

ΜΑΙΡΗΣ ΓΡ. ΜΑΝΤΖΙΟΥ  
Βοηθοῦ τῆς Δ' ἔδρας τῆς Κλασσικῆς Φιλολογίας

ΣΥΜΒΟΛΗ ΣΤΗ ΜΕΛΕΤΗ ΤΗΣ ΧΡΙΣΤΙΑΝΙΚΗΣ ΤΡΑΓΩΔΙΑΣ  
Χ Ρ Ι Σ Τ Ο Σ Η Α Σ Χ Ω Ν

## ΣΥΜΒΟΛΗ ΣΤΗ ΜΕΛΕΤΗ ΤΗΣ ΧΡΙΣΤΙΑΝΙΚΗΣ ΤΡΑΓΩΔΙΑΣ Χ Ρ Ι Σ Τ Ο Σ Π Α Σ Χ Ω Ν\*

Ἄπο δλη τῆ χριστιανικῆ ἑλληνικῆ γραμματεία τὸ μοναδικὸ ἔργο μὲ δραματικὴ μορφή ποὺ σώζεται ὀλόκληρο εἶναι ὁ *Χριστὸς Πάσχω*ν. Ἀποτελεῖται ἀπὸ 2602 λαμβικούς τριμέτρους, πλὴν τῶν στίχων 1461-1463, οἱ ὁποῖοι εἶναι ἀναπαιστικά δίμετρα<sup>1</sup>. Τὸ κείμενο ἔχει σωθῆ σὲ εἰκοσιπέντε χφφ, τὸ ἀρχαιότερο ἀπὸ τὰ ὁποῖα, ὁ codex Parisinus gr. 2875, εἶναι τοῦ δευτέρου μισοῦ τοῦ 13ου αἰ. Ἀκολουθοῦν τρία χφφ τοῦ 14ου, ἑπτὰ τοῦ 15ου, καὶ δεκατέσσερα τοῦ 16ου αἰ. Ἡ editio princeps τοῦ ἔργου ἔγινε τὸ 1542 ἀπὸ τὸν Ἴταλὸ Antonius Bladus, ὁ ὁποῖος ἔδωσε καὶ τὸν τίτλο στὸ δράμα. Στὸ παλιότερο χφ τοῦ ἔργου σὰν τίτλος του προτάσσεται τὸ ἐξῆς: «Γρηγορίου τοῦ Θεολόγου, τραγωδία εἰς τὸ σωτήριο πάθος τοῦ κυρίου ἡμῶν Ἰησοῦ Χριστοῦ»<sup>2</sup>. Ὁ A. Bladus ἀκολούθησε τὴ χειρόγραφη παράδοση, ποὺ ἀποδίδει τὸ ἔργο στὸν Γρηγόριο τὸ Θεολόγο, καὶ ἐξέδωσε τὸ ἔργο μὲ τὸν τίτλο *Christus Patiens ἢ Χριστὸς Πάσχω*ν, καὶ κάτω ἀπὸ τὸ ὄνομα τοῦ Γρηγορίου τοῦ Θεολόγου.

Τὸ δράμα ἀρχίζει ἀπὸ τὴν πορεία στὸ Γολγοθᾶ καὶ τελειώνει στὴν ἀνάσταση τοῦ Χριστοῦ καὶ τὸν ἐρχομὸ του στὸ σπῆτι τῆς μητέρας τοῦ Μάρκου. Περιλαμβάνει τὰ γεγονότα τῶν τριῶν ἡμερῶν καὶ μπορεῖ νὰ χωριστῆ σὲ τρία μέρη: α. πρὸς τὸν Γολγοθᾶ—Σταύρωση καὶ θάνατος τοῦ Χριστοῦ, β. Ἀποκαθήλωση καὶ Ταφή τοῦ Χριστοῦ, καὶ γ. ἡ Ἀνάσταση. Τὰ πρόσωπα τοῦ ἔργου εἶναι ἡ Θεοτόκος, ὁ Χριστὸς, ὁ Θεολόγος, ὁ Ἰωσήφ ὁ ἀπὸ Ἀριμαθείας, ὁ Νικόδημος, ἡ Μαγδαληνή, ἑπτὰ ἀγγελιοφόροι (ἀπὸ τοὺς ὁποῖους οἱ δύο εἶναι ἄγγελοι ἀπὸ τὸν οὐρανὸ), καὶ ὁ Χορδὸς ἀπὸ γυναῖκες τῆς Γαλιλαίας. Βουβὰ πρόσωπα εἶναι ὁ Πέτρος, ἕνας στρατιώτης, ἡ Μαρία τοῦ Μάρκου, ὁ Κλεόπας καὶ ἔντεκα φίλοι στὸ

\* Εὐχαριστῶ θερμὰ τὴν καθηγήριά μου κ. Χρ. Δεδούση γιὰ τὴ βοήθειά της.

1. Ὁ ποιητὴς στὸ σημεῖο αὐτὸ ἀκολουθεῖ τὸν *Ἀγαμέμνονα* τοῦ Αἰσχύλου (στ. 1489 ἐξ.), ὅπου τὸ μέτρο ἀποτελεῖται ἀπὸ λυρικούς ἀναπαιστούς. Αὐτὸ συμβαίνει μόνον μίαν φορά. Σὲ ἄλλα σημεῖα, ὅπου ὁ ποιητὴς ἀκολουθεῖ λυρικά μέρη ἀρχαίων τραγωδιῶν, γίνεται προσαρμογὴ στὸν λαμβικὸ τρίμετρο.

2. Περὶ τῶν προτασσομένων σὰν τίτλος στὰ ἄλλα χφφ βλ. A. Tuilier, Grégoire de Nazianze, *La passion du Christ*, Tragédie, Sources Chrétiennes No 149, Paris 1969, σ. 29 ἐξ.

σπίτι τοῦ Μάρκου. Πρωτεῦον πρόσωπο τοῦ δράματος εἶναι ἡ Θεοτόκος. Εἶναι ἕνας πραγματικά δραματικός χαρακτήρας καὶ βρῖσκεται παρούσα ἀπὸ τὴν ἀρχὴ ὡς τὸ τέλος τῆς δράσεως.

Ἐκτὸς ἀπὸ τῆ χειρόγραφη παράδοση δὲν ἔχομε καμία σαφὴ μνεία ἀπὸ τοὺς Βυζαντινοὺς, ὅτι τὸ ἔργο αὐτὸ εἶναι γραμμένο ἀπὸ τὸν Γρηγόριο τὸ Θεολόγο. Ἦδη ἀπὸ τὸν 16ο αἰ.<sup>1</sup> οἱ μελετητὲς τοῦ ἔργου ἄρχισαν νὰ ἀμφισβητοῦν τὴν πατρότητά του μὲ τὰ ἐξῆς ἐπιχειρήματα: α. Σὰν ἔργο εἶναι ἀνάξιο τοῦ Γρηγορίου. β. Τὰ χειρόγραφα τοῦ ἔργου ἐμφανίζονται κάπως ἀργά, ἐνῶ χειρόγραφα τῶν ἔργων τοῦ Γρηγορίου ἐμφανίζονται νωρίτερα. γ. Ἡ μετρικὴ τοῦ ἔργου μαρτυρεῖ ἐποχὴ πολὺ μεταγενέστερη (μετὰ τὸν 10ο αἰ.). δ. Ὅρισμένα γλωσσικὰ στοιχεῖα θεωρήθηκαν ἐπίσης μεταγενέστερα.<sup>2</sup> Παράλληλα ὅμως μὲ τοὺς ἀρνητὲς τῆς πατρότητας τοῦ ἔργου ὑπῆρξαν καὶ ὑποστηρικτὲς τῆς,<sup>3</sup> ἢ ὑποστηρικτὲς τῆς τοποθετήσεώς του ὀπωσδήποτε στὴν ἐποχὴ τοῦ Γρηγορίου<sup>4</sup>.

Ὁ Χριστὸς Πάσχων ἔχει ἀποδοθῆ ἀπὸ τοὺς διάφορους μελετητὲς του στὸν Ἀπολλινάριο, Γρηγόριο Ἀντιοχείας, Θ. Πρόδρομο, Κ. Μανασσῆ, Ι. Τζέτζη, ἢ θεωρήθηκε ἔργο ἀνάθυμου ποιητῆ τοῦ 11ου ἢ 12ου αἰ.

Τὸ ἔργο συνήθως χαρακτηρίζεται ὡς cento. Ὁ ποιητὴς του ἀντλεῖ στίχους ἢ λέξεις ἀπὸ ἀρχαῖες τραγωδίαι, κυρίως τοῦ Εὐριπίδη, καθὼς ἐπίσης καὶ ἀπὸ χριστιανικὰ κείμενα. Ὁ Α. Tuilier σὲ ἀνακοίνωσή του στὸ ἕκτο διεθνὲς Βυζαντινολογικὸ συνέδριον<sup>5</sup> ὑποστήριξε ὅτι ἡ τέχνη τοῦ cento ἀνθίσε τὸν 4ο αἰ. μ. Χ. καὶ δὲν ἐμφανίζεται καθόλου στὸν Βυζαντινὸ μεσαίωνα, ὅπου τοποθετοῦν τὸ ἔργο οἱ ἀντιτιθέμενοι στὴν πατρότητά του.

Τὸν 4ον αἰ. μ. Χ. ὁ Ausonius συνθέτει τὸ *Centio Nuptialis*, ποὺ ἀποτελεῖται ἀπὸ ἀναλλοίωτους στίχους καὶ ἡμιστίχια τοῦ Βεργιλίου. Ὁ ἴδιος στὴν εἰσαγωγὴ τοῦ ἔργου δίνει τὸν ὄρισμό τοῦ cento ὡς ἐξῆς: *variis de locis sensibusque diversis quaedam carminis structura solidatur, in unum versum ut coeant aut caesi duo aut unus et sequens* (me-

1. Βλ. Α. Tuilier, loc. cit., σ. 12.

2. Κ. Krumbacher, *Ἱστορία τῆς Βυζαντινῆς Λογοτεχνίας*, μετάφρ. Γ. Σωτηριάδου, τ. Δ', σ. 756-7, καὶ J. G. Brambs, *Christus Patiens, Tragedia Christiana quae inscribi solet Χριστὸς Πάσχων, Gregorio Nazianzeno falso attributa*, Lipsiae (Teubner) 1885, Praefatio σ. 18 ἐξ.

3. Ὁ Α. Tuilier στὴ μελέτη ποὺ ἀναφέραμε.

4. Q. Cataudella, *Dioniso*, XLIII 1969 (405-412) (Cronologia e attribuzione del Christus Patiens).

5. Α. Tuilier, *La datation et l'attribution du Χριστὸς Πάσχων et l'art du centon*: Actes du 6e Congrès international d'études byzantines, Paris 1948, I, Paris 1950, σ. 403-409.

dius) cum medio. Ὁ Χριστός Πάσχων δὲν ἔχει συντεθῆ μετὸν ἴδιο ἀκριβῶς τρόπο. Ὁ ποιητὴς τοῦ φιλοδοξεῖ νὰ πῆ τὸ «κοσμοσωτήριον πάθος κατ' Εὐριπίδην»<sup>1</sup>. Τὸ ὕλικό ὅμως ποῦ χρησιμοποιεῖ δὲν μένει πάντοτε ἀναλλοίωτο. Συχνὰ ἐπίσης σ' ἓναν στίχο μόνο μία λέξη ἔχει ἐντοπισθῆ ὅτι εἶναι παρμένη ἀπὸ ἄλλο ἔργο. Ἀλλὰ μέχρι σήμερα δὲν ἔχει μελετηθῆ ἀναλυτικὰ ὁ τρόπος τῆς συνθέσεως τοῦ Χριστοῦ Πάσχοντος. Στῆ *Realencyclopädie* στὸ λῆμμα *cento* (III<sup>2</sup> 1929, ἄρθρο τοῦ Crusius καὶ III<sup>2</sup> 1932, ἄρθρο τοῦ Kubitschek) καθὼς καὶ στὸ λῆμμα *Χριστός Πάσχων* (III<sup>2</sup> 2452, ἄρθρο τοῦ Jülicher) δὲν χαρακτηρίζεται τὸ δράμα αὐτὸ ὡς *cento*.

Οἱ λόγιοι ποῦ ἀσχολήθηκαν μετὴν πατρότητα τοῦ ἔργου μελέτησαν κυρίως τὸ περιεχόμενό του. Κατὰ δευτέρο λόγο μελέτησαν τὴ γλῶσσα καὶ τὴ μετρικὴ του, χωρὶς ὅμως ἡ μελέτη αὐτὴ νὰ εἶναι πλήρης. Ἐνα τέταρτο θέμα, ἡ δραματικὴ του σύνθεση, ἔχει μελετηθῆ ἐλάχιστα.

Οἱ περισσότεροι φιλόλογοι ὑποστηρίζουν ὅτι ὁ Χριστός Πάσχων γράφτηκε γιὰ ἀνάγνωσις μόνο. Τὰ ἐπιχειρήματα τοῦ K. Krumpacher εἶναι τὰ ἑξῆς: «ὅτι ἡ ἀριστοτελικὴ ἐνότης τόπου καὶ χρόνου παραβιάζεται, δὲν εἶναι βεβαίως παράδοξον, ἀλλὰ τὸ δράμα προσκρούει σπουδαίως καὶ εἰς τοὺς στοιχειοδεστάτους κανόνας τῆς τέχνης. Ἐν τούτοις ἔγινε ἡ ἀπόπειρα νὰ παρασταθῆ τὸ δράμα σύμφωνα πρὸς τοιαύτας ἀπαιτήσεις, ἀλλὰ βεβαίως ἀδίκως. Καθ' οὓς χρόνους τὸ δράμα τοῦτο ἐγράφετο, ἔλειπε πλέον ὁ σπουδαιότατος ὅρος τῆς ὑπάρξεως τοῦ γένους τούτου, ἡ ἀπὸ σκηνῆς διδασκαλία. Καὶ ἡ μελέτη δὲ τῶν ἀρχαίων δραμάτων δὲν ἦτο τοιαύτη, ὥστε ἐξ αὐτῆς νὰ προκύψῃ τελειότερα περὶ τῆς τέχνης γνώσις. Θαῦμα ἐπομένως θὰ ἦτο, εἴν ὑπὸ τοιούτους ὅρους ποιητῆς τις ἤθελε κατανοῆσει τοὺς ἐσωτερικοὺς καὶ ἐξωτερικοὺς νόμους τῆς δραματουργίας καὶ ἤθελεν ἐφαρμόσει αὐτοὺς εἰς γνήσιον καλλιτέχνημα. Ἐνὶ λόγῳ ὁ Χριστός Πάσχων ἐγράφη ὡς ἀνάγνωσμα»<sup>2</sup>.

Ἡ λεγόμενη ἀριστοτελικὴ ἐνότητα τοῦ τόπου καὶ τοῦ χρόνου ὄχι μόνο δὲν ἀποτελεῖ γιὰ τὸ ἀρχαῖο δράμα κανόνα ἀπαράβατο<sup>3</sup>, ἀλλὰ καὶ ἡ παραβίασὴ τῆς δὲν ἀποτελεῖ ἐμπόδιο στὴ διδασκαλία ἐνὸς τέτοιου ἔργου. Στὸ χαμένο ἔργο τοῦ Αἰσχύλου *Αἴτριαι* ὁ τόπος τῆς δράσεως ἄλλαξε τέσσερες φορές. Αὐτὲς οἱ ἀλλαγὲς τὴν ἐποχὴ τοῦ Αἰσχύλου θὰ γίνονταν ἀντιληπτές μετὰ τὰ λόγια κι ὄχι μετὰ ἀλλαγὴν τοῦ σκηنيκοῦ<sup>4</sup>. Ἀργότερα, στὴν Ἑλληνιστικὴ ἐποχὴ, ποῦ ἡ ἐξέλιξις στὸν τεχνικὸ τομέα εἶχε προχωρή-

1. Πρόλογος, στ. 3 ἐξ.

2. Βλ. *op. cit.* σ. 756.

3. Βλ. Ἀριστοτέλους, *Περὶ Ποιητικῆς*, ἐκδ. Ἀκαδημίας Ἀθηνῶν, Ἀθῆναι 1937, Εἰσαγωγή (I. Συκουτρῆ) σ. 141 ἐξ.

4. Βλ. T.B.L. Webster, *Greek Theatre Production*, σ. 16.

σει πολύ στο θέατρο, ο ρόλος και η θέση του Χοροῦ είχαν αλλάξει, ὥστε δὲν ἀποτελοῦσε ἐμπόδιο ὁ Χορὸς στὴν ἀλλαγὴ τοῦ τόπου τῆς δράσεως, καὶ ἡ ἐνότητα αὐτῆ δὲν ἦταν ἀπαραίτητη<sup>1</sup>. Ποιοὶ ἀκριβῶς εἶναι οἱ στοιχειοθέστατοι κανόνες τέχνης, στοὺς ὁποίους προσκροῦει ὁ Χριστὸς Πάσχα, ὥστε νὰ σταθῇ ἀδύνατη ἡ παράστασή του σύμφωνα μ' αὐτούς, δὲν ἐξηγεῖ ὁ Κ. Krumbacher. Στὴν ἐποχὴ του βέβαια δὲν ἦταν γνωστὴ πλήρως ἡ ἐξέλιξη τοῦ θεάτρου ἀπὸ τεχνικῆς πλευρᾶς στὴν Ἑλληνιστικὴ ἐποχὴ. Οἱ δραματουργοὶ τῆς Ἑλληνιστικῆς ἐποχῆς εἶχαν στὴ διάθεσή τους τὰ ἐξῆς τεχνικὰ μέσα: τὶς περιστρεφόμενες περιάκτους, τὸ ἐκκύκλημα, τὴ μηχανή, τὸν τόρνο καὶ τὶς σκηνές, ζωγραφισμένες προοπτικὰ ὀθόνες, τοποθετημένες στὸ βᾶθος τῆς σκηνῆς σὲ φαρδιά ἀνοίγματα, γιὰ εἰκονικὴ ἀναπαράσταση προφορικῶν περιγραφῶν. Οἱ ὀθόνες αὐτὲς μποροῦσαν νὰ μετακινήθουν κατὰ τὴ διάρκεια μιᾶς παραστάσεως καὶ νὰ ἀντικατασταθοῦν ἀπὸ ἄλλες, σύμφωνα μὲ τὶς ἀνάγκες τοῦ ἔργου<sup>2</sup>. Ἡ δράση ἔχει μεταφερθῆ στὴν ψηλὴ σκηνή, στὸ *λογεῖον*. Συνήθως τὸ σκηνικὸ ἀποτελεῖται ἀπὸ ἓνα κεντρικὸ κτήριο, ποὺ μπορεῖ νὰ εἶναι παλάτι, καὶ δύο ἄλλα σπίτια ἀριστερὰ καὶ δεξιὰ του. Στὰ πλάγια μποροῦσε νὰ ἔχη δύο προεκτάσεις ἢ σκηνή, ποὺ τὴν ἔνωσαν μὲ τὸ κοῖλο. Ἐκεῖ ὑπῆρχαν οἱ ἄνω καὶ οἱ κάτω πάροδοι. Οἱ κάτω ὀδηγοῦσαν στὴν ὀρχήστρα, οἱ ἄνω στὸ *λογεῖο*<sup>3</sup>.

Ὁ J. G. Brambs<sup>4</sup> πιστεύει ὅτι ὀρισμένα σημεῖα τοῦ ἔργου θὰ ἦταν ἀδύνατο νὰ ἀντιμετωπιστοῦν σὲ μία διδασκαλία, κι ἔτσι συμπεραίνει: «hanc tragoediam scenae omnino non accommodatam esse». Τὰ σημεῖα αὐτὰ εἶναι: 1. ὁ Χριστὸς σταυρωμένος διαλέγεται μὲ τὴ Θεοτόκο, 2. ἡ Θεοτόκος λέει ὅτι ἀκούει τὸ Χριστὸ ἀπὸ τὸ Σταυρὸ μὲ δυνατὴ φωνὴ νὰ λέη ὅτι διψάει (στ. 842), 3. ὁ Πέτρος ποὺ παρακαλεῖ τὸ Χριστὸ στὸ Σταυρὸ (στ. 809), 4. ἡ Θεοτόκος λέει ὅτι ἀκούει τὴ φωνὴ τοῦ στατιώτη ποὺ τρύπησε τὸ πλευρὸ τοῦ Χριστοῦ (στ. 1086), 5. ὁ Κλεόπας ποὺ διηγεῖται διάφορα στὸ σπίτι τῆς Μαρίας (στ. 2493), 6. ἡ τελευταία ἀγγελικὴ ρήση, ποὺ σ' ἓνα σημεῖο μετατρέπεται σὲ ἄμεσο διάλογο, 7. ἡ τελευταία σκηνὴ τοῦ ἔργου, ὅταν οἱ γυναῖκες γυρνώντας ἀπὸ τὸν Τάφο ἐρχονται στὸ σπίτι τῆς Μαρίας τοῦ Μάρκου, ἐκεῖνη τοὺς ἀνοίγει τὴν πόρτα, μπαίνουν, κι ἡ πόρτα ξανακλείνει πίσω τους. Μέσα κεῖ διαδραματίζεται ἡ τελευταία σκηνὴ τοῦ ἔργου (40 περίπου στίχοι)<sup>5</sup>.

1. Βλ. Gr. Sifakis, *Studies in the History of Hellenistic drama*, London 1967, σ. 135.

2. Βλ. T. B. L. Webster, loc. cit. σ. 17 καὶ 171.

3. Βλ. Gr. Sifakis, loc. cit. σ. 107.

4. Βλ. op. cit. σ. 23 ἐξ.

5. Βλ. J. G. Brambs, loc. cit. σ. 24.

Τὰ πέντε πρῶτα σημεῖα δὲν θὰ παρουσίαζαν ἰδιαίτερη δυσκολία σὲ μία διδασκαλία τοῦ ἔργου. "Ὅσον ἀφορᾷ τὸ πρῶτο ἀπὸ αὐτά, ἔχομε περίπτωσιν ἀνάλογη μὲ τὸν *Προμηθεὺς Δεσμώτης*. Στὸ Σταυρὸ μπορεῖ νὰ μὴν εἶναι καρφωμένος ἓνας ἠθοποιός, ἀλλὰ μιὰ κούκλα, κι ἓνας ἠθοποιὸς κρυμμένος νὰ μιᾷ στῆ θέσῃ της. "Ὅσον ἀφορᾷ τὰ ἐπόμενα τέσσερα, μποροῦμε νὰ δεχτοῦμε σ' αὐτά τὰ σημεῖα μιὰ θεατρικὴ σύμβαση κάθε φορά: Δὲν εἶναι ἀπαραίτητο ὁ Χριστὸς πραγματικὰ νὰ πῆ ὅτι διψᾷ (2), οὔτε ὁ Πέτρος νὰ παρακαλῆ στὴν πραγματικότητα τὸ Χριστὸ (3), οὔτε ν' ἀκουστῆ ἡ φωνὴ τοῦ στρατιώτη (4), οὔτε τέλος ὁ Κλεόπας νὰ ἀπευθύνεται ἄμεσα στοὺς φίλους του στὸ σπίτι τῆς Μαρίας (5). Τὸ ἕκτο σημεῖο ἐκ πρώτης ὄψεως φαίνεται δύσκολο. Ἄφου ὁ ἄγγελος κάνει μιὰ εἰσαγωγὴ κι ἀρχίζει τὴ ρῆσιν του σὲ γ' πρόσωπο, μεταφερόμαστε ξαφνικὰ στὸν ἴδιον τὸν τόπον τῆς διηγήσεως καὶ μιλοῦν τὰ ἴδια τὰ πρόσωπα ἄμεσα (στ. 2270-2377). Μετά, τὸν λόγο παίρνει ἐκ νέου ὁ ἄγγελος ἀπευθυνόμενος στὴ Θεοτόκω. Αὐτὸ ἀκριβῶς τὸ σημεῖο ἀποτελεῖ ἐπιχείρημα γιὰ τὴν V. Cottas<sup>2</sup> ὅτι τὸ δράμα αὐτὸ παραστάθηκε κάποτε. Πιστεύει ὅτι ὁ ποιητὴς του (δέχεται τὸν Γρηγόριο τὸ Θεολόγο) ἔγραψε τὸ ἔργο γιὰ ἀνάγνωσιν μόνο, καὶ τὴν ἀγγελικὴ αὐτὴ ρῆσιν σὲ μορφή ἀφηγηματικὴ. Ἀργότερα δραματοποίησαν τὴ ρῆσιν ἀφαιρῶντας τὰ: λέγουσιν οἱ ἱερεῖς καὶ ἀντέφησεν ἡ φάλαξ, κι ἔχομε ἔτσι ἓνα ἰντερμέδιο μέσα στὸ δράμα. Δύο λόγιοι<sup>3</sup> θεώρησαν τὸ τμήμα αὐτὸ σὰν μεταγενέστερη προσθήκη. Τὰ χφφ δὲν συμφωνοῦν ὡς πρὸς τὴν ὀνομασία τῶν προσώπων ποὺ παίρνουν μέρος στὸν ἄμεσο αὐτὸ διάλογο. Τὸ παλιότερο χφ, τὸ C, δίνει τὴ γραφὴ ΑΡΧΙΕΡΕΙΣ, ἄλλα χφφ δίνουν τὴ γραφὴ ΣΥΝΑΓΩΓΗ ΑΡΧΙΕΡΕΩΝ ἢ μόνο ΣΥΝΑΓΩΓΗ. Ἄλλὰ κανένα χφ δὲν παραλείπει τὸ τμήμα αὐτό. Τὸ γεγονὸς αὐτό, τὸ ὁποῖο συμβαίνει καὶ σ' ἄλλα σημεῖα τοῦ ἔργου, πιθανὸν δείχνει πὼς τὰ σωζόμενα χφφ προέρχονται ἀπὸ ἓνα ἀρχέτυπο, ποὺ δὲν κατονομάζε τὴν ἀλλαγὴ τῶν προσώπων.

Ὁ R. Cantarella<sup>4</sup> δέχεται τὸ τμήμα αὐτὸ σὰν μιὰ νέα εἰκόνα, τὴν τέταρτη τοῦ ἔργου.

Τὸ τμήμα αὐτὸ δὲν φαίνεται νὰ εἶναι μεταγενέστερη προσθήκη. Οὔτε θὰ μποροῦσε νὰ τὸ παραλείψῃ ὁ ποιητὴς τοῦ *Χριστοῦ Πάσχωτος*,

1. Βλ. A. M. Dale, *Collected Papers, Seen and Unseen on the Greek Stage*, σ. 125: «when visual accompaniments were lacking it may have seemed more natural to omit aural ones too».

2. V. Cottas, *Le théâtre à Byzance*, Paris 1931, σ. 238.

3. Οἱ Magnin καὶ Lalanne. Βλ. Brambs, *loc. cit.* σ. 24.

4. Cantarella R. «Anonimo bizantino del secolo XII (Pseudo-Gregorio Nazianzeno), *La passione di Cristo*, azione drammatica in 5 quadri et 12 scenae, trad. e adattamento scenico» *Dioniso XVI* (1953) 188-207.

ό όποϊος δέν παραλείπει κανένα χωρίο τών Εὐαγγελίων<sup>1</sup>. Ἐάν ἡ ἀρχική του μορφή ἦταν διαφορετική, ὅπως πιστεύει ἡ V. Cottas, αὐτό δέν εἴμαστε σέ θέση νά τὸ γνωρίζομε. Τὸ τμήμα αὐτό, ὅπως παραδίνεται, ἀποτελεῖ ἓνα νέο ἐπεισόδιο τοῦ δράματος. Ἡ ἀγγελικὴ ρήση σέ γ' πρόσωπο (στ. 2194-2269) προετοιμάζει τὸν ἄμεσο διάλογο Ἄρχιερέων — Κουστωδίας καὶ Πιλάτου, ἓνα ἐπεισόδιο ποῦ παρόμοιό του δέν συναντᾶμε στὸ ἀρχαῖο δράμα. Ὁ ἄγγελος παρακολοῦθησε τὰ γεγονότα ὡς ἓνα σημεῖο κι ἔσπευσε νά τὰ μεταδώσῃ στὴ Θεοτόκο. Τῆ συνέχεια τὴν δίνει ἄμεσα ὁ ποιητὴς σὰν ἀναδρομικὴ ἀναπαράσταση, ἐφόσον ἔχει μεσολαβήσει ἓνα χρονικὸ διάστημα, κατὰ τὸ ὅποιο ὁ ἄγγελος ἔρχεται νά συναντήσῃ τὴ Θεοτόκο καὶ νά τῆς διηγηθῆ τὴν πρώτη φάση τών γεγονότων. Ἡ σκηνὴ ἀλλάζει ἀπότομα — σέ κανένα ἄλλο σημεῖο τοῦ δράματος ἢ ἀλλαγὴ τῆς σκηνῆς δέν γίνεται ἀπότομα καὶ χωρὶς καμία προετοιμασία — καὶ παριστάνει τὸ Πραιτώριο, ἔξω ἀπὸ τὸ ὅποιο διαλέγονται οἱ Ἄρχιερεῖς μὲ τὴν Κουστωδία. Σέ λίγο ἐμφανίζεται καὶ ὁ Πιλάτος. Μετὰ τὸ τέλος τοῦ ἐπεισοδίου αὐτοῦ βρισκόμαστε πάλι στὸ ὑπαίθριο τοπίο μὲ πρόσωπα τὸν ἄγγελο, τὴ Θεοτόκο καὶ τὸ Χορό. Τὸ σκηνικὸ αὐτοῦ τοῦ ἐπεισοδίου εἶναι ἡ σκηνὴ στὴν ἀρχικὴ τῆς μορφῆς: ἓνα κτήριο. Μὲ τὰ κατάλληλα σύμβολα γίνεται φανερό ὅτι πρόκειται γιὰ τὸ Πραιτώριο.

Τὸ ἔβδομο σημεῖο τοῦ Brambs σχετίζεται μὲ τὸ γενικώτερο πρόβλημα τών ἐσωτερικῶν σκηνῶν, τὸ ὅποιο συζητεῖ ἡ A. M. Dale, *Collected Papers, Interior Scenes and Illusion*, σ. 265: «I suppose one could get round it by assuming that in plays where interior scenes were impending movable screens were substituted for doors, but this seems unlikely when the doors are used for ordinary purposes at other parts of the play». Στὴν περίπτωση ὅμως τοῦ *Χριστοῦ Πάσχοντος* οἱ θύρες τῆς οἰκίας δέν χρησιμοποιοῦνται ἄλλη φορὰ κι ἡ σκηνὴ αὐτὴ εἶναι ἡ τελευταία τοῦ ἔργου. Ὁ Ν. Χουρμουζιάδης<sup>2</sup> συζητεῖ τὴ λύση τοῦ προβλήματος τών ἐσωτερικῶν σκηνῶν μὲ τὴν χρῆση τοῦ ἐκκυκλήματος. Θὰ μπορούσαμε νά δεχτοῦμε ὅτι ἀνοίγοντας τὴ θύρα ἡ Μαρία, κινούμενες ζωγραφιστὲς ὀθόνες (*αἱ σκηναὶ*)<sup>3</sup> καὶ τὸ ἐκκύκλημα μετατρέπουν τὴ σκηνὴ σέ ἐσωτερικὸ σπιτιοῦ κι ἡ Μαρία ξανακλείνει τὴν πόρτα ἀντίθετα τώρα. Ταυτόχρονα θὰ ἔπαιρναν θέση στὴ σκηνὴ ὁ Κλεόπας μὲ τοὺς ὑπόλοιπους μύστες.

Στὶς *Εὐμενίδες* τοῦ Αἰσχύλου τελειώνοντας τὸν πρόλογο ἡ προφή-

1. Βλ. V. Cottas, loc. cit. σ. 239.

2. Βλ. Ν. Hourmouziades, *Production and imagination in Euripides*, Ἀθήνα 1965, σ. 93 ἐξ.

3. Βλ. T. B. L. Webster, loc. cit. σ. 171 καὶ 17.

τισσα (στ. 64), στὸν ὁποῖο περιγράφει ὅσα εἶδε μέσα στὸ ἄδυτο, γλυστράει στὴ σκηνὴ τὸ ἐκκύκλημα φέροντας ἐνώπιον τῶν θεατῶν τὸ ἄδυτον, σύμφωνα μὲ τὴν περιγραφὴ τῆς προφήτισσας<sup>1</sup>.

Στὸν *Αἴαντα* ἔχομε ἐπίσης μία ἐσωτερικὴ σκηνὴ (στ. 344 ἐξ.). Ἐδῶ ὁμως ἡ θύρα μένει ἀνοικτὴ. Ἀλλὰ κι ἔτσι εἶναι δύσκολο νὰ δεχτοῦμε ὅτι διαδραματίζεται ἡ σκηνὴ μέσα στὴ διαμονὴ τοῦ Αἴαντα κι ἀπὸ τὴν ἀνοικτὴ θύρα οἱ θεατὲς παρακολουθοῦν τὰ ἐντὸς διαδραματιζόμενα καὶ τὰ τοῦ Αἴαντος *πράγη*.

Ἡ τελευταία σκηνὴ τοῦ *Χριστοῦ Πάσχοντος* εἶναι περιγραφικὴ. Ὁ Χορὸς περιγράφει ὅ,τι βλέπει κι ὅ,τι συμβαίνει «ἐπὶ σκηνῆς». Ἔτσι δὲν θὰ δημιουργοῦνταν δυσκολίες στὸν θεατὴ νὰ κατανοήσῃ τὴ σκηνή.

Ὁ R. Cantarella<sup>2</sup> ἐπιχειρεῖ μία σκηنيκὴ προσαρμογὴ τοῦ ἔργου σὲ πέντε εἰκόνες καὶ δώδεκα σκηνές: πρώτη εἰκόνα: κοντὰ στὸ Γολγοθᾶ, δευτέρη εἰκόνα: στὸ Σταυρὸ, τρίτη εἰκόνα: στὸν Τάφο, τέταρτη εἰκόνα: ἔξω ἀπὸ τὸ Παλάτι τοῦ Πιλάτου, πέμπτη εἰκόνα: στὸ σπίτι τῆς Μαρίας. Πρόκειται γιὰ ἕναν πολὺ γενικὸ χωρισμὸ τοῦ ἔργου, καὶ δὲν ἀσχολεῖται καθόλου ὁ συγγραφέας μὲ τὰ ἐπὶ μέρους προβλήματα μιᾶς σκηنيκῆς προσαρμογῆς τοῦ δράματος.

Ὁ La Piana<sup>3</sup> πιστεύει ὅτι τὸ ἔργο δὲν γράφτηκε οὔτε γιὰ τὴν ἐκκλησία, οὔτε γιὰ τὸ θέατρο, χωρὶς ὁμως νὰ ἐκθέτῃ τὰ ἐπιχειρήματά του, ὅσον ἀφορᾷ τὸν *Χριστὸ Πάσχοντα*.

Ἀντίθετα ἡ V. Cottas<sup>4</sup> δέχεται ὅτι ὁ *Χριστὸς Πάσχων* διδάχτηκε σὲ μεταγενέστερη ἐποχὴ, καὶ θεωρεῖ ὅτι τὸν τόπο τῆς παραστάσεώς του τὸν νάρθηκα τῆς Ἀγίας Σοφίας. Ἀλλὰ δὲν στηρίζεται σὲ καμία συγκεκριμένη μαρτυρία γιὰ μιὰ τέτοια παράσταση τοῦ ἔργου.

Ὁ *Χριστὸς Πάσχων* εἶναι δυνατὸ νὰ χωριστῇ σὲ ἑπτὰ ἐπεισόδια, καθένα ἀπὸ τὰ ὁποῖα μπορεῖ νὰ χωριστῇ σὲ ὀρισμένες εἰκόνες, ἀνάλογα μὲ τὸν τόπο τῆς δράσεως, καὶ κάθε εἰκόνα σὲ ὀρισμένες σκηνές, ἀνάλογα μὲ τὰ πρόσωπα ποὺ λαβαίνουν μέρος:

*Πρόλογος* (στ. 1-90)

Τὸν πρόλογο λέει ἡ Θεοτόκος

Τὸπος: ἔξω ἀπὸ τὸ σπίτι τῆς Θεοτόκου

*Πρῶτο ἐπεισόδιο* (στ. 91-693)

(στ. 91-500) *πρώτη εἰκόνα*: ἔξω ἀπὸ τὸ σπίτι τῆς Θεοτόκου.

*α' σκηνή*: Θεοτόκος - *α'* ἄγγελος - Χορὸς

1. Βλ. καὶ H. J. Rose, *A commentary on the surviving plays of Aeschylus*, σ. 229.

2. Βλ. R. Cantarella, *ad loc.*

3. Βλ. La Piana, *Le rappresentazioni sacre nella letteratura Bizantina*, 1912, σ. 12.

4. Βλ. V. Cottas, *loc. cit.* σ. 253.



β' σκηνή: Θεοτόκος - β' ἄγγελος - Χορὸς

(στ. 500-663) *δεύτερη εἰκόνα*: σ' ἕνα φαράγγι, πηγαίνοντας πρὸς τὸν Γολγοθᾶ.

Τὰ πρόσωπα: Θεοτόκος - γ' ἄγγελος - Χορὸς

Φεύγουν ὄλοι. Ἀλλάζει τὸ σκηنيκὸ καὶ στὴ σκηνὴ γλυστράει τὸ ἐκκύκλημα μὲ τὸν Ἐσταυρωμένον καὶ τοὺς δύο ληστὲς ἀριστερὰ καὶ δεξιὰ του (πρβλ. στ. 1073). Στὴ σκηνὴ μπαίνουν μερικοὶ στρατιῶτες, ὁ Πέτρος, ὁ Θεολόγος, καὶ μετὰ ἡ Θεοτόκος μὲ τὸ Χορὸ.

*Δεύτερο ἐπεισόδιο* (στ. 694-1813)

(στ. 694-1485) *πρώτη εἰκόνα*: Γολγοθᾶς - Σταυρὸς

α' σκηνή: Θεοτόκος - Χριστὸς - Χορὸς

β' σκηνή: Θεοτόκος - Θεολόγος - Χορὸς

γ' σκηνή: Θεοτόκος - Θεολόγος - Ἰωσήφ - Νικόδημος - Χορὸς

(στ. 1485-1813) *δεύτερη εἰκόνα*: Γολγοθᾶς - Τάφος

Τὰ πρόσωπα: Θεοτόκος - Θεολόγος - Ἰωσήφ - Χορὸς

Φεύγουν ὄλοι. Ἀλλάζει τὸ σκηنيκὸ. Στὴ σκηνὴ μπαίνουν ἡ Θεοτόκος, ὁ Θεολόγος, ὁ Χορὸς.

*Τρίτο ἐπεισόδιο* (στ. 1814-2030)

Τόπος: τὸ σπίτι τοῦ Θεολόγου

α' σκηνή: Θεοτόκος - Θεολόγος - Χορὸς

β' σκηνή: Θεοτόκος - δ' ἄγγελος - Χορὸς

γ' σκηνή: Θεοτόκος - Μαγδαληνὴ - Χορὸς

Φεύγουν ὄλες. Ἀλλάζει τὸ σκηنيκὸ. Στὴ σκηνὴ μπαίνουν ἡ Θεοτόκος καὶ ἡ Μαγδαληνὴ.

*Τέταρτο ἐπεισόδιο* (στ. 2031-2269)

(στ. 2031-2115) *πρώτη εἰκόνα*: Τάφος

α' σκηνή: Θεοτόκος - Μαγδαληνὴ

β' σκηνή: Θεοτόκος - Μαγδαληνὴ - ε' ἄγγελος

γ' σκηνή: Θεοτόκος - Μαγδαληνὴ - Χριστὸς

(στ. 2116-2124) *δεύτερη εἰκόνα*: λίγο πιδ πέρα ἀπὸ τὸν Τάφο.

Τὰ πρόσωπα Θεοτόκος - Μαγδαληνὴ - Χορὸς

(στ. 2125-2172) *τρίτη εἰκόνα*: Τάφος

Τὰ πρόσωπα: Θεοτόκος - Μαγδαληνὴ - στ' ἄγγελος - Χορὸς

(στ. 2173-2269) *τέταρτη εἰκόνα*: λίγο πιδ πέρα ἀπὸ τὸν Τάφο.

Τὰ πρόσωπα: Θεοτόκος - ζ' ἄγγελος - Χορὸς

Φεύγουν δλοι. Ἐλλαγή σκηνικοῦ. Στὴ σκηνὴ μπαί-  
νουν οἱ Ἀρχιερεῖς καὶ ἡ Κουστωδία.

*Πέμπτο ἐπεισόδιο* (στ. 2270-2377)

(στ. 2270-2377) Τόπος: Πραιτώριο

α' σκηνή: Ἀρχιερεῖς - Κουστωδία

β' σκηνή: Ἀρχιερεῖς - Πιλάτος - Κουστωδία

Φεύγουν. Ἐλλαγή σκηνικοῦ. Στὴ σκηνὴ ἐπανέρ-  
χονται ἡ Θεοτόκος, ὁ ζ' ἄγγελος καὶ ὁ Χορὸς.

*Ἐκτο ἐπεισόδιο* (στ. 2378-2479)

(στ. 2378-2414) *πρώτη εἰκόνα*: ὕπαιθρο, πιδ πέρα ἀπὸ τὸν Τάφο.

Τὰ πρόσωπα: Θεοτόκος - ζ' ἄγγελος - Χορὸς

(στ. 2415-2479) *δεύτερη εἰκόνα*: Τάφος

Τὰ πρόσωπα: Θεοτόκος - Μαγδαληνὴ - Χορὸς

Φεύγουν ὄλες. Ἐλλάζει τὸ σκηνικό. Στὴ σκηνὴ  
μπαίνουν ἡ Θεοτόκος, ἡ Μαγδαληνὴ καὶ ὁ Χορὸς.

*Ἐβδομο ἐπεισόδιο* (στ. 2480-2531)

(στ. 2480-2489) *πρώτη εἰκόνα*: ἔξω ἀπὸ τὸ σπῖτι τῆς Μαρίας

Τὰ πρόσωπα: Θεοτόκος - Χορὸς

(στ. 2490-2531) *δεύτερη εἰκόνα*: στὸ ἐσωτερικό τοῦ σπιτιοῦ

α' σκηνή: Θεοτόκος καὶ Χορὸς - Μαρία τοῦ Μάρκου,  
Κλεόπας καὶ ἔντεκα φίλοι (βουβὰ πρόσωπα)

β' σκηνή: οἱ προηγούμενοι - Χριστὸς

Ὡς πρὸς τὴ δομὴ του τὸ δράμα δὲν ἀκολουθεῖ τὸ ἀρχαῖο ἐλληνι-  
κό. Τὰ λυρικά μέρη ποὺ διαρθρώνουν τὸ ἀρχαῖο δράμα σὲ ἐπεισόδια καὶ  
στάσιμα ἀπουσιάζουν ἀπὸ τὸν Χριστὸ Πάσχοντα.

Ὁ ἐξελληνισμένος Ἐβραῖος Ἐζεκιὴλ συνέθεσε ἓνα δράμα, τὴν  
Ἐξαγωγή<sup>1</sup>, στὸ ὁποῖο συνοψίζονταν διάφορα ἐπεισόδια τῆς ἐξόδου τῶν  
Ἐβραίων ἀπὸ τὴν Αἴγυπτο, τὰ ὁποῖα εἶχαν σημαντικὴ χρονικὴ ἀπό-  
σταση μεταξύ τους καὶ ποὺ διαδραματιζόνταν σὲ διαφορετικούς τόπους.  
Χωρισμὸς σὲ πέντε πράξεις καὶ περιορισμὸς σὲ τρεῖς ἠθοποιούς εἶναι  
πιθανός, κατὰ τὸν Α. Lesky<sup>2</sup>. Ὁ Γρηγ. Σιφάκης<sup>3</sup> δέχεται ὅτι τὸ ἔργο

1. Βλ. Br. Snell, *Tragicorum Graecorum Fragmenta*, Vol. I, 128 (σ. 288). Τοῦ  
Ἰδίου, *Szenen aus griechischen Dramen*, Berlin 1971, σ. 170 ἐξ., ὅπου ὡς terminus  
p. q. τῆς συγγραφῆς τοῦ δράματος ὀρίζεται τὸ μέσο τοῦ 3ου αἰ. π.Χ. καὶ ὡς ter-  
minus a. q. ὁ 1ος αἰ. π.Χ. Κατὰ τὴν *Realencyclopädie* (VI<sup>o</sup> 1702, ἄρθρο τοῦ Dieterich)  
ἡ χρονολογία τοῦ δράματος εἶναι ὁ 2ος αἰ. π.Χ.

2. Βλ. Ἱστορία τῆς Ἀρχαίας Ἑλληνικῆς Λογοτεχνίας (μετάφρ. Α. Τσοπανάκη),  
σ. 1014-15.

3. Βλ. op. cit. σ. 123.

χωρίζονταν σέ πέντε πράξεις, ανάλογα μέ τήν ἀλλαγὴ τοῦ τόπου τῆς δράσεως. Ἔτσι ἔχομε πέντε σκηνές: 1. κάπου στή χώρα τῆς Μαδιάμ, 2. μπροστά στό παλάτι τοῦ Ραγουήλ, 3. στό βουνό Χωρήβ, 4. μπροστά στό παλάτι τοῦ Φαραώ, 5. κάπου στήν ἔρημο. Ἐκ πρώτης ὄψεως φαίνεται ἀδύνατο νά διδαχτῆ τὸ ἔργο. Ἀλλά τὰ τεχνικά προβλήματα δὲν εἶναι ἄλυτα. Τὸ ἔργο ἀντικαθρεφτίζει τὴν ἐξέλιξη τῆς τεχνικῆς στὴ σύνθεση τραγωδίας κατὰ τὴν Ἑλληνιστικὴ ἐποχὴ. Μερικὰ τοπία ζωγραφισμένα στὶς περιστρεφόμενες περιάκτους θὰ πληροφοροῦσαν τοὺς θεατὲς ὅτι οἱ ὑπαίθριες σκηνές ἦταν διαφορετικὲς κάθε φορά, καὶ μερικὰ σύμβολα, ἐπίσης ζωγραφισμένα στὶς περιάκτους, θὰ διαφοροποιοῦσαν τὸ ἀνάκτορο τῆς Μαδιάμ ἀπὸ ἐκεῖνο τῆς Αἰγύπτου<sup>1</sup>.

Ἐπὶ τοῦτο ὡς καὶ ἡ ἀντίθετη (προηγούμενη χρονικά) ἀποψη τοῦ Ο. Zweirlein<sup>2</sup>, ὁ ὁποῖος πιστεύει ὅτι τὸ ἔργο γράφτηκε γιὰ ἀνάγνωση καὶ ὄχι γιὰ τὸ θέατρο.

Ὁ Ἐξεκινήλ χρησιμοποιοεῖ στό δράμα του τὴν τεχνικὴ τοῦ ἀρχαίου ἑλληνικοῦ<sup>3</sup>, ἀν καὶ ἀποκλίνει κάποτε ἀπ' αὐτή.

Ἐπὶ τοῦτο κοινὰ στοιχεῖα ἀνάμεσα στὴν Ἐξαγωγή καὶ στὸν Χριστὸ Πάσχοντα: 1. εἶναι καὶ τὰ δύο κλασσικὸμορφα (γλώσσα-μέτρο), 2. ἔχουν περιεχόμενο ὄχι ἑλληνικό, 3. ἔχουν μακρὲς ἀφηγήσεις καὶ μονολόγους, 4. δὲν τηροῦν τὴν ἐνότητα τοῦ τόπου καὶ τοῦ χρόνου.

Στὸν Χριστὸ Πάσχοντα ὑπάρχουν μερικὰ παραδοσιακὰ δραματικὰ στοιχεῖα: 1. ἓνας Εὐριπίδειος κατατοπιστικὸς πρόλογος, 2. ὁ ἰαμβικός τρίμετρος, 3. τυπικὲς ἀγγελικὲς ῥήσεις, 4. ἡ ὑπαρξὴ Χοροῦ, 5. ἡ τήρηση τοῦ νόμου τῶν τριῶν ἠθοποιῶν, ἐκτὸς μιᾶς περιπτώσεως, ὅπου ἓνα τέταρτο πρόσωπο ἀπαγγέλλει τρεῖς στίχους (ὁ Νικόδημος, στ. 1466-1468). Ἀλλὰ ὑπάρχουν καὶ νέα στοιχεῖα: 1. τὸ περιεχόμενο, 2. ἡ δομὴ του, 3. ὁ ρόλος τοῦ Χοροῦ.

Ὅπως στὴν Ἐξαγωγή ἔτσι καὶ στὸν Χριστὸ Πάσχοντα ἡ ἀλλαγὴ τοῦ τόπου τῆς δράσεως μπορεῖ νά δηλωθῆ μέ τις περιστρεφόμενες περιάκτους καὶ τις ζωγραφισμένες προοπτικὰ ὀθόνες στό βᾶθος τοῦ λογείου. Στὸ στ. 1494 γίνεται ἡ ταφή καὶ ὁ Τάφος καλύπτεται μέ λίθο. Τὸ τελευταῖο ἀνοιγμα τῆς στοᾶς τοῦ λογείου θὰ μπορούσε νά χρησιμοποιηθῆ σὰν Τάφος καὶ μιὰ ζωγραφιστὴ κινούμενη ὀθὼν νά χρησιμοποιηθῆ σὰν λίθος. Ἡ τελευταία ἐμφάνιση τοῦ Χριστοῦ μπορεῖ νά γίνῃ μέ τὴ μηχανή, ἐνῶ ἡ ἐμφάνιση τῶν δύο ἐξ οὐρανοῦ ἀγγέλων στὸν Τάφο μέ τὸν τόρνο.

1. Βλ. Gr. Sifakis, loc. cit. σ. 135.

2. O. Zweirlein, *Die Rezitationsdramen Senecas*, Beitr. z. Klass. Philol. 20, 1966, 138.

3. Βλ. Br. Snell, *Szenen aus griechischen Dramen*, σ. 176, 179 καὶ 180.

Ὁ, τιδήποτε πρόκειται νὰ συμβῆ «ἐπὶ σκηνῆς» ἀναγγέλλεται ἐκ τῶν προτέρων, ἐκτὸς τῆς περιπτώσεως ποῦ ἡ σκηνὴ ἀλλάζει ἀπότομα καὶ μεταφέρεται ἡ δράση μπροστὰ στὸ Πραιτώριο. Ἡ τεχνικὴ αὐτὴ ἀπὸ τὸ ἓνα μέρος βοηθᾷ τὸν ποιητὴ στὴ σύνθεσή του καὶ ἀπὸ τὸ ἄλλο βοηθᾷ τοὺς θεατὲς στὴν παρακολούθησιν τῆς διδασκαλίας τοῦ ἔργου.

Ἐνα ἄλλο στοιχεῖο ποῦ βοηθᾷ τὸν ποιητὴ στὴ σύνθεσιν τοῦ ἔργου εἶναι ἡ χρῆσις τῆς λεγόμενης σκηνικῆς συμβάσεως<sup>1</sup>, σύμφωνα μὲ τὴν ὁποία σὲ διάφορα σημεία ἐνὸς δραματικοῦ ἔργου οἱ ἥρωες ἀναφέρονται σὲ πράγματα τὰ ὁποία βλέπουν ἢ ἀκοῦν ἀπὸ τῆ θέσιν τους, καὶ τὰ ὁποία οἱ θεατὲς οὔτε βλέπουν οὔτε ἀκοῦν κατὰ τὴ διδασκαλίαν τοῦ ἔργου. Ἰδιαιτέρα ὁ ποιητὴς τοῦ Χριστοῦ Πάσχοντος καταφεύγει συχνὰ στὴ μέθοδον αὐτὴν γιὰ νὰ μπορέσῃ ν' ἀναφερθῆ σ' ὅλα τὰ γεγονότα τῶν τριῶν ἡμερῶν ἀκολουθώντας ὅλα τὰ Εὐαγγέλια. Α. χ. στὸ στ. 96 λέει ὁ Χορὸς: *στρατὸν πολὺν τε πᾶσαν ἂν' ὄρῳσαν βλέπω*. Ὑποτίθεται ὅτι τὸν στρατὸν τὸν διακρίνει σὲ κάποια ἀπόστασιν πέρα ἀπὸ τὴ σκηνή. Ὅσον ἀφορᾷ τῇ λέξει *ὄρῳσαν* καὶ ἐδῶ ἔχομε μίαν σύμβασιν, ἐφόσον ἡ παράστασις θὰ λάβαινε χώρα κατὰ τὴ διάρκειαν τῆς ἡμέρας. Στὸ στ. 414 λέει ὁ Ἄγγελος: *Ἦδη δ' ἔως πέφηνεν, ἐκρέει κνέφας*. Καὶ αὐτὸ εἶναι συμβατικόν, ἐφόσον ἡ ἐναλλαγὴ φωτὸς καὶ σκοτῶν δὲν ἦταν δυνατὴ στὸ ὑπαίθριον ἑλληνικὸ θέατρο. Στὸ στ. 855 λέει ἡ Θεοτόκος:

*ὄς ἀρτίως κέκραγε πρὸς τὸν Πατέρα  
φωνῆ κραταιᾷ γείσσα γῆς ταραξάση,  
οὗ πᾶσα μὲν χθὼν φθέγματος πληρομένη<sup>2</sup>.*

Δὲν εἶναι ἀπαραίτητον ν' ἀκουστῇ ἡ κραυγὴ τοῦ Χριστοῦ ἀπὸ τὸν Σταυρὸν, οὔτε καὶ νὰ σειστῇ ἡ γῆ ἀπὸ τὴν κραυγὴν του. Εἶναι κατὰ τελείωσιν συμβατικόν. Τὸ ἴδιον καὶ στὸν στ. 1081: *κατίδεν' ἴδεν' αἷμα νυγέντος νεκροῦ<sup>3</sup>*. Στὸ στ. 2050 ἡ Θεοτόκος λέει στὴ Μαγδαληνή:

*εὗγ' εὗγ' ἐπανήμιες τάχιστα νῦν, φίλη.*

Ὁ χρόνος τῆς ἀπουσίας τῆς Μαγδαληνῆς εἶναι συμβατικόν. Μποροῦμε νὰ δεχτοῦμε ὅτι γιὰ λίγο ἡ Θεοτόκος, ποῦ ἔχει μείνει μόνη στὴ σκηνή, παρατηροῦσε τὸν ἄδειον Τάφον σιωπηλῆ, γι' αὐτὸ καὶ λέει στὴ Μαγδαληνή: *ἐγὼ δὲ λίθον ἠρόμενον βλέπουσ'* ἔτι (στ. 2051). Ἀκριβῶς γιὰ λόγους σκηνικῆς οἰκονομίας δύο φορές στὸ τέταρτον ἐπεισόδιον ἡ Θεοτόκος μὲ τὸν Χορὸν ἀπομακρύνονται λίγο ἀπὸ τὸν Τάφον. Στὸ διάστημα αὐτὸ μπροστὰ στὸν Τάφον συμβαίνουν ὀρισμένα γεγονότα, ποῦ δὲν θὰ τὰ ἐβλεπαν οἱ θεατὲς, ἐὰν τὸ ἔργο διδάσκονταν ἀπὸ σκηνῆς, οἱ γυναῖκες ὁμοίως τοῦ Χο-

1. Βλ. Α. Μ. Dale, loc. cit. σ. 125.

2. Πρβλ. Βάκχαι στ. 591 ἐξ.

3. Πρβλ. Ἰφιγένεια ἢ ἐν Ταύροις στ. 72-73.

ροῦ ὑποτίθεται ὅτι εἶναι σὲ θέση νὰ τὰ παρατηροῦν. Ἔτσι στὸν στίχο 2415 λέει ὁ Χορός :

*καὶ μὴν ὁ Πέτρος σὺν Ἰωάννῃ φίλῳ  
θαῦτον δραμόντες πρὸς τάφον ζωηφόρον*

Ἀμέσως μετὰ ἐπιστρέφει ἡ Μαγδαληνὴ καὶ διηγεῖται ὅσα συνέβηκαν μέχρι τώρα.

Ὁ Χριστὸς Πάσχων δὲν εἶναι ἔργο πλούσιο σὲ δράση, ἐφόσον τὸ μεγαλύτερο μέρος τοῦ ἀποτελεῖται ἀπὸ μακροὺς μονολόγους καὶ διηγήσεις. Ὁ ποιητὴς τοῦ ἀπέβλεπε περισσότερο στὸ περιεχόμενο, κι αὐτὸ ἦταν δεσμευτικὸ γιὰ τὴ δραματικὴ πλοκὴ.

Ὁ ἥρωας τοῦ δράματος εἶναι ἡ Θεοτόκος. Ὁ μῦθος ἀρχίζει ἀπὸ τὸ σημεῖο ποῦ ἀρχίζει νὰ ἐκτελεῖται ἡ ἀπόφαση τοῦ Πιλάτου. Ἀπὸ τὸ σημεῖο αὐτὸ ἀρχίζει τὸ δράμα τῆς Μητέρας: ἄραγες θὰ πραγματοποιηθῆ ἡ προφητεία ἢ θὰ χαθῆ γιὰ πάντα ὁ Υἱὸς τῆς; Ἡ ἀγωνία τῆς εἶναι μεγάλη. Νομίζει πὼς δὲν θ' ἀντέξῃ, πὼς θὰ πεθάνῃ :

(στ. 371) *ῥίψω, μεθήσω σῶμ', ἀπαλλαγῆσομαι  
βίον θανοῦσα· χαίρετ', οὐκέτ' εἴμ' ἐγώ.*

Μὰ πάλι ἡ πίστη ζεσταίνει τὴν ψυχὴ τῆς. Δὲν εἶναι δυνατὸ νὰ μὴν ἀναστηθῆ ὁ Υἱὸς τοῦ Θεοῦ :

(στ. 745) *Τὸν μὲν γὰρ ἡμῶν δυσμενῆ πεφνκότα  
ῥῶον κτενεῖς σὺ καὶ καταβαλεῖς μόρον,  
θαῦτόν τ' ἀνιῶν τοὺς ἀλάστορας τίσεις·  
γυνὴ δὲ θῆλυ καπὶ δακρύοις ἔφν.*

Θὰ μπορούσαμε νὰ μιλήσουμε γιὰ ἓνα εἶδος περιπέτειας (τὸ ἐπεισόδιο ἔξω ἀπὸ τὸ Πραιτώριο), ἀναγνωρίσεως (ἢ ἐπιβεβαίωση τῆς Ἀναστάσεως), πάθους (ἢ Σταύρωση, ὁ Θάνατος καὶ ἡ Ταφὴ τοῦ Χριστοῦ), καθὼς ἐπίσης καὶ καθάρσεως.

Ἐνῶ ἡ ἐνότητα τοῦ τόπου καὶ τοῦ χρόνου δὲν τηρεῖται, δὲν συμβαίνει τὸ ἴδιο καὶ μὲ τὴν ἐνότητα τῆς πράξεως<sup>1</sup>.

Ὁ Χριστὸς Πάσχων ἀνήκει στὸ θεαματικὸ εἶδος τραγωδίας (ὅπως κατὰ τὸν Ἀριστοτέλη)<sup>2</sup>. Ἡ Σταύρωση, ἡ Ἀποκαθλήωση, ἡ Ταφὴ, ἡ ἐμφάνιση τοῦ Ἀναστηθέντος Χριστοῦ, καὶ τέλος ἡ ἐμφάνισή του στὸ σπίτι τῆς Μαρίας τοῦ Μάρκου εἶναι ἐπεισόδια ἰδιαίτερα θεαματικά.

Ὅπως καὶ ἡ Ἐξαγωγή ἔτσι καὶ τοῦτο τὸ δράμα ἀκολουθεῖ, μὲ ἀποκλίσεις κάποτε, τὴν τεχνικὴ τοῦ ἀρχαίου δράματος. Γιὰ τὸν λόγο αὐτὸ ὁ Χριστὸς Πάσχων δὲν θὰ μπορούσε νὰ ἔχῃ γραφῆ σὲ ἐποχὴ τόσο μακρινή (11ος-12ος αἰ.), ἀφοῦ ἔχει μεσολαβήσει ἓνα τόσο μεγάλο διάστη-

1. Βλ. Ἀριστοτέλους, *Περὶ Ποιητικῆς* 1451a.

2. Βλ. Ἀριστοτέλους, *op. cit.* 1456a.

μα, κατά τὸ ὅποιο ἢ ἀπὸ σκηνῆς διδασκαλία ἀρχαίου δράματος ἔχει σταματήσει. Ὁ Α. Tuilier<sup>1</sup> ὑποστηρίζει ὅτι τὸ ἔργο πρέπει νὰ γράφτηκε σὲ μιὰ ἐποχὴ πού ἢ ἀρχαία παράδοση ἦταν ἀκόμα ζωντανή. Θεωρεῖ τὸ ἔργο σὰν γνήσιο δράμα<sup>2</sup> πού ἀκολουθεῖ τοὺς κανόνες τοῦ ἀρχαίου δράματος, ὅμως δὲν ἀσχολεῖται περισσότερο μὲ τὸ θέμα αὐτὸ στὴ μελέτη του περὶ τοῦ *Χριστοῦ Πάσχοντος*.

Γνωρίζομε ὅτι τοὺς πρώτους χριστιανικοὺς αἰῶνες ἔχομε ἀκόμα σποραδικές διδασκαλίες ἀρχαίου δράματος<sup>3</sup>. Σὲ μιὰ τέτοια περίοδο θὰ ἦταν δυνατὸ νὰ τοποθετηθῇ ὁ Χριστὸς *Πάσχω*, παρὰ σὲ μιὰ πολὺ μεταγενέστερη, κατὰ τὴν ὁποία δὲν παρατηρεῖται καμία παρόμοια προσπάθεια.

Γνωρίζομε ὅτι ὁ φερόμενος σὰν ποιητὴς τοῦ ἔργου στὴ χειρόγραφη παράδοση, ὁ Γρηγόριος ὁ Θεολόγος, ἔγραψε δραματικὰ ἔργα ἀντιδρώντας στὸ γνωστὸ διάταγμα τοῦ Ἰουλιανοῦ κι ἀκολουθώντας σ' αὐτὸ τὸν Ἀπολλινάριο ἀπὸ τὴ Λαοδικεῖα<sup>4</sup>. Γνωρίζομε ἐπίσης ὅτι ὁ Γρηγόριος ὁ Θεολόγος χρησιμοποίησε στὰ ποιήματά του στίχους ἢ λέξεις, ἀλλοιωμένα ἢ ἀναλλοίωτα, ἀπὸ τοὺς ἀρχαίους τραγικούς<sup>5</sup>. "Ἄξια ἐπίσης προσοχῆς εἶναι δύο ἀποσπάσματα ἀπὸ τὸν ἐπικήδειο λόγο *Εἰς Καισάριον τὸν ἑαυτοῦ ἀδελφόν*, τὸν ὁποῖο ἔγραψε ὁ Γρηγόριος ὁ Θεολόγος: «ἡ τῆς κάτω λαμπρότητος· καὶ τὴν μὲν ὡς σκηνὴν προβάλλοιτο, ἢ τι προσωπεῖον τῶν πολλῶν καὶ προσκαίρων, τὸ τοῦ κόσμου τούτου δρᾶμα ὑποκρινόμενος, αὐτὸς δὲ ζῶν θεοῦ» (IX, 7), καὶ τὸ δεύτερο: «τὰ μὲν γὰρ ἄλλα ὡς ἐπὶ σκηνῆς καὶ ἄλλοις παίζεσθαι, τάχιστα πηγνυμένης τε καὶ καταλυομένης, τάχα

1. Βλ. Α. Tuilier, loc. cit. σ. 72.

2. Βλ. Α. Tuilier, loc. cit. σ. 19 καὶ 70.

3. Βλ. Χρ. Β. Δεδούση, *Μενάνδρου Σαμία*, Ἀθῆναι 1965, σ. 3 καὶ Br. Snell, *Tragicorum Graecorum Fragmenta* Vol. I, σ. 21, ὅπου μαρτυρίες περὶ διδασκαλίας ἔργων τοῦ Εὐριπίδη στὴς ἀρχές τοῦ 4ου αἰ. μ. Χ. Ὁ Λιβάνιος ἐπίσης στὸ *Περὶ τῆς ἑαυτοῦ τύχης*, 9 μιλά γιὰ μιὰ διδασκαλία σὲ ἀνοιχτὸ θέατρο τῶν Ἀχαρνέων τοῦ Ἀριστοφάνη. Ὁ ἴδιος στὸ *Πρὸς Ἀριστείδην Ὑπὲρ τῶν Ὀρχηστῶν*, 72 καὶ 73 ἀναφέρεται στὸ γεγονός τοῦ κλεισίματος τῶν θεάτρων «ἵνα μὴ τραγῶδες εἰσελθῶν Πασιφάνη μιμῆσθαι τὴν ἐξοκειλάσαν εἰς ἀλλόκοτον ἔρωτα μηδ' αὖ κωμῶδες τὰς παρὰ τῷ Μενάνδρῳ τικτούσας καὶ πολλὰ ἕτερα». Βλ. ἀκόμη καὶ Minos Kokolakis, *Lucian and the tragic Performances in his time*, Athens 1961. Πρόκειται γιὰ μιὰ ἔρευνα τῶν παραστάσεων ἀρχαίου δράματος κατὰ τὸν 2ο αἰ. μ. Χ. Τὸ πρόβλημα ὅμως εἶναι μὲ ποιὸν ἀκριβῶς τρόπο γίνονταν αὐτὲς οἱ παραστάσεις.

4. PG 35,265 καὶ Σωζομενός V 18 (PG 67, 1269).

5. Γιὰ παραδείγματα βλ. Stoppel Paulus, *Quaestiones de Gregorii Nazianzeni Poetarum scenicarum imitatione et arte metrica*, Rostochii, 1881. Βλ. ἐπίσης καὶ Α. Φυτράκη, *Τὸ παιμικὸν ἔργον Γρηγορίου τοῦ Ναζιανζηνοῦ*, ἐν Ἀθῆναις 1968, σ. 19, ὅπου τὸ ἔργο του χαρακτηρίζεται ὡς «μωσαϊκὸν ἐκ παλαιότερων μορφῶν, εἰκόνων καὶ σκέψεων».

δὲ φθειρομένης ῥῶον ἢ συνισταμένης, ὡς εἶναι ἰδεῖν ἐκ τῶν πολλῶν τοῦ βίου μεταβολῶν, καὶ τῆς ἄνω καὶ κάτω μεταπιπτούσης εὐετηρίας». (X, 5). Ὁ Γρηγόριος χρησιμοποιεῖ στὸ λόγο του μεταφορῆς παρμένες ἀπὸ τὸ θέατρο. Βέβαια ὁ ἴδιος εἶχε κλασσικὴ παιδεία, ἀλλὰ καὶ τὸ ἀκροατήριό του θὰ ἔπρεπε νὰ εἶχε γνώσεις περὶ ἀρχαίου θεάτρου. Ἄξιο ἰδιαίτερης προσοχῆς εἶναι τὸ δεύτερο ἀπόσπασμα. Σὲ τί ἀκριβῶς ἀναφέρεται ὁ Γρηγόριος; Βέβαια δὲν εἶναι δυνατὸν νὰ ἀναφέρεται στοὺς μίμους, οἱ ὅποιοι, ὅπως γνωρίζομε, ἔστηναν καὶ ἔλυναν τὰ πρόχειρα σκηνικὰ τοὺς ὁπουδῆποτε καὶ οἱ ὅποιοι δὲν ἔχαιραν ἐκτιμῆσεως ἀνάμεσα στὸ σοβαρὸ κοινό.

Ὁ Εὐστάθιος Θεσσαλονίκης μᾶς πληροφορεῖ ὅτι ὁ Ἰωάννης Δαμασκηνὸς συνέθεσε ἓνα εὐριπίδειο δράμα, τὴ *Σωσάννα*<sup>1</sup>. Ὁ Κ. Σάθθα<sup>2</sup> ὑποθέτει ὅτι τὸ ἔργο εἶχε γραφῆ κατὰ τοὺς κανόνες τῆς ἑλληνικῆς τέχνης, ὅπως καὶ ὁ *Χριστὸς Πάσχων*. Γνωρίζομε ὅτι ὁ Γρηγόριος ἐπέδρασε στὴν ἐκκλησιαστικὴ ποίηση τοῦ 8ου αἰ., καὶ μάλιστα στὸν Ἰωάννη Δαμασκηνό<sup>3</sup>. Θὰ ἦταν ὁπωσδῆποτε χρήσιμη μία σύγκριση ἀνάμεσα στὴ *Σωσάννα* καὶ στὸν *Χριστὸ Πάσχοντα*. Ἀλλὰ ἡ *Σωσάννα* δὲν σώθηκε. Τὸ χφ τοῦ ἔργου ποὺ διάβασε ὁ Εὐστάθιος τὸν 12ο αἰ. ἀποδίδει τὴ *Σωσάννα* στὸν Ἰωάννη Δαμασκηνό. Τὸ ἔργο ὅμως δὲν συμπεριλαμβάνεται στὰ χφφ τῶν ἔργων τοῦ Δαμασκηνοῦ, καὶ διάφοροι λόγιοι ἀπέδωσαν τὸ ἔργο στὸν Νικόλαο Δαμασκηνό, ποὺ ἔζησε τὸν 1ο αἰ. μ. Χ.<sup>4</sup> Ἡ μαρτυρία ὅμως τοῦ Εὐσταθίου εἶναι ἰσχυρή, ὥστε νὰ μὴν εὐσταθῆ ἡ δευτέρη ἀποψη.

Ὁ Α. Tuilier<sup>5</sup> χαρακτηρίζει τὸν *Χριστὸ Πάσχοντα* σὰν τριλογία, ποὺ περιλαμβάνει τρία συνεχόμενα ἐπεισόδια, τὰ ὁποῖα λαβαίνουν χώρα σὲ τρεῖς συνεχόμενες μέρες: 1. στ. 1-1133: Σταύρωση καὶ Θάνατος τοῦ Χριστοῦ, 2. στ. 1134-1905: Ἀποκαθήλωση καὶ Ταφὴ τοῦ Χριστοῦ, 3. στ. 1906 - τέλος: Ἀνάσταση τοῦ Χριστοῦ. Τὸ ἔργο αὐτὸ δὲν μπορεῖ νὰ χαρακτηριστῆ σὰν τριλογία μὲ τὴν αὐστηρὴ ἔννοια τοῦ ὅρου, γιατί καθένα ἀπὸ τὰ τρία μέρη δὲν μπορεῖ νὰ σταθῆ σὰν ἀνεξάρτητο δράμα (ὅπως οἱ *Χοηφόροι* ἢ οἱ *Εὐμενίδες*). Ἐνῶ στὸ πρῶτο μέρος ὑπάρχει ἓνας κατατοπιστικὸς πρόλογος, στὰ δύο ἄλλα ἡ ἀρχὴ ἀποτελεῖ συνέχεια τοῦ ἀμέσως προηγούμενου μέρους καὶ δὲν μπορεῖ νὰ θεωρηθῆ σὰν ἀρχὴ ἐνὸς νέου μέρους.

1. Migne, P. G. 136,508.

2. Βλ. Κ. Σάθθα, *Ἱστορικὸν δοκίμιον περὶ τοῦ θεάτρου καὶ τῆς Μουσικῆς τῶν Βυζαντινῶν*, ἐν Βενετία 1878, σ. τοθ' ἐξ.

3. Βλ. Α. Φυτράκη, loc. cit. σ. 50, 52 καὶ 53.

4. Βλ. La Piana, loc. cit. σ. 14.

5. Βλ. Α. Tuilier, loc. cit. σ. 20.

Ὁ Χορός τοῦ Χριστοῦ Πάσχοντος δὲν ἔχει πλήρη ἀντιστοιχία μὲ τὸν Χορὸ τοῦ ἀρχαίου δράματος. Ἡ μεγαλύτερη διαφορά τους ἔγκειται στὸ ὅτι δὲν ἀδει, παρὰ διαλέγεται σὲ τριμέτρους, σὰν ἕνα ἀπὸ τὰ πρόσωπα τοῦ δράματος. Δὲν ὑπάρχουν στάσιμα, οὔτε πάροδος. Ὁ Χορός τοῦ Χριστοῦ Πάσχοντος δὲν ἔχει ρόλο λυρικό οὔτε διαρθρωτικό, ὅπως ὁ ἀρχαῖος Χορός. Στὴν Ἑλληνιστικὴ τραγωδία ἡ θέση τοῦ Χοροῦ εἶναι στὴν ὀρχήστρα ξεκομμένος ἀπὸ τοὺς ἥρωες πού δροῦν στὴ σκηνή. Μεταξὺ λογιῶν καὶ ὀρχήστρας ἦταν δυνατὴ ἡ ἐπικοινωνία κατὰ τὴ διάρκειά τῆς διδασκαλίας μὲ τὴ βοήθεια μιᾶς σκάλας<sup>1</sup>. Ὁ Χορός τώρα εἶναι μᾶλλον ἕνα διακοσμητικὸ στοιχεῖο, πού τραγουδᾷ ἀνάμεσα στὶς πράξεις ἐμβόλιμα κυρίως κομμάτια. Ὁ ἀριθμὸς τῶν μελῶν του εἶναι ἐλαττωμένος. Στὴν Ἐξαγωγή δὲν ἔχομε ἔνδειξη γιὰ ὑπαρξὴ Χοροῦ. Τίποτε ὅμως δὲν ἀποκλείει νὰ ὑπῆρχε ἕνας Χορός, πού θὰ τὸν ἀποτελοῦσαν οἱ ἕξι ἀδελφὲς τῆς Σεπφώρας<sup>2</sup>, οἱ ὁποῖες ἠ ἀκολουθοῦσαν τοὺς ἥρωες τοῦ δράματος ἢ παρέμεναν στὴν ὀρχήστρα γεμίζοντας μὲ ἄσματα τὰ χάσματα ἀνάμεσα στὶς πράξεις<sup>3</sup>.

Στὸ Χριστὸ Πάσχοντα ὁ Χορός ἀποτελεῖται ἀπὸ γυναῖκες τῆς Γαλιλαίας, τὶς ὁποῖες παρουσιάζει ἡ Θεοτόκος τελειώνοντας τὸν πρόλογό της.

*αὐται δ' ἐπεισάν μ' ἡμέρας μίμνειν φάος* (στ. 90). Ἀμέσως μετὰ ὁ Χορός τῆς ἀπευθύνει μία νοουθεσία φιλική:

*Δέσποινα, νῦν πύκαζε σὸν δέμας τάχει.*

*Ἄνδρες τρέχουσιν ἐμφανεῖς πρὸς τὴν πόλιν.*

Μποροῦμε νὰ δεχτοῦμε τὴν παρουσία του στὴ σκηνή ἀπὸ τὴν ἀρχὴ τοῦ δράματος. Δρᾷ ἀποκλειστικὰ σὰν ἕνας «ἐλάσσων χαρακτήρας»<sup>4</sup> πού παραστέκεται στὴ Θεοτόκο στὶς δύσκολες στιγμὲς πού περνᾷ καὶ πού συμμετέχει στὴ χαρὰ της μετὰ τὴν Ἀνάσταση. Δὲν εἶναι ἕνας οὐδέτερος παρατηρητὴς πού ἀπὸ τὴ θέση του παρατηρεῖ ἀπλῶς καὶ σχολιάζει. Εἶναι φίλος τῶν δρώντων προσώπων καὶ παίρνει μέρος στὴ δράση. Γι αὐτὸ ἡ θέση του εἶναι στὴ σκηνή. Σ' ἕνα μόνο σημεῖο τοῦ ἔργου δὲν συμμετέχει στὰ γεγονότα: στὸ σημεῖο πού ἡ Θεοτόκος μὲ τὴ Μαγδαληνὴ πηγαίνουν στὸν Τάφο καὶ τὸν βρίσκουν ἀνοιχτό. Ὁ Χορὸς ἀφήνει τὴ σκηνή, στὴν ὁποία θὰ ἐπανέλθῃ σὲ λίγο. Ἐνα τελείως νέο στοιχεῖο στὴ χῆρη τοῦ Χοροῦ εἶναι ὅτι ἕνα μέλος του ἐγκαταλείπει τὴν ὁμάδα, ἀποβάλλει τὴν ἀνωνυμία του καὶ παίρνει μέρος στὴ δράση, γίνεται ἕνας ἀπὸ

1. Βλ. Gr. Sifakis, loc. cit. σ. 130.

2. Βλ. Gr. Sifakis, loc. cit. σ. 122.

3. Βλ. Gr. Sifakis, loc. cit. σ. 124.

4. Βλ. Ἀριστοτέλους *Περὶ Ποιητικῆς* 1456a: «καὶ τὸν χορὸν δὲ ἕνα δεῖ ὑπολαβεῖν τῶν ὑποκριτῶν, καὶ μῦριον εἶναι τοῦ δλου...».



τούς ἥρωες τοῦ δράματος: εἶναι ἡ Μαγδαληνή, πού ἐμφανίζεται στό σημεῖο ὅπου ἡ Θεοτόκος, στό σπῖτι τοῦ Θεολόγου, ἀπευθύνεται στίς γυναῖκες πού τῆς παραστέκονται καί ζητάει μία ἐθελόντρια νά πάη στόν Τάφο. Ἡ Μαγδαληνή δικαιολογεῖ τήν προθυμία της αὐτή καί κατά κάποιον τρόπο αὐτοπαρουσιάζεται: .....τόνδ' ὑφίσταμαι πόνον

*Ἐκητι πολλῶν, ὧν ἀπηλλάγην κακῶν* (στ. 1945).

Σέ τρία σημεία ὁ ρόλος τοῦ Χοροῦ τοῦ Χριστοῦ Πάσχοντος ταυτίζεται μέ τόν συνήθη ρόλο τοῦ ἀρχαίου Χοροῦ: α. γίνεται τὸ ἐνδιάμεσο μεταξὺ θεατῶν καί ἡρώων, ὅταν ἐκφράζῃ σκέψεις πάνω σ' αὐτά πού συμβαίνουν ἐπὶ σκηνῆς, ὅπως:

*πάντων δσ' ἔστ' ἔμψυχα καί γνώμην ἔχει,*

*γυναϊκές ἔσμεν ἀθλιώτατον φυτόν,*

*ἔσαι τεκοῦσαι καί θανόντ' εἶδον τέκνα* (στ. 1019 ἐξ.),

β. προετοιμάζει τήν εἴσοδο τῶν ἀγγέλων ἢ εἶναι αὐτὸς πού τοὺς ὑποδέχεται, ὅπως: *καί μὴν ὀπαδῶν νῦν τιν' εἰσορᾶν δοκῶ* (στ. 1863),

καί Ἄγγ. *πῆ πῆ μολῶν εὐροίμ' Ἰησοῦ μητέρα,*

*εἶπατέ μοι, γυναῖκες, εἶπερ ἴστε, μοι* (στ. 1863),

καί γ. γενικά παρακολουθεῖ τὴν δράση, συμβουλεύει, παρηγορεῖ. Δὲν εἶναι ὁ οὐδέτερος ἐκπρόσωπος τῆς κοινότητος, ἀλλὰ ὁ ἐκπρόσωπος τῶν φίλων. Βέβαια καί ὁ Χορὸς τοῦ ἀρχαίου ἐλληνικοῦ δράματος συχνά ἐπαίρνε τὸ μέρος ἑνὸς ἥρωα.

Σέ τρία σημεία τοῦ ἔργου ὁ Χορὸς χωρίζεται σέ δύο ἡμιχόρια: στ. 613 ἐξ., 1019 ἐξ., 1832 ἐξ. Ὁ χωρισμὸς τοῦ Χοροῦ σέ ἡμιχόρια φαίνεται ἀνεξήγητος. Ἴσως ὁ ποιητὴς ἤθελε νά ἐφαρμόσῃ ἀπλῶς ἄλλη μία τεχνικὴ τοῦ ἀρχαίου δράματος.

Δὲν ἔχομε καμία ἐξωτερικὴ μαρτυρία ὅτι ὁ Χριστὸς Πάσχων γράφτηκε γιὰ διδασκαλία, οὔτε γνωρίζομε ἂν διδάχτηκε ποτὲ μέ ὅποιονδήποτε τρόπο. Ὁ ποιητὴς του φιλοδοξῶντας νά πῆ τὸ κοσμοσωτήριον πάθος «κατ' Εὐριπίδην» συνέθεσε ἓνα δράμα, ὅπου θέλησε, ὄχι μόνον νά ἀντλήσῃ στίχους καί λέξεις ἀπὸ τὴν ἀρχαία τραγωδία, ἀλλὰ καί νά ἐφαρμόσῃ ὅλες τίς γνώσεις του περὶ τοῦ ἀρχαίου θεάτρου. Βέβαια δὲν συνέθεσε ἓνα θεατρικὸ ἀριστοῦργημα. Ἴσως πρόκειται γιὰ πρωτόλειο ἔργο, ἴσως γιὰ ἔργο ἑνὸς ποιητῆ πού δὲν ἦταν δραματικὸς. Ὅπως δὲν πρόκειται γιὰ ἓνα δραματικὸ ἔργο.

Ἡ ἀποψη μερικῶν λογίων, ὅτι τὸ ἔργο γράφτηκε γιὰ ἀνάγνωσιμόν μόνον, δὲν στηρίζεται σέ πειστικὰ ἐπιχειρήματα. Ἡ λεπτομερὴς δραματικὴ ἀνάλυση τοῦ ἔργου δείχνει ὅτι δὲν θά ἦταν ἀδύνατη μία διδασκαλία του, κι αὐτὸ μᾶς ὀδηγεῖ νά τὸ τοποθετήσουμε σέ μία ἐποχὴ πού δὲν βρίσκεται μακριὰ ἀπὸ τὴν ἀρχαιότητα. Ἄν καί τὰ ἐπιχειρήματα κατὰ τῆς πατρότητος τοῦ ἔργου ἀποδειχθοῦν ὅτι δὲν εὐσταθοῦν πλέον, τότε ἡ

ἐποχή αὐτή μπορεῖ νὰ εἶναι ὁ 4ος αἰ. καὶ ποιητὴς τοῦ ἔργου ὁ Γρηγόριος ὁ Θεολόγος. Ἀπαιτεῖται λοιπὸν μία νέα, συστηματικὴ φιλολογικὴ μελέτη τοῦ κειμένου συγκριτικᾶ μετὰ τὰ ἔργα τοῦ Γρηγορίου. Παράλληλα θὰ πρέπη νὰ γίνῃ μία ἀναλυτικὴ μελέτη τοῦ τρόπου μετὸν ὁποῖο ἔχει συνθέσει τὸν *Χριστὸ Πάσχοντα* ὁ ποιητὴς του, συγκριτικᾶ μετὸν τρόπον ποὺ μιμεῖται τοὺς ἀρχαίους ποιητὰς ὁ Γρηγόριος, πράγμα ποὺ δὲν ἔχει γίνῃ μεχρι σήμερα.

A CONTRIBUTION TO THE STUDY OF THE  
CHRISTIAN TRAGEDY  
CHRISTUS PATIENS

S U M M A R Y

*Christus Patiens* is the only christian tragedy that has been entirely preserved until today. It raises a certain number of problems, to which no definite answer has been given so far. A dramatical analysis of the work may throw some light upon the problem of its chronology. Until today there has not been any systematic dramatical analysis of the work. This is attempted by this work, which comes to the conclusion that this theatrical work must not have been written in a period much distant from the ancient one. Therefore the dating of the work between the 11th - 12th cent. A. D. is disputed, and a new, systematical philological study is proposed, so that a definite answer to the problems of its authority and chronology can be given.