βιβλίο της *Ρητορικής* υπογραμμίζει τις διαφορές ανάμεσα στην ποίηση και τη ρητορεία, όσον αφορά στο ύφος. Ένα ποιητικό ύφος, τραγικό, συναισθηματικό και τεχνητό θα καθιστούσε τους δικαστές καχύποπτους.³⁴⁹

³⁴⁷ (Serafim, 2017) 26-38

³⁴⁸ (Apostolakis, 2017) 133-153

³⁴⁹ (Harris, 2017) 223-239

Στην περίπτωση του *Ludus passionis*, η ρητορεία είναι προφανές ότι ταυτίζεται σχεδόν με την πρακτική εφαρμογή της στο χριστιανικό κήρυγμα³⁵⁰ και γενικά στην εκκλησιαστική ομιλητική τέχνη.³⁵¹ Ο Ιωσήφ Βιβιλάκης αναφέρει χαρακτηριστικά:³⁵²

Το κήρυγμα μπορεί να οριστεί ως performance: ως τέλεση και παρουσίαση μιας ιστορίας ενώπιον ενός κοινού από έναν ιεροκήρυκα/ performer. [...] Ο πετυχημένος ιεροκήρυκας, πέρα από την επαρκή θεολογική ενημέρωση που χρειαζόταν για να σταθεί, ήταν και ποιητής και καλλιτέχνης: διέθετε καλή μνήμη, υποκριτικές ικανότητες, είχε επικοινωνία με το κοινό, και κατασκεύαζε μία γοητευτική ιστορία να παρουσιάσει με σκοπό να τη μεταδώσει. [...] Έχει στη διάθεσή του πλήθος εικόνων, μεταφορών, συμβόλων και σημείων, φανταστικά τοπία και σώματα, που μπορεί να ανασύρει για να παραστήσει με τη ρητορική τέχνη την ιστορία του σαν ένα ταξίδι. [...] Βασικός σκοπός του τεχνίτη ιεροκήρυκα είναι να παρουσιάσει ζωντανές ιστορίες με ενάργεια, οι οποίες να γίνουν αντιληπτές με οπτικό τρόπο στο νου των ακροατών.

Στα κηρύγματα δεν θα συναντήσουμε εξωτερικά στοιχεία που παραπέμπουν σε τεχνικό δρώμενο, όπως κατάλογο προσώπων, χωρισμό σε πράξεις ή σκηνές, και ειδικές οδηγίες για την παρουσίαση. Παρ' όλα αυτά η ιδέα της θεατρικότητας διαχέεται στην κηρυγματική θεωρία και καθορίζει τη δημιουργία ενός ακροάματος – θεάματος που προορίζεται για ακροατές – θεατές. Ο σκοπός του κηρύγματος συνδέεται με τη θεατρική τέχνη με δύο τρόπους: ως κείμενο, το οποίο αναμφίβολα διαθέτει αναγωγικές ποιότητες για να συνδέσει τη γη με τον ουρανό, και ως δημόσια εκτέλεση ή ερμηνεία, κατά την οποία χρησιμοποιούνται πολύ συγκεκριμένες τεχνικές αγωγής του λόγου και του σώματος. Στο κήρυγμα επιτελείται μια κατεξοχήν θεατρική πράξη με εφήμερη διάρκεια. Όλοι συμμε-

³⁵⁰ Το κήρυγμα όπως το παρέδωσε ο Χριστός είναι μία διδασκαλία, η οποία πρωτακούστηκε σε μία κοινωνία, όπου η πρακτική της ρητορικής ήταν ευρέως διαδεδομένη (Βιβιλάκης, 2013) 46.

³⁵¹ (Βιβιλάκης, 2013) 38, 41-42, 60, 109. «Η μορφή του κηρύγματος που επηρεάζεται από την παράδοση της ρητορικής τέχνης και τη φιλοσοφία, ενώ στηρίζεται στην Αγία Γραφή, είναι η χριστιανική ομιλία. Οι ομιλίες, οι οποίες συνιστούν μιαν αδιάσπαστη παράδοση στην ελληνόφωνη Ανατολή, είχαν πάντοτε παραστασιακό χαρακτήρα, ωστόσο δεν προορίζονταν να απαγγελθούν αποκλειστικά εντός ναού, αλλά ανάλογα με τον τύπο μπορούσαν να εκφωνηθούν και σε άλλες περιστάσεις, όπως γιορτές ή κηδείες, ενώ μπορούσαν να έχουν ποικίλο περιεχόμενο, οπότε ονομάζονταν διδασχές, αντιρρητικοί, κατηχήσεις, πανηγυρικοί ή και απλά λόγοι μέχρι το τέλος του βυζαντινού κόσμου. Όλες, όμως, αυτές οι κατηγορίες δεν έχουν πάντοτε ευδιάκριτα και σαφή όρια, ενώ στη συνείδηση των Βυζαντινών ανήκουν στον κόσμο του κηρύγματος» (Βιβιλάκης, 2013) 58.

³⁵² (Βιβιλάκης, 2013) passim

τέχουν στην ιστορία που παριστάνεται, χωρίς τη χρήση ειδικής σκευής, με μόνο μέσο τη φωνή και τη σωματική παρουσία του ομιλητή.³⁵³

Τεχνικές του κηρύγματος που κάνουν τον λόγο του ιεροκήρυκα ενδιαφέροντα και γοητευτικό είναι η έκπληξη, το *παράδοξον*, η χρήση της προστακτικής, μεταφορών, επαναλήψεων, εικόνων, η χρήση επιφωνημάτων, η παράλειψη, η αποσιώπηση, η προσωποποίηση, ο μονόλογος, η μέθοδος των δακρύων. Τα δάκρυα στο κήρυγμα έχουν μια θεραπευτική διάσταση που αφορά άνδρες και γυναίκες, ένα είδος κάθαρσης, ένα δώρο που αναγεννά τον άνθρωπο, έναν δραματικόν θρήνον και πένθος.³⁵⁴

Ο ιεροκήρυκας δεν έχει ανάγκη από ειδικά «σκηνικά» βοηθήματα για να μιλήσει με τρόπο δραματικό, όπως και οι πλανόδιοι ηθοποιοί του όψιμου μεσαίωνα μπορούσαν να παίζουν οπουδήποτε. Αρκείται σε ό,τι παρέχει ο ίδιος ο χώρος του ναού με το μνημειώδη διάκοσμο, τον μυστηριακό φωτισμό και τα βοηθητικά σκεύη της λατρείας.³⁵⁵

Οι πραγματείες που περιγράφουν τις εκφραστικές χειρονομίες του 18^{ου} αιώνα επανέρχονται στην συγγένεια της Ρητορικής και της (ανα)παράστασης. Η φωνή του ρήτορα και του ηθοποιού υπάγεται στις αρχές της σαφήνειας και της εκφραστικότητας· τόσο στον ρήτορα, όσο και στον ηθοποιό, τα μάτια, η φορά του κεφαλιού και η χρήση των χεριών κωδικοποιούνται, οι χειρονομίες πρέπει να υπογραμμίζουν τις λέξεις και όχι τα πράγματα.

Αν λοιπόν, υπό την οπτική ενός συνδυασμού της οπτικής-παραστατικής θεωρίας και της θεωρητικής τεκμηρίωσης της θεωρίας της επιτέλεσης, η θεατρική δημιουργία-δρώμενο αποτελεί *universale* που δεν απαιτεί προηγούμενη γνώση κάποιας θεωρίας *Περὶ Ποιητικῆς*, τότε ο θεατρικός συγγραφέας του *Ludus passionis* δεν είχε κατά τη φάση της συγγραφής την «υποχρέωση» να αναζητήσει ένα τέτοιο θεωρητικό σύγγραμμα. Απλώς εγγράφεται σε μια δραματουργική παράδοση την οποία συνεχίζει λιγότερο ή περισσότερο πετυχημένα.

Αν λάβουμε υπόψη τη γραμμική θεώρηση μιας αριστοτελικής και ορατιανής Ποιητικής που επιβίωσε ως το 1230, ο *Ludus passionis* θα μπορούσε να έχει λάβει υπόψη του, όπως σχολιάστηκε στο σχετικό κεφάλαιο, αντίστοιχα κείμενα. Από την άλλη, μια «θεώρηση ιστού» αναδεικνύει την οπτική τέχνη της δραματοποιημένης λατρείας-δρώμενου ως

³⁵³ (Βιβιλάκης, 2013) 105

³⁵⁴ (Βιβιλάκης, 2013) 103-185

³⁵⁵ (Βιβιλάκης, 2013) 205

universale: υπό την έννοια αυτή η θεατρική δημιουργία του άγνωστου συγγραφέα του *Ludus passionis* υπαγορεύτηκε από τους γενικούς νόμους που διέπουν ολιστικά κάθε παραστατική τέχνη.

Στην πραγματικότητα, οι δύο αυτές πιθανότητες αποτελούν μία και μόνη: αν η όποια γραμμική κατάληξη της αριστοτελικής θεωρίας δεν είναι παρά λογοτεχνική επανάληψη βασικών ολιστικών αρχών του δράματος, τότε η αριστοτελική *Ποιητική* και η πρόσληψή της αποτέλεσαν προεικονίσεις όσων περιγράφουμε σήμερα ως *performance studies*.

5. Τα συνήθη ρητορικά σχήματα της χριστιανικής γραμματείας

Στη χριστιανική Γραμματεία συνηθέστερα είναι τα ακόλουθα ρητορικά σχήματα:³⁵⁶

Υπαλλαγή: π.χ. *corniculatum lumen lunae* (αντί για *corniculat*), Aug. *Ep.* 55.6.

Βραχυλογία: π.χ. *de virgine exire*, Tert. *Virg.* 8; *alios non esse recipiendos praedicatores, quam Christus instituit*, Tert. *Praescr.* 21; *Herodes... praefert supplicem, concogitat hostem*, Aug. *Serm.* 152.2.

Ανακόλουθο: π.χ. *et quicumque ex eius genere homo... deficiunt oculi eius*, Aug. *Civ.* 17.5.

Πρόληψη: π.χ. *Deus te scit quis sis*, Vit. *Patr.* 5.15.66.

Πλεονασμός: π.χ. *gratulari et gaudere*, Tert. *Pat.* 11; *absolutio est et separatio*, Ambr. *Bon. mort.* 8.33; *ad... medelam sanationemque*, Hilar. *Psal.* 134.1; *addendo etiam insuper*, Aug. *Parm.* 1.11.18; *dum sibi ipse origo nascendi*; Hilar. *Trin.* 9.7.

Αναδίπλωση: π.χ. *ut eum in Aegyptum transferat: Aegyptum idolis plenam*, Hilar. *Mat.* 1.6.

Επανάληψη: π.χ. *nobis pater rogatur, nobis pater loquitur*, Hilar. *Trin.* 10.71.

Αναστροφή: π.χ. *esse omnia in Deo, Deum in semetipso*, Hilar. *Trin.* 2.31.

Πολύπτωτο: π.χ. *inopia pecuniae praestet... inopiam peccati*, In *Psal.* 119.8.

Ομοιοτέλετο: π.χ. *conservantes firmiter Dominica mandata: in simplicitate innocentiam, in caritate concordiam*, Cypr. *Ep.* 76.2; *eo nascente superi nouo honore claruerunt, quo moriente inferi nouo timore tremuerunt*, Aug. *Serm.* 199.2.

³⁵⁶ Για τα ρητορικά σχήματα που ακολουθούν, συνολικά βλ. και (Blaise, 1986) 27-51.

Οξύμωρο/παρονομασία: π.χ. *pie irascentibus*, Hilar. *Psal.* 51.3; [Ambrosii] *eloquia... ministrabant sobriam uini ebrietatem populo tuo*, Aug. *Conf.* 5.13.23.

Λογοπαίγνιο: π.χ. *o munde immunde*, Aug. *Serm.* 105.8; *non putemus, sed potemus*, Aug. *Serm.* 119.1; *onerant, non honorant*, Aug. *Serm.* 8.5.

Συμβολισμοί: π.χ. *Samaritem, Christum; uulnera uero, inoboedientiam; animal, corpus Domini*, Hier. *Orig. Luc. hom.* 34, c. 316D.

Μεταφορά: Τα *delictum, peccatum, culpa, uitium, noxa* παρομοιάζονται με *tinea animae*, Cypr. *Zel.* 7; *ut mundemus nos ab inquinamento carnis et sanguinis*, Tert. *Marc.* 5.12; *coinquinatio spiritus*, Aug. *Serm.* 45.8.

6. Η ρητορεία του *Ludus passionis*

1. Λέξεις

Ο Αριστοτέλης στην *Ποιητική* του τονίζει ότι ο ποιητής πρέπει να χειρίζεται τον λόγο με σαφήνεια και να αποφεύγει την πεζότητα και την κοινοτοπία.

Σοβαρός και μεγαλοπρεπής είναι ο λόγος που χρησιμοποιεί ξενότροπες λέξεις, δηλαδή τις γλώσσες, τις μεταφορές, τους εκτατεμένους τύπους και καθετί που είναι έξω από τους συνηθισμένους τύπους του λέγειν. Αν όμως κανείς χρησιμοποιεί στον λόγο του αποκλειστικά τέτοιες λέξεις, ο λόγος του θα καταντήσει αίνιγμα ή βαρβαρισμός: αίνιγμα, αν όλος ο λόγος του αποτελείται από μεταφορές, βαρβαρισμός, αν αποτελείται από γλώσσες.[...] Πρέπει λοιπόν ο λόγος να είναι, κατά κάποιον τρόπο, ανάμεικτος από αυτά τα είδη των λέξεων: από τη μια οι γλώσσες, οι μεταφορές, οι διακοσμητικές λέξεις [...] θα κάνουν ώστε ο λόγος να μην είναι κοινότυπος και πεζολογικός, και από την άλλη οι κοινόχρηστες και συνηθισμένες λέξεις θα εξασφαλίσουν τη σαφήνεια. Κάτι, επίσης, που βοηθάει πολύ στο να γίνεται ο λόγος σαφής και όχι κοινότυπος και πεζολογικός είναι οι επεκτάσεις, οι αποκοπές και οι παραλλάξεις των λέξεων: καθώς οι λέξεις αυτές είναι διαφορετικές από τις κοινόχρηστες και συνηθισμένες, θα κάνουν ώστε ο λόγος να μην είναι κοινότυπος και πεζολογικός.³⁵⁷

Ο ποιητής του *Ludus passionis* χρησιμοποιεί αντιθέσεις, μεταφορές, παρηγήσεις, επαναλήψεις, ασύνδετα σχήματα, ομοιοτέλευτα, αποστροφές, ρητορικές ερωτήσεις, αλληγο-

³⁵⁷ (Λυπουρλής, 2008) 186-191

ρίες-συμβολισμούς, εικόνες και λεξιλόγιο που απευθύνεται στο συναίσθημα των θεατών. Ενδεικτικά αναφέρουμε τα ακόλουθα:

Αντίθεση α) ανάμεσα στο αμαρτωλό παρελθόν της Μαρίας της Μαγδαληνής (77-188) και το ενάρετο παρόν (197-230, 255-266), όπως και στο μακάριο παρελθόν της Θεοτόκου Μαρίας (*planctus ante nescia*, 533) και το θρηνώδες παρόν (*planctus lassor anxia*, 534), όπως επίσης και αντίθεση β) αφηρημένων λέξεων που δηλώνουν κατάσταση (*corripiam – dimittam*, 412; *mori – non vivere*, 453; *felix-misera*, 546).

Μεταφορές: *crucior dolore*, 535; *orbat orbem radio*, 536.

Παρηγήσεις: α) του t (*Fiat ut petisti*, 72; *turpiter egrota*, 217), β) του d (*Mundi delectatio dulcis*, 78), γ) του b (*bonis temporalibus ego militabo*, 83), και δ) του c (*nil curans de ceteris corpus procurabo*, 84).

Επανάληψη/ αναδίπλωση: *vita* (190); *quem queritis?* (336, 343); *Flete – flete* (492-493); *materna viscera, matris vulnera, materne doleo* (497-499); *fili – fili* (525-526); *planctus* (533-534); *que-que / tam-tam* (545-546).

Ασύνδετα σχήματα: *luxus turpitudinis, fons exitialis*, 191; *crucifige, crucifige eum*, 422; *mentem, pectus, lumina*, 543; *flos florum,/ dux morum,/ uenie uenia!*, 547-549; *virgam, uincla, uulnera, sputa, clauos, cetera*, 574-575.

Αποστροφές: α) του Αγγέλου προς τη Μαρία Μαγδαληνή (*O Maria Magdalena*, 119), β) του Ιησού προς τους μαθητές στο Όρος των Ελαιών (*Simon dormis?*, 318), γ) του Ιησού προς τις θρηνωδούσες γυναίκες (*Filie Ierusalem*, 461), δ) της Μαρίας προς τον Ιησού στον *planctus Mariae* (*Fili, dulcor unice,/ singular gaudium*, 539-540; *Flos florum,/ dux morum,/ uenie uenia!*, 547-549).

Ρητορικές ερωτήσεις: *ut quid perditio hec?*, 235; *quid molesti estis huic mulieri?*, 238; *Que mater, que femina/ tam felix, tam misera?*, 545-546.

Ομοιοτέλετο: *faciemus – adimplemus*, 17-18; *sedilia – convivia – placentia*, 674-676; *dormite iam et requiescite*, 309.

Αλληγορίες: η παραβολή των δύο οφειλετών, 245-250.

Λεξιλόγιο: λέξεις σύνθετες με πρώτο συνθετικό τις προθέσεις ad- (δηλώνεται στροφή προς το θείο), cum (δηλώνεται η προσέγγιση του θείου και του ανθρώπου, αλλά και η ένωση με τον αδελφό), in- (στερητικό για να δηλωθούν οι ιδιότητες του θείου), bene- (για να δηλωθεί η εύνοια, η καλή διάθεση, η ευοίωνα κατάληξη), κ.ά.

2. ἦθος

Αναφορικά με τα ἦθη, δηλαδή τους χαρακτήρες, ο Αριστοτέλης στην *Ποιητική* του επισημαίνει πως

[...] ο ποιητής πρέπει να επιδιώκει τα εξής: πρώτον οι χαρακτήρες του να είναι χρηστοί [δηλαδή με ευγένεια και αγαθή προαίρεση], δεύτερον, να ανταποκρίνονται στο αρμόζον, τρίτον, να ανταποκρίνονται στην πραγματικότητα, και τέταρτον, να είναι σταθερά οι ίδιοι. Όπως στην πλοκή του μύθου, έτσι και στους χαρακτήρες, πρέπει κανείς να επιδιώκει πάντοτε το αναγκαίο ή το πιθανό. Δεδομένου ότι η τραγωδία είναι μίμηση ανθρώπων που είναι καλύτεροι από μας, ο ποιητής πρέπει να ακολουθεί το παράδειγμα των καλών προσωπογράφων. Αυτοί, δηλαδή, αποδίδοντας τα ξεχωριστά χαρακτηριστικά της μορφής των επιμέρους ανθρώπων, ενώ τους κάνουν ίδιους, την ίδια στιγμή τούς ζωγραφίζουν ωραιότερους. Έτσι και ο ποιητής: ενώ μιμείται ανθρώπους οξύθυμους, ανθρώπους ράθυμους, γενικά ανθρώπους που έχουν στον χαρακτήρα τους κάποιο τέτοιο ελάττωμα, πρέπει – με αυτόν τον χαρακτήρα τους – να τους παρουσιάζει καλούς: αυτό έκανε, π.χ., ο Όμηρος, που παράστησε τον Αχιλλέα έξοχο, και την ίδια στιγμή πρότυπο σκληρότητας.³⁵⁸

Στην προσέγγιση του ἦθους στον *Ludus passionis* δεν θα επικεντρωθούμε σε όλα τα πρόσωπα που συμμετέχουν στο δρώμενο, αλλά σε εκείνα η δράση των οποίων είναι καιρία για την εξέλιξη του μύθου. Οι *eventus* στους οποίους πρωταγωνιστεί η Μαρία η Μαγδαληνή αποτελούν το 1/3 του *Ludus passionis*, και μέσα από αυτούς διαγράφεται το ἦθος της. Η αμαρτωλή ζωή και η μεταμέλειά της παρουσιάζονται λεπτομερώς, σε τέτοιο μάλιστα βαθμό ώστε ο Meyer εικάζει πως οι *eventus* αυτοί αποτελούσαν ίσως ένα ανεξάρτητο, προϋπάρχον δραματικό έργο.³⁵⁹ Στη σκιαγράφηση του ἦθους της σημαντικό ρόλο διαδραματίζει η υπερφυσική – από μηχανής – παρέμβαση του Αγγέλου, που αντιπροσωπεύει τις δυνάμεις του καλού, και του Διάβολου – σιωπηλό εξαρχής πρόσωπο, που επανεμφανίζεται στη σκηνή με τον Ιούδα – που αντιπροσωπεύει τις δυνάμεις του κακού, δηλαδή της ἄτης, που τυφλώνει τον νου της Μαγδαληνής και την οδηγεί στην ἄμαρτιαν. Η Μαρία η Μαγδαληνή αριστοτελικά καθίσταται έτσι «τραγική ηρωίδα», εφόσον δεν σφάλλει εξαιτίας της κακίας της, αλλά εξαιτίας ενός σφάλματος διανοητικού, από το ο-

³⁵⁸ (Λυπουρλής, 2008) 150-155

³⁵⁹ (Meyer, 2010) 65, cf. (Young, 1933) 534

ποίο τελικά *καθαίρεται* μετά την παρέμβαση του Αγγέλου, που συντελεί στη μεταστροφή της, τη μεταμέλεια και την *κάθαρσίν* της. Η συναισθηματική πορεία της Μαγδαληνής κωδικοποιείται ως εξής: α) *τέρψη, ήδονή*, *delectatio*, που πηγάζει από την τρυφιλότητα του βίου της (78-85, 87-90, 97-117), β) πνευματική αφύπνιση, συναίσθηση της αμαρτωλότητάς της (190-193), γ) *όδύνη*, *dolor*, και απελπισία (198-207), δ) ειλικρινής μετάνοια – μεταμέλεια και πίστη (217-230) (μεταβολή – περιπέτεια; *transmutatio* – *peripet(e)ia*), και ε) *κάθαρσις* (255-266).

Έτσι, η Μαρία η Μαγδαληνή αποτελεί παράδειγμα – πρότυπο για τους αμαρτωλούς. Οι *eventus* στους οποίους πρωταγωνιστεί – και που αποτελούν τους πιο ενδιαφέροντες από πλευράς *πεπλεγμένου* εξωκανονικού *μύθου* – προεικονίζουν λεπτομερώς την *κάθαρσίν* της και την επιστροφή του ήθους της στο *όμαλόν* και *άρμόττον*, ώστε να πραγματοποιηθεί η νέα της «ταυτότητα» κατά την μετάβασή της από *persona profana* σε *persona sacra*.³⁶⁰

Οι *eventus* στους οποίους πρωταγωνιστεί η Μαρία η Μαγδαληνή αν συνδυαστούν με εκείνους στους οποίους πρωταγωνιστεί ο Λάζαρος, λειτουργούν ενιαία ως προς την πρότυπη εξέλιξη του ήθους, υπό την έννοια της έξωθεν του ήρωα επέμβασης του θείου: η αμαρτία, η μετάνοια και η λύτρωση γίνονται εφικτά μέσω άμεσης ή έμμεσης (Άγγελος) επέμβασης του θείου-Ιησού. Στην πραγματικότητα Μαγδαληνή και Λάζαρος αποτελούν συνεκδοχικά αλλόμορφα του «κόσμου», των αμαρτωλών, του ανθρώπινου είδους εν γένει. Αντίστοιχα, ο φυσικός θάνατος του Λαζάρου και ο μεταφορικός (ψυχικός) θάνατος της Μαγδαληνής μεταβάλλονται επί τα βελτίω, δηλαδή καταργούνται απροσδόκητα, αφού δεν νοείται ενδιάμεση κατάσταση μεταξύ ζωής και θανάτου. Η ζωή τώρα γίνεται συνώνυμο ενός νέου ομαλού ήθους, σε αντίστιξη με το παλαιό, επίσης όμως *όμαλόν*, ήθος, την πορεία προς τον θάνατο.³⁶¹ Γι' αυτή τη φαινομενικά αφύσικη μεταβολή, ο χρι-

³⁶⁰ Βλ. και (Rudick, 1974) 277, 281. Η συνάφεια της μεταστροφής της Μαρίας της Μαγδαληνής με την ουσία του δράματος είναι εμφανής. Το δράμα απεικονίζει τη μετάνοια που έρχεται μετά από την παραδοχή των αμαρτημάτων και την πίστη στην άφεση των αμαρτιών. Ο συγγραφέας βάζει τον Ιησού να δηλώνει στη Μαρία τα εξής: *remittuntur tibi peccata* και *fides tua saluam te fecit*. Η δύναμη του Ιησού να συγχωρεί τις αμαρτίες και η πίστη της Μαρίας στην αποτελεσματικότητα αυτής της δύναμης είναι τα βασικά σημεία αυτής της σκηνής. Η αντιπαράθεση με τον Φαρισαίο είναι εμφανής (Roberts, 1951) 1-20, (Jauss & Bahti, 1979) 181-229, (Stevens M., 1971) 448-464.

³⁶¹ Η καταλληλότητα αυτής της θεματικής ενότητας στο περιεχόμενο της Μεγάλης Εβδομάδας είναι φανερή αν λάβουμε υπόψη ότι τη Μεγάλη Εβδομάδα συγκεντρώνονταν στην εκκλησία και Χριστιανοί μεταμελημένοι και κατηχούμενοι ως υποψήφιοι για βάπτισμα. Σκηνές συμβολικής μεταστροφής θα ήταν σχετικές τόσο στους μεταμελημένους Χριστιανούς και τους κατηχούμενους, όσο και στο εκκλησίασμα εν γένει. (Rudick, 1974) 282.

στιανικός μύθος παρέχει στέρεη οντολογική βάση, καθώς στον πυρήνα της διδασκαλίας του κυριαρχεί η *a priori* αποδοχή της αναγέννησης, της ανανέωσης, της Ανάστασης.

Ο Ιησούς αποτελεί τον κεντρικό ήρωα του δρώμενου που, κατά την εύστοχη παρατήρηση της Στυλιανής Χατζηπαναγιωτίδη,³⁶²

αποκλίνει από τον αριστοτελικό τραγικό ήρωα, ο οποίος υφίσταται το πάθος εξαιτίας της *ἀμαρτίας*, του σφάλματός του. Ο Ιησούς, κατά την χριστιανική *ύπόθεσιν*, είναι τέλειος, υπερέχει δηλαδή κατεξοχήν σε αρετή και δικαιοσύνη, δεν διαπράττει *ἀμαρτίαν*, αλλά αντίθετα επωμίζεται τις αμαρτίες άλλων.

Από τη στιγμή αυτή και μετά, όμως, δηλαδή από τότε που συνειδητά ο Ιησούς και με πλήρη επίγνωση επωμίζεται τις αμαρτίες άλλων, καθίσταται *τραγικός ήρωας*. Και αν λάβουμε υπόψιν την κανονική αφήγηση για τον ηθελημένως *αΐροντα την ἀμαρτίαν τοῦ κόσμου* (Ιο 1.29) ήδη από την γέννησή του, τότε η άποψη αυτή της Χατζηπαναγιωτίδη μπορεί να επεκταθεί ως εξής: ο «επίγειος» Ιησούς αποτελεί τραγικό ήρωα με πλήρη αριστοτελικά χαρακτηριστικά, με ηρωικές προτυπώσεις του Πάθους του και εξέλιξη του ήθους του κατά το *όμαλόν* και *ἀρμόττον*. Με άλλα λόγια η διττή κατά τον μύthon φύση του Ιησού εγγυάται το μέτρον για την εξέλιξη του ήθους του κατά το *όμαλόν* και *ἀρμόττον*, δηλαδή αποτελεί αρετή, και ως εκ τούτου μεσότητα.³⁶³

Οι Ιουδαίοι εμφανίζονται *αλαζόνες* ως και *ανίκανοι* να κατανοήσουν ένα τέτοιο ήθος του Ιησού, αλλά και το δικό τους ήθος είναι *όμαλόν* και *ἀρμόττον*. Η ανικανότητα αυτή αποτελεί κείμενο ζήτημα στο δρώμενο: ο συγγραφέας του *Ludus passionis* από το εναρκτήριο χορωδιακό μέρος αφηγείται τη σφοδρή αντιπαράθεση του Πιλάτου με τον Ιησού στο πραιτώριο (με την κρίσιμη ερώτηση και απάντηση *Tu es rex Iudeorum? Tu dicis quia rex sum*, που επαναλαμβάνεται στη συνέχεια), και στη συνέχεια την απάντηση των Αρχιερέων στην ερώτηση του Πιλάτου αν θα πρέπει να σταυρώσει τον βασιλιά τους, *Regem non habemus nisi Caesarem* (που επίσης επαναλαμβάνεται από τους Ιουδαίους στη συνέχεια). Ο Φαρισαίος, ο Ιούδας, οι Αρχιερείς, ο Ηρώδης και οι Ιουδαίοι αντιπροσωπεύουν την τυφλότητα του νου, ήθος συνήθως του τραγικού ήρωα που πάσχει ήδη εξαιτίας της άγνοιάς του, ακόμα και σε ένα άδηλο, χωρίς εξωτερικά γνωρίσματα πάθος: η εσωτερικότητα αυτών των χαρακτήρων υπονοεί *φαύλους*, που δεν αναξιοπαθούν, αλλά

³⁶² (Χατζηπαναγιωτίδη, 2018) 28

³⁶³ (Sticca, 1967) 1031

αναμένεται να τιμωρηθούν. Η εξέλιξη του χαρακτήρα τους θα περιγραφεί στις απόκρυφες κειμενικές πηγές του χριστιανισμού, ως εύλογον γενέσθαι *κατὰ τὸ εἰκὸς*. Γι' αυτό και στο συγκεκριμένο δρώμενο που βασίζεται στις κανονικές κειμενικές πηγές, δεν υπάρχουν πολλά περιθώρια «εξελιγμένων» – από πλευράς ήθους – ενδοβιβλικών προσώπων του δράματος.

Το δρώμενο κλείνει με την ηθική σύγκρουση ανάμεσα στη γνώση και την *ἄτην*, τυφλότητα: με τον εκατόνταρχο Λογγίνο που ομολογεί τη θεότητα του Ιησού και τους Ιουδαίους που αντιπροσωπεύουν τη συσκοτίση του νου, εξαιτίας μιας απολύτως προσωπικής, στα όρια του εγωισμού, θεώρησης του κόσμου: *Alios salvos fecit, seipsum non potest salvum facere*.

3. Διάνοια

Διάνοια κατά τον Αριστοτέλη³⁶⁴ είναι η δυνατότητα να λέει κανείς όσα σχετίζονται με το θέμα και ταιριάζουν στην περίπτωση, κάτι που στην περίπτωση του εκφωνούμενου λόγου λειτουργεί με βάση τους κανόνες της πολιτικής και της ρητορικής. Η *διάνοια* είναι άρρηκτα συνδεδεμένη με το *ἦθος*, που με τη σειρά του φανερώνει τις επιλογές του δρώντος: τι προτιμάει και τι αποφεύγει. *Διάνοια* επίσης είναι τα μέσα που φανερώνουν ότι υπάρχει ή δεν υπάρχει κάτι στη σκέψη του ομιλητή,³⁶⁵ πραγματώνεται λοιπόν μέσω του λόγου, της απόδειξης, αλλά και της αναίρεσης επιχειρημάτων. Η *διάνοια* διεγείρει πάθη (συμπόνοια, φόβο, οργή κ.τ.λ.), ανάλογα με την αυξομείωση της σημασίας των πραγμάτων.³⁶⁶

Η *διάνοια* στον *Ludus passionis* είναι εμφανής στις σκηνές όπου πρωταγωνιστεί ο Ιησούς και οι πρώτοι μαθητές του Πέτρος και Ανδρέας, ο Τυφλός και ο Ζακχαίος, οι οποίες δεν έχουν δραματική σχέση με το ίδιο το Πάθος,³⁶⁷ αλλά συνιστούν την *imago – identitas Dominicae Personae*. Από πλευράς των πρωταγωνιστών των επιμέρους αυτών σκηνών-γεγονότων, ο θεατής παρακολουθεί ένα προσωπικό πάθος μεταστροφής: ο Πέτρος και ο Ανδρέας διατηρούν τη φυσική τους ιδιότητα ως *ἄλιεις*, αλλά προσλαμβάνουν κατά τον *μῦθον* μια επιπλέον ταυτότητα, *ἄλιεις ψυχῶν*, μέσα από μια διαδικασία πάθους-μεταμόρφωσης, αφού καλούνται να παλέψουν με την βεβαιότητα του παλαιού χαρακτή-

³⁶⁴ *Poet.* 1456a

³⁶⁵ (Λυπουρλής, 2008) 117

³⁶⁶ (Λυπουρλής, 2008) 171, 173

³⁶⁷ (Rudick, 1974) 267

ρα τους και την αβεβαιότητα-μαρτύριο που τους προσδίδει η νέα τους ταυτότητα: *ἰδοὺ ἀποστέλλω ὑμᾶς ὡς πρόβατα ἐν μέσῳ λύκων*.³⁶⁸ Στο ίδιο ψυχικό *ποιὸν* εγγράφεται και ο Ζακχαίος. Αυτό το πλαίσιο συνιστά και τη μόνη δυνατή αιτιολόγηση μιας τέτοιας μεταστροφής από πλευράς *διανοίας*, που απαντά στην πιθανή ερώτηση «γιατί οι σκηνές αυτές να αποτελέσουν μέρος του *Ludus*;». Κοινός παρονομαστής είναι η έννοια της κάθαρσης, της λύτρωσης, της μεταστροφής του ανθρώπου από τη μέριμνα των εγκοσμίων στην πρόνοια του μεταφυσικού.³⁶⁹ Αυτή η πορεία συνδέει και τις σκηνές αυτές πάθους με το Πάθος του Ιησού.³⁷⁰

Η σκηνή της θριαμβευτικής εισόδου του Ιησού στα Ιεροσόλυμα από πλευράς *διανοίας* αποτελεί μια αριστοτελική *καθ' ἡμᾶς* πρόγευση της θείας δόξας μετά το Πάθος.³⁷¹ Το Πάθος του Ιησού διαδραματίζεται στον μεσαιωνικό αναπαραστατικό χώρο-ναό ως 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 δρωμένων 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 δρώμενο άπτονται εξίσου του πολιτικού και κοινωνικού γίνεσθαι της δημοκρατικής Αθήνας ή της ευρύτερης περιοχής του νότιου Τιρόλου, και αποτυπώνουν με βάση το δικό τους μυθολογικό γίνεσθαι την ηθική αναγκαιότητα να αποφύγει ο θεατής *οἰκεῖα κακά*.

³⁶⁸ Mt 10.16 *ecce ego mitto vos sicut oves in medio luporum*.

³⁶⁹ Τα επεισόδια στα οποία πρωταγωνιστεί η Μαρία η Μαγδαληνή και ο Λάζαρος – που ακολουθούν – αποτελούν λεπτομερή αποτύπωση του προγράμματος της σωτηρίας και της λύτρωσης, που προεξαγγέλλουν τα τρία σύντομα αυτά επεισόδια (Rudick, 1974) 277

³⁷⁰ Η βασική εξήγηση είναι πολύ πιθανό ότι συνδέεται με την στρωματική υφή του ίδιου του κειμένου: οι σκηνές αυτές παρεισέφρυσαν ως *interpolationes* σε δεύτερο χρόνο ανάμεσα στην *Πάροδο* των κοσμικών προσώπων (Πιλάτος και λοιποί) και την *πάροδο* της *Dominica Persona*, που αναπαριστά τη Θριαμβευτική είσοδο του Ιησού στα Ιεροσόλυμα.

³⁷¹ Ο χαρακτήρας αυτός μπορεί να αποδοθεί με τη φροντισμένη μουσική εκτέλεση των ασμάτων που προβλέπει η αντίστοιχη τυπική διάταξη για την Κυριακή των Βαΐων.

4. Μέλος

Η μελοποιία – το στοιχείο της μουσικής – κατά τον Αριστοτέλη (1450b) είναι το πιο σημαντικό από τα *ήδύσματα*,³⁷² από τα στοιχεία εκείνα που εξωραΐζουν τον λόγο,³⁷³ που του προσδίδουν ρυθμό, αρμονία και μέλος. Χάρη στη μουσική επιτυγχάνεται με τον πιο εναργή, ζωντανό και ζωηρό τρόπο η τέρψη (1462a).³⁷⁴ Στο μεσαιωνικό λειτουργικό δρώμενο ο μύθος πραγματώνεται μέσω απαγγελόμενων και αδόμενων μερών³⁷⁵ και ως εκ τούτου η δύναμη της μουσικής μέσω γνωστών μελωδιών της λατρείας αλλά και πρωτότυπες συνθέσεις διεγείρουν το συναίσθημα³⁷⁶ και προκαλούν συγκίνηση.³⁷⁷ Η θεατρική απαγγελία υπέστη κατά τον Μεσαίωνα την ίδια εξέλιξη που υπέστη και η κίνηση. Για τις καθαρά ιερατικές σκηνές, παραμένει ψαλμοδική, αν και το δρώμενο δεν συνοδεύεται παντού από μουσική. Αυτό το μονότονο σιγοτραγουδίσμα στην αφήγηση των στίχων συνεχίστηκε ως τον 18^ο αιώνα.³⁷⁸

Τα μεσαιωνικά μουσικά όργανα³⁷⁹ κατατάσσονται γενικά στις ίδιες ομάδες όπως και τα σύγχρονα – κυρίως έγχορδα,³⁸⁰ ξύλινα πνευστά, νυκτά, κρουστά και ηλεκτροφόρα³⁸¹ – όπως και στις κατηγορίες των «απαλών» ή των «οργάνων εσωτερικού χώρου» και των «ηχηρών» ή των «οργάνων εξωτερικού χώρου». Ο Joseph Machlis και η Kristine Forney αναφέρουν χαρακτηριστικά:³⁸²

Ανάμεσα στα απαλά μουσικά όργανα με πλατιά χρήση συγκαταλέγονται: το **φλάουτο με ράμφος**, ο **αυλός** που φυσούσε ο μουσικός στη μία του άκρη· το **λαούτο**, νυκτό έγχορδο όργανο με καταγωγή από τη Μέση Ανατολή που είχε περισσότερο στρογγυλεμένο το πίσω του μέρος απ' ό,τι η κιθάρα· το **ρεμπέκ** και η **βιόλα**, τα δύο κύρια έγχορδα όργανα με δοξάρι. Στην κατηγορία των ηχηρών οργάνων, που χρησιμοποιούνταν περισσότερο για υπαίθριες εκδηλώσεις, περιλαμβάνονται: η **κάλαμος**,

³⁷² (Λυπουρλής, 2008) 117-119

³⁷³ (Δρομάζος, 1982) 231

³⁷⁴ (Λυπουρλής, 2008) 223, 301, (Δρομάζος, 1982) 92, 349

³⁷⁵ (Ogden, 2002) 175

³⁷⁶ (Pizzetti, 1931) 419-426, (Cohen, 1951) *passim*

³⁷⁷ (Ogden, 2002) 175-180, 197. Τα λειτουργικά δρώμενα *Peregrinus*, *Officium Pastorum*, *Officium Stellae* και *Ordo Rachelis* αναμινγούν πρωτότυπες συνθέσεις με λειτουργικά αντίφωνα και ύμνους (Ogden, 2002) 186. Το *Ludus Danielis* αποτελεί την πιο αξιόλογη μουσική σύνθεση (Smoldon, 1962) 476, (Ogden, 2002) 186.

³⁷⁸ (Cohen, 1951) 235-236

³⁷⁹ (Brown, 1976) 288-293, (Bowles, 1958) 41-51, (Page, 1977) 299-309, (Smoldon, 1962) 836-840

³⁸⁰ (Page, 1986) 11, (Panum, 1971) *passim*, (Montagu, 2007) 224-228, (Schroeder-Sheker, 1989) 133-139

³⁸¹ cf. (Hoppin, 1978) xiii-xxi, 22-24, 181-183, 386

³⁸² (Machlis & Forney, 1996) 86

πρόγονος του όμποε με δυνατό ένρινο ήχο και η **ολκωτή σάλπιγγα** (με έναν ολκό) που μετεξελίχθηκε αργότερα στο πρώιμο τρομπόνι. Στα κρουστά αυτής της περιόδου περιλαμβάνονται **μικρά τύμπανα** που παίζονται κατά ζευγάρια, αλλά και ένα μεγαλύτερο κυλινδρικό τύμπανο, το ταμπόρ. Αρκετά είδη και μεγέθη **εκκλησιαστικών οργάνων** χρησιμοποιούνται ήδη κατά τους μεσαιωνικούς χρόνους. Υπήρχαν τα μεγάλα εκκλησιαστικά όργανα, τα οποία απαιτούσαν μια ομάδα από άντρες για να φουσκώσουν τους τεράστιους φουσητήρες τους και συχνά άλλους τόσους και περισσότερους για το χειρισμό των άβολων και δυσκίνητων εμβόλων που ανοιγόκλειναν τους αυλούς. Στο άλλο άκρο της κλίμακας μεγέθους κατατάσσονται τα μικρά φορητά όργανα με λίγες σειρές αυλών, γνωστά με τα ονόματα πορτατίφ, ποζιτίφ και ρεγκάλ.³⁸³

Χαρακτηριστική είναι και η αφήγηση του Christopher Headington:³⁸⁴

Τα νυκτά έγχορδα, που ήταν δημοφιλή στην εποχή του Καρλομάγνου, αργότερα συνδυάστηκαν με έγχορδα δοξαρωτά, ενώ σε μερικές περιπτώσεις τύχαινε να τ' αντικαταστήσουν, γιατί εντωμεταξύ είχαν αρχίσει να τελειοποιούνται. Για παράδειγμα, η ουαλική **χρότα** ήταν μια μικρή λύρα, που από τον ΙΑ' αι. παιζόταν άλλοτε με δοξάρι, και άλλοτε ως νυκτό. Το όργανο αυτό ήταν εφοδιασμένο και με μια ταστιέρα, πράγμα που επέτρεπε να παίζονται αρκετές νότες του σε μια και μόνο χορδή. Το μακρόστενο αχλαδόσχημο **ρεμπέκ** ανήκε στην ίδια κατηγορία κι ο εκτελεστής το στήριζε στο σαγόνι, όπως το βιολί. Το πιο κοινό όργανο των ζογκλέρ ήταν η **πεντάχορδη βιέλα**, που κρατιόταν όρθια στα γόνατα του εκτελεστή. Τόσο το ρεμπέκ όσο κι η βιέλα παίζονταν με δοξάρι. Το **ψαλτήριο**³⁸⁵ και το **ντούλτσιμερ**, ένα είδος σαντουριού είχαν και τα δυό δέκα χορδές και τριγωνικό σχήμα. Οι χορδές του ψαλτηρίου παίζονταντσιμπητά, ενώ στο ντούλτσιμερ κρούονταν με μικρά σφυριά, και γι' αυτό θεωρούνται τα αρχέτυπα του τσέμπαλου και του πιάνου. [...] Από τον Ι' αι. υπήρχαν **φλάουτα, φλογέρες, όμποε ή σαλιμό** με τα διπλά τους γλωσσίδα, **τρομπέτες** και **κόρνα**. Επίσης, στις μεσαιωνικές ζωγραφιές, εμφανίζονται και διάφορα κρουστά: οι **καστανιέτες**, τα **κύμβαλα** και τα **τρίγωνα** μαρτυρούν ότι η μεσαιωνική μουσική ήταν ιδιαίτερα ζωντανή σε ηχοχρώματα και ρυθμούς. [...] Ο ήχος έπαιζε

³⁸³ Το πορτατίφ ήταν μικρό φορητό όργανο, για λιτανείες. Το ποζιτίφ ήταν μικρό μη φορητό όργανο με ένα πληκτρολόγιο, συνήθως χωρίς πεντάλ. Υπάρχει από τον πρώιμο μεσαίωνα. Το ρεγκάλ ήταν επίπεδο φορητό πολύ μικρό αρμόνιο. Εμφανίστηκε τον 15° αι. και μάλιστα μάλλον λόγω του οξύ ένρινου ήχου του έπαψε να χρησιμοποιείται τον 18° αι. Βλ. (Michels, 1994) 59.

³⁸⁴ (Headington, 1994) 54-57

³⁸⁵ Για το ψαλτήριο βλ. αναλυτικά (Μαλιάρας, 2007) 85-90.

σημαντικό ρόλο στην ζωή των ανθρώπων. Μή έχοντας ρολόγια, μάντευαν την ώρα από τις καμπάνες των εκκλησιών, που συνήθιζαν ν' αναγγέλλουν την έλευση της ημέρας και, κατά τη συσκότιση, την ώρα που έπρεπε οι άνθρωποι ν' αποσυρθούν στα σπίτια τους. Δεν αποκλείεται μάλιστα να ήταν πιο ευαίσθητοι από τους σημερινούς ανθρώπους απέναντι στο γενικότερο φαινόμενο του ήχου και το ειδικότερο της μουσικής[...] Στα 757 ο Βυζαντινός αυτοκράτορας Κωνσταντίνος ο Ε΄ έστειλε ως αυτοκρατορικό δώρο ένα **εκκλησιαστικό όργανο**³⁸⁶ στον πατέρα του Καρλομάγνου Πιπίνο. Και από τις αρχές του επόμενου αιώνα κατασκευάζονται εκκλησιαστικά όργανα στη Γερμανία και στην Αγγλία. Ήταν μικρά σε μέγεθος.³⁸⁷

Η μεσαιωνική εικονογραφία δείχνει ανθρώπους που παίζουν έγχορδα και πνευστά όργανα. Γλύπτες, ζωγράφοι, υαλουργοί βάζουν στα χέρια των αγγέλων, των αγίων και των προφητών, που απεικονίζονται στους τοίχους των καθεδρικών ναών, βιόλες, άρπες, κιθάρες, ψαλτήρια, βιέλες, ρεμπέκ, λαούτα, τρομπέτες, φλάουτα και μικρά φορητά εκκλησιαστικά όργανα.³⁸⁸

Η μουσική των λειτουργικών δραμάτων ήταν ποικίλη και βασιζόταν τότε σε θρησκευτικές και τότε σε δημοφιλείς κοσμικές μελωδίες, ενώ αρκετά μέρη του κειμένου απαγγέλονταν χωρίς νότες.³⁸⁹ Α capella ή με τη συνοδεία μουσικών οργάνων,³⁹⁰

Ο Edmund Bowles διατυπώνει την άποψη ότι στη θεία λειτουργία κατά τον Μεσαίωνα χρησιμοποιούσαν μόνο το εκκλησιαστικό όργανο.³⁹¹ Οι μαρτυρίες για τη χρήση μου-

³⁸⁶ Για το εκκλησιαστικό όργανο βλ. αναλυτικά (Μαλιάρας, 1993) 5-43.

³⁸⁷ Για ν' ακουστεί μια νότα έπρεπε να εισρεύσει μια δυνατή πνοή αέρα σ' ένα σωλήνα, κι αυτό επιτυγχανόταν με τη μετακίνηση ενός μοχλού, ή σύρτη. Σύντομα με έξοδα της Εκκλησίας χτίστηκαν πολύ μεγαλύτερα εκκλησιαστικά όργανα, όπως π.χ. το περίφημο αγγλικό εκκλησιαστικό όργανο του Ουίντσεσερ, που είχε 40 νότες και 10 αυλούς για κάθε νότα. Ένα κείμενο του Ι΄ αι. μας αφηγείται ότι ίδρωναν 70 άτομα για να λειτουργήσουν τα φυσερά, που διοχέτευαν τον αέρα στον αεροθάλαμο του οργάνου. [...] Σε μεταγενέστερες περιόδους του Μεσαίωνα, κυκλοφορούσαν και πολύ μικρότερα εκκλησιαστικά όργανα, σε μερικές περιπτώσεις μάλιστα τόσο μικρά, ώστε να μπορούν να μετακινούνται. Τα όργανα αυτά χωρίζονται σε δύο κατηγορίες: τα φορητά, που ο εκτελεστής τα έπαιζε κουβαλητά, γεμίζοντάς τα συγχρόνως με αέρα, όπως στην περίπτωση του σύγχρονου ακορντεόν, και τα «ποζιτίφ» ή ακουμπιστά, που εκτός από τον εκτελεστή, χρειαζόταν και κάποιος που θα τρομπάριζε. Η φράση organum pulsare δεν είναι υπερβολική, γιατί η κρούση των πλήκτρων του εκκλησιαστικού οργάνου γινόταν συχνά με τη μπουνιά ή και με τους αγκώνες. [...] Με το εκκλησιαστικό όργανο εγκαινιάζεται η χρήση οργάνων στη χριστιανική εκκλησία, παρόλο που τα υπόλοιπα όργανα άργησαν να γίνουν αποδεκτά από αυτήν, εξαιτίας του συσχετισμού τους με την κοσμική μουσική (Headington, 1994) 56-57.

³⁸⁸ (Vuillermoz, 1996) 48. Οι πίνακες και οι εικονογραφήσεις των χειρογράφων, όπου απεικονίζονται συγκεντρώσεις φίλων της μουσικής, δείχνουν καθαρά ότι οι φιλόμουσοι της εποχής είχαν στη διάθεσή τους ποικίλα όργανα, που τα χρησιμοποιούσαν με απόλυτη άνεση.

³⁸⁹ (Headington, 1994) 38

³⁹⁰ (Smoldon, 1962) 476-497

σικών οργάνων κατά την αναπαράσταση των λειτουργικών δρώμενων είναι σπάνιες. Στο *Presentatio beatae Mariae in templo*³⁹² του Philippe de Mézières (1327-1405) που παραστάθηκε στην Αβιγνον το 1372 και το 1385 γίνεται αναφορά για επιτελεστές των *instrumenta dulcia* (ίσως άρπας ή ψαλτηρίου) και δίνονται σκηνοθετικές οδηγίες για τη χρήση των οργάνων αυτών όταν οι ηθοποιοί μετακινούνται μεταξύ των διαφόρων *locus*.³⁹³ Στο αντίφωνο του *Ludus Danielis* του 12^{ου} αιώνα γίνεται αναφορά σε ήχους άρπας και όλων των μουσικών οργάνων, αλλά δεν υπάρχει μαρτυρία ότι κατά την αναπαράσταση του δρώμενου αυτού υπήρχε η συνοδεία των οργάνων αυτών.³⁹⁴

Χαρακτηριστική είναι η αφήγηση του Edmond de Cousse-maker,

όσον αφορά στα όργανα (που χρησιμοποιούνταν στα λειτουργικά δρώμενα) δεν αναφερόμαστε μόνο στο αρμόνιο, αλλά και σε άλλα όργανα που χρησιμοποιούνταν την εποχή εκείνη, ιδίως τα έγχορδα.³⁹⁵

Οι μουσικοί είναι τοποθετημένοι στον *locus* όπου βρίσκεται ο Παράδεισος, ή στα παρασκήνια.³⁹⁶

Η μουσική θα πρέπει να «χρωμάτιζε», να έδινε ιδιαίτερη σημασία στα χωρία τα οποία αυτή συνόδευε,³⁹⁷ το μέλος δηλαδή θα πρέπει να συμπλήρωνε την λέξιν. Πιθανόν λοιπόν θα χρησιμοποιούνταν ανάλογα μουσικά όργανα, με απώτερο σκοπό να δοθεί ιδιαίτερο σημασιολογικό φορτίο στην λέξιν. Το εκκλησιαστικό όργανο παιζόταν από τον χορό των Αγγέλων, συνόδευε τα λόγια της Θεοτόκου, και παιζόταν όταν τραγουδούσε ένας άγιος. Τα έγχορδα (ψαλτήριο και άρπα) συδέονταν με την μορφή του Ιησού. Το ψαλτήριο συμβόλιζε με το σχήμα του το σώμα του Ιησού και με τους ήχους του την βασιλεία των ουρανών. Η άρπα συμβόλιζε τον σταυρό του Ιησού.³⁹⁸ Κύμβαλα και μουσικά όργανα που

³⁹¹ (Bowles, 1957) 40-56, cf. (Hoppin, 1978) 179. Η χρήση των άλλων «κοσμικών» οργάνων είχε απαγορευτεί λόγω της χρήσης τους καθ' υπερβολήν από τους ζογκλέρ και τους μενεστρέλους, τους μουσικούς και αοιδούς της εποχής. Για τους ζογκλέρ και τους μενεστρέλους βλ. (Μποζιζίο, 2010) 172-174.

³⁹² Paris, Bibl. Nat. MS lat. 17330, 18r-24r.

³⁹³ (Smoldon, 1962) 491-492, (Cohen, 1951) XXXII. Σε μινιατούρα του Jean Fouquet, διαπρεπούς Γάλλου ζωγράφου του 15^{ου} αιώνα, διακρίνουμε – δίπλα από τον τόπο όπου είναι τοποθετημένος ο Παράδεισος – μουσικούς που έπαιζαν τρομπέτα, βούκινο και αρμόνιο.

³⁹⁴ (Smoldon, 1962) 492-493. Μία ρουμπρίκα αναφέρει ότι κρατούσαν άρπα μπροστά στον βασιλιά.

³⁹⁵ (Cousse-maker, 1841) xv

³⁹⁶ (Cohen, 1951) 92, 134, 137: Οι μουσικοί βρίσκονται στα παρασκήνια και οι άγγελοι κρατούν στα χέρια τους μουσικά όργανα και προσποιούνται ότι παίζουν.

³⁹⁷ (Bowles, 1959) 70

³⁹⁸ (Bowles, 1959) 73, 76

έβγαζαν δυνατό ήχο συμπλήρωναν την εικόνα της Κόλασης.³⁹⁹ Τρομπέτες ή μεσαιωνικές σάλπιγγες ηχούσαν στις επίσημες βασιλικές εισόδους ή για να δηλώσουν το τέλος του κόσμου κατά την ημέρα της κρίσης.⁴⁰⁰

³⁹⁹ (Bowles, 1959) 77-79. Η έξοδος του Εωσφόρου γινόταν *cum horribili clamore*.

⁴⁰⁰ (Bowles, 1959) 79-81, (Cohen, 1951) 138. Ο κύριος ρόλος των μουσικών οργάνων – εκτός από την έναρξη του δράμενου – ήταν να ανακοινώσουν την είσοδο ενός σημαντικού προσώπου. Οι παύσεις – που είχαν ως σκοπό να κατευθυνθούν οι ηθοποιοί από τον έναν *locus* στον άλλον – «γεμίζονταν» μουσικά από τους ήχους των μουσικών οργάνων.

ΕΠΙΜΕΤΡΟ

Christus patiens

Η ανάλυση του Ludus, όπως ήδη αναφέρθηκε, αναδεικνύει τα δομικά στοιχεία στα οποία μπορεί κανείς να διακρίνει το λατινικό κείμενο. Ταυτόχρονα, μας παρέχει και ενδείξεις για επιπλέον κείμενο/α και συμπληρωματική δράση, στοιχεία που αποτελούν ένα είδος "ευκόλως εννουμένων" πραγμάτων, υπό την έννοια ότι οι εκάστοτε διοργανωτές ή/και ερμηνευτές του δράματος κινούνταν σε κάποιο βαθμό εντός ενός αυτοσχεδιαστικού φάσματος, το οποίο ενσωματωνόταν, επίσης σε κάποιο βαθμό, περιοδικά στο χειρόγραφο που διάσωζε το κείμενο.

Υπό το πρίσμα αυτό, όπως επίσης αναφέρθηκε, ο θεατής-πιστός της εποχής του 13ου αιώνα συμμετείχε επιτελεστικά σε ένα έργο το οποίο τελούσε εν εξελίξει γιατί αποτελούσε μέρος μιας ζωντανής παράδοσης-πρακτικής που εξέλιξε το είδος μέχρι την παρακμή και την επίσημη κατάργησή του. Είναι, συνεπώς, εύλογο το συμπέρασμα πως δεν μπορούμε να αποτιμήσουμε το επιτελεστικό αποτέλεσμα αν δεν έχουμε υπόψη ένα "πλήρες κείμενο", ας το ονομάσουμε έτσι, το οποίο θα πραγματώνει τις ενδείξεις που το χειρόγραφο μας παρέχει για όσα επιπλέον στοιχεία (μουσικά, κειμενικά) παριστάνονταν εντός του αναπαραστατικού χώρου αλλά δεν μας σώθηκαν ως ρητά δηλωμένα.

Επιπλέον, παρά την όποια λατινομάθειά του ο σύγχρονος φυσικός ομιλητής της όποιας γλώσσας βρίσκεται αντιμέτωπος με έναν πραγματικό κόσμο, υπό τη γλωσσολογική έννοια του όρου, ο οποίος κόσμος δεν υπάρχει πια, τουλάχιστον στον βαθμό οργάνωσης που το κείμενο υπονοεί. Θέλω να πω ότι κατά την ανάγνωση του Ludus κάθε ενδιαφερόμενος έρχεται αντιμέτωπος με μια πολυεπίπεδη πληροφορία που κατά το μεγαλύτερο μέρος της βρίσκεται αποτυπωμένη σε κείμενο αλλά ταυτόχρονα εννοείται σε κάποιο βαθμό: πλήρη εκφωνήματα, σκηνικές οδηγίες, μουσική, ενδυμασία, σκηνικός χώρος και τόσα άλλα.

Με βάση τα παραπάνω ο αναγνώστης θα συναντήσει στις επόμενες σελίδες τον *Χριστόν πάσχοντα*, μια προσπάθεια δηλαδή "κατά το εικόν" ανασύνθεσης στα ελληνικά όλων αυτών των εννοούμενων στοιχείων που φαίνεται ότι ήταν υπαρκτά αλλά δεν έφτασαν ως τις μέρες μας παρά μόνο διάσπαρτα ως ενδείξεις. Ο τίτλος παραπέμπει αφενός στο ελληνικό παρελθόν των θρησκευτικών δρώμενων και αφετέρου στην ίδια περίσταση εκφώ-

νησης, στο πάθος, ενώ η ανασυνθετική αυτή δραματική πρόταση βασίστηκε εξ ολοκλήρου στον Ludus passionis του codex Buranus αλλά πρόσθεσε το εισόδιο άσμα (για το οποίο έχει ήδη γίνει λόγος) και χώρισε την όλη δράση σε τρεις πράξεις. Οι πράξεις αυτές χωρίστηκαν με τη σειρά τους σε επιμέρους σκηνές, για να δείξουν παραστατικά ότι ως προς τα κατά ποσόν μέρη το μεσαιωνικό δρώμενο βρίσκεται πολύ πιο κοντά στο ευρωπαϊκό θέατρο από ό,τι στην αριστοτελική δομή του σοβαρού δράματος, της τραγωδίας.⁴⁰¹ Πάνω από τις πράξεις και τις σκηνές προστέθηκαν οι σκηνοθετικές οδηγίες κατά τη συνήθη τυπογραφική πρακτική, όπως συμβαίνει κυρίως με την ευρωπαϊκή τυπογραφία των θεατρικών έργων.⁴⁰²

Συνοπτικά, ο *Χριστός πάσχων* αποτελεί τη συνολική σκηνοθετική πρόταση που, τολμώ να πω, συνοψίζει όλες τις πρακτικές και θεωρητικές παρατηρήσεις που διατυπώθηκαν στα προηγούμενα κεφάλαια επί του Ludus passionis.

⁴⁰¹ Λίγο πριν από την οριστική μορφή της παρούσας διατριβής ολοκληρώθηκε η διπλωματική εργασία της κας Άννας Παπαδάκη, με τίτλο *Μεσαιωνικό λατινικό δρώμενο: προς μια ανίχνευση των κατά ποσόν μερών* (Παπαδάκη, 2020), η οποία πραγματεύεται αυτό ακριβώς το ζήτημα. Την ευχαριστώ θερμά για την κοινοποίηση της εργασίας της.

⁴⁰² Ανά πράξη περιλαμβάνονται οι ακόλουθες σκηνές: Πρώτη πράξη, δύο σκηνές, α) Κλήση Πέτρου και Ανδρέα – Θεραπεία του Τυφλού – Ζακχαίος, β) Θριαμβευτική είσοδος στα Ιεροσόλυμα. Δεύτερη πράξη, τρεις σκηνές, α) Σίμων – Ιησούς, β) Μαγδαληνή, γ) Λάζαρος. Τρίτη πράξη, τρεις σκηνές, α) Μυστικός Δείπνος, β) Ιούδας, γ) Δίκη. Για τη στοιχειοθεσία ακολούθησα την πολύ ωραία έκδοση (στην αρχική της μορφή, σπάνια σήμερα, όχι στην επανέκδοση του 2017) της *Ευρυδίκης* του Jean Anouilh (Anouilh, 1947).

ΚΥΡΙΑ ΠΡΟΣΩΠΑ

ΙΗ.	Ιησούς	ΙΟΥ.	Ιούδας
ΠΕ.	Πέτρος	ΜΑΘ.	Μαθητές
ΑΝ.	Ανδρέας	ΜΑΡ.	Μάρθα
ΤΥ.	Τυφλός	ΙΩ.	Ιωάννης
ΖΑ.	Ζακχαίος	ΑΡ.	Αρχιερείς
ΚΛ.	Κλήρος	ΠΛ.	Πλήθος
ΕΥ.	Ευαγγελιστής	ΚΑ.	Καϊάφας
ΣΙ.	Σίμων	ΠΙ.	Πιλάτος
ΜΑΓ.	Μαγδαληνή	ΗΡ.	Ηρώδης
ΕΜ.	Έμπορος	ΙΟΥΔ.	Ιουδαίοι
ΑΓ.	Άγγελος	ΜΑ.	Μαρία
ΚΟ.	Κοπέλες	ΛΟ.	Λογγίνος

ΕΠΙΠΛΕΟΝ ΠΡΟΣΩΠΑ

Στρατιώτες (Πιλάτου, Ηρώδη), Σύζυγος του Πιλάτου, Σύζυγος του Εμπόρου, Διάβολος, Παιδιά, Δούλοι του Σίμωνα, Εραστής, Λάζαρος, Συνοδοί, Υπηρέτης Πιλάτου, Γυναίκες, Ιωσήφ από Αριμαθαίας.

ΟΡΧΗΣΤΡΑ και ΧΟΡΩΔΙΑ

Ορχήστρα	Τύμπανα, σάλπιγγες
ΧΟ.	Χορωδία

CHRISTUS PATIENS

ΕΙΣΟΔΙΟ ΑΣΜΑ

Μέσα στον ναό, αριστερά από το κεντρικό altare μία ψηλή, μικρή εξέδρα που εικονίζει την Κόλαση, όπου έχει τοποθετηθεί η επιγραφή ΚΟΛΑΣΗ, μπροστά από το altare μία εξέδρα με το Παλάτι του Ηρώδη, όπου έχει τοποθετηθεί η επιγραφή ΗΡΩΔΗΣ, και πιο δίπλα μία εξέδρα με το Πραιτώριο, όπου έχει τοποθετηθεί η επιγραφή ΠΡΑΙΤΩΡΙΟ, ενώ δεξιά από το altare, ο Παράδεισος, όπου έχει τοποθετηθεί η επιγραφή ΠΑΡΑΔΕΙΣΟΣ. Ακόμα πιο δεξιά, στην κιονοστοιχία του δεξιού κλίτους η platea όπου βρίσκεται η Συναγωγή, όπου έχει τοποθετηθεί η επιγραφή ΣΥΝΑΓΩΓΗ, και πιο δίπλα, στην μέση περίπου της δεξιάς κιονοστοιχίας μία μεγάλη εξέδρα με το Όρος των Ελαιών, όπου έχει τοποθετηθεί η επιγραφή ΟΡΟΣ ΤΩΝ ΕΛΑΙΩΝ. Ακριβώς απέναντι από το Όρος των Ελαιών, στην αριστερή κιονοστοιχία, μία εξέδρα με το Μυροπωλείο του Εμπόρου, όπου έχει τοποθετηθεί η επιγραφή ΕΜΠΟΡΟΣ, και πιο δίπλα μία άλλη εξέδρα με το Σπίτι του Σίμωνα και τον Οίκο Ανοχής της Μαγδαληνής μαζί, όπου έχουν τοποθετηθεί οι επιγραφές ΣΠΙΤΙ ΤΟΥ ΣΙΜΩΝΑ και ΟΙΚΟΣ ΑΝΟΧΗΣ. Στην ίδια κιονοστοιχία, προς την είσοδο του ναού, μία εξέδρα με το Σπίτι του Καϊάφα, όπου έχει τοποθετηθεί η επιγραφή ΚΑΪΑΦΑΣ

Μουσική, σε ρυθμό βηματισμού. Από την κεντρική πύλη μπαίνει περικυκλωμένος από τους Στρατιώτες του ο Πιλάτος με τη Σύζυγό του, μετά ο Ηρώδης με τους δικούς του Στρατιώτες του, οι Αρχιερείς, μετά ο Έμπορος και η Σύζυγός του, κι έπειτα η Μαρία η Μαγδαληνή με τις Κοπέλες του Οίκου ανοχής, μετά ο Άγγελος και τελευταίος ο Διάβολος, για να πάρουν τις θέσεις τους. Τύμπανα, δραματική μουσική. Η Χορωδία λέει το Εισόδιο Άσμα με τη συνοδεία μουσικής.

ΧΟ. Τον Φαραώ με τα άρματα τα φοβερά, Θεέ εσύ του Ισραήλ,

πάλαι ποτέ τον βύθισες σε χαλασμό μεγάλο,

θαύμα τρανό κι απίστευτο!

Η δεξιά σου δύναμη. Στα αριστερά η ματιά σου τρόμο, χαμό σκορπίζοντας

στρέφεται και κοιτάζει!

Έτσι λοξά τον κοίταξες κι εκείνον και εχάθη.

Κι η πλάση υπακούοντας στη θέλησή σου άνοιξε

χάρη σε χέρι ανθρώπινο,

κι άνεμος φύσηξε χωρίζοντας στα δύο κύμα από κύμα,

κι έχασκε τότε ο βυθός που τις φουρτούνες φέρνει.

Θαύμα τρανό, πρωτόγνωρο, μοναδικό,

που ως τότε άνθρωπος ποτέ να φανταστεί μπορούσε.

Ποιος να απιστήσει τόλμαγε; Ορμά το πλήθος, βιάζεται.

Δεξιά, τοίχος το κύμα, ζωντανό: πλάσματα που σαστίζουν.

Ζερβά, τα ίδια κι από εκεί. Και πού να πας να φύγεις;

Μόνο μπροστά. Μα εκείνος, τελευταίος.
Μόνο σαν μπήκαν κι οι αχαμνοί, που τους βαστούσαν άλλοι,
πάτησε πόδι στον βυθό. Είχε τον νου του πίσω,
πίσω, μακριά, εκεί που ακούγονταν
κλαγγές και δίρφοι κι άλογα και λόγια βάρβαρα, κατακτητή.
«Ο Φαραώ! βιαστείτε, τρέξτε αδερφοί!»
Βουκέντρα ο λόγος του με μιας
κι εκείνοι τρέχουν σαν τρελοί και σπρώχνονται και πέφτουν,
γυρίζουν άλλοι, τους κρατούν από τις αμασχάλες
και τους σηκώνουν να σταθούν ξανά στα πόδια. Κι όμως...
Δεν είναι η ώρα αρκετή. Το κύμα, μάζα συμπαγής,
παίρνει να λιώνει, έτοιμο να κλείσει από ψηλά, να βρει τον δρόμο που ήξερε,
να γίνει πάλι ένα.
«Μη σταματάτε! Κανείς, κανείς δεν θα αφηθεί να μείνει
μες στον βυθό που θέλησε να γίνει η στεριά μας».
Είπε, και δεύτερη φορά γύρισε το κεφάλι, κι είδε αχό από ψηλά και σκόνη και αντάρα.
Τρίτη φορά, με δύναμη, στέριωσε τη φωνή του και σείστηκε η θάλασσα:
«Βγείτε από εδώ, να, φτάσαμε σε αυτή την άλλη όχθη!
Σωπάστε τώρα... Δέηση να ψάλω είναι καιρός, κουβά κι αμείλητα. Εδώ.
Κι εσείς, προσευχηθείτε».
Είπε. Όσο κρατούσε η προσευχή σώπασε η φύση σαν βουβή, χαμένη μες στο θαύμα.
Στην όχθη όπου ξεκίνησαν ξάφνου αστράφτουν άρματα και ακούγονται οι φωνές
του Φαραώ που διάταζε τους άντρες του να μούνε
εκεί που λίγο πριν πατούσανε τα πόδια των Εβραίων.
Με βία και βιάση κι απειλές οι δύστυχοι υπακούσαν,
κι όποιος επισωγύριζε χανότανε για πάντα,
τι ο Φαραώ τον κλάδευε με ξίφος ματωμένο
και τον βυθό τον πότιζε με αίμα στρατιωτών του.
Μπήκαν οι πάντες. Βάδιζαν. Κοιτούσαν σαστισμένοι
τα ζώα που η θάλασσα θρέφει σε άγρια βάθη.
Κιτρίνιζαν οι δύστυχοι τη Μοίρα εκλιπαρώντας.

Μπαίνει κι αυτός, ο Φαραώ, με το άρμα, θαρρεμένος,
κι έσπρωχνε με βρισιές και χτύπαγε για να βιαστούν να βγούνε.
Σαν τη βροχή, από ψηλά, έτσι άρχισε ο χαμός τους.
Την ώρα εκείνη ο Μωυσής σηκώνει το ραβδί του
και το κρατάει με τα δυο τα χέρια, όσο μπορούσε πιο ψηλά για να το βλέπουν όλοι.
Σαν κάτι να ζωγράφισε στην αύρα, στον αέρα,
και σιέται η γη! Και η βροχή που αρμυρή πασπάλιζε Αιγυπτίους
γίνεται πια νεροποντή, κατακλυσμός, πλημμύρα:
το κύμα, να, ζωντάνεψε! Γυρεύει το μισό του
κι ενώνεται με πάταγο, γίνεται πάλι ένα.
Κορμιά, άλογα, άρματα πώς να σωθούν δεν ξέρουν,
και του νερού η δύναμη μες στον βυθό τους θάβει.
Στερνή ματιά ο Φαραώ μόλις που προλαβαίνει
στην όχθη την απέναντι να ρίξει πριν βουλιάξει:
«Στον Ισραήλ, ανάθεμα!» λέει και ξεψυχάει.
Να ο Θεός του Ισραήλ! Αυτός που μας οδήγησε σε τούτο εδώ τον τόπο,
που αφανίζει τους εχθρούς και δυναμώνει φίλους!
Ποιος τάχα αυτή τη δύναμη να τηνε αψηφήσει;
Θεέ, Θεέ του Ισραήλ, άκου την προσευχή μας!

ΠΡΑΞΗ 1

Σκηνή 1

Κλήση Πέτρου και Ανδρέα - Θεραπεία του Τυφλού - Ζακχαίος

Μεγάλη παραλληλόγραμμη εξέδρα έξω από τον ναό, με πλατιά σκάλα από το κέντρο της μεγάλης πλευράς προς την είσοδο του ναού. Στο κάτω μέρος της σκάλας ζύλινο ομοίωμα όνου με ρόδες, σε φυσικό μέγεθος, και οι δέκα Μαθητές του Ιησού, εκτός από τον Πέτρο και τον Ανδρέα. Πάνω στην εξέδρα σκηνικό για τρεις σκηνές: α) Στη μία στενή πλευρά της εξέδρας φυτικός διάκοσμος υπαίθρου, ο Ιησούς, ο Πέτρος, ο Ανδρέας, και επιγραφή με τη λέξη ΛΙΜΝΗ ΓΕΝΝΗΣΑΡΕΤ. β) Στο κέντρο της εξέδρας δύο φοίνικες, χωρίς επιγραφή, όπου βρίσκεται ο Τυφλός καθισμένος, ντυμένος σαν ζητιάνος. γ) Στην άλλη στενή πλευρά της σκηνής σκηνικό σπιτιού και η επιγραφή ΣΠΙΤΙ ΤΟΥ ΖΑΚΧΑΙΟΥ, δίπλα στο σπίτι υπάρχει φυτικός διάκοσμος που προσομοιάζει με συκομουριά, πάνω στην οποία είναι ανεβασμένος ο Ζακχαίος, και κοιτάζει το πλήθος των πιστών κάτω από την εξέδρα με κινήσεις μάλλον κωμικές. Στην πλευρά της Λίμνης Γεννησαρέτ ο Ιησούς συναντά τον Πέτρο και τον Ανδρέα, τους οποίους βρίσκει να ψαρεύουν. Όλες οι συνομιλίες γίνονται σε ρυθμό απαγγελίας.

ΙΗ. Ακολουθήστε με, και θα σας κάνω ψαράδες ανθρώπων.

ΠΕ.-ΑΝ. Κύριε, θα κάνουμε ό,τι θέλεις και θα εκπληρώσουμε αμέσως το θέλημά σου.

Κατευθύνονται και οι τρεις προς τον Τυφλό.

ΤΥ. Κύριε Ιησού, γιε του Δαβίδ, σπλαχνίσου με!

ΙΗ. Τι θέλεις να κάνω για χάρη σου;

ΤΥ. Κύριε, θέλω μόνο να αποκτήσω το φως μου!

ΙΗ. Απόκτησε λοιπόν το φως σου! Η πίστη σου σε έσωσε.

Προχωρούν και οι τέσσερις προς το σπίτι του Ζακχαίου.

ΙΗ. Ζακχαίε, κατέβα γρήγορα, γιατί είναι γραφτό να μείνω σήμερα στο σπίτι σου.

ΖΑ. Καλώς όρισες στο σπιτικό μου. Να με, κατέβηκα στη στιγμή!

ΠΕ.-ΑΝ.-ΤΥ. Δάσκαλε, πώς θα μείνεις στο σπίτι ενός αμαρτωλού; Είναι πλούσιος, αρχιτελώνης, έχει με απάτες αποκτήσει περιουσία.

ΖΑ. Κύριε, υπόσχομαι να ανταποδώσω στο τετραπλάσιο όσα έχω πάρει με απάτη.

ΙΗ. Σήμερα, η οικογένειά σου σώθηκε, γιατί ακόμα και εσύ, ένας τελώνης, είσαι απόγονος του Αβραάμ.

Όλοι μαζί κατευθύνονται προς την κεφαλή της σκάλας. Ο Ιησούς δείχνει το ομοίωμα του όνου.

ΙΗ. Πηγαίνετε απέναντι σε εκείνο το χωριό, και θα βρείτε ένα πουλάρι δεμένο. Πάνω του κανείς ως τώρα δεν έχει καθίσει. Λύστε το και φέρτε μου το. Αν σας ρωτήσουν γιατί το λύνετε, πείτε: «Το χρειάζεται ο Κύριος».

Σκηνή 2

Θριαμβευτική είσοδος στα Ιεροσόλυμα

Μέσα από τον ναό ακούγεται η Χορωδία, ενώ από τα σκαλιά της σκάλας, δεξιά και αριστερά μέχρι την είσοδο του ναού έχουν παραταχτεί παιδιά που κρατούν κλαδιά από φοίνικες και στρώνουν ρούχα. Τα πρόσωπα από την εξέδρα κατεβαίνουν, και ο Ιησούς τελευταίος, που ανεβαίνει στο τροχήλατο ξύλινο ομοίωμα όνου. Πάνω από την είσοδο του ναού έχει τοποθετηθεί η επιγραφή ΙΕΡΟΥΣΑΛΗΜ. Μέσα από τον ναό η Χορωδία ερμηνεύει το ακόλουθο Άσμα, ενώ όλα τα πρόσωπα μαζί με τον Ιησού στο κέντρο και με όσο πλήθος κόσμου βρισκόταν έξω από τον ναό μπαίνουν αργά, σαν σε πομπή.

ΧΟ. Δόξα στον Θεό! Ευλογημένος να είναι αυτός που έρχεται σταλμένος από τον Κύριο! Ευλογημένη η βασιλεία του Δαβίδ, του πατέρα μας.

Ο Κλήρος, απαντά αντιφωνικά.

ΚΛ. Δόξα στον ύψιστο Θεό! Γιε του Δαβίδ, σπλαχνίσου μας!

ΧΟ. Αυτός είναι! Έρχεται να σώσει τον λαό, αυτός η σωτηρία μας και η λύτρωση του Ισραήλ. Μη φοβάσαι κόρη μου, πόλη της Σιών, να τος, έρχεται σε σένα ο βασιλιάς σου, σε πουλάρι πάνω καθισμένος, όπως λέει η Γραφή. Χαίρε βασιλιά, δημιουργέ του κό-

σμου, εσύ που ήρθες να μας λυτρώσεις. Δόξα στον γιο του Δαβίδ, ευλογημένος είναι αυτός που έρχεται σταλμένος από τον Κύριο! Δόξα, έπαινος και τιμή σε σένα Χριστέ βασιλιά, λυτρωτή! Για σένα αντηχεί το Ωσαννά που τα παιδιά σου πλέκουν σαν στολίδι.

ΚΛ. Δόξα στον ύψιστο Θεό!

ΠΡΑΞΗ 2

Σκηνή 1

Σίμων – Ιησούς

Όταν η πομπή φτάσει στο σημείο όπου βρίσκεται το Σπίτι του Σίμονα, σταματά, και ο Ιησούς κατεβαίνει από το τροχήλατο, το οποίο απομακρύνεται. Ο Κλήρος αποχωρεί από τη μέση του ναού και παίρνει τη θέση του γύρω από το altare. Από τον άμβωνα ο Ευαγγελιστής διαβάξει αργά με ρυθμική απαγγελία (recitativo) το Ανάγνωσμα.

ΕΥ. Πριν από το Πάθος, κάποιος Φαρισαίος προσκάλεσε τον Ιησού σε γεύμα. Ο Ιησούς μπήκε στο σπίτι του Φαρισαίου και κάθισε στο τραπέζι.

Εν τω μεταξύ ο Ιησούς, μπροστά από το Σπίτι του Σίμονα, στην platea, συναντά τον Σίμονα που τον προσκαλεί σε δείπνο, και οι δυο τους απαγγέλλουν.

ΣΙ. Ραββί, σου ζητώ να δεχτείς να δειπνήσεις μαζί μου απόψε.

ΙΗ. Ας γίνει, όπως το ζήτησες.

Ο Σίμων απαγγέλλει στους Δούλους που τον συνοδεύουν.

ΣΙ. Πηγαίνετε γρήγορα, ετοιμάστε καθίσματα για το τραπέζι του δείπνου.

Όλα όπως πρέπει να γίνουν!

Σκηνή 2

Μαγδαληνή

Μουσική οργανική. Οι Δούλοι τρέχουν πρώτοι και ανεβαίνουν στην εξέδρα με το Σπίτι του Σίμονα. Ακολουθούν ο Σίμων, ο Πέτρος και ο Ιούδας, και στη συνέχεια ο Ιησούς. Κάθονται γύρω από ένα τραπέζι και οι Δούλοι σερβίρουν. Μόλις σταματήσει η μουσική, η σκηνή παγώνει, και μένει έτσι σαν να πρόκειται για tableau vivant. Ακριβώς δίπλα, στην ίδια υπερυψωμένη εξέδρα είναι ο Οίκος Ανοχής της Μαγδαληνής με τις Κοπέλες. Από τον άμβωνα ο Ευαγγελιστής συνεχίζει με ρυθμική απαγγελία (recitativo) το Ανάγνωσμα.

ΕΥ. Στην πόλη ήταν κάποια αμαρτωλή γυναίκα.

Τη στιγμή εκείνη φτάνουν πετώντας με αιώρημα ο Διάβολος από την Κόλαση και σταματά αιωρούμενος στο ύψος της υποτιθέμενης στέγης του Οίκου Ανοχής. Κουνάει τα χέρια του σαν να κατευθύνει τα νήματα από τις μαριονέτες - πρόσωπα της σκηνής. Πέντε έξι ιερόδουλες και ανάμεσά τους η Μαγδαληνή, που λέει τραγουδιστά.

ΜΑΓ. Χαρές του κόσμου ευχάριστες, γλυκές σαν αμαρτία!

Γλυκές οι συναναστροφές, με πάθος κοσμημένες.

Κόσμος γεμάτος ηδονές, να τις γευτώ πεθαίνω,

να μην απαρνηθώ ποθώ την τόση γοητεία!

Θα ζήσω ως τέλους τη ζωή μες στις χαρές του κόσμου,

θα υπηρετώ εφήμερα, πρόσκαιρα μεγαλεία.

Δίχως σκοτούρα άλλη καμιά φροντίζω το κορμί μου

με χρώματα διάφορα, με πλουμιστά στολίδια.

Μουσική. Η Μαγδαληνή με τις Κοπέλες κατευθύνονται στο Μυροπωλείο του Εμπόρου, και συνομιλούν τραγουδιστά.

ΜΑΓ. Φέρε μου, έμπορε, εδώ ό,τι έχεις να αγοράσω!

Σε αντάλλαγμα χρήματα πολλά, κοίτα πόσα θα πάρεις!

Έχεις, λοιπόν, αρώματα φίνα και μυρωδάτα;

Να αρωματίσω καίγομαι το όμορφο τούτο σώμα.

ΕΜ. Σου φέρνω τα καλύτερα! Κοίτα τα πώς γυαλίζουν!

Για το όμορφό σου πρόσωπο μόνο αυτά ταιριάζουν.

Είναι, για δεξ, αρώματα, που έτσι και τα φορέσεις,

κάθε του σώματος καημό με αυτά θε να τον σβήσεις.

ΜΑΓ. Έμπορε δώσε γρήγορα την πιο καλή σου πούδρα

στα μάγουλά μου να βαφτώ και όμορφη να γίνω!

Τους νέους άντρες να τραβώ κοντά μου και με πάθος,

όμορφα λόγια να μου λέν και να γλεντούν μαζί μου!

Προς το κοινό.

ΜΑΓ. Δείτε με, δείτε με γλυκά, όμορφα παλληκάρια
που λάμπω μέσα στη χαρά τα στήθη μου σαν δείχνω.

Άντρες, κοιτάχτε με καλά, δέστε την ομορφιά μου,

μόνο εγώ μπορώ σε σας τρελή χαρά να δώσω,

και στη ζεστή μου αγκαλιά το πάθος σας να σβήσω!

Κρατήστε με στα στιβαρά τα μπράτσα σας να νιώσω

ορμή και έρωτα μαζί, ποτέ μη μετανιώσω!

Βγάλτε τα πιο γλυκά αισθήματα στις όμορφες γυναίκες,

που σας γεμίζουν την ψυχή με πόθο και αγάπη!

Τα πρόσωπά σας λάμπουνε τον έρωτα σα ζείτε!

Άντρες, κοιτάχτε με καλά, δέστε την ομορφιά μου!

Κρατήστε με στα στιβαρά τα μπράτσα σας να νιώσω
ορμή και έρωτα μαζί, ποτέ μη μετανιώσω!

Μετά το τέλος της συνομιλίας επιστρέφει με τις Κοπέλες στον Οίκο Ανοχής υπό τους ήχους μουσικής, και πηγαίνει να κοιμηθεί. Πάνω από τη σκηνή καταφτάνει με αιώρημα ο Άγγελος από τον Παράδεισο και της μιλάει τραγουδιστά.

ΑΓ. Μαρία, εσύ, η Μαγδαληνή, άκου, σου φέρνω νέα.

Στο σπιτικό του Σίμωνα κάθεται, να, και τρώει
ο Ιησούς από τη Ναζαρέτ, που θαύματα έχει κάνει.

Όλοι προσμένουν πως αυτός τον κόσμο θα λυτρώσει,
είναι ο σωτήρας όλων μας και όλοι τον πιστεύουν.

Ο Άγγελος επιστρέφει στον Παράδεισο. Η Μαγδαληνή σηκώνεται και λέει τραγουδιστά.

ΜΑΓ. Χαρές του κόσμου ευχάριστες, γλυκές σαν αμαρτία!

Γλυκές οι συναναστροφές, με πάθος κοσμημένες.

Κόσμος γεμάτος ηδονές, να τις γευτώ πεθαίνω,
να μην απαρνηθώ ποθώ την τόση γοητεία!

Θα ζήσω ως τέλους τη ζωή μες στις χαρές του κόσμου,
θα υπηρετώ εφήμερα, πρόσκαιρα μεγαλεία.

Δίχως σκοτούρα άλλη καμιά φροντίζω το κορμί μου
με χρώματα διάφορα, με πλουμιστά στολίδια.

Ο Εραστής ανεβαίνει στην εξέδρα από την platea, η Μαγδαληνή τον χαιρετά, και λέει τραγουδιστά στις Κοπέλες.

ΜΑΓ. Φίλες καλές και διαλεχτές

πάμε λοιπόν όλες μαζί στον έμπορο τον ξένο,
που έχει πούδρες διαλεχτές στα ράφια του κι εξωτικές,
όμορφες να γίνουμε πολύ αλλά κι ελκυστικές!

Όποιος το σώμα μου αγαπά έννοια ποτέ μην έχει,
νοιώθει ελεύθερος και δυνατός κοντά του σαν με έχει!

Μουσική. Κινούνται όλες μαζί προς το Μυροπωλείο του Εμπόρου. Και του τραγουδούν όλες μαζί, κοιτώντας πότε αυτόν και πότε το κοινό.

ΜΑΓ.-ΚΟ. Έμπορε δώσε γρήγορα την πιο καλή σου πούδρα
στα μάγουλά τους να βαφτούν οι πιο όμορφες κοπέλες!

Τους νέους άντρες να τραβούν κοντά τους και με πάθος,
όμορφα λόγια να μας λεν και να γλεντούν μαζί μας!

Δείτε μας, δείτε μας γλυκά, όμορφα παλληκάρια
λάμπουμε μέσα στη χαρά τα στήθη μας δικά σας!

Ο Έμπορος τους απαντά τραγουδιστά, στρεφόμενος πότε προς αυτές και πότε προς το πλήθος.

ΕΜ. Γυναίκες όμορφες, ελάτε όλες κοντά μου,
εκεί στο πάνω ράφι έχω για σας την πούδρα
που όλους θα τρελάνει
το δέρμα σας θα κάνει απαλό και φωτεινό,
θά'ναι για σας αυτό
προτέρημα μοναδικό!

Η Μαγδαληνή με τις Κοπέλες παίρνουν τα αρώματα και επιστρέφουν στον Οίκο Ανοχής. Μουσική. Η Μαγδαληνή πηγαίνει για ύπνο. Πάνω από τη σκηνή εμφανίζεται όπως και πριν ο Άγγελος, της μιλάει τραγουδιστά και στη συνέχεια επιστρέφει στον Παράδεισο.

ΑΓ. Μαρία, εσύ, η Μαγδαληνή, άκου, σου φέρνω νέα.
Στο σπιτικό του Σίμωνα κάθεσαι, να, και τρώει
ο Ιησούς από τη Ναζαρέτ, που θαύματα έχει κάνει.
Όλοι προσμένουν πως αυτός τον κόσμο θα λυτρώσει,
είναι ο σωτήρας όλων μας και όλοι τον πιστεύουν.

Η Μαγδαληνή σηκώνεται και λέει τραγουδιστά.

ΜΑΓ. Χαρές του κόσμου ευχάριστες, γλυκές σαν αμαρτία!
Γλυκές οι συναναστροφές, με πάθος κοσμημένες.
Κόσμος γεμάτος ηδονές, να τις γευτώ πεθαίνω,
να μην απαρνηθώ ποθώ την τόση γοητεία!

Θα ζήσω ως τέλους τη ζωή μες στις χαρές του κόσμου,
θα υπηρετώ εφήμερα, πρόσκαιρα μεγαλεία.

Δίχως σκοτούρα άλλη καμιά φροντίζω το κορμί μου
με χρώματα διάφορα, με πλουμιστά στολίδια.

Η Μαγδαληνή πηγαίνει και πάλι για ύπνο. Πάνω από τη σκηνή για τρίτη φορά εμφανίζεται όπως και πριν ο Άγγελος, της μιλάει τραγουδιστά και στη συνέχεια παραμένει αιωρούμενος πάνω από τη σκηνή.

ΑΓ. Μαρία, εσύ, η Μαγδαληνή, άκου, σου φέρνω νέα.
Στο σπιτικό του Σίμωνα κάθεσαι, να, και τρώει

ο Ιησούς από τη Ναζαρέτ, που θαύματα έχει κάνει.

Όλοι προσμένουν πως αυτός τον κόσμο θα λυτρώσει,
είναι ο σωτήρας όλων μας και όλοι τον πιστεύουν.

Η Μαγδαληνή σηκώνεται από τον ύπνο και λέει τραγουδιστά προς το κοινό.

ΜΑΓ. Ζωή χαμένη, αλίμονο, με κρίματα γεμάτη,
αισχρή, ολέθρια, τρυφηλή, πηγή των συμφορών μου.
Αλίμονό μου, η δύστυχη, πλέω στην αμαρτία!

Και πώς θα σβήσω τη ντροπή που κουβαλώ μαζί μου;

Ο Άγγελος τη διακόπτει απαγγέλλοντας.

ΑΓ. Σε βεβαιώνω: χαίρονται οι άγγελοι του Θεού για τη μετάνοια μιας αμαρτωλής.

Η Μαγδαληνή συνεχίζει το τραγούδι της.

ΜΑΓ. Μακριά μου οι πλουμιστές χαρές, τα λαμπερά τα ρούχα!

Μακριά από μένα οι εραστής και τα αισχρά τους χέρια!

Θέλω να ξαναγεννηθώ, μα αξίζω τιμωρία

και βάσανα αλύπητα για τα εγκλήματά μου!

Αποσύρεται για λίγο στο πίσω μέρος της σκηνής (παρασκήνιο) μαζί με τις Κοπέλες. Εκεί βγάζουν τα κοσμικά τους ρούχα και ντύνονται μαύρα ράσα. Η Μαγδαληνή εμφανίζεται χωρίς τις Κοπέλες στη σκηνή. Με δραματικές κινήσεις απέχθειας φεύγει ο Εραστής, το ίδιο και ο Διάβολος, που επιστρέφει στην Κόλαση. Εμφανίζονται οι Κοπέλες ως Μυροφόρες, και την συνοδεύουν στον Έμπορο υπό τη συνοδεία μουσικής. Από ψηλά τις ακολουθεί και ο Άγγελος.

ΜΑΓ. Πες μου, νέε μου, Έμπορε, αν μου πουλούσες μύρο,
για πόσα θα το έδινες; Ωιμέ μου! Πόσος πόνος!

ΕΜ. Τούτο το μύρο αν το ποθείς, χρυσάφι πρέπει να έχεις.

Γιατί δεν γίνεται αλλιώς δικό σου να το κάνεις.

Η Μαγδαληνή κατευθύνεται προς το Σπίτι του Σίμωνα με τη συνοδεία των Μυροφόρων. Η σκηνή στο Μυροπωλείο του Εμπόρου παγώνει, και μένει έτσι σαν να πρόκειται για tableau vivant. Από το χοροστάσιο ακούγεται η χορωδία όσο η Μαγδαληνή κατευθύνεται προς το Σπίτι του Σίμωνα με τη συνοδεία των Μυροφόρων.

ΧΟ. (tutti) Έπεσε στα πόδια του Ιησού η αμαρτωλή γυναίκα Μαρία.

Παίρνει το μύρο, πηγαίνει στον Κύριο λέγοντας τραγουδιστά, με κλάματα.

(solo soprano) Θα πάω τώρα στο γιατρό, άρρωστη απ' τη ντροπή μου,

για να γυρέψω γιατριά· τάμα τα δάκρυά μου

να δώσω έχω για αμοιβή, τους χτύπους της καρδιάς μου,

σε αυτόν που, ως λένε, συγχωρεί τα κρίματα του κόσμου.

(tutti) Ιησού μου και σωτήρα μου,
άσε με να σε αγγίζω,
ο κόσμος με οδήγησε σε χίλιες δυό αμαρτίες,
που στην ψυχή με πνίζανε αυτές οι ακολασίες!

Όσο διαρκεί η ακόλουθη άρια, η Μαγδαληνή πλένει τα πόδια του Ιησού.

(solo soprano) Συγχώρεσέ με δάσκαλε, στα πόδια σου προσπέφτω
και δεν τα αφήνω αυτά ποτέ
εάν δεν σβήσεις στη στιγμή όλες τις αμαρτίες,
μολύνουν σώμα και ψυχή οι αμαρτωλές ιστορίες!

Ο Σίμων ο Φαρισαίος, ο Ιούδας, ο Ιησούς και ο Πέτρος συνδιαλέγονται απαγγέλλοντας.

ΣΙ. Αν ο άνθρωπος αυτός ήταν προφήτης, θα γνώριζε τι είδους γυναίκα είναι αυτή που τον αγγίζει. Είναι αμαρτωλή!

ΙΟΥ. Γιατί τέτοια σπατάλη; Θα μπορούσε το μύρο αυτό να πουληθεί ακριβά και να δοθεί το αντίτιμό του στους φτωχούς.

ΙΗ. Γιατί κακολογείτε τούτη τη γυναίκα; Έκανε απλώς μια καλή πράξη για χάρη μου. Πέτρε, έχω κάτι να σου πω.

ΠΕ. Πες μου, δάσκαλε.

Ο Ιησούς τού λέει τραγουδιστά.

ΙΗ. Χρωστούσαν δύο άνθρωποι λεφτά σε κάποιον δανειστή τους,
και εκείνος πρόσμενε από αυτούς να του τα επιστρέψουν.

Πενήντα ο ένας δηνάρια, και ο άλλος πεντακόσια!

Δεν είχαν όμως τίποτα. Πώς να τα δώσουν πίσω;

Και τι να κάνει ο δανειστής, το χρέος τούς χαρίζει.

Πες μου, λοιπόν, ποιος είναι αυτός που πιο πολύ ωφελήθηκε από τον ευεργέτη;

Ο Πέτρος τού απαντάει τραγουδιστά.

ΠΕ. Νομίζω, αυτός που γλίτωσε το πιο μεγάλο χρέος.

Ο Ιησούς τού λέει τραγουδιστά.

ΙΗ. Σωστή είναι η κρίση σου, προσεκτικά ειπωμένη.

Συνεχίζει απαγγέλλοντας προς τη Μαγδαληνή.

Γυναίκα, οι αμαρτίες σου συγχωρήθηκαν. Η πίστη σου σε έσωσε. Πήγαινε, λοιπόν, στο καλό.

Τότε η Μαγδαληνή σηκώνεται και λέει τραγουδιστά, με κλάματα καθώς κινείται στην ίδια εξέδρα, προς τον Οίκο Ανοχής. Η σκηνή στο Σπίτι του Σίμωνα παγώνει, και μένει έτσι σαν να πρόκειται για tableau vivant.

ΜΑΓ. Χαίρε, χαίρε βασιλιά, της γέννας μου η μέρα

σήμερα, να, ανέτειλε! Για του Θεού, σπλαχνίσου,

τις αμαρτίες τις πολλές που κουβαλάω η έρμη.

Χαίρε, των πάντων λυτρωτή, που στέργεις αμαρτίες,

τι πριν συνέχεια πέθαινα, μα τώρα πια θα ζήσω.

Για του Θεού σπλαχνίσου μας, διώξε την αμαρτία.

Φορτώθηκες τη λύτρωση, γι' αυτήν ήρθες στον κόσμο,

και να τα χείλη ψάλλουνε σε Σε των πάντων πλάστη.

Αντιφωνικά οι Μαθητές απαντούν.

ΜΑΘ. Ο Φαρισαίος μάταια πήγε να εμποδίσει

της ευσπλαχνίας την πηγή, μα άπραγος απομένει.

Σκηνή 3

Λάζαρος

Μουσική. Αυλαία στην εξέδρα με το Σπίτι του Σίμωνα και τον Οίκο Ανοχής, και στην εξέδρα με το Μυροπωλείο. Πίσω από την αυλαία στην εξέδρα με το Σπίτι του Σίμωνα και τον Οίκο Ανοχής τα πράγματα του Οίκου Ανοχής μεταφέρονται στο Σπίτι του Σίμωνα που μετατρέπεται τώρα σε Σπίτι του Λαζάρου. Ο Οίκος Ανοχής μένει κενός και παίζει τον ρόλο της platea, όπου μετακινούνται εκεί όλα τα πρόσωπα, εκτός από τη Μαγδαληνή και μία Μυροφόρα που μετατρέπεται στην αδερφή του Λαζάρου, τη Μάρθα. Τοποθετείται η επιγραφή ΣΠΙΤΙ ΛΑΖΑΡΟΥ. Αυλαία. Στην εξέδρα με το Μυροπωλείο του Εμπόρου στήνεται ο Μυστικός Δείπνος, τοποθετείται η επιγραφή ΜΥΣΤΙΚΟΣ ΔΕΙΠΝΟΣ και η αυλαία παραμένει κλειστή. Αυλαία στην εξέδρα με το Σπίτι του Λαζάρου. Ο Ιησούς συνομιλεί τραγουδιστά.

ΙΗ. Ο Λάζαρος, ο φίλος μου, κοιμάται. Θα πάω να τον σηκώσω από τον ύπνο.

Με δάκρυα.

ΜΑΓ.-ΜΑΡ. Κύριε, αν ήσουν εδώ, ο αδελφός μας δεν θα πέθαινε.

Η Μαγδαληνή, η Μάρθα, ο Πέτρος, ο Ιούδας και τελευταίος ο Ιησούς κατεβαίνουν από την εξέδρα. Μπροστά στην platea τους περιμένουν οι υπόλοιποι Μαθητές και πηγαίνουν όλοι μαζί προς το σκευοφυλάκιο, οι παραστάδες της πόρτας του οποίου έχουν μετατραπεί σε βράχο. Από πάνω έχει τοποθετηθεί η επιγραφή ΑΝΑΣΤΑΣΗ ΛΑΖΑΡΟΥ. Η πόρτα του σκευοφυλακίου είναι κλειστή. Όσο μετακινούνται, ο Κλήρος τραγουδάει με τη συνοδεία μουσικής.

ΚΛ. Τις αδελφές του Λαζάρου να κλαίνε πλάι στο μνήμα

είδε ο Ιησούς και δάκρυσε. Και λέει τότε δυνατά.

Μετά τα τελευταία λόγια του Κλήρου ο Ιησούς απαγγέλλει δυνατά.

ΙΗ. Λάζαρε, βγες έξω!

Τύμπανα ή σάλπιγγες. Ο Κλήρος τραγουδάει, ενώ ο Λάζαρος εμφανίζεται στην πόρτα του σκευοφυλακείου.

ΚΛ. Βγήκε τα χέρια έχοντας δεμένα και τα πόδια

ο Λάζαρος, που ήτανε μέρες πια πεθαμένος.

ΠΡΑΞΗ 3

Σκηνή 1

Μυστικός Δείπνος

Ο Λάζαρος παραμένει ακίνητος στην πόρτα του σκευοφυλακείου και μένει έτσι ως το τέλος του έργου, σαν tableau vivant. Οι Δώδεκα Μαθητές και ο Ιησούς κατευθύνονται προς την εξέδρα με τον Μυστικό Δείπνο. Τραπέζι, και πάνω του ψωμί, ποτήρια, ένα βαθύ πιάτο με χόρτα. Πιο δίπλα, στο πάτωμα, μια λεκάνη, μια κανάτα με νερό και μια πετσέτα. Όσο μετακινούνται τα πρόσωπα για να πάρουν τις θέσεις τους, ακούγεται ο Ευαγγελιστής.

ΕΥ. Την πρώτη μέρα της γιορτής των Αζύμων πήγαν στον Ιησού οι μαθητές και τον ρώτησαν: «Πού θέλεις να σου ετοιμάσουμε να φας το πασχαλινό δείπνο;» Στέλνει τότε δύο από τους μαθητές του και τους λέει: «Να πάτε στην πόλη, και θα σας συναντήσει κάποιος που μεταφέρει ένα σταμνί με νερό. Ακολουθήστε τον, και στο σπίτι που θα μπει πείτε στον οικοδεσπότη ότι ο Διδάσκαλος ρωτάει: “πού είναι το δωμάτιο όπου θα φάω το πασχαλινό δείπνο με τους μαθητές μου;” Αυτός θα σας δείξει ένα μεγάλο ανώγι, έτοιμο στρωμένο. Εκεί να κάνετε τις ετοιμασίες για μας». Έφυγαν οι μαθητές και πήγαν στην πόλη. Τα βρήκαν όπως τους είχε πει ο Ιησούς κι ετοιμάσαν το πασχαλινό τραπέζι. Όταν βράδιασε, κάθισε στο τραπέζι με τους δώδεκα. Κι εκεί που έτρωγαν τους είπε:

ΙΗ. Πάρα πολύ επιθύμησα αυτό το πασχαλινό δείπνο να το φάω μαζί σας πριν από το θάνατό μου. Σας βεβαιώνω πως δε θα το ξαναφάω μαζί σας, ωστόσο αυτό βρει την αληθινή πληρότητά του στη βασιλεία του Θεού.

Μουσική . Ο Ιησούς βγάζει το ιμάτιό του, παίρνει μια πετσέτα, βάζει νερό στη λεκάνη και αρχίζει να πλένει τα πόδια των Μαθητών και να τα σκουπίζει με την πετσέτα.

ΠΕ. Εσύ, Κύριε, θα μου πλύνεις τα πόδια;

ΙΗ. Αυτό που κάνω εγώ, εσύ δεν το καταλαβαίνεις τώρα. Θα το καταλάβεις όμως αργότερα.

ΠΕ. Ποτέ δε θα σ’ αφήσω να μου πλύνεις τα πόδια.

ΙΗ. Αν δεν σε πλύνω, δεν έχεις θέση κοντά μου.

Ντουέτο.

ΠΕ. Αν είναι έτσι, Κύριε, όχι μόνο τα πόδια να μου πλύνεις, αλλά και τα χέρια και το κεφάλι.

ΠΗ. Αυτός που έχει κάνει λουτρό, είναι ολόκληρος καθαρός και δεν έχει ανάγκη να πλύνει παρά μόνο τα πόδια του. Εσείς είστε καθαροί, όχι όμως όλοι.

Μουσική. Ο Ιησούς φορά ξανά το ιμάτιό του, κάθεται στην κεφαλή του τραπέζιού, παίρνει το ποτήρι, κοιτάει ψηλά, μένει λίγο έτσι, και στη συνέχεια λέει.

Πάρτε το αυτό και μοιράστε το μεταξύ σας. Σας λέω πως από εδώ και πέρα δεν θα ξαναπιώ από τον καρπό του αμπελιού, ώσπου να έρθει η βασιλεία του Θεού. Αλλά να, το χέρι αυτού που θα με προδώσει είναι μαζί μου πάνω στο τραπέζι.

1ΜΑΘ. Μήπως είμαι εγώ;

2ΜΑΘ. Μήπως εγώ;

3ΜΑΘ. Μήπως είμαι εγώ;

Ο Ιωάννης γέρνει στο στήθος του Ιησού.

ΙΩ. Ποιος είναι Κύριε;

ΙΟΥ. Μήπως είμαι εγώ, δάσκαλε;

Ο Ιησούς κόβει ένα κομμάτι ψωμί, το βουτάει στο πιάτο και το δίνει στον Ιούδα.

ΙΗ. Και βέβαια, όπως το είπες.

Όταν ο Ιούδας παίρνει το ψωμί, ο Διάβολος καταφθάνει πετώντας από την Κόλαση και στέκεται πάνω του, κάνοντας μιμητικές κινήσεις σαν να τον καθοδηγεί.

Ό,τι έχεις να κάνεις κάνε το γρήγορα.

Ο Ιούδας φεύγει προς την εξέδρα με το Σπίτι του Καϊάφα, ενώ ο Ιησούς παίρνει το ψωμί, το σηκώνει ψηλά, μένει για λίγο έτσι, και στη συνέχεια το κομματιάζει και το δίνει στους μαθητές του.

Αυτό είναι το σώμα μου, που παραδίνεται για χάρη σας. Αυτό που κάνω τώρα, να το κάνετε στην ανάμνησή μου.

Ύστερα παίρνει το ποτήρι, κοιτάει ψηλά, μένει για λίγο έτσι, και στη συνέχεια λέει.

Αυτό είναι το αίμα μου, που επισφραγίζει τη νέα διαθήκη και χύνεται για χάρη όλων, για να τους συγχωρηθούν οι αμαρτίες.

Οι Μαθητές και ο Ιησούς αποχωρούν από την εξέδρα με τον Μυστικό Δείπνο και κινούνται προς την platea της εξέδρας με το Όρος των Ελαιών, ενώ ο Κλήρος λέει το ακόλουθο άσμα.

ΚΛ. Κι ο φίλος μου ακόμα ο ακριβός, που τον εμπιστευόμουν και τρώγαμε ψωμί μαζί, μου γύρισε την πλάτη και με κλώτσησε.

Σκηνή 2

Ιούδας

Ο Ιούδας στην εξέδρα με το Σπίτι του Καϊάφα, στην platea της οποίας υπάρχει ένα μεγάλο δέντρο. Τους Αρχιερείς παριστάνει ένα οκτέτο που τραγουδάει a capella. Ο Ιούδας την πρώτη φορά απυθύνεται με ρετσιτατίβο, τη δεύτερη με άρια και την τρίτη με ρετσιτατίβο.

ΙΟΥ. Ω, εσείς, Αρχιερείς, μέλη του Συνεδρίου, ήρθα να σας παραδώσω τον Ιησού.

ΑΡ. Ιούδα, εσύ, ο μαθητής; Τον Ιησού αν μάς δώσεις, τριάντα αργύρια για αμοιβή θα γίνουμε δικά σου.

ΙΟΥ. Πιστέψτε με, τον Ιησού θα σας τον παραδώσω, και ό,τι υποσχεθήκατε, μη μου το αρνηθείτε.

Δώστε μου μόνο συνοδούς που θα έρθουνε μαζί μου και να είσαστε προσεκτικοί, δεν πρέπει να ξεφύγει!

Οκτέτο.

ΑΡ. Παράδωσε τον Ιησού γρήγορα, μην αργήσεις.

Πάρε και αυτούς τους συνοδούς που θα έρθουνε μαζί σου.

Μη φοβηθείς, εμπρός λοιπόν, προχώρα, έχε θάρρος, παράδωσε τον Ιησού, πράξε γοργά και βιάσου!

ΙΟΥ. Όποιον φιλήσω, αυτός θα είναι ο Ιησούς· ορμήξτε και πιάστε τον!

Μουσική. Από το Σπίτι του Καϊάφα αποχωρεί ο Ιούδας. Στην platea της εξέδρας τον περιμένουν οι Ρωμαίοι Στρατιώτες και οι Συνοδοί που του έδωσαν οι Αρχιερείς και κατευθύνεται προς την platea (δεν υπάρχει εξέδρα) με την επιγραφή Συναγωγή, όπου ενώνονται με τους Ιουδαίους που είναι οπλισμένοι με ξίφη και ρόπαλα, και πηγαίνουν όλοι μαζί ως Πλήθος προς την platea της εξέδρας με το Όρος των Ελαιών, η οποία έχει δύο επίπεδα, ένα πιο φαρδύ (πρώτο επίπεδο) και ένα πιο στενό (δεύτερο επίπεδο) και διάκοσμο με βράχια. Ο Ιησούς έχει ήδη ανέβει στο πρώτο επίπεδο της εξέδρας μαζί με τον Πέτρο, τον Ιάκωβο, τον Ιωάννη και τον Ανδρέα, και απευθύνεται στους υπόλοιπους Μαθητές, που βρίσκονται στην platea.

ΙΗ. Κοιμηθείτε και ξεκουραστείτε.

Προς τους τέσσερις Μαθητές.

Είναι περίλυπη η ψυχή, μέχρι θανάτου. Περιμένετε εδώ και προσευχηθείτε, για να μη σας νικήσει ο πειρασμός.

Στη συνέχεια ο Ιησούς ανεβαίνει στο δεύτερο επίπεδο, γονατίζει, σηκώνει τα μάτια του στον ουρανό και προσεύχεται με δάκρυα. Πρώτη άρια.

Πατέρα μου, αν είναι δυνατόν, ας μην πιω αυτό το ποτήρι. Το πνεύμα είναι πρόθυμο, η σάρκα όμως αδύναμη. Ας γίνει το θέλημά σου.

Μουσική. Κατεβαίνει στο πρώτο επίπεδο και βρίσκει τους τέσσερις Μαθητές να κοιμούνται, και λέει στον Πέτρο.

Σίμων, κοιμάσαι; Δεν μπορέσατε να μείνετε άγρυπνοι ούτε μία ώρα μαζί μου; Καθίστε εδώ, ώσπου να προσευχηθώ.

Μουσική. Ανεβαίνει ξανά στο δεύτερο επίπεδο. Δεύτερη άρια.

Πατέρα μου, αν είναι δυνατόν, ας μην πιω αυτό το ποτήρι. Το πνεύμα είναι πρόθυμο, η σάρκα όμως αδύναμη. Ας γίνει το θέλημά σου.

Μουσική. Κατεβαίνει και πάλι στο πρώτο επίπεδο και βρίσκει τους τέσσερις Μαθητές να κοιμούνται και πάλι.

Μείνετε εδώ!

Και ανεβαίνει και πάλι στο δεύτερο επίπεδο. Τρίτη άρια. Από τον Παράδεισο καταφτάνει πετώντας ο Άγγελος και μένει ακίνητος όσο ο Ιησούς προσεύχεται.

Πατέρα μου, αν δεν μπορώ να αποφύγω αυτό το ποτήρι αλλά πρέπει να το πιω, ας γίνει το θέλημά σου.

Οι τέσσερις Μαθητές και ο Ιησούς κατεβαίνουν στην platea και ενώνονται με τους υπόλοιπους Μαθητές.

Ούτε μια ώρα δεν μπορέσατε να μείνετε ξάγρυπνοι μαζί μου, εσείς που είσαστε πρόθυμοι να πεθάνετε αντί για μένα. Ή δεν βλέπετε ότι ο Ιούδας δεν κοιμάται, αλλά βιάζεται να με παραδώσει στους Ιουδαίους; Σηκωθείτε, πρέπει να πηγαίνουμε. Να, έφτασε αυτός που θα με προδώσει.

Όσο λέει αυτά το Πλήθος που βρίσκεται στην platea της Συναγωγής κινείται προς την platea του Όρους των Ελαιών.

ΙΗ. Ποιον γυρεύετε;

ΠΑ. Τον Ιησού από τη Ναζαρέτ.

ΙΗ. Εγώ είμαι.

Το Πλήθος τότε αναγνωρίζει τον Ιησού, και κάνει πίσω με δραματικές κινήσεις, κοιτώντας ο ένας τον άλλο, σαν να απορεί που είναι αυτός ο οποίος τις προηγούμενες μέρες έκανε θαύματα. Ο Ιησούς τούς ρωτάει και πάλι.

ΙΗ. Ποιον γυρεύετε;

ΠΑ. Τον Ιησού από τη Ναζαρέτ.

ΙΗ. Σας είπα, εγώ είμαι. Αν, λοιπόν, γυρεύετε εμένα, αφήστε τους αυτούς να φύγουν.

Μουσική. Οι Μαθητές φεύγουν, εκτός από τον Πέτρο. Ανάμεσα από το Πλήθος ξεπροβάλλει ο Ιούδας.

ΙΟΥ. Χαίρε, Δάσκαλε!

Άρια.

ΙΗ. Ιούδα, γι' αυτό ήρθες;

Μέγα το κρίμα σου, λοιπόν.

Να με πιάσουν οι Ιουδαίοι,

να με στείλεις στο σταυρό
και εκεί να θανατωθώ.

Ρετσιτατίβο.

Ληστής είμαι, και βγήκατε να με συλλάβετε με ξίφη και ρόπαλα; Καθημερινά καθόμουν μαζί σας και δίδασκα στον ναό, και δεν με συλλάβατε.

Μουσική. Το Πλήθος συλλαμβάνει τον Ιησού, τον δένει και κινούνται όλοι προς την εξέδρα με το Σπίτι του Καϊάφα. Τελευταίος τούς ακολουθεί ο Πέτρος. Μεγάλη αυλαία που καλύπτει όλη την εξέδρα.

Σκηνή 3

Δίκη

Όσο διαρκεί η μουσική οι Συνοδοί ανεβάζουν τον Ιησού στην εξέδρα με το Σπίτι του Καϊάφα, όπου βρίσκονται από την προηγούμενη σκηνή οι Αρχιερείς. Όλοι οι υπόλοιποι παραμένουν στην platea της εξέδρας με το Σπίτι του Καϊάφα.

ΧΟ. Συγκάλεσαν οι Αρχιερείς και οι Φαρισαίοι συνέδριο και έλεγαν.

ΑΡ. Τι θα κάνουμε; Πολλά θαυμαστά πράγματα κάνει αυτός ο άνθρωπος. Αν τον αφήσουμε να συνεχίσει έτσι, όλοι θα πιστέψουν σε αυτόν.

ΚΑ. Είναι συμφέρον σας να πεθάνει ένας άνθρωπος για χάρη του λαού, για να μην αφανιστεί ολόκληρο το έθνος.

Άσμα.

ΚΛ. Από εκείνη λοιπόν την ημέρα αποφάσισαν να τον θανατώσουν λέγοντας: ίσως έρθουν οι Ρωμαίοι και υποτάξουν τον τόπο και το έθνος μας.

Όσο ο Κλήρος λέει το άσμα, οι Συνοδοί και οι Αρχιερείς κατεβάζουν τον Ιησού στην platea, ενώνονται με τους υπόλοιπους, και κινούνται όλοι μαζί προς την εξέδρα με το Πραιτώριο. Ο Καϊάφας μένει στον θρόνο του σαν tableau vivant. Ο Πιλάτος κάθεται στον θρόνο του. Οι Ρωμαίοι Στρατιώτες ανεβάζουν τον Ιησού στην εξέδρα, όλοι οι άλλοι - ανάμεσά τους και ο Ιούδας και ο Ιωάννης- παραμένουν στην platea, από όπου δείχνουν οι Αρχιερείς τον Ιησού.

ΑΡ. 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 των Ιουδαίων, ο Μεσσίας.

ΠΙ. Ώστε είσαι ο βασιλιάς των Ιουδαίων;

ΙΗ. Ναι, όπως το λες. Γιατί όμως με ρωτάς; Είμαι βασιλιάς, γι' αυτό γεννήθηκα και γι' αυτό ήρθα στον κόσμο, να φανερώσω την αλήθεια. Όποιος αγαπάει την αλήθεια, καταλαβαίνει τα λόγια μου.

ΠΙ. Και τι είναι αλήθεια;

ΑΡ. Τον ακούσαμε να λέει: Γκρεμίστε αυτόν τον ναό, και σε τρεις μέρες θα τον ξαναχτίσω.

ΠΙ. Για ποιο αδίκημα κατηγορείτε αυτόν τον άνθρωπο;

ΑΡ. Αν δεν ήταν κακοποιός, δε θα τον παραδίναμε σε εσένα.

ΠΙ. Πάρτε τον εσείς και δικάστε τον σύμφωνα με τον νόμο σας.

ΑΡ. Σε εμάς δεν επιτρέπεται να επιβάλουμε ποινή θανάτου για κανέναν. Αναστατώνει το λαό με όσα διδάσκει σε όλη την Ιουδαία. Άρχισε από τη Γαλιλαία και έφτασε ως εδώ.

ΕΥ. Όταν ο Πιλάτος άκουσε για Γαλιλαία, ρώτησε να μάθει αν ο άνθρωπος αυτός είναι από εκεί. Κι όταν διαπίστωσε ότι υπαγόταν στη δικαιοδοσία του Ηρώδη, τον έστειλε σε αυτόν, ο οποίος ήταν εκείνες τις μέρες στα Ιεροσόλυμα. Όταν ο Ηρώδης είδε τον Ιησού, χάρηκε πολύ. Γιατί από αρκετό καιρό ήθελε να τον δει, ύστερα από τα πολλά που άκουγε γι' αυτόν, και έλπιζε τώρα να τον δει να κάνει και κανένα θαύμα. Του έκανε πολλές ερωτήσεις, αυτός όμως δεν του έδινε καμιά απάντηση.

Όσο απαγγέλλει ρυθμικά ο Ευαγγελιστής, οι Ρωμαίοι Στρατιώτες οδηγούν τον Ιησού από την εξέδρα με το Πραιτώριο προς την εξέδρα με το Παλάτι του Ηρώδη. Στην εξέδρα βρίσκεται ο Ηρώδης, η Σύζυγός του και δύο Φρουροί του.

ΗΡ. Είσαι Γαλιλαίος;

Ο Ιησούς σωπαίνει.

ΗΡ. Ποιος είσαι εσύ;

Ο Ιησούς όμως δεν του λέει λέξη. Τότε οι Φρουροί ντύνουν τον Ιησού με ένα λευκό ένδυμα. Ο Ευαγγελιστής διηγείται για τη συμφιλίωση Ηρώδη και Πιλάτου.

ΕΥ. Τότε ο Ηρώδης με τους στρατιώτες του, αφού τον εξευτέλισε και τον περιγέλασε, τον έστειλε πίσω στον Πιλάτο. Αυτήν την ημέρα μάλιστα ο Ηρώδης και ο Πιλάτος συμφιλιώθηκαν μεταξύ τους: πρωτότερα είχαν εχθρικές σχέσεις.

Όσο αφηγείται ο Ευαγγελιστής, οι Φρουροί κατεβάζουν τον Ιησού στην platea και τον παραδίδουν στους Ρωμαίους Στρατιώτες που τον οδηγούν στην εξέδρα με το Πραιτώριο. Οι Φρουροί επιστρέφουν στην εξέδρα με το Παλάτι του Ηρώδη. Η σκηνή παγώνει σαν tableau vivant.

ΠΙ. Δεν βρίσκω καμία κατηγορία άξια θανάτου για τον άνθρωπο αυτόν.

ΙΟΥΔ. Είναι ένοχος και πρέπει να θανατωθεί.

ΠΙ. Εσύ είσαι ο βασιλιάς των Ιουδαίων;

ΙΗ. Ναι, είμαι βασιλιάς, όπως το λες.

ΠΙ. Ο λαός ο δικός σου και οι Αρχιερείς σε παρέδωσαν σε εμένα.

Ο Ιησούς απαντά μετά από λίγο.

ΙΗ. Η δική μου βασιλεία δεν προέρχεται από αυτόν τον κόσμο.

ΠΙ. Λοιπόν, ποιος είσαι;

Ο Ιησούς όμως σωπαίνει. Ο Πιλάτος λέει στους Αρχιερείς που βρίσκονται στην platea.

ΠΙ. Τι να κάνω με αυτόν τον Ιησού από τη Ναζαρέτ;

ΙΟΥΔ. Να σταυρωθεί!

ΠΙ. Θα τον βασανίσω λοιπόν και θα τον ελευθερώσω.

Τότε οι Ρωμαίοι Στρατιώτες παίρνουν τον Ιησού, τον κατεβάζουν από την εξέδρα με το Πραιτώριο, και τον οδηγούν στην platea για να τον μαστιγώσουν. Εκεί υπάρχουν τα απαραίτητα για τη μαστίγωση και ένας στήλος πάνω στον οποίο δένουν τον Ιησού. Μετά τον ντύνουν με κόκκινο ένδυμα και του φοράνε ένα αγκάθινο στεφάνι. Τότε οι Ιουδαίοι λένε περιπαιχτικά στον Ιησού.

ΙΟΥΔ. Ζήτω ο βασιλιάς των Ιουδαίων!

Και τον χτυπούν στο πρόσωπο.

Σαν προφήτης που είσαι, πες μας, ποιος σε χτύπησε;

Στη συνέχεια οι Ρωμαίοι Στρατιώτες ανεβάζουν τον Ιησού στην εξέδρα με το Πραιτώριο, και ο Πιλάτος τού λέει:

ΠΙ. Ιδού ο άνθρωπος!

ΙΟΥΔ. Σταύρωσέ τον, σταύρωσέ τον!

ΠΙ. Πάρτε τον εσείς και σταυρώστε τον. Εγώ δε βρίσκω κανένα λόγο για να τον καταδικάσω.

ΙΟΥΔ. Αν τον ελευθερώσεις, δεν είσαι φίλος του αυτοκράτορα. Όποιος κάνει τον εαυτό του βασιλιά, είναι εχθρός του αυτοκράτορα.

Ο Πιλάτος στον Ιησού.

ΠΙ. Από πού είσαι;

Ο Ιησούς σωπαίνει.

Σε εμένα δεν αποκρίνεσαι; Δεν ξέρεις πως έχω εξουσία να σε σταυρώσω, όπως έχω εξουσία και να σε αφήσω ελεύθερο;

ΙΗ. Δε θα είχες καμιά εξουσία πάνω μου, αν δε σου είχε δοθεί από τον Θεό.

Ο Πιλάτος απευθύνεται στους Ιουδαίους.

ΠΙ. Τον βασιλιά σας να σταυρώσω;

ΙΟΥΔ. Να σταυρωθεί, γιατί ισχυρίστηκε πως είναι γιος του Θεού.

Ο Υπηρέτης εμφανίζεται με μια λεκάνη νερό, ο Πιλάτος πλένει τα χέρια του και λέει στους Ιουδαίους.

ΠΙ. Εγώ είμαι αθώος για το αίμα αυτού του δίκαιου ανθρώπου. Το κρίμα πάνω σας.

Μουσική. Οι Ρωμαίοι Στρατιώτες κατεβάζουν τον Ιησού από την εξέδρα με το Πραιτώριο, του φορτώνουν τον σταυρό, και μαζί με τους Ιουδαίους που βρίσκονται στην platea κινούνται αργά προς την εξέδρα με το Όρος των Ελαιών, η επιγραφή του οποίου έχει αντικατασταθεί από την επιγραφή ΓΟΛΓΟΘΑΣ. Στο πρώτο επίπεδο της εξέδρας αυτής υπάρχει ένα τραπέζι πάνω στο οποίο βρίσκονται καλάμι με σφουγγάρι, δοχείο (υποτίθεται με ξίδι), σφυρί, καρφιά, εξολκέας, σεντόνι, λόγχη και η επιγραφή INRI. Υπάρχει επίσης και μια φορητή σκάλα, σχοινιά, ενώ στο δεύτερο επίπεδο της εξέδρας έχει ήδη τοποθετηθεί ένας μεγάλος σταυρός με το ομοίωμα του εσταυρωμένου ενώ σε όλη τη mansio είναι κλειστή η αυλαία. Μόλις φτάσουν στα μισά της διαδρομής ανάμεσα στο Πραιτώριο και τον Γολγοθά, η σκηνή παγώνει.

Στο μεταξύ από την platea μπροστά από την εξέδρα με το Πραιτώριο οι Αρχιερείς πηγαίνουν προς την εξέδρα με το Σπίτι του Καϊάφα και ανεβαίνουν. Η σκηνή ξαναζωντανεύει. Μέχρι να ανεβούν, ο Ιούδας μένει μόνος στην platea μπροστά στην εξέδρα με το Πραιτώριο και στη συνέχεια ανεβαίνει κι εκείνος στην εξέδρα με το Σπίτι του Καϊάφα, πετάει στους Αρχιερείς τα τριάκοντα αργύρια και τους λέει με δάκρυα την εξής Άρια.

ΙΟΥ. Σας πούλησα τον Ιησού, πικρά το μετανιώνω,

για τούτα εδώ τα αργύρια.

Πάρτε τα πίσω, πάρτε τα.

Πια να μη ζω μα να χαθώ,

να πεθάνω στην κρεμάλα, έτσι να τιμωρηθώ.

Recitativo

ΑΡ. Κι εμάς τι μας νοιάζει, Ιούδα Ισκαριώτη; Δικό σου είναι το κρίμα.

Μουσική. Εμφανίζεται πετώντας ο Διάβολος και με μιμητικές κινήσεις οδηγεί τον Ιούδα στην platea μπροστά από την εξέδρα με το σπίτι του Καϊάφα, όπου υπάρχει ένα δέντρο. Ο Ιούδας κρύβεται μέσα στον κορμό του δέντρου και αμέσως πέφτει ένα ομοίωμα που έχει κρυφτεί μέσα στα κλαδιά, ενώ από το στόμα του ομοιώματος κρέμεται μια εικόνα ενός μαύρου πουλιού. Ο Διάβολος χαμηλώνει, παίρνει το ομοίωμα και το οδηγεί στην Κόλαση. Παράλληλα, έρχονται από την είσοδο του ναού οι Γυναίκες – ανάμεσά τους και η Μαρία, η μητέρα του Ιησού – που θρηνούν με δάκρυα τον Ιησού. Μόλις φτάσουν στα μισά της διαδρομής ανάμεσα στο Πραιτώριο και τον Γολγοθά, ενώνονται με τους Ιουδαίους, τους Ρωμαίους Στρατιώτες και τον Ιησού. Ο Ιησούς μόλις τις βλέπει λέει την εξής άρια.

ΙΗ. Γυναίκες της Ιερουσαλήμ, μην κλαίτε για μένα, κλάψτε μάλλον για τον εαυτό σας και για τα παιδιά σας, γιατί έρχονται μέρες που θα λένε: «καλότυχες οι άτεκνες, όσες δε γέννησαν κι όσες δε θήλασαν παιδιά».

Μουσική. Κινούνται όλοι μαζί προς την εξέδρα με τον Γολγοθά. Οι Γυναίκες, η Μαρία, οι Ιουδαίοι (όσο κινούνται προς την platea του Γολγοθά μπαίνει ανάμεσά τους και ο Ιωάννης) σταματούν στην platea και παραμένουν εκεί. Τρεις Στρατιώτες (δύο ανώνυμοι και ο Λογγίνος) με τον Ιησού τη Μαρία και τον Ιωάννη μπαίνουν μέσα από την αυλαία στο πρώτο επίπεδο. Ακούγονται σφυριά και κρότοι, ο Ιησούς μαζί με τους Στρατιώτες ανεβαίνουν στο δεύτερο επίπεδο και κρύβεται πίσω από το παραπέτασμα που βρίσκεται πίσω από

τον σταυρό με το ομοίωμα και την επιγραφή INRI. Οι Στρατιώτες παίρνουν τις θέσεις τους δίπλα στο ομοίωμα. Αυλαία.

ΕΥ. Εκεί σταύρωσαν τον Ιησού και μαζί του σταύρωσαν άλλους δύο, τον ένα από τη μια μεριά και τον άλλο από την άλλη, και στη μέση τον Ιησού. Ο Πιλάτος διέταξε επίσης κι έγραψαν μια επιγραφή, και την τοποθέτησαν πάνω στο σταυρό. Κι έγραφε: «Ο Ιησούς ο Ναζωραίος, ο Βασιλιάς των Ιουδαίων». Αυτή την επιγραφή που ήταν γραμμένη εβραϊκά, λατινικά και ελληνικά τη διάβασαν πολλοί από τους Ιουδαίους, γιατί ο τόπος όπου σταυρώθηκε ο Ιησούς ήταν κοντά στην πόλη. Διαμαρτύρονταν, λοιπόν οι αρχιερείς των Ιουδαίων στον Πιλάτο.

Από την platea κοιτώντας προς το Πραιτώριο. Recitativo.

ΙΟΥΔ. Δεν έχουμε άλλον βασιλιά, εκτός από τον αυτοκράτορα.

Από το Πραιτώριο. Recitativo.

ΠΙ. Ό,τι έγραψα, έγραψα.

Η Μαρία η μητέρα του Ιησού κοιτάζει τον εσταυρωμένο. Άρια.

ΜΑ. Πονώ πολύ και χάνομαι, είμαι δυστυχισμένη,
σήμερα, τώρα, πάντοτε αλοίμονο σε μένα!

Να, το παιδί μου εγώ κοιτώ το τόσο αγαπημένο,
που άλλη γυναίκα ως σήμερα δεν έφερε στον κόσμο.

Δίπλα στο σώμα στέκομαι του δύστυχου παιδιού μου!

Τον βλέπω εγώ στενάζοντας και να βαριανασαίνω,
άντρες, γυναίκες, κλάψτε τον κι ας τονε σπλαγχνιστείτε,
άστε το βλέμμα πάνω του να πέσει, να αντικρύσει
τα βάσανα που υπέμεινε και τα μαρτύριά του.

Ποια αγωνία φοβερή υπήρξε άλλη ως τώρα
όπως αυτή που τού'τυχε και τονε βασανίζει;
Κοιτάξτε το μαρτύριο, την τόση αγωνία,
το θάνατο που καρτερεί το ματωμένο σώμα.

Να ζήσει το παιδάκι μου, αυτό παρακαλάω,
τη μάνα να σκοτώστε, εμέ για το παιδί μου.

Εγώ, η Μαρία στο όνομα, η πιο δυστυχισμένη,
τι να την κάνω τη ζωή, το σώμα την πνοή μου;

Προς τις Γυναίκες που κλαίει από την platea.

Κλάψτε πιστές ψυχές,
κλάψτε, αδερφές μου, κλάψτε,
τον πόνο σας να δείξουνε
σαν μάρτυρες
τα δάκρυα και οι θρήνοι!
Κλαίνε τα σπλάχνα και οι πληγές
μιας μάνας: της Μαρίας.
Πονώ λοιπόν η μάνα, εγώ,
αν και με αποκαλούσαν
ευλογημένη που έτυχα για γιο τον Ιησού μου.
Θέαμα πικρό τούτα τα δυο:
το σταυρικό μαρτύριο, το τρύπημα της λόγχης!
Λέξεις κρυμμένες μες στον νου,
που από παλιά ματώνουν
τον νου μου τον παρθενικό.
Είναι όσα μου προφήτευσε
ο Συμεών σαν μάντης,
σοφός, γέρος σεβάσμιος:
Πέρα ως πέρα με έσκισαν,
σαν δίκοπο μαχαίρι.
Έγειρε το κεφάλι του,
ματώνει από τα αγκάθια,
έχουν πληγές τα χέρια του
αίμα τα δάχτυλά του:
χάνομαι, δεν μπορώ να δω, τα μάτια μου να στρέψω
σε τούτο το μαρτύριο
που με πονάει, με λιώνει,
καθώς στο μέρος της πλευράς
είναι η πληγή που χάσκει,
και τρέχει αίμα ποταμός.

Αγκαλιάζει τον Ιωάννη και συνεχίζει καθώς τον κρατάει στην αγκαλιά της.

Θρήνησε, Ιωάννη μου,
κλάψε και εσύ, παιδί μου,
γιε μου, θρέμα νέας γενιάς,
μιας μάνας και μιας θείας.
Καιρός για να θρηνήσουμε
και δάκρυα να χύσουμε
σαν να ήτανε θυσία
στον Ιησού που σβήνει.

Μουσική. Η Μαρία κάθεται, μένει σιωπηλή για ώρα, μετά σηκώνεται και λέει τη δεύτερη άρια.

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,
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 φταίξιμο αθώος υπομένεις.

11. Τον γιο μου, σας εκλιπαρώ, 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.

Αγκαλιάζει ξανά τον Ιωάννη και επαναλαμβάνει το τέλος της πρώτης άριας.

Θρήνησε, Ιωάννη μου,

κλάψε και εσύ, παιδί μου,

γιε μου, θρέμα νέας γενιάς,
μιας μάνας και μιας θείας.
Καιρός για να θρηνήσουμε
και δάκρυα να χύσουμε
σαν να ήτανε θυσία
στον Ιησού που σβήνει.

Αρια

ΙΩ. Μαρία, μη θρηνείς
μόνη σου για τον γιο σου·
μαζί σου θέλω να θρηνώ
σαν χάνεις τη ζωή σου.

ΕΥ. Ο Ιησούς, όταν είδε τη μητέρα του και το μαθητή που αγαπούσε να στέκεται πλάι
της λέει στη μητέρα του.

Πίσω από το παραπέτασμα, προς τη Μαρία.

ΙΗ. Γυναίκα, αυτός τώρα είναι ο γιος σου.

Μικρή παύση. Προς τον Ιωάννη.

Αυτή τώρα είναι η μητέρα σου.

Η Μαρία και ο Ιωάννης κατεβαίνουν στην platea όσο απαγγέλλει ο Ευαγγελιστής.

ΕΥ. Μετά απ' αυτό, ο Ιησούς, γνωρίζοντας πως όλα είχαν φτάσει πια στο καθορισμένο
τέλος, για να εκπληρωθεί η προφητεία της Γραφής, λέει.

ΙΗ. Διψώ.

ΕΥ. Κι αμέσως ένας από τους παρευρισκομένους πήγε και πήρε ένα σφουγγάρι, το βού-
τηξε στο ξίδι και, αφού το στέρωσε πάνω σ' ένα καλάμι του έδωσε να πιεί.

*Όσο λέει αυτά ο Ευαγγελιστής ένας Ρωμαίος Στρατιώτης που βρίσκεται στο πρώτο επίπεδο της εξέδρας,
παίρνει το καλάμι με το σφουγγάρι, ανεβαίνει στο δεύτερο επίπεδο και τείνει το καλάμι προς το ομοίωμα.*

ΙΗ. Όλα τώρα εκπληρώθηκαν.

Ο Λογίνος τείνει τη λόγχη προς την πλευρά του ομοιώματος. Recitativo.

ΛΟ. Να τρυπήσω θέλω την καρδιά του
τέλος πια να δώσω στα μαρτύριά του.

Ο Ιησούς καθώς βλέπει το τέλος του, κραυγάζει με δυνατή φωνή.

ΙΗ. Ηλί, ηλί, λιμά σαβαχθανί; Θεέ μου, Θεέ μου, γιατί με εγκατέλειπες;

*Καμπάνες. Μια ζωγραφισμένη εικόνα ενός λευκού πουλιού κρέμεται από το στόμα του ομοιώματος για να
δείξει ότι ο Ιησούς πεθαίνει.*

ΛΟ. Στα αλήθεια, αυτός ήταν ο γιος του Θεού (δισ).

Γιατί απ' το θαύμα που έκανε μου χάρισε το φως μου.

Τρεις Ιουδαίοι από την platea φωνάζουν.

1ΙΟΥΔ. Φωνάζει τον Ηλία. Αφήστε να δούμε αν θα έρθει ο Ηλίας να τον σώσει.

2ΙΟΥΔ. Αν είσαι ο γιος του Θεού, κατέβα από τον σταυρό.

3ΙΟΥΔ. Άλλους έσωσε, δεν μπορεί όμως να σώσει τον εαυτό του.

ΕΥ. Αφού έγιναν αυτά, ο Ιωσήφ από την πόλη Αριμαθαία παρακάλεσε τον Πιλάτο να του επιτρέψει να πάρει από το σταυρό το σώμα του Ιησού. Ο Ιωσήφ ήταν μαθητής του Ιησού, κρυφός όμως, γιατί φοβόταν τους Ιουδαίους. Ο Πιλάτος απόρησε που ο Ιησούς είχε κιάλας πεθάνει. Κάλεσε τον εκατόνταρχο και τον ρώτησε αν είχε πεθάνει από ώρα. Κι όταν πήρε την απάντηση από τον εκατόνταρχο, χάρισε το σώμα στον Ιωσήφ. Έρθε, λοιπόν, ο Ιωσήφ και κατέβασε το σώμα του Ιησού. Έρθε επίσης και ο Νικόδημος, αυτός που την πρώτη φορά είχε πάει νύχτα να συναντήσει τον Ιησού, κι έφερε ένα μείγμα από σμύρνα κι αλόη, εκατό περίπου λίτρες. Αφού το κατέβασε, το τύλιξε με σεντόνι και το έβαλε σ' ένα λαξευμένο μνήμα, στο οποίο δεν είχαν βάλει ποτέ κανέναν.

Όσο απαγγέλλει ο Ευαγγελιστής, ανεβαίνει στο δεύτερο επίπεδο ο ιερέας του ναού (που συμβολίζει τον Νικόδημο) μαζί με τον Ιωσήφ από Αριμαθαίας (που τον υποδύεται ένας από τους Ιουδαίους που βρίσκονται στην platea), κατεβάζουν το ομοίωμα από τον σταυρό, το τυλίγουν με ένα λευκό σεντόνι και το μεταφέρουν πάνω στο κεντρικό altare.

Μουσική. Οι ηθοποιοί αποχωρούν με τη σειρά που μπήκαν στον ναό και με τη σειρά των σκηνών που παρουσιάστηκαν. Τελευταίος αποχωρεί ο ηθοποιός που υποδύθηκε τον Ιησού.

ΣΥΜΠΕΡΑΣΜΑΤΑ

1. Η περιρρέουσα ατμόσφαιρα

Το μεσαιωνικό λειτουργικό δρώμενο αποτελεί θρησκευτική δραματοουργία της Δυτικής εκκλησίας και γνώρισε ιδιαίτερη άνθιση τον 11^ο και τον 13^ο αι. στη Δυτική Ευρώπη. Νοείται στο πλαίσιο του χριστιανικού ναού, τόσο ως λατρευτικού – δραματικού χώρου, όσο και του αντίστοιχου λατρευτικού τυπικού, έχει συνήθως ως θεματικό κέντρο το θείο Πάθος, δηλαδή ένα ευρύ θεματικό κύκλο που σχετίζεται με την Ανάσταση και διευρύνεται μυθικά (υπό την αριστοτελική έννοια του όρου) στα γεγονότα πριν από αυτήν. Με τον τρόπο αυτόν γεννιέται το λειτουργικό δρώμενο που έχει ως βάση του τον *πεπλεγμένον μῦθον*. Χρησιμοποιεί τη λατινική γλώσσα, συχνή όμως είναι η εισαγωγή φράσεων της καθομιλουμένης της εποχής (π.χ. σε παλαιογερμανική ή παλαιογαλλική διάλεκτο), που βοηθά να συμμετέχουν συναισθηματικά οι θεατές-πιστοί.

Στο μεσαιωνικό δρώμενο συμμετέχουν ως δρώντα πρόσωπα τόσο οι κληρικοί όσο και και λαϊκοί ηθοποιοί, που ενσαρκώνουν ρόλους μιμούμενοι συναισθήματα μπροστά από ένα κοινό, το οποίο με τη σειρά τους απολαμβάνει και επικροτεί ή αποδοκιμάζει. Οι σκηνές-γεγονότα του δρώμενου εκτυλίσσονται σε *οἴκους* (loci, sedes, mansiones), ξύλινες δηλαδή κατασκευές, πατάρια, που τοποθετούνταν στον κυρίως άξονα-κλίτος του ναού (navis) και έφεραν *άρμόττοντα* σκηνικό διάκοσμο. Σε αυτό το πρακτικό και θεωρητικό πλαίσιο υπακούει και ο *Ludus passionis* που εξετάστηκε στην παρούσα διατριβή.

2. Το δομικό ζήτημα του λατινικού κειμένου

Όπως ήδη αναφέρθηκε, ο Young υποστηρίζει για τον *Ludus passionis* πως «ένα δραματικό έργο τόσο χαλαρά και τυχαία διαρθρωμένο, δεν μπορεί να θεωρηθεί ως απόπειρα καλά οργανωμένου δρώμενου, αλλά ως μια θρησκευτική όπερα με επεισόδια», άποψη την οποία συμμερίζεται σχεδόν στο σύνολό της η παρούσα διατριβή. Πιο δηκτική είναι η άποψη του Sticca που, όπως επίσης αναφέρθηκε, θεωρεί ότι «το έργο μοιάζει με συνονθύλευμα από μη σχετιζόμενα χωρία με περισσότερη ή λιγότερη λογική αλληλουχία».

Μια πρώτη παρατήρηση στις παραπάνω κριτικές είναι ότι ο Young έχει στον νου του προφανώς το Ορατόριο, αλλά ο Sticca γίνεται ίσως αδικαιολόγητα αυστηρός, χωρίς να λαμβάνει υπόψη του την αριστοτελική ποιητική και την αντιμεταχώρηση της λέξεως προς όφελος της ὄψεως κατά τον Μεσαίωνα. Έτσι ο συγγραφέας του *Ludus* δεν ενδιαφέρεται για τη χρονική σειρά, άρα δεν πρόκειται για ένα θεατρικό με καθορισμένη αρχή και τέλος, αλλά για ένα κείμενο εντός μιας διαρκούς σκηνικής επιτέλεσης, όπως έχει γίνει τα τελευταία χρόνια κατανοητό από τις βασικές θεωρίες που περιγράφονται στα έργα των Schechner και Fischer-Lichte. Υπό το πρίσμα αυτό, οι σκηνές-επεισόδια στα οποία πρωταγωνιστεί η Μαρία η Μαγδαληνή και ο Λάζαρος μετά τη θριαμβευτική είσοδο του Ιησού στα Ιεροσόλυμα και πριν το Πάθος όντως παραβιάζουν την γραμμική τοποθέτησή τους στην κανονική ευαγγελική αφήγηση. Αλλά η απόλυτη γραμμικότητα δεν είναι σχεδόν ποτέ εφικτή στην επιτέλεση, ούτε καν στην αφήγηση των βασικών πηγών του χριστιανισμού, αρκεί να ρίξει κανείς μια ματιά στην όποια *Synopsis quattuor evangeliorum*, π.χ. του Kurt Aland. Συνεπώς, η χριστιανική αφήγηση δεν είναι εξ ορισμού γραμμική, γεγονός που δικαιολογεί την αντιμεταχώρηση.

Μια δεύτερη παρατήρηση είναι ότι η δομή του *Ludus* θυμίζει αρκετά μια διάκριση σε «βασικά *carmina* τα οποία εμπεριέχουν επιπλέον δράση», έτσι τολμώ να χαρακτηρίσω για πρώτη φορά εδώ τον βασικό δομικό άξονα του *Ludus*, αν και το ζήτημα με την εξιχνίαση των *κατὰ ποσὸν* μερών είναι από μόνο του ένα μεγάλο ζήτημα που ξεφεύγει από την στοχοθεσία της παρούσας διατριβής. Είναι όμως εμφανές ότι δεν έχουμε να κάνουμε με τη δομή αρχαίου δράματος, αλλά όντως για έναν από τους προγόνους του ορατορίου, που έχει όμως σκηνική δράση. Αυτό προσπάθησα να δείξω στο αμέσως προηγούμενο κεφάλαιο με την δημιουργία του *Christus patiens*.

Μια τρίτη παρατήρηση είναι η στρωματική φύση του κειμένου (καλύτερα, του λιμπρέτου), και υποθέτει πως τέτοιες σκηνές ήταν αρχικά ανεξάρτητα έργα, άρα είτε ο συγγραφέας του *Ludus passionis* χρησιμοποίησε στο σημείο αυτό ένα άλλο κείμενο, είτε το οικειοποιήθηκε είτε όχι, και άρα έκανε τις όποιες δυνατές προσαρμογές.

Τέταρτη παρατήρηση είναι ότι το πιο σημαντικό ίσως δομικό πρόβλημα που υπάρχει στο τελευταίο μέρος του δρώμενου είναι το σχετικά μεγαλύτερο βάρος που δίνεται στη σκηνή της δίκης, έναντι της ίδιας τη σταύρωσης. Περίπου 36 στίχοι δραματοποιούν την αφήγηση του Ιησού ενώπιον των Αρχιερέων, τις κατηγορίες ενώπιον του Πιλάτου, την

έντονη αντιπαράθεση με τον Ηρώδη και την τελική καταδίκη από τον Πιλάτο. Μετά από τέσσερις στίχους που αφιερώνονται στη μεταμέλεια του Ιούδα και την αυτοκτονία του, η σκηνή της σταύρωσης και του θανάτου του Ιησού επιμηκύνονται μόνο με τον θρήνο της μητέρας του Μαρίας. Με άλλα λόγια ο συγγραφέας του *Ludus passionis* επιλέγει ποια γεγονότα του Πάθους να δραματοποιήσει και ποια όχι, ενώ παράλληλα διευρύνει και συμπυκνώνει τον αφηγηματικό χρόνο των γεγονότων αυτών. Έτσι, επιλέγει να παρουσιάσει κειμενικά τον Μυστικό Δείπνο με ένα στίχο (*Iesus faciat ut mos est cena*), ασχολείται σε 10 στίχους με την αγωνία του Ιησού στον κήπο της Γεθσημανή, καθώς μάλιστα το βασικό κειμενικό υπόβαθρο (ευαγγελική αφήγηση) βοηθάει. Αντίστοιχα συμβαίνει και σε άλλες περιπτώσεις.

3. Η αντίστροφη της αριστοτελικής ποιητικής προτεραιότητα

Όπως αναφέρθηκε, οι συγγραφείς του μεσαιωνικού δράματος ανατρέπουν την ιεραρχία των αριστοτελικών εννοιών *λέξεις* και *όψεις*, καθώς επαναπροσδιορίζουν τις έννοιες *όψεις* και *λέξεις* και αποδίδουν πρωταρχική σημασία στην πρώτη έναντι της δεύτερης.

Στον *Ludus passionis* η *όψις* (*visus*) περιλαμβάνει την ενδυμασία των ηθοποιών, τη σκηνογραφία ανά σκηνή (*scena*), και το γεγονός (*eventus*) που διαδραματίζεται κατά τον *μῦθον*. Η όποια προσπάθεια ανακατασκευής της *όψεως* πρέπει να λαμβάνει υπόψιν κάθε *eventus* χωριστά, όπως αυτό αναδύεται από τον *μῦθον*, γι' αυτό και το κείμενο σε πολλές περιπτώσεις υποδεικνύει την εκάστοτε *όψιν*. Η ύπαρξη επιγραφής – πανώ στο πίσω μέρος κάθε *eventus* αντικαθίσταται από μία νέα όπου χρειάζεται να δηλώσει τον εκάστοτε *locus* στον οποίο λαμβάνει χώρα η δράση. Η πληθώρα των *loci* – *mansiones* – *sedes* μαρτυρεί την κυριαρχία της *όψεως* έναντι της *λέξεως*, η δράση έχει τώρα όλα τα σκηνικά μέσα ώστε να λάβει χώρα ταυτόχρονα σε περισσότερους τους ενός *locus*, σε κάποιες μάλιστα περιπτώσεις η *λέξις* υποσκελίζεται εντελώς από την *όψιν*, όπως στη «βουβή» σκηνή του Μυστικού Δείπνου. Όπως χαρακτηριστικά αναφέρθηκε, ο Stevens διατύπωσε με επιτυχία την κυριαρχία του θεάματος έναντι του λογοτεχνήματος καθώς «ο θεατής του Μεσαίωνα βυθίζεται στην ψευδαίσθηση που δημιουργείται επί σκηνής, μετέχει στην δράση, ταυτίζεται με τους ηθοποιούς και συχνά αναμιγνύεται με αυτούς».

4. Η πρόσληψη

Μέσω της επιτέλεσης στην οποία η *ὄψις* κυριαρχεί, ο συμμετέχων αντιλαμβάνεται εναργέστερα τη χριστιανική διδασκαλία με στόχο την απόκτηση της αρετής, άρα το δρώμενο διαδραματίζει τον παιδευτικό ρόλο της κοινωνικής συνοχής για τον μεσαιωνικό κόσμο, και η διερεύνηση του επιτελεστικού του αυτού ρόλου (εντός της χριστιανικής κοινότητας) ίσως είναι και ένα υπόρρητο αίτιο της αναβίωσής του από θιάσους στην Αγγλία, την Αμερική και τον Καναδά.

Υπό τη γραμμική και παραδοσιακή αριστοτελική (και ορατιανή) Ποιητική που επιβίωναν την εποχή συγγραφής του ο *Ludus passionis* (~1230), θα μπορούσε να έχει λάβει υπόψη του, όπως ήδη σχολιάστηκε, ανάλογα δρώμενα.

Αντίστοιχα, υπό το πρίσμα της «θεώρησης ιστού» φαίνεται ότι αναδεικνύεται η οπτική τέχνη της δραματοποιημένης λατρείας-δρώμενου ως σχήμα universale: υπό την έννοια αυτή η θεατρική δημιουργία του άγνωστου συγγραφέα του *Ludus passionis* υπαγορεύτηκε από τους γενικούς νόμους που διέπουν ολιστικά κάθε παραστατική τέχνη.

SUMMARY

The aim of this dissertation is to underline the dramatic and rhetorical features of *Ludus passionis*, a 12th century liturgical drama, written in Latin and German language, composed in trochaic verse, and included in the *Codex Buranus*. This dissertation is a contribution to modern research which considers the use of Aristotelian Poetics as a deconstruction instrument for the medieval Latin liturgical drama.

The dissertation comprises four parts. The Introduction focuses on the content, the origin, the authorship and dating of *Codex Buranus* and *Ludus passionis*. It also traces the characteristics of *ludus* and its origin. The Main Part consists of a translation and an analysis of the dramatic and rhetorical features of *Ludus passionis*. It is underlined that *mythos* (μῦθος) for the Christian practice cannot be comprehended without dramatization. Also, whereas Aristotle puts the emphasis on plot, medieval liturgical drama depicts human action in the face of divine will. It is indicated that the rubrics prescribe a number of determined *loci*, *sedes*, *mansiones* and it is stressed that action often occurs simultaneously among them, and that in several instances mute scenes serve as background for the main dramatic action. The terms *locus*, *scena*, *eventus*, *visus* and *personae* are also determined and analysed in *Ludus passionis*. It is stressed that the techniques of glossing, multiple acting areas, and simultaneous action are the principal staging devices of *Ludus passionis* and that each of them carries out the re-orientation of church-drama toward a sense of spectacle. The notion of character (ἦθος), thought (διάνοια) and music (μέλος) are also examined. In *Christus patiens*, at the last part of this dissertation is attempted a recomposition of all the analysed elements: *mythos*, *spectacle*, *diction*, *character*, *thought* and *music*.

To sum up, by studying *Ludus passionis*, it becomes obvious that early Christian writers tend to reverse Aristotle's hierarchy of elements, especially of *spectacle* (ὄψις) and *diction* (λέξις). In medieval liturgical drama the Aristotelian element *spectacle* (ὄψις) is redefined, as the stress is given on the implication of *spectacle* and *staging*. Most of the speeches in *Ludus passionis* are taken directly from the Vulgate. The most extensive amplification is found in the two scenes in which the central personages are Mary Magda-

len and Mary the Virgin, that may originally have been independent compositions. In conclusion, *Ludus passionis* must be seen as *universale*.

ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

- Alonge, R., & Tessari, R. (2001). *Manuale di storia del teatro. Fantasmi della scena d'Occidente*. Torino: UTET Libreria.
- Angenot, M. (1979). *Glossaire pratique de la critique contemporaine*. Ville de la Salle: Hurtubise.
- Anonymus, & Guillelmus de Moerbeka. (1978). *Aristoteles Latinus, Rhetorica*. Leiden: Brill.
- Anouilh, J. (1947). *Eurydice*. Paris: Table Ronde.
- Apostolakis, K. (2017). Pitiabale Dramas on the Podium of the Athenian Law Courts. Στο S. Papaioannou, A. Serafim, & B. Da Vela, *The Theatre of Justice: Aspects of Performance in Greco-Roman Oratory and Rhetoric* (σσ. 133-156). Leiden, Boston: Brill.
- Ashcroft, J. (1982). "Venus Clerk": Reinmar in the "Carmina Burana". *The Modern Language Review*, 77, σσ. 618-628.
- Battisti, E. (2002). *Filippo Brunelleschi*. Milano: Electa.
- Beatie, B. (1967). Macaronic poetry in the Carmina Burana. *Vivarium*, 5, σσ. 16-24.
- Bellosi, L. (1998). Filippo Brunelleschi e la scultura. *Prospettiva*, 91/92, σσ. 48-69.
- Berschlin, W. (2013). Hrotsvit and her works. Στο P. Brown, & S. Wailes, *A companion to Hrotsvit of Gandersheim (fl.960)* (σσ. 23-34). Leiden, Boston: Brill.
- Bevington, D. (1975). *Medieval Drama*. Boston: Houghton Mifflin Company.
- Bianchini, E. (2003). *Carmina Burana. Canti morali e satirici. Introduzione, traduzione e note di Edoardo Bianchini con un'appendice di Giacomo Baroffio Dahnk*. Milano: Biblioteca Universale Rizzoli.
- Bischoff, B. (1967). *Carmina Burana. Faksimile-Ausgabe der Handschrift Clm 4660 und 4660a*. New York: Institute of Mediaeval Music.
- Bischoff, B. (1967). *Carmina Burana: Einführung zur Faksimile-Ausgabe der Benediktbeurer Liederhandschrift*. München: Prestel Verlag.
- Bischoff, B. (1990). *Latin Palaeography: Antiquity and the Middle Ages*. Cambridge: Cambridge University Press.

- Bischoff, B., & Schumann, O. (1970). *Carmina Burana. Die Trink-und Spielerlieder - Die geistlichen Dramen. Nachträge* (Vol. 3). Heidelberg: Carl Winter - Universitätsverlag.
- Bisson, T. (1986). *The Medieval Crown of Aragon: A Short History*. Oxford: Oxford University Press.
- Bjork, D. (1980). On the Dissemination of "Quem quaeritis" and the "Visitatio sepulchri" and the Chronology of their Early Sources. *Comparative Drama*, 14(1), σσ. 46-69.
- Blaise, A. (1986). *Manuel du Latin Chrétien*. Turnhout Belgique: Brepols.
- Bonfante, L., & Bonfante-Warren, A. (1986). *The Plays of Hrotswitha of Gandersheim*. Wauconda, IL: Bolchazy-Carducci Publishers, Inc.
- Booker, C. (2018). Hypocrisy, performativity, and the Carolingian pursuit of truth. *Early Medieval Europe*, 26(2), σσ. 174-202.
- Bowles, E. (1957). Were Musical Instruments used in Liturgical Service during the Middle Ages? *The Galpin Society Journal*(10), σσ. 40-56.
- Bowles, E. (1958). Musical Instruments at the Medieval Banquet. *Revue belge de Musicologie*, 12(1/4), σσ. 41-51.
- Bowles, E. (1959). The Role of Musical Instruments in Medieval Sacred Drama. *The Musical Quarterly*, 45(1), σσ. 67-84.
- Brooks, N. (1928). The "Sepulchrum Christi" and Its Ceremonies in Late Mediaeval and Modern Times. *The Journal of English and Germanic Philology*, 27(2), σσ. 147-161.
- Brown, H. (1976). Instruments of the Middle Ages and Renaissance: In Memoriam David Munrow. *Early Music*, 4(3), σσ. 288-293.
- Brown, P., & Bowersock, G. (1999). *Late Antiquity: A Guide to the Postclassical World*. Cambridge: Harvard University Press.
- Burrus, V. (1995). Reading Agnes: The Rhetoric of Gender in Ambrose and Prudentius. *Religion*, 99, σσ. 25-46.
- Butler, M. (1960). *Hrotsvitha: The Theatricality of Her Plays*. New York: Philosophical Library.

- Cameron, A. (1991). *Christianity and the Rhetoric of Europe: The Development of Christian Discourse*. Berkeley: University of California Press.
- Carlson, M. (2014). *Performance: Μια Κριτική Εισαγωγή*. (Ε. Ράπτου, Μεταφρ.) Αθήνα: Παπαζήσης.
- Chailley, J. (1960). *L' école musicale de Saint- Martial de Limoges jusqu'à la fin du XIe siècle*. Paris: Les livres essentiels.
- Chambers, E. (1903). *The Mediaeval Stage* (Τόμ. 2). London: Dover Publications.
- Cherwitz, R., & Darwin, T. (1995). Why the “epistemic” in epistemic rhetoric? The paradox of rhetoric as performance. *Text and Performance Quarterly*, 15(3), σσ. 189-205.
- Chouraqui, A. (1992). *Η καθημερινή ζωή των ανθρώπων της Βίβλου*. (Σ. Βλοντάκης, Μεταφρ.) Αθήνα: Παπαδήμας.
- Clemens, R., & Graham, T. (2007). *Introduction to Manuscript Studies*. Ithaca, N.Y., London: Cornell University Press.
- Cohen, G. (1951). *Histoire de la mise en scène dans le théâtre religieux français du moyen âge*. Paris: Librairie Honoré Champion.
- Coletti, T. (2004). *Mary Magdalene and the Drama of Saints: Theater, Gender and Religion in Late Medieval England*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press.
- Conybeare, C. (2017). Augustine's Rhetoric in Theory and Practice. Στο M. MacDonald, *The Oxford Handbook of Rhetorical Studies* (σσ. 301-311). Oxford: Oxford University Press.
- Cook, J. (2012). Crucifixion as Spectacle in Roman Campania. *Novum Testamentum*, 54, σσ. 68-100.
- Copeland, R. (1991). *Rhetoric, Hermeneutics and Translation in the Middle Ages*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Coussemaker, E. (1841). *Drames liturgiques du Moyen âge*. Paris: Librairie Archéologique de Victor Didron.
- Craig, H. (1955). *English Religious Drama of the Middle Ages*. Oxford: Clarendon Press.
- Davril, A. (1986). Johann Drumbl and the Origin of the "Quem Quaeritis": A Review Article. *Comparative Dram*, 20(1), σσ. 65-75.

- De Boor, H. (1967). Die Textgeschichte der lateinischen Osterfeiern. *Hermaea, Germanistische Forschungen*(22), σσ. 70-75.
- Decreus, F. (2000). Ο τσεχικός στρουκτουραλισμός. Στο M. Delcroix, & F. Hallyn, *Εισαγωγή στις σπουδές της Λογοτεχνίας. Μέθοδοι του κειμένου*. (Ι. Βασιλαράκης, Μεταφρ.). Αθήνα: Gutenberg.
- Dod, B. (1997). Aristoteles latinus. Στο N. Kretzmann, A. Kenny, & J. Pinborg, *The Cambridge History of Later Medieval Philosophy: From the Rediscovery of Aristotle to the Disintegration of Scholasticism, 1100-1600* (σσ. 45-79). Cambridge: Cambridge University Press.
- Dox, D. (2004). *The idea of the Theater in Latin Christian thought*. Ann Arbor: The University of Michigan Press.
- Dronke, P. (2008). *Nine Medieval Latin Plays*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Drumbl, J. (1979). Ursprung des Liturgischen Spiels. *Italia Medioevale e Umanistica*, 22, σσ. 45-96.
- Drumbl, J. (2003). Studien zum Codex Buranus. *Aevum*, 77(2), σσ. 323-356.
- Ducrot, O., & Todorov, T. (1972). Poétique. Στο O. Ducrot, & T. Todorov, *Dictionnaire encyclopédique des sciences du langage*. Paris: Seuil.
- Dunbabin, J. (1997). The reception and interpretation of Aristotle's Politics. Στο N. Kretzmann, A. Kenny, & J. Pinborg, *The Cambridge History of Later Medieval Philosophy: From the Rediscovery of Aristotle to the Disintegration of Scholasticism, 1100-1600* (σσ. 723-737). Cambridge: Cambridge University Press.
- Dunn, G. (2008). *Tertullian's Adversus Iudaeos: A Rhetorical Analysis*. United States of America: The Catholic University of America Press.
- Edwards, J. (2015). Unified theory in the worldline approach. *Physics Letters, B* 750, σσ. 312-318.
- Edwards, R. (1977). *The Montecassino Passion and the Poetics of Medieval Drama*. Berkeley, Los Angeles, London: University of California Press.
- Enders, J. (1999). *The Medieval Theater of Cruelty: Rhetoric, Memory, Violence*. United States of America: Cornell University Press.

- Ernout, A., & Meillet, A. (1932). Buris. Στο A. Ernout, & A. Meillet, *Dictionnaire étymologique de la langue latine: Histoire des mots* (σ. 117). Paris: Klincksieck.
- Evans, G. (1982). *Alan of Lille: The Art of preaching*. Kalamazoo, Michigan: Cistercian Publications.
- Falvy, Z. (1962). Un "Quem queritis" en Hongrie au XII siècle. *Studia Musicologica Academiae Scientiarum Hungaricae*, 3, σσ. 101-107.
- Farell, J. (2008). The Rhetoric(s) of St. Augustine's Confessions. *Augustinian Studies*, 39(2), σσ. 265-291.
- Fassone, A. (2009). *Carl Orff. Edizione riveduta e ampliata*. Firenze: Libreria Studio Bosazzi.
- Ferrari, L. (1992). Beyond Augustine's Conversion Scene. Στο J. McWilliam, *Augustine: From Rhetor to Theologian* (σσ. 97-107). Waterloo, Ontario, Canada: Wilfrid Laurier University Press.
- Fichte, J. (1976). The "Visitatio Sepulchri" as actualisation of dramatic impulses in the ninth and tenth centuries. *Neuphilologische Mitteilungen*, 77(2), σσ. 211-226.
- Fischer-Lichte, E. (2018). *Θέατρο και Μεταμόρφωση: Προς μια νέα αισθητική του επιτελεστικού*. (Ν. Σιουζουλή, Μεταφρ.) Αθήνα: Πατάκης.
- Folengo, T. (1998). Macaronic verse. Στο M. Drabble, *The Oxford Companion to English Literature* (σ. 595). Oxford New York: Oxford University Press.
- Fredal, J. (2006). *Rhetorical Action in Ancient Athens: Persuasive Artistry from Solon to Demosthenes*. Carbondale: Southern Illinois University Press.
- Fux, P.-Y. (2003). *Les sept passions de Prudence*. Fribourg: Editions Universitaires Fribourg Suisse.
- Gardiner-Scott, T. (1994). Game as Fantasy in Crucifixion Drama. *Journal of the Fantastic in the Arts*, 3(3/4), σσ. 50-61.
- Garelli, M.-H. (2007). *Danser le mythe. La pantomime et sa réception dans la culture antique*. Paris: Louvain.
- Garver, E. (2017). Aristotle's Rhetoric in Theory and Practice. Στο M. MacDonald, *The Oxford Handbook of Rhetorical Studies* (σσ. 133-141). Oxford: Oxford University Press.

- Gautier, L. (1886). *Histoire de la poésie liturgique au Moyen Age: Les Tropes*. Paris: Victor Palme.
- Genette, G. (2007). Κριτική και Ποιητική. Στο G. Genette, *Σχήματα III* (Μ. Λυκούδης, Μεταφρ.). Αθήνα: Πατάκης.
- Gillingham, B. (1998). *The Social Background to Secular Medieval Latin Song*. Ottawa: The Institute of Medieval Music.
- Glauche, G. (1994). *Katalog der lateinischen Handschriften der Bayerischen Staatsbibliothek München: Die Pergamenthandschriften aus Benediktbeuern: Clm 4501-4663*. Wiesbaden: Harrassowitz Verlag.
- Hall, E., & Wyles, R. (2008). *New Directions in Ancient Pantomime*. Oxford: Hall Edith, Rosie Wyles.
- Hansell, S. (2001). Minnesang. Στο S. Sadie, *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Oxford New York: Oxford University Press.
- Hardison, O. B. (1965). *Christian Rite and Christian Drama in the Middle Ages*. Baltimore United States of America: The Johns Hopkins Press.
- Harris, E. (2017). How to "Act" in an Athenian Court: Emotions and Forensic Performance. Στο S. Papaioannou, A. Serafim, & B. Da Vela, *The Theatre of Justice: Aspects of Performance in Greco-Roman Oratory and Rhetoric* (σσ. 223-242). Leiden, Boston: Brill.
- Hartl, E. (1967). *Das Benediktbeurer Passionsspiel - Das St. Galler Passionsspiel*. Halle: Veb Max Niemeyer Verlag.
- Haskins, E. (2000). "Mimesis" between Poetics and Rhetoric: Performance Culture and Civic Education in Plato, Isocrates and Aristotle. *Rhetoric Society Quarterly*, 30(3), σσ. 7-33.
- Headington, C. (1994). *Ιστορία της Δυτικής Μουσικής: Από την Αρχαιότητα ως τις μέρες μας*. (Μ. Δραγούμης, Μεταφρ.) Αθήνα: Gutenberg.
- Heitz, C. (1963). *Recherches sur les rapports entre architecture et liturgie à l' époque carolingienne*. Paris: SEVP.E.N.
- Herrick, J. (2018). *The history and theory of rhetoric: An Introduction*. London and New York: Routledge.

- Hilka, A., & Schumann, O. (1930). *Carmina Burana. Mit Benutzung der Vorarbeiten W. Meyers kritisch*. Heidelberg: Winter.
- Hoenn, K. (1954). *Aurelius Augustinus: Selbstgespräche über Gott und die Unsterblichkeit der Seele*. Zürich: Artemis Verlag.
- Hoppin, R. (1978). *Medieval Music*. New York: W.W. Norton & Company.
- Huby, C. (2010). De l' empereur tropaeophore à l' empereur staurophore, du vaincu au scabellum: étude d' un mode de représentation de la victoire dans l' art monétaire romain. *L' Antiquité Classique*, 79, σσ. 241-254.
- Iversen, G. (1987). Aspects of the Transmission of the Quem Quaeritis. *Text*, 3, σσ. 155-182.
- Jauss, H., & Bahti, T. (1979). The Alterity and Modernity of Medieval Literature. *New Literary History*, 10(2), σσ. 181-229.
- Jungman, R. (1978). "Christicolae", Prudentius, and the Quem Quaeritis Easter Dialogue. *Comparative Drama*, 12(4), σσ. 300-308.
- Kaltenbach, C. (1968). Evidence for a Quem Quaeritis Easter Matins Trope in the Divine Office at Poitiers, Annorum circiter 800? *The Emporia State Research Studies*, XVI(4), σσ. 5-14.
- Kennedy, G. (2014). *Ιστορία της κλασικής ρητορικής αρχαίας ελληνικής και ρωμαϊκής*. (N. Νικολούδης, Μεταφρ.) Αθήνα: Παπαδήμας.
- Klemm, E. (1998). *Die illuminierten Handschriften des 13. Jahrhunderts deutscher Herkunft in der Bayerischen Staatsbibliothek*. Wiesbaden: Reichert.
- Köbler, G. (2014). *bura-. Στο G. Köbler, *Germanisches Wörterbuch* (σ. 153).
- Kroesen, J. (2000). *The Sepulchrum Domini through the ages: its form and function*. Leuven: Peeters.
- Lange, C. (1887). *Die lateinischen Osterfeiern*. München: Verlag von Ernst Stahl.
- Lees, J. (2013). David rex fidelis? Otto the Great, the Gesta Ottonis and the Primordia coenobii Gandeshemensis. Στο P. Brown, & S. Wailes, *A Companion to Hrotsvit of Gandersheim (fl. 960): Contextual and interpretive approaches* (σσ. 201-234). Leiden, Boston: Brill.
- Linke, H. (1999). Beobachtungen zu den geistlichen Spielen im Codex Buranus. *Zeitschrift für deutsches Altertum und deutsche Literatur*, 128, σσ. 185-193.

- Lioure, M. (1987). *Le théâtre religieux en France*. Στο M. Viller, & F. Cavallera, *Dictionnaire de Spiritualité*. Paris: Beauchense.
- Lipphardt, W. (1976). *Lateinischen Osterfeiern und Osterspiele*. Berlin: Walter de Gruyter.
- Lohr, C. (1997). The medieval interpretation of Aristotle. Στο N. Kretzmann, A. Kenny, & J. Pinborg, *The Cambridge History of Later Medieval Philosophy: From the Rediscovery of Aristotle to the Disintegration of Scholasticism, 1100-1600* (σσ. 80-98). Cambridge: Cambridge University Press.
- Machlis, J., & Forney, K. (1996). *Η απόλαυση της μουσικής: Εισαγωγή στην Ιστορία - Μορφολογία της Δυτικής Μουσικής*. (Δ. Πυργιώτης, Μεταφρ.) Αθήνα: Fagotto.
- Massa, E. (1979). *Carmina Burana e altri canti della goliardia medievale*. Roma: Edizioni Giolittine.
- Matthews, B. (1903). The Mediaeval Drama. *Modern Philology*, *I*, σσ. 71-94.
- Matthews, G. (2010). Augustinianism. Στο R. Pasnau, *The Cambridge History of Medieval Philosophy* (σσ. 86-98). Cambridge: Cambridge University Press.
- McGee, T. (1976). The Liturgical Placements of the "Quem quaeritis" Dialogue. *Journal of the American Musicological Society*, *29*, σσ. 1-29.
- Mendelson, M. (1998). The Rhetoric of Embodiment. *Rhetoric Society Quarterly*, *28*(4), σσ. 29-50.
- Meyer, W. (2010). *Fragmenta Burana (1901)*. Berlin: Kessinger Publishing, LLC.
- Michael, W. (1972). Tradition and originality in the Medieval Drama in Germany. Στο S. Sticca, *The Medieval Drama* (σσ. 23-37). Albany, N. Y.: State University of New York Press.
- Michels, U. (1994). *Ατλας της Μουσικής*. (Ινστιτούτο Έρευνας Μουσικής & Ακουστικής, Μεταφρ.) Αθήνα: Φίλιππος Νάκας.
- Milchsack, G. (2010). *Die Oster- und Passionsspiele (1880)*. Berlin: Kessinger Publishing, LLC.
- Mone, F. (2018). *Schauspiele des Mittelalters*. Forgotten Books.
- Montagu, J. (2007). Mediaeval Woodwind Instruments of Silver. *The Galpin Society Journal*, *60*, σσ. 224-228.

- Muir, L. (1995). *The biblical drama of medieval Europe*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Murphy, J. (1971). *Three Medieval Rhetorical Arts*. Berkeley: University of California Press.
- Murphy, J. (1981). *Rhetoric in the Middle Ages. A history of rhetorical theory from Saint Augustine to the Renaissance*. California: University of California Press.
- Nicoll, A. (1981). *Παγκόσμια Ιστορία Θεάτρου* (Τόμ. 2). (Μ. Οικονόμου, Μεταφρ.) Αθήνα: Σμυρνιώτης.
- Nietzsche, F. (2004). *Μαθήματα Ρητορικής*. (Α. Μανούση, Μεταφρ.) Αθήνα: Πλέθρον.
- Norberg, D. (2003). *An Introduction to the Study of Medieval Latin Versification*. Washington, DC: The Catholic University of America Press.
- Norton, M. (1987). Of "Stages" and "Types" in "Visitatione Sepulchri" . *Comparative Drama*, 21(2), σσ. 127-144.
- Norton, M. (1987). Of "Stages" and "Types" in "Visitatione Sepulchri" (Part I). *Comparative Drama*, 21(1), σσ. 34-61.
- O' Meara, J. (1992). Augustine's Confessions: Elements of Fiction. Στο J. McWilliam, *Augustine: From Rhetor to Theologian* (σσ. 77-96). Waterloo, ON: Wilfrid Laurier University Press.
- Ogden, D. (2002). *The Staging of Drama in the Medieval Church*. Wilmington: University of Delaware Press.
- Osborn, E. (1995). The Conflict of Opposition in the Theology of Tertullian. *Augustinianum*, 35, σσ. 623-639.
- Owst, G. (1961). Sermon and Drama. Στο G. Owst, *Literature and Pulpit in Medieval England* (σσ. 471-536). New York: Blackwell.
- Page, C. (1977). Biblical Instruments in Medieval Manuscript Illustration. *Early Music*, 5(3), σσ. 299-309.
- Page, C. (1986). Medieval Strings. *The Musical Times*, 127(1715), σ. 11.
- Panum, H. (1971). *The stringed instruments of the Middle Ages: their evolution and development*. London: William Reeves.

- Papaioannou, S., Serafim, A., & Da Vela, B. (2017). Introduction. Στο S. Papaioannou, A. Serafim, & B. Da Vela, *The Theatre of Justice: Aspects of Performance in Greco-Roman Oratory and Rhetoric* (σσ. 1-9). Leiden, Boston: Brill.
- Parlett, D. (1986). *Selections from the Carmina Burana. A verse translation*. London: Penguin Books.
- Parodi, M. (1996). *Sant'Agostino: Il Maestro*. Milano: Classici del pensiero.
- Pascal, R. (1941). On the Origins of the Liturgical Drama of the Middle Ages. *The Modern Language Review*, 36(3), σσ. 369-387.
- Pavis, P. (2006). Γεγονός. Στο P. Pavis, *Λεξικό του θεάτρου* (Α. Στρουμπούλη, Μεταφρ.). Αθήνα: Gutenberg.
- Pavis, P. (2006). Θεατρικός χώρος. Στο P. Pavis, *Λεξικό του θεάτρου* (Α. Στρουμπούλη, Μεταφρ.). Αθήνα: Gutenberg.
- Pavis, P. (2006). Πρόσωπα του δράματος. Στο P. Pavis, *Λεξικό του θεάτρου* (Α. Στρουμπούλη, Μεταφρ.). Αθήνα: Gutenberg.
- Pavis, P. (2006). Σκηνή. Στο P. Pavis, *Λεξικό του θεάτρου* (Α. Στρουμπούλη, Μεταφρ.). Αθήνα: Gutenberg.
- Pavis, P. (2006). Σκηνικό. Στο P. Pavis, *Λεξικό του θεάτρου* (Α. Στρουμπούλη, Μεταφρ.). Αθήνα: Gutenberg.
- Pavis, P. (2006). Σκηνοθεσία. Στο P. Pavis, *Λεξικό του θεάτρου* (Α. Στρουμπούλη, Μεταφρ.). Αθήνα: Gutenberg.
- Payne, T. (2001). Carmina Burana. Στο S. Sadie, *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Oxford: Oxford University Press.
- Petersen, N. (1996). A Newly Discovered Fragment of a "Visitatio Sepulchri" in Stockholm. *Comparative Drama*, 30(1), σσ. 32-40.
- Petersen, N. (2000). Les textes polyvalents du Quem Quaeritis à Winchester au xe siècle. *Revue de Musicologie*, 86(1), σσ. 105-118.
- Petry, R. (1962). *A History of Christianity: Readings in the History of the Early and Medieval Church*. London: Prentice-Hall.
- Pizzetti, I. (1931). Music and Drama. *The Musical Quarterly*, 17(4), σσ. 419-426.
- Preminger, A. (1986). *The Princeton Handbook of Poetic Terms*. Princeton: Princeton University Press.

- Price, M. (1971). The Visitatio Sepulchri of the Medieval Church. *The Choral Journal*, 11(8), σσ. 12-15.
- Raby, F. (1967). *A History of Secular Latin Poetry in the Middle Ages* (Τόμ. 1). Oxford: Clarendon Press.
- Raby, F. (1953). *A History of Christian-Latin Poetry From the beginnings to the close of the Middle Ages*. Oxford: Clarendon Press.
- Raby, F. (1967). *A History of Secular Latin Poetry in the Middle Ages* (Τόμ. 2). Oxford: Clarendon Press.
- Raby, S. (2017). *Supersymmetric Grand Unified Theories: From Quarks to Strings via SUSY GUTS*. Springer.
- Rankin, S. (1981). The Mary Magdalene Scene in the 'Visitatio sepulchri' Ceremonies. *Early Music History*, 1, σσ. 227-255.
- Reynolds, S. (1996). *Medieval Reading: Grammar, Rhetoric and the classical text*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Roberts, P. (1951). A Christian Theory of Dramatic Tragedy. *The Journal of Religion*, 31(1), σσ. 1-20.
- Robinson, J. (1965). The Late Medieval Cult of Jesus and the Mystery Plays. *PMLA*, 80(5), σσ. 508-514.
- Rossi, P. (1989/2006). *Carmina Burana*. Milano: Art Servizi Editoriali.
- Rudick, M. (1974). Theme, structure, and sacred context in the Benediktbeuern "Passion" Play. *Speculum*, 49(2), σσ. 267-286.
- Satterthwaite, P. (1997). Rhetoric in the Latin Church Fathers. Στο S. Porter, *Handbook to Classical Rhetoric in the Hellenistic Period, 330 B.C.-400 A.D.* Leiden: Brill.
- Saxer, V. (1959). *Le culte de Marie Madeleine en Occident des origines à la fin du moyen âge*. Paris: Clavreuil.
- Sayce, O. (1982). *The Medieval German Lyric, 1150-1300*. Oxford : Oxford University Press.
- Schechner, R. (2003). The Street is the Stage. Στο E. Striff, *Performance Studies* (σσ. 110-123). London: Palgrave MacMillan.
- Schechner, R. (2011). *Schechner: Η Θεωρία της Επιτέλεσης*. (Ν. Κουβαράκου, Μεταφρ.) Αθήνα: Τελέθριον.

- Schechner, R. (2013). *Performance Studies: An Introduction*. New York: Routledge.
- Schmeller, J. (2010). *Carmina Burana: Lateinische Und Deutsche Lieder Und Gedichte (1847)*. Berlin: Kessinger Publishing.
- Schroeder-Sheker, T. (1989). The Use of Plucked-Stringed Instruments in Medieval Christian Mysticism. *Mystics Quarterly*, 15(3), σσ. 133-139.
- Schumann, O. (1926). Die deutschen Strophen der Carmina Burana. *Germanisch romanische Monatsschrift*, XIV, σσ. 418-437.
- Scott, B. (1998). Ethical values and the Literary Imagination in the Later Ancient World. *New Literary History*, 29(1), σσ. 1-13.
- Scott, J. (1992). From Literal Self-Sacrifice to Literary Self-Sacrifice: Augustine's Confessions and the rhetoric of testimony. Στο J. McWilliam, *Augustine: From Rhetor to Theologian* (σσ. 31-50). Waterloo, ON: Wilfrid Laurier University Press.
- Serafim, A. (2017). 'Conventions' in/as Performance: Addressing the Audience in Selected Public Speeches of Demosthenes. Στο S. Papaioannou, A. Serafim, & B. Da Vela, *The Theatre of Justice: Aspects of Performance in Greco-Roman Oratory and Rhetoric* (σσ. 26-41). Leiden, Boston: Brill.
- Sevestre, N. (1987). Le marchand dans le théâtre liturgique des XIIe et XIIIe siècles. *Revue de Musicologie*, 73(1), σσ. 39-59.
- Sider, R. (1971). *Ancient Rhetoric and the Art of Tertullian*. Oxford: Oxford University Press.
- Simon, E. (1975). *Neidhart von Reuental*. Boston: Twayne Publishers.
- Smoldon, W. (1953). Mediaeval Music-Drama. *The Musical Times*, 94(1330), σσ. 557-560.
- Smoldon, W. (1962). Medieval Church Drama and the Use of Musical Instruments. *The Musical Times*, 103(1438), σσ. 836-840.
- Smoldon, W. (1962). The Music of the Medieval Church Drama. *The Musical Quarterly*, 48(4), σσ. 476-497.
- Smoldon, W. (1972). The origins of the Quem quaeritis and the Easter sepulchre music-drama, as demonstrated by their musical settings. Στο S. Sticca, *The Medieval Drama* (σσ. 121-153). Albany, NY: State University of New York Press.

- Steel, C. (2009). Divisions of speech. Στο E. Gunderson, *The Cambridge Companion to ancient Rhetoric* (σσ. 77-91). Cambridge: Cambridge University Press.
- Steer, G. (1983). 'Carmina Burana' in Südtirol: Zur Herkunft des clm 4660. *Zeitschrift für deutsches Altertum und deutsche Literatur*, 112, σσ. 1-37.
- Stein, J. (1977). "Carmina Burana" and Carl Orff. *Monatshefte*, 69(2), σσ. 121-130.
- Sternberg, M. (1987). *The Poetics of Biblical Narrative. Ideological Literature and the Drama of Reading*. Bloomington: Indiana University Press.
- Stevens, J. (1986). *Words and Music in the Middle Ages: Song, Narrative, Dance and Drama, 1050-1350*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Stevens, M. (1971). Illusion and Reality in the Medieval Drama. *College English*, 32(4), σσ. 448-464.
- Sticca, S. (1961). The Priority of the Montecassino Passion Play. *Latomus*, 20(2), σσ. 381-391.
- Sticca, S. (1964). A Note on Latin Passion Plays. *American Association of Teachers of Italian*, 41(4), σσ. 430-433.
- Sticca, S. (1967). Christian Drama and Christian Liturgy. *Latomus*, 26(4), σσ. 1025-1034.
- Sticca, S. (1970). Classical heritage and the Liturgical Drama. Στο S. Sticca, *The Latin Passion Play: Its Origins and Development* (σσ. 3-38). Albany, NY: State University of New York Press.
- Sticca, S. (1970). The Origin of the Latin Passion Play. Στο S. Sticca, *The Latin Passion Play: Its Origins and Development* (σσ. 39-49). Albany, New York: State University of New York Press.
- Sticca, S. (1970). The Planctus Mariae and Passion Plays. Στο S. Sticca, *The Latin Passion Play: Its Origins and Development* (σσ. 122-131). Albany, NY: State University of New York Press.
- Sticca, S. (1970). The Tradition of the Passion Play. Στο S. Sticca, *The Latin Passion Play: Its Origins and Development* (σσ. 51-83). Albany, NY: State University of New York Press.
- Sticca, S. (1972). Preface. Στο S. Sticca, *The Medieval Drama* (σσ. vii-xvii). Albany, NY: State University of New York Press.

- Sticca, S. (1972). The literary genesis of the Latin Passion Play and the Planctus Mariae: a new christocentric and Marian theology. Στο S. Sticca, *The Medieval Drama* (σσ. 39-68). Albany, NY: State University of New York Press.
- Stock, B. (1998). Ethical Values and the Literary Imagination in the Later Ancient World. *New Literary History*, 29(1), σσ. 1-13.
- Symons, T. (1953). *Regularis Concordia Anglicae Nationis Monachorum Sanctimonialiumque. The Monastic Agreement of the Monks and Nuns of the English Nation*. New York: Oxford University Press.
- Sypert, J. (2015). Redeeming Rhetoric: Augustine's Use of Rhetoric in His Preaching Ministry. *Eleutheria*, 4(1), σσ. 18-34.
- Szövérfy, J. (1963). "Peccatrix quondam femina": A survey of the Mary Magdalen hymns. *Traditio*, 19, σσ. 77-146.
- Tritsmans, B. (2000). Ποιητική. Στο M. Delcroix, & F. Hallyn, *Εισαγωγή στις σπουδές της Λογοτεχνίας. Μέθοδοι του κειμένου* (Ι. Βασιλαράκης, Μεταφρ.). Αθήνα: Gutenberg.
- Troup, C. (1999). *Temporality, Eternity and Wisdom: The Rhetoric of Augustine's Confessions*. Columbia: University of South Carolina Press.
- Troup, C. (2014). The Confessions and the Continentals. Στο C. Troup, *Augustine for the Philosophers: The Rhetor of Hippo, the Confessions, and the Continentals* (σσ. 1-16). Waco, TX: Baylor University Press.
- Valéry, P. (1948). De l' enseignement de la poétique au College de France. Στο P. Valéry, *Variété V*. Paris: Gallimard.
- Vollmann, B. (1987). *Carmina Burana. Texte und Übersetzungen. Mit den Miniaturen aus der Handschrift und einem Aufsatz von Peter und Dorothee Diemer*. Frankfurt am Main: Deutscher Klassiker Verlag.
- Vuillermoz, E. (1996). *Ιστορία της μουσικής*. (Γ. Λεωτσάκος, Μεταφρ.) Αθήνα: Υποδομή.
- Wailes, S. (2013). The sacred stories in verse. Στο P. Brown, & S. Wailes, *A companion to Hrotsvit of Gardesheim (fl. 960): Contextual and interpretive approaches* (σσ. 83-120). Leiden, Boston: Brill.

- Wailes, S., & Brown, P. (2013). Hrotsvit and her world: Who Was Hrotsvit? Στο P. Brown, & S. Wailes, *A companion to Hrotsvit of Gandersheim (fl. 960): Contextual and interpretive approaches* (σσ. 1-21). Leiden, Boston: Brill.
- Wallace, R. (1984). The Role of Music in Liturgical Drama: A Revaluation. *Music & Letters*, 65(3), σσ. 219-228.
- Walsh, P. (1993). *Love Lyrics from the Carmina Burana*. Chapel Hill: The University of North Carolina Press.
- Ward, J. (2017). The Development of Medieval Rhetoric. Στο M. MacDonald, *The Oxford Handbook of Rhetorical Studies* (σσ. 315-328). Oxford: Oxford University Press.
- Warning, R., & Brown, M. (1979). On the Alterity of Medieval Religious Drama. *New Literary History*, 10(2), σσ. 265-292.
- Weakland, R. (1961). The Rhythmic Modes and Medieval Latin Drama. *Journal of the American Musicological Society*, 14(2), σσ. 131-146.
- Webb, R. (2008). *Demons and Dancers: Performance in Late Antiquity*. Cambridge: Harvard University Press.
- West, M. (1999). *Αρχαία Ελληνική Μουσική*. (Σ. Κομνηνός, Μεταφρ.) Αθήνα: Παπαδήμας.
- Wilson, K. (2004). Introduction. Στο P. Brown, L. McMillin, & K. Wilson, *Hrotsvit of Gandersheim: Contexts, Identities, Affinities, and Performances* (σσ. 3-28). Toronto: University of Toronto Press.
- Wilson, K. (1998). *Hrotsvit of Gandersheim: A Florilegium of her Works*. Cambridge: D. S. Brewer.
- Woerdeman, J. (1945). The Source of the Easter Play. *Orate Fratres*, 20, σσ. 262-272.
- Worthington, I. (2017). Audience Reaction, Performance and the Exploitation of Delivery in the Courts and Assembly in the Courts and Assembly. Στο S. Papaioannou, A. Serafim, & B. Da Vela, *The Theatre of Justice: Aspects of Performance in Greco-Roman Oratory and Performance* (σσ. 13-25). Leiden, Boston: Brill.
- Wright, S. (1994). The "Ingressus Pilatus" Chant in Medieval German Drama. *Comparative Drama*, 28, σσ. 348-366.

- Young, K. (1933). *The Drama of the Medieval Church* (Vol. 1). Oxford: Clarendon Press.
- Young, K. (1933). *The Drama of the Medieval Church* (Τόμ. 2). Oxford: Clarendon Press.
- Zampelli, M. (2013). The necessity of Hrotsvit: evangelizing theatre. Στο P. Brown, & S. Wailes, *A Companion to Hrotsvit of Gandersheim (fl. 960) contextual and interpretive approaches* (σσ. 147-199). Leiden, Boston: Brill.
- Zeydel, E. (1946). "Ego Clamor Validus" - Hrotsvitha. *Modern Language Notes*, 61(4), σσ. 281-283.
- Zeydel, E. (1966). *Vagabond verse: Secular Latin Poems of the Middle Ages*. Detroit: Wayne University Press.
- Zeydel, E. (1972). Zu Hrotsvits ego, Clamor Validus Gandeshemensis. *Zeitschrift für deutsches Altertum und deutsche Literatur*, 101, σσ. 187-188.
- Αϊχενμπάουμ, Μ. (1995). Η θεωρία της "μορφικής μεθόδου". Στο Τ. Τοντόροφ, *Θεωρία λογοτεχνίας. Κείμενα των Ρώσων Φορμαλιστών* (Η. Νικολούδης, Μεταφρ., σσ. 45-89). Αθήνα: Οδυσσέας.
- Αμπατζόγλου, Φ. (2014). *Αγίου Αυγουστίνου Εξομολογήσεις*. Αθήνα: Πατάκης.
- Βιβιλάκης, Ι. (2003). *Θεατρική αναπαράσταση στο Βυζάντιο και στη Δύση*. Αθήνα: Ίδρυμα Γουλιανδρή-Χορν.
- Βιβιλάκης, Ι. (2013). *Το κήρυγμα ως performance: Εκκλησιαστική ρητορική και θεατρική τέχνη μετά το Βυζάντιο*. Αθήνα: Αρμός.
- Βουτσίνου-Κικίλια, Μ. (1997). *Sequentiae*. Αθήνα: Έλλην.
- Γεωργακοπούλου, Σ. (2016). *Κοϊντιλιανού Περί γέλιου (De risu - Institutio oratoria 6.3)*. Αθήνα: Ινστιτούτο του Βιβλίου - Καρδαμίτσα.
- Γεωργαλά-Πριόβολου, Σ. (1996). *Carmina Burana Veris et Amoris*. Αθήνα: Παπαδήμας.
- Γιάννου, Δ. (1995). *Ιστορία της μουσικής: Σύντομη γενική επισκόπηση*. Θεσσαλονίκη: University Studio Press.
- Δαρδιώτης, Γ. (2011). *Αυγουστίνος. Η Χριστιανική Διδασκαλία*. Θεσσαλονίκη: Σταμούλης.
- Δρομάζος, Σ. (1982). *Αριστοτέλους 'Ποιητική': Εισαγωγή, μετάφραση, σχόλια*. Αθήνα: Κέδρος.

- Θεοδωράκης, Ά. (2004). *Τερτυλλιανού Απολογητικός. Εισαγωγή-Μετάφραση-Σχόλια*. Αθήνα: Κάκτος.
- Ιακωβίδου, Α. (2012). *Ludus Passionis: ένα παράδειγμα επίδρασης του θρησκευτικού δράματος στην εξέλιξη του μεσαιωνικού θεάτρου*. Θεσσαλονίκη: ΑΠΘ-Τμήμα Θεατρικών Σπουδών (ανέκδοτη διπλωματική εργασία).
- Ιωαννίδου, Α. (2001). *Ta Carmina Burana και η τύχη στους αρχαίους συγγραφείς*. Ιωάννινα: Δωδώνη.
- Καραβιδόπουλος, Ι. (2009). *Το κατά Μάρκον ευαγγέλιο*. Θεσσαλονίκη: Πουρναράς.
- Κόλτσιου-Νικήτα, Ά. (2005). *Δημητρίου Κυδώνη μετάφραση του ψευδοαυγουστίνειου Soliloquia*. Αθήνα: Ακαδημία Αθηνών.
- Λυπουρλής, Δ. (2002). *Αριστοτέλης Ρητορική*. Θεσσαλονίκη: Ζήτρος.
- Λυπουρλής, Δ. (2008). *Αριστοτέλης, Ποιητική*. Θεσσαλονίκη: Ζήτρος.
- Μαλιάρας, Ν. (1993). *Το Εκκλησιαστικό Όργανο*. Αθήνα: Μέγαρο Μουσικής Αθηνών.
- Μαλιάρας, Ν. (2007). *Βυζαντινά Μουσικά Όργανα*. Αθήνα: Παπαρηγορίου-Νάκας.
- Μπενέτος, Δ. (2002). *Sequentiae: Stabat Mater, Dies Irae και Μεταφράσεις τους στην Ελληνική κατά τον 19ο αιώνα*. Αθήνα: ΕΚΠΑ (ανέκδοτη διδακτορική διατριβή).
- Μποζιζίο, Π. (2010). *Ιστορία του θεάτρου* (Τόμ. 1). (Ε. Νταρακλίτσα, Μεταφρ.) Αθήνα: Αιγόκερως.
- Νικολούδης, Η. (1995). *Αριστοτέλης Περί Ποιητικής*. Αθήνα: Κάκτος.
- Νικολούδης, Η. (1995). *Αριστοτέλης: Ρητορική*. Αθήνα: Κάκτος.
- Παπαδάκη, Ά. (2020). *Μεσαιωνικό λατινικό δρώμενο: προς μια ανίχνευση των κατά ποσόν μερών*. Αθήνα: ΕΚΠΑ-Τμήμα Φιλολογίας (ανέκδοτη διπλωματική εργασία).
- Παπαδόπουλος, Ά. (χ.χ.). *Το θρησκευτικόν θέατρον των Βυζαντινών*. Αθήνα: Ιωάννης Σιδέρης.
- Πατρώνος, Γ. (1991). *Η ιστορική πορεία του Ιησού: Από τη φάτνη ως τον κενό τάφο*. Αθήνα: Δόμος.
- Πούχγερ, Β. (1985). Θεωρία του λαϊκού θεάτρου. Κριτικές παρατηρήσεις στο γενετικό κώδικα της θεατρικής συμπεριφοράς του ανθρώπου. *Λαογραφία. Δελτίον της ελληνικής Λαογραφικής Εταιρείας. Παράρτημα, 9*, σσ. 1-160.

- Σάντερς, Ε. (1996). *Το ιστορικό πρόσωπο του Ιησού*. (Γ. Βλάχος, Μεταφρ.) Αθήνα: Φιλίστωρ.
- Σολομός, Α. (1989). Σκηνή. Στο Α. Σολομός, *Θεατρικό Λεξικό: Πρόσωπα και Πράγματα στο Παγκόσμιο Θέατρο*. Αθήνα: Κέδρος.
- Συκουτρής, Ι. (1997). *Αριστοτέλους Περί Ποιητικής*. Αθήνα: Εστία.
- Τζούμα, Ά. (1994). *Εισαγωγή στην Αφηγηματολογία. Θεωρία και εφαρμογή της αφηγηματικής τυπολογίας του G. Genette*. Αθήνα: Πανεπιστημιακές εκδόσεις.
- Τοντόροφ, Τ. (1989). *Ποιητική*. (Α. Καστρινάκη, Μεταφρ.) Αθήνα: Γνώση.
- Τουρλίδης, Γ. (1987). *Ροτσοϋίθης της μοναχής Αβραάμ ο ερημίτης*. Αθήνα.
- Χατζηπαναγιωτίδη, Σ. (2018). *Ludus breviter de passione: μια σύγχρονη ανάγνωση με βάση την Ποιητική του Αριστοτέλη*. Αθήνα: ΕΚΠΑ-Τμήμα Φιλολογίας (ανέκδοτη διπλωματική εργασία).