

«πῶς νὰ λυτρωθεῖ ὁ ἄνθρωπος καὶ πῶς νὰ εἶναι βέβαιος γιὰ τὴ σωτηρία του». Ἐνα ἀπὸ τὰ πιὸ γνωστὰ δράματα αὐτοῦ τοῦ εἵδους εἶναι τὸ *Abraham sacrificant* τοῦ Γάλλου διαμαρτυρομένου Théodore de Bèze, ποὺ δημοσιεύτηκε τὸ 1550. Εἶναι ἐξαιρετικὰ ἀντιρωμαιοκαθολικὸ (ὁ διάβολος, π.χ., παρουσιάζεται ντυμένος ὡς καλόγερος) καὶ πλησιάζει πολὺ τὸ δόγμα τοῦ *Sola Fide* τοῦ Λούθηρου στὸν τρόπο μὲ τὸν ὁποῖο ἐκφράζονται οἱ πράξεις καὶ οἱ σκέψεις τοῦ Ἀβραάμ.<sup>9</sup> Στὴν Ἰταλία τὸ βιβλικὸ δράμα δὲν ἦταν τόσο πολὺ δημοφιλὲς ὅσο στὶς βόρειες χῶρες, ὑπάρχει ὅμως καὶ ἐδῶ ἓνα παράδειγμα, τὸ *Lo Isach*, τοῦ τυφλοῦ ποιητῆ Luigi Grotto, τοῦ ἐπονομαζόμενου Cieco d' Hadria (1541-85).<sup>10</sup>

## 2. Τὸ ἰταλικὸ πρότυπο

Ὁ Grotto ἔγραφε τὸ *Lo Isach* στὰ χρόνια 1550-56 στὴν Adria, τὸ ἀνέβασε γιὰ πρώτη φορὰ τὸ 1558 καὶ ξανὰ τὸ 1581 στὴν Adria,<sup>11</sup> ἀλλὰ δὲν κατόρθωσε νὰ τὸ τυπώσει ὅσο ζοῦσε. Τὸ ἔργο δημοσιεύτηκε μόλις τὸ 1586, ἔνα

<sup>9</sup> Βλ. Keegstra 1928.

<sup>10</sup> Ὁ Grotto, ποὺ τυφλώθηκε λίγες μέρες μετὰ τὴ γέννησή του, ἔγραφε τὰ πρῶτα συνέτα του ὅταν ἦταν μόλις ἑννέα χρονῶν (Benvenuti 1984: 32, Brunello-Lodo 1987: I.35). Ὡς τὸ τέλος τῆς σταδιοδρομίας του, κατὰ τὴν ὁποία ἴδρυσε καὶ τὴν «Accademia degli Illustrati» τῆς Adria (τὸ 1564) καὶ ἔγινε μέλος δύο ἄλλων Ἀκαδημιῶν, τῆς Ἀκαδημίας τῆς Fratta Polesine καὶ τῆς Ἀκαδημίας τοῦ Rovigo (Brunello-Lodo 1987: I.40-41), εἶχε δημοσιεύσει δύο τραγωδίες (*Dalida*, 1572· *Adriana*, 1578), τρεῖς κωμωδίες (*Emilia*, 1579· *Il Tesoro*, 1580· *Alteria*, 1587), δύο βουκολικὰ δράματα (*Il Pentimento Amorofo*, 1576· *Callisto*, 1583), *Rime* (1577) καὶ *Orazioni* (1586). Γιὰ τὸν Grotto καὶ τὰ ἔργα του βλ. M. Ariani, *Tra Classicismo e Manierismo. Il teatro tragico del cinquecento* (Firenze 1974): 212-30, Benvenuti 1984, Brunello - Lodo 1987.

<sup>11</sup> Brunello - Lodo 1987: 15: «1550-1556 Compone 'stanze, sonetti, capitoli'; mette in poesia le più famose storie bibliche e porta a compimento l' *Isaac*, in versi sciolti». Τὸ παρουσίασε στὴ σκηνὴ γιὰ πρώτη φορὰ τὸ 1558 (Marco Ariani, *Il teatro italiano II. La tragedia del Cinquecento*. Tomo primo, Torino 1977: 281· Benvenuti 1984: 139· Brunello-Lodo 1987: I.16: «1558: 24 febbraio. Rappresentazione dell' *Isaac* nella chiesa della Tomba, protagonista lo stesso Grotto»). Παίχτηκε ξανὰ τὸ 1581 στὴν ἴδια ἐκκλησίᾳ τῆς Adria (Brunello-Lodo 1987: I.19· καὶ σ' αὐτὴ τὴν παράσταση ὁ συγγραφέας ἐπαιξε τὸ ρόλο τοῦ Ἰσαάκ, ὅπως γίνεται φανερὸ ἀπὸ ἓνα γράμμα του τῆς 16 Σεπτεμβρίου 1582 στὴν Cornelia da Mula, monaca di S. Zaccaria a Venezia: «... Io sostenni la persona di Isaac... in spettacolo si divoto... tra grande, e si nobil turba di spettatori che tuttavia bagnavano i visi di Lagrime, rompevano l' aere con sospiri». βλ. Brunello-Lodo 1987: I.57, ὑπόσημ. 83).

χρόνο μετά το θάνατό του.<sup>12</sup> Τὴν ἀνακάλυψη ὅτι τὸ *Lo Isach* εἶναι τὸ πρό-  
τυπο τῆς *Θυσίας* τὴν ὀφείλουμε στὸν Mavrogordato (1928). Τὸ *Lo Isach*,  
ποὺ ἀναγγέλλεται στὸν ὑπότιτλο ὡς «*Rappresentazion nova*»,<sup>13</sup> εἶναι μιὰ  
σύνθεση μὲ τὴ μορφή ποὺ εἶναι χαρακτηριστικὴ γιὰ τὴν ὄψιμη ἰταλικὴ  
Ἀναγέννηση τοῦ δευτέρου μισοῦ τοῦ 16ου αἰώνα.<sup>14</sup> Τὸ δράμα ἀνοίγει μὲ  
πρόλογο καὶ χωρίζεται σὲ πέντε πράξεις, οἱ πρῶτες τέσσερις ἀπὸ τὶς ὁποῖες  
λήγουν σὲ χορικὸ (ποὺ οἱ στίχοι τους λέγονται ἀπὸ τὶς ὑπέρετρες τῆς  
Σάρρας)· ἡ πέμπτη τελειώνει μὲ ἐπίλογο.

Ἡ δομὴ τοῦ δράματος εἶναι ἡ ἑξῆς: Πρόλογος (75 στ.). Πρῶτη πράξις  
(τέσσερις σκηνές, 323 στ. = *Θυσία* στ. 1-200)· Χορικὸ 1 (35 στ.). Δεύτε-  
ρη πράξις (δύο σκηνές, 123 στ. = *Θυσία* στ. 201-70)· Χορικὸ 2 (24 στ.).  
Τρίτη πράξις (πέντε σκηνές, 378 στ. = *Θυσία* στ. 271-744)· Χορικὸ 3 (32  
στ.). Τέταρτη πράξις (τρὲς σκηνές, 406 στ. = *Θυσία* στ. 745-1044)·  
Χορικὸ 4 (26 στ.). Πέμπτη πράξις (τρὲς σκηνές, 202 στ. = *Θυσία* στ.  
1045-1134). Ἐπίλογος (5 στ. = *Θυσία* στ. 1135-1144). Τὸ *Lo Isach*  
ἀριθμεῖ 1624 ἐνδεκασύλλαβους, ἡ *Θυσία* 1144 δεκαπεντασύλλαβους.

<sup>12</sup> Μ' ὅλο ποὺ τὸ ἤθελε, δὲν κατόρθωσε ποτὲ νὰ τὸ δημοσιεύσει ὁ ἴδιος· βλ. Brunello-  
Lodo 1987: 1.331, ὑπόσημ. 2: "Il Groto non riuscì mai a farlo uscire, nonostante  
vari progetti in questo senso; all' *Isaac* si affacciavano altre composizioni sacre che  
giudicava invece inadatte alla pubblicazione: 'le Agate, le Margherite, Lucie, l'  
Orsole, le Barbare, le Susanne, le Catherine' di cui parla in una lettera (L. Groto,  
*Lettere famigliari*, Venezia, Giuliani 1616, p. 457)".

Ἡ ἔκδοσις ἀπὸ τὴν ὁποία παίρνουμε τὰ παραθέματα εἶναι ἡ πρώτη: *Lo Isach*.  
*Rappresentazion nova* di Luigi Grotto, *Cieco d' Hadria*, in Venezia. Appresso Fabio  
e Agostin Zoppini Fratelli, MDLXXXVI. Ἄλλες γνωστὲς ἐκδόσεις ὡς τὸ 1613 (μὲ  
πολὺ μικρὲς ἀλλαγές στὸ κείμενο· βλ. Bakker 1978: 38, ὑπόσημ. 17) εἶναι οἱ  
ἐκδόσεις τοῦ 1605 (Venezia, ἀπὸ τὴν Insegna della Verità), 1605 (Serravalle di  
Venezia, ἀπὸ τὸν Marco Claseri), 1606 (Venezia, ἀπὸ τὸν Giovanni Batista Ciotti),  
1607 (Orvioto) καὶ 1612 (Venezia, ἀπὸ τὸν Antonio Turrino).

<sup>13</sup> Στὸν πρόλογο ὁ Grotto ζητᾷ συγγνώμην ἀπὸ τοὺς θεατὲς γιὰ τὴν δὲν θὰ τοὺς δείξει «*i  
verdi prati de la lieta Arcadia*» (στ. 6) οὔτε «*città superbe e ricche*», ὅπως «*di Susa,  
di Damasco, ò Athenes*» (στ. 19-20), ἀλλὰ μιὰ «*historia tolta da le antiche me-  
morie Hebrees*» (στ. 34-35). Θὰ δοῦν λοιπὸν ὄχι ἓνα βουκολικὸ δράμα ἢ μιὰ τρα-  
γωδία, οὔτε βέβαια μιὰν ἀπὸ τὶς παλιές «*sacre rappresentazione*», ἀλλὰ μιὰ  
«*rappresentazion nova*».

Μὲ τὸν ὅρο αὐτὸ ἴσως νὰ ὑπαινίσσεται τὴν πρώτη γνωστὴ «*favola pastorale*» τοῦ  
Agostino Beccari ἀπὸ τὴ Ferrara, «*Sacrificio*», ποὺ αἰχίχτηκε δύο φορές τὸ 1554  
καὶ δημοσιεύτηκε τὸ 1555 (βλ. G. Toffanin, *Storia letteraria d' Italia. Il  
Cinquecento*, Milano 1965: 613 καὶ Benvenuti 1984: 62), τρία χρόνια δηλαδὴ  
πρὶν ἀπὸ τὴν παράστασις τοῦ *Lo Isach* (1558).

Ὁ Grotto προσθέτει στὸν πρόλογό του ὅτι ἐλπίζει πὺς τὸ ἀκροατήριον θὰ ἀντλήσει  
«*della sua novità qualche diletto, ma grande uil' anchor dal sacro essemplio*» (στ.  
37-38)· βλ. καὶ αὐτὰ ποὺ γράφει ὁ Τερζάκης στὸ Τσαντσάνογλου 1971: 15-16.

<sup>14</sup> Γιὰ τὴν ἐξέλιξιν τοῦ θρησκευτικοῦ δράματος στὸ Μεσαίωνα καὶ τὴν Ἀναγέννηση  
βλ. παραπάνω § 1.

## VI. Ο ΓΡΑΜΜΑΤΟΛΟΓΙΚΟΣ ΧΑΡΑΚΤΗΡΑΣ

### 1. Ἡ Θυσία: θρησκευτικό μυστήριο;

Ἡ Θυσία δὲν θεωρεῖται πιά ἀπὸ τοὺς μελετητὲς μυστήριο.<sup>1</sup> Πρὶν ἀπὸ μερικὰ χρόνια, βέβαια, ὁ Σολομὸς τὸ ὀνόμαζε ἀκόμα «ἐνα καθυστερημένο βυζαντινὸ μυστήριο» (Σολομὸς 1973: 24). Ὅταν ὅμως ἐξετάσει κανεὶς τὰ ἐπιχειρήματά του γιὰ μιὰ τέτοια θεωρία, ἀντιλαμβάνεται ὅτι, γι' αὐτόν, κάθε δράμα μὲ θρησκευτικὸ θέμα καὶ ἀρκετὰ ἀπλή δομὴ εἶναι μυστήριο. Ὁ Σολομὸς γράφει, π.χ. (σ. 36): «Οἱ τραγικοὶ ἥρωες εἶναι ἐνεργητικοί, οἱ ἥρωες τῶν μυστηρίων παθητικοί», καὶ «Ἡ τραγωδία δείχνει συνήθως τὸν ἀγῶνα τοῦ ἀνθρώπου γιὰ νὰ ἐπιβάλλει τὴ θέλησή του (Οιδίπους), ἢ γιὰ νὰ κυνηγήσει τὸ τρελλό του ὄνειρο (Μακβέθ), ἄσχετα ἀπ' τὴν ἡθικὴ ἔννοια τοῦ Καλοῦ καὶ τοῦ Κακοῦ», καὶ τελικὰ δηλώνει γιὰ τὴ Θυσία (σ. 37): «Κι ὁ σκοπὸς τοῦ δραματικοῦ αὐτοῦ μύθου εἶτανε νὰ κηρύξει τὴν τυφλὴ ὑπακοὴ στὸ λόγο τοῦ Θεοῦ καὶ νὰ ἐξάρει τὸ θεῖον ἔλεος». Οἱ παρατηρήσεις αὐτὲς μπορεῖ νὰ ἰσχύουν γιὰ πολλὰ ἀπὸ τὰ μυστήρια καὶ τὰ βιβλικὰ δράματα μὲ θέμα τὴ θυσία τοῦ Ἀβραάμ (καὶ πρέπει νὰ ὁμολογήσουμε πὼς εἶναι πολὺ κατὰλληλες γιὰ τὸ *Lo Isach*), ἀλλὰ δὲν ἰσχύουν γιὰ τὴ Θυσία (βλ. V.5).<sup>2</sup>

<sup>1</sup> Βλ., π.χ., Mavrogordato 1928: 80 καὶ τὴν ἀποφῆ τοῦ Τερζάκη στὸ Τσαντσάνογλου 1971: 15. Βλ. ὅμως καὶ Μέγας 1954: 95-103. Τὸ γεγονὸς ὅτι πρόκειται γιὰ ἀνώνυμο ἔργο ἀποτελοῦσε βέβαια ἓνα δεδομένο ποὺ ὑποδείκνυε καταγωγὴ ἀπὸ τὸ Μεσαίωνα.

<sup>2</sup> Ὁ Σολομὸς, καθὼς φαίνεται, ξεχνᾷ τὴν ὑπαρξὴ τοῦ βιβλικοῦ δράματος. Αὐτὸ γίνεται φανερὸ καὶ ἀπὸ τὰ λόγια του στὴ σ. 37 τῆς μελέτης του: «Ἡ Θυσία ἐπικράτησε σὰ θεατρικὸς μῦθος, ἰδιαίτερα τὸ Μεσαίωνα, γιατί εἶχε θέμα προπαγανδιστικό, χρήσιμο στὸν κλῆρο». Κατὰ τὸ Μεσαίωνα τὰ μυστήρια δὲν γράφονταν (οὔτε παρουσιάζονταν) γιὰ προπαγανδιστικούς, ἀλλὰ γιὰ λειτουργικούς καὶ διδακτικούς λόγους. Ἀκριβῶς μετὰ τὸ τέλος τοῦ Μεσαίωνα, τὴν ἐποχὴ τῆς Μεταρρύθμισης καὶ τῆς Ἀντιμεταρρύθμισης, τότε τὸ θέμα τοῦ Ἀβραάμ γίνεται

Ἐδῶ ὁ Ἀβραάμ δὲν εἶναι καθόλου παθητικὸς ἥρωας: ἔχει νὰ παλέψει δυνατὰ ἀκριβῶς «γιά νὰ ἐπιβάλλει τὴ θέλησή του», ὥστε νὰ μπορέσει νὰ κάνει τὴ θυσία μὲ τὸ (μοναδικό) σωστὸ τρόπο, δηλ. μὲ τὴ δική του θέληση. Διαπιστώσαμε ἐπίσης ὅτι ὁ κρητικὸς Ἀβραάμ ἀναμφισβήτητα εἶναι ἕνας ὑπάκουος ἄνθρωπος, ἀλλὰ ὅτι ἡ ὑπακοή του δὲν εἶναι δουλική καὶ τυφλή σὰν τοῦ Ἀβραάμ τοῦ Grotto. Τὸ κρητικὸ δρᾶμα πρωταρχικὰ φανερῶνει ἕνα ἀνθρώπινο πρόβλημα, ὄχι μιὰ θεολογικὴ ἀλήθεια.

Παρ' ὅλο πὺ ἡ Θυσία μᾶς παραδόθηκε χωρὶς διαίρεση σὲ πράξεις καὶ σκηνές καὶ χωρὶς πρόλογο, οὔτε ὡς πρὸς τὴ μορφή δὲν ἔχει καμία ὁμοιότητα μὲ τὰ ἀτελείωτα καὶ πολλὰς φορὲς ἄμορφα μυστήρια. Ἀπὸ τὴν ἀποψη τῆς δομῆς καὶ τοῦ χειρισμοῦ τῆς ἱστορίας εἶναι ἀκριβῶς ὅπως τὰ πολλὰ βιβλικὰ δράματα πού, ἰδίως στὰ χρόνια μετὰ τὴ Μεταρρύθμιση, ἄρχισαν νὰ ἀναπτύσσουν, κάτω ἀπὸ τὴν ἐπιρροή τῶν κλασικῶν προτύπων, τὴν αὐστηρὴ δομὴ σὲ πράξεις καὶ σκηνές καὶ τὴν προσεγμένη ὀργάνωση τῆς πλοκῆς.<sup>3</sup>

## 2. Ἡ παράδοση τοῦ ἔργου καὶ ὁ εἰδολογικὸς του χαρακτήρας

Οὔτε τὸ χειρόγραφο οὔτε οἱ βενετικὲς ἐκδόσεις τῆς Θυσίας διαιροῦν τὸ ἔργο σὲ πράξεις καὶ σκηνές· δὲν ὑπάρχουν σκηنيκοὶ τίτλοι οὔτε πρόλογοι. Ὁ τυπογράφος πού τὸ 1696 ἀποφάσισε νὰ τυπώσει αὐτὸ τὸ ἔργο, τὸ ὀνομάζει «ἱστορία».<sup>4</sup> Τὸ χειρόγραφο μᾶς παρέχει ἕνα κείμενο μὲ τάσεις πρὸς τὸ ἀφήγημα. Ἐνα κείμενο πού ἀρχίζει μὲ τίς λέξεις «*Anghelos pros ton Isaac*» καὶ τελειώνει, σὲ ἕναν ἀπὸ τοὺς πρόσθετους στίχους στὸ τέλος, μὲ τὰ «*Ossi chie andi dhiavasussi*», δὲν δίνει ἀπλῶς μιὰ ἐνδειξὴ ὁμιλοῦντος προσώπου, ἀλλὰ εἰσάγει κιόλας ἀπὸ τὴν πρώτη ἀρχὴ ἕνα ἀφηγηματικὸ στοιχεῖο, ἕναν ἀφηγητὴ, καὶ ἐπιβεβαιώνει ἔτσι στὸ τέλος τὴν ἐντύπωση ὅτι ἐδῶ ἔχουμε στὰ χέρια μας ἕνα ἀνάγνωσμα.<sup>5</sup>

Δὲν εἶναι καθόλου παράξενο τὸ ὅτι ὁ ἐπιμελητὴς τῆς πρώτης ἐκδόσεως

---

δημοφιλὲς ὅσο ποτὲ πρὶν. Σ' αὐτὴ τὴν ἐποχὴ οἱ δραματοῦργοι ἔβρισκαν ἀναγκαῖο νὰ παρουσιάσουν στὴ σκηνὴ πρότυπα παραδειγματικῆς θρησκευτικῆς συμπεριφοράς καὶ νὰ διαδώσουν ὀρισμένα θρησκευτικὰ δόγματα. Πρβ. Reckling 1962: 44.

<sup>3</sup> Βλ., π.χ., Ruth H. Blackburn, *Biblical drama under the Tudors* (The Hague 1971): 23-28.

<sup>4</sup> Ὁ διάδοχος τοῦ τυπογράφου, ὁ Βόρτολις, στὴ δική του ἐκδόση τοῦ 1713, μετατρέπει τὸ «ἱστορία» σὲ «ἱστορία ψυχωφελεστάτη». Αὐτὸς ὁ τίτλος παραμένει ἀναλλοίωτος ὡς τὸ 1836, ὅταν ἐπιτέλους ὁ Φραγκίσκος Ἀνδρεόλας μετονομάζει τὴ Θυσία «δρᾶμα ἱερὸν». Γι' αὐτὴ τὴν ἐκδόση βλ. Ἀλυσανδράτος 1966.

<sup>5</sup> Μὲ τὰ λόγια «*pros ton Isaac*» ὁ ἀντιγραφὴς προσθέτει ἕνα στοιχεῖο πού δὲν ταιριάζει σὲ θεατρικὸ, ἀλλὰ σὲ ἀφηγηματικὸ κείμενο (βλ. Pfister 1988: 34-38). Γιὰ περισσότερα ἀφηγηματικὰ στοιχεῖα στὸ χφ. βλ. II.2.3.4.



Μάξιμος Μαρᾶς, πού ἦταν ἱερωμένος, καὶ ὁ κρητικὸς διασκευαστὴς τοῦ κειμένου πού σώθηκε στὸ Μαρκιανὸ χειρόγραφο<sup>6</sup> δὲν θεωροῦσαν τὸ θρησκευτικὸ κείμενο πού εἶχαν μπροστά τους ὡς θέατρο. Στὸ κυρίως ὀρθόδοξο περιβάλλον ὅπου ζοῦσαν δὲν ἦταν καθόλου αὐτονόητο νὰ συνδεθεῖ ἓνα θρησκευτικὸ θέμα μὲ τὸ θέατρο.<sup>7</sup>

### 3. Ἡ Θυσία: Θεατρικὸ ἔργο ἢ ὄχι;

Ἔτσι δὲν ξαφνιάζεται κανεὶς ἀπὸ τὸ γεγονὸς ὅτι μερικοὶ μελετητὲς νομίζουν πὼς ἡ Θυσία δὲν εἶναι γραμμένη γιὰ τὸ θέατρο. Ὁ Σπανδωνίδης τὴν θεωρεῖ «σκηνικὴ διήγηση» (1949: 313) καὶ νομίζει ὅτι «... τὸ ἔργο τείνει πρὸς τὸ μυθιστόρημα...» (1949: 215). Ὁ Σαχίνης μιλάει γιὰ «δραματικὸ ἀφηγηματικὸ ποίημα» (1980: 63) καὶ γιὰ ἓνα ἔργο «πού γράφτηκε γιὰ νὰ διαβάζεται» (1980: 69).<sup>8</sup> καὶ ὁ Εὐαγγελάτος ὑποστηρίζει ὅτι ἡ Θυσία εἶναι «ἔργο ἀφηγηματικοῦ λόγου» (1989β: 285) καὶ ἐξηγεῖ: «Κι ἀφοῦ τὸ πρότυπό του (δηλ. τοῦ ποιητῆ) ἦταν γραμμένο σὲ διάλογο, κράτησε κι αὐτὸς τὸ διάλογο – χωρὶς νὰ προσθέσει ἀφηγητὴ καὶ ἀνέπτυξε τὴ σύλληψή του σὲ μιὰ πορεία ἀφηγηματικὴ» (1989β: 286). Ὁ Ποῦχνερ, τέλος, γράφει ὅτι ἡ Θυσία «... πλησιάζει... πρὸς τὸ διαλογικὸ ποίημα» (1991: 408). Ὁ ὅρος αὐτὸς μᾶς ὑποβάλλει τὴν ἰδέα ὅτι ἡ Θυσία μπορεῖ νὰ γράφτηκε ὡς τὸ κείμενο ἐνὸς «ὀρατορίου»,<sup>9</sup> μιὰ ἰδέα πού ὑποδεικνύεται καὶ ἀπὸ τὴν πε-

<sup>6</sup> Γιὰ τὸν κρητικὸ διασκευαστὴ βλ. II.4 καὶ 5.

<sup>7</sup> Λίγο ἀργότερα, σὲ ρωμαιοκαθολικοὺς κύκλους, ἀλλὰ στὸν ἐλληνικὸ χώρο, ἡ παρουσία τοῦ θρησκευτικοῦ θεάτρου ἔγινε βέβαια πολὺ ζωντανή· βλ., π.χ., Ποῦχνερ 1988 (139-327) γιὰ τὴν ἐξέλιξη τοῦ δράματος αὐτοῦ ἀπὸ τοὺς Ἰησοῦτες στὶς Κυκλάδες καὶ στὴ Χίο (ἡ περίπτωση τοῦ *Δαβίδ*). Τὸ ὅτι καὶ σὲ ὀρθόδοξο περιβάλλον τὰ πράγματα μποροῦσαν νὰ ἀλλάξουν, τὸ ἀποδεικνύει ὁ Μανούσακας (1990: 332), πού, μιλώντας γιὰ τὰ θεατρικὰ θρησκευτικὰ ἔργα τοῦ Μιχαὴλ Βεστάρχη, τοῦ Γρηγόρη Κονταράτου καὶ τοῦ Γαβριὴλ Προσοφᾶ, παρατηρεῖ: «Ἔτσι διαπιστώνουμε τῶρα γιὰ πρώτη φορὰ ὅτι ἡ ὀρθόδοξη Ἀνατολικὴ Ἐκκλησία, γιὰ ν' ἀντιμετωπίσει καὶ ν' ἀνταγωνιστεῖ τὴν ἐντονὴ καθολικὴ προπαγάνδα στὴ Χίο, ὅπου εἶχε σημειώσει πραγματικὰ ἐντυπωσιακὰ προόδους, πράγμα πού προκάλεσε στὸ τέλος τὴ σφοδρὴ πολεμικὴ κατὰ τῶν Λατίνων τοῦ ὀρθόδοξου μητροπολίτη Χίου Ἰγνατίου Νεοχώρη (1662-1672), σκέφτηκε νὰ χρησιμοποιοῦν τὰ ἴδια πνευματικὰ ὄπλα. Ἕλληνες ὀρθόδοξοι κληρικοὶ καὶ διδασκαλοὶ ἄρχισαν νὰ συνθέτουν θεατρικὰ θρησκευτικὰ ἔργα κατὰ τὸν τύπο τῶν Ἰησοῦτικῶν».

<sup>8</sup> Πρβ. καὶ Τσαντζαρίδου 1984: 150 («θεατρικῆς μορφῆς ἀνάγνωση»).

<sup>9</sup> Βλ. Ποῦχνερ 1991: 203: «Πρέπει ἄραγε νὰ υποθέσουμε ὅτι καὶ οἱ ἐμφανίσεις τοῦ Ἀγγέλου στὴ Θυσία συνοδεύονται ἀπὸ «σονάρες»; Ἡ ὑπόθεση δὲν φαίνεται πιθανή, ὅχι μόνο ἐπειδὴ τὸ ἀγγελικὸ μαντάτο δὲν διαφέρει σὲ ὕφος καὶ μέτρο ἀπὸ τὸ ὑπόλοιπο κείμενο, ἀλλὰ κυρίως ἐπειδὴ γύρω στὸ 1600 δὲν θὰ ἦταν ἀκόμα διαδεδομένα στὴν Κρήτη οὔτε ἡ μονωδία οὔτε τὸ *stile recitativo*· θὰ ἔπρεπε

ριγραφὴ πού δίνει ὁ Λιανουδάκης μιᾶς «παράστασης» τῆς Θυσίας σὲ ἓνα ὁρεῖνὸ χωριὸ τῆς Σητείας.<sup>10</sup> Φυσικὰ δὲν ἐννοοῦμε ὅτι, ἂν εἶχε στὸ νοῦ του ὁ ποιητὴς ἓνα ὁρατόριο, σκεφτόταν μιὰ τέτοια παράσταση μὲ «μονότονες», μάλιστα καὶ «κουραστικὲς» μελωδίες. Αὐτὸς θὰ εἶχε ὑπόψῃ τὸ νέο εἶδος πού ἄρχισε νὰ κατακτᾷ τὴν Ἰταλία ἀπὸ τὶς ἀρχὲς τοῦ 17ου αἰώνα, ἂν εἶχαν φτάσει τουλάχιστον εἰδήσεις γι' αὐτὸ στὴν Κρήτη.<sup>11</sup>

Ἡ ἐρώτηση λοιπὸν εἶναι: ὅταν ἔγραφε τὸ κείμενό του ὁ Κρητικὸς ποιητὴς, εἶχε στὸ νοῦ του ζωντανοὺς ἀνθρώπους πού κινοῦνται μέσα στὸ χωρὸ καὶ στὸ χρόνο (ἐγὼ - τώρα - ἐδῶ) κατὰ τοὺς ἀναγεννησιακοὺς δραματοῦργικοὺς κανόνες τῆς ἀληθοφάνειας ἢ δὲν εἶχε τίποτε στὸ νοῦ του ἐκτὸς ἀπὸ τὸ ὠραῖο κείμενο πού ἔγραφε, καὶ τὸ ὁποῖο θὰ ἔλπιζε νὰ τὸ ἔχει μπροστά του κάποιος ἀναγνώστης ἢ νὰ τὸ ἀπαγγέλλουν μερικὰ πρόσωπα πού θὰ στέκονταν τὸ ἓνα δίπλα στὸ ἄλλο, ὅπως οἱ σολίστες ἐνὸς ὁρατορίου;<sup>12</sup>

ἐπομένως νὰ ὑποθέσουμε πολυφωνικὴ συνοδεία. Τότε ὅμως θὰ μπορούσαμε νὰ χαρακτηρίσουμε καὶ ὁλόκληρο τὸ κείμενο τοῦ ποιήματος libretto γιὰ ὁρατόριο. Ὡς τώρα πάντως δὲν βρέθηκε μελετητὴς πού νὰ ὑποστηρίξει κάτι τέτοιο». Βλ. καὶ Σαββίδης 1993, ὑπόσημ. 7.

<sup>10</sup> Παραθέτουμε τὴν ὑπόσημείωση τοῦ Μέγα (1954: 86, ὑπόσημ. 1): «Γ. Λιανουδάκη, Περὶ τὴν Θυσίαν τοῦ Ἀβραάμ. Ἡ γλῶσσα καὶ ἡ μουσικὴ τῆς. Ἐλευθέριον Βῆμα 26 Αὐγ. 1943. «Ὁ ἴδιος ὁ ὑποφαινόμενος θυμοῦμαι ἀκόμη πολὺ καλὰ, ὅτι στὸ σπῆτι τοῦ παπποῦ μου, τοῦ παπᾶ Ἰωάννη Γερασιμίδη ἀπαραίτητα κάθε χρόνῳ στὸ οἰκογενειακὸ τραπέζι τῆς Τυρινῆς Ἀποκριᾶς μαζί μὲ πολλὰ ἄλλα τραγουδιόταν κι ἡ Θυσία ἀπὸ τὴν ἀρχὴ ὥς τὸ τέλος τῆς. Ὁ ἴδιος ὁ παπᾶς τραγουδοῦσε τὸ μέρος τοῦ Ἀβραάμ, ἡ μεγάλῃ του κόρη τὸ μέρος τῆς Σάρρας, ἡ μικρὰ τὸ μέρος τοῦ Ἀγγέλου, ἓνας ἀνιψιὸς του τὸ μέρος τοῦ Ἰσαὰκ καὶ τὸ ἀκροατήριον τοὺς ἄκουε μὲ συγκίνησι καὶ κατάνυξι. Καὶ ζῇ ἀκόμη ὀλοκάθαρη στὴ μνήμη μου ἡ μουσικὴ τοῦ ἀγγέλου καὶ τῆς Σάρρας, ἐνῶ τῶν ἄλλων δὲν ξέρω γιὰ ποῦ λόγῳ τὴν ξέχασα ὅλως διόλου. Βέβαια δὲν πρόκειται γιὰ μουσικὴ μὲ τίποτε τὸ ἐξαιρετικόν. Πρόκειται γιὰ μελωδίες μονότονες καὶ γιὰ τὴν αἰτία αὕτη καὶ κάπως κουραστικὲς. Ὅμως εἶναι ἀνάλογες πρὸς τὸ νόημα πού συνοδεύουν. Ἐχουν τὸν ἰδιαιτέρο παλμό τους, τὸ ξεχωριστὸ χρῶμα τους. Ἡ μουσικὴ πού φάλλει ὁ ἄγγελος τὸ «ξύπνα Ἀβραάμ, ξύπνα Ἀβραάμ, γέιρου καὶ πάνω στάσου», μοιάζει θριαμβικὸ στρατιωτικὸ ἐμβατήριον, ἐκφράζει καθαρά τὸ ὅτι μεταδίδει τὴ διαταγὴ μιᾶς ἀνώτερης δύναμης. Ἀντίθετα ἡ μελωδία τῆς Σάρρας εἶναι μελωδία-μοιρολόδι κι' ἡ μελωδία τοῦ Ἀβραάμ γροικιέται σὰν ἀντίλαλος τοῦ συγγραττημένου πόνου πού τρικυμίζει τὰ σπλάχνα του...». Βλ. καὶ τὴ μελέτη τοῦ Ἀμαργιανᾶκη (1989), πού σχολιάζει τὴν πληροφορία τοῦ Λιανουδάκη (ἀλλὰ δὲν ἐκφράζει τὴν ἀπορία του γιὰ τὴ μνήμη ἐνὸς ἀνθρώπου πού λείει πρῶτα πὼς «ἔσχασε ὅλως διόλου» τὴ μελωδία τοῦ Ἀβραάμ καὶ λίγο ἀργότερα δίνει μιὰ περιγραφὴ αὐτῆς τῆς ἴδιας μελωδίας) καὶ μνημονεύει καὶ ἄλλες περιπτώσεις ὅπου τραγουδιόνταν ἀποσπάσματα τῆς Θυσίας, ἀλλὰ αὐτὲς τὶς φορὲς μὲ μόνο μία μελωδία.

<sup>11</sup> Ὁ Παναγιωτάκης στὴ μελέτη του γιὰ τὴ μουσικὴ στὴν Κρήτη δὲν βρῆκε καμιά ἀναφορὰ γιὰ ὁρατόρια (Παναγιωτάκης 1990).

<sup>12</sup> Συγκρίνοντας τὰ libretti τῶν πρώιμων ὁρατορίων μὲ τὸ κείμενο τῆς Θυσίας θὰ

# IX. Η ΧΡΟΝΟΛΟΓΗΣΗ ΤΟΥ ΕΡΓΟΥ ΚΑΙ ΤΟ ΖΗΤΗΜΑ ΤΗΣ ΤΑΥΤΟΤΗΤΑΣ ΤΟΥ ΠΟΙΗΤΗ

## 1. Οἱ τελευταῖοι ἑξι στίχοι τοῦ χειρογράφου Μ (στ. 1144a-f)

*Stus ghiglius exacosius triandapende egigni  
inversso apona Criticó evlavia giana dhigni  
Ossi chie andi dhiavasussi ton chirion na inmuissi  
apocardhias osin prepo naton dhoxologussi  
Sindo Patri chie pnevmati masi metin marian  
tin theotocon tin chiera tucosmu sottirian.*

Ἀπ' ὅσο μπορούμε νὰ συμπεράνουμε πρὸς τὸ παρόν, τὸ κείμενο τοῦ Μ ἀποτελεῖ κατάληξη τῆς ἐργασίας τεσσάρων τουλάχιστον ἀνθρώπων, τοῦ Κρητικοῦ ποιητῆ, τοῦ Κρητικοῦ διασκευαστῆ, ἐνὸς ἀνώνυμου ἀντιγραφέα καὶ τοῦ Τζαννέτου Ἀβούρη, ποὺ ἔγραψαν, ἀντίστοιχα, τὸ «Π» (πρωτότυπο), τὸ «μ» (τῇ διασκευῇ τῇ γραμμένη ἀπὸ τὸν Κρητικὸ διασκευαστῆ, καὶ ἀποτελεῖ πρότυπο γιὰ τὸν ἀνώνυμο ἀντιγραφέα καὶ τὸν Ἀβούρη: βλ. II.4 καὶ 5), καὶ τὸ «Μ» (τὸ Μαρκιανὸ χφ., ὅπου δούλεψαν ὁ ἀνώνυμος ἀντιγραφέας καὶ ὁ Ἀβούρης). Γιὰ τοὺς παραπάνω ἑξι στίχους δὲν ὑπάρχει συμφωνία στοὺς κύκλους τῶν ἐρευνητῶν γιὰ τὸ ποιὸς τοὺς πρωτοέγραψε οὔτε γιὰ τὴν ἀκριβῆ σημασία τοῦ πρώτου δίστιχου. Συμφωνοῦν οἱ ἐρευνητὲς μόνο ὡς πρὸς ἓνα σημεῖο: δὲν εἶναι δυνατὸ νὰ τοὺς ἔγραψε ὁ ἴδιος ὁ ποιητής, ἰδίως λόγῳ τῆς ποιότητάς τους (βλ. Σχόλια).

Ὑπάρχουν δύο ἀντίθετες ἀπόψεις γιὰ τὴν ἔννοια τῆς χρονολογίας «1635» καὶ γιὰ τὸ πρόσωπο στὸ ὁποῖο ἀναφέρεται ἡ φράση «*apona Criticó*». Γιὰ τοὺς μὲν τὸ «1635» εἶναι ἡ χρονιά τῆς συγγραφῆς τῆς *Θυσίας* καὶ ὁ «κρητικὸς» ὁ ποιητής ὁ ἴδιος (Κριαρᾶς 1947 καὶ 1960, Πολίτης 1968: 19-23, Πολίτης 1955: 530, Πολίτης 1960: 369-70), γιὰ τοὺς δὲ τὸ «1635» εἶναι ὁ χρόνος τῆς ἀντιγραφῆς καὶ ὁ «κρητικὸς» ὁ ἀντιγραφέας

(Μέγας 1954: 45-47, Ἀλεξίου 1980: 7η). Ἐνας ἀπὸ τοὺς τελευταίους πού ἔγραφε γι' αὐτὸ τὸ θέμα, ὁ Σπ. Εὐαγγελάτος, δηλώνει, μὲ βάση ἰδίως τὶς ἀπόψεις τοῦ Κριαρᾶ (Εὐαγγελάτος 1985: 97-98, ὑπόσημ. 164): «Πιστεύω πὼς ὁ Ἀβούρης συνάντησε στὸ ἀντίγραφο τὸ ὁποῖο ἀντέγραφε (ἢ διασκεύαζε) μνεῖα τοῦ ὀνόματος τοῦ ποιητῆ, τῆς κρητικῆς καταγωγῆς του καθὼς καὶ ἀναγραφὴ τοῦ 1635 ὡς ἔτους συγγραφῆς τοῦ ἔργου». Μποροῦμε νὰ συμφωνήσουμε μὲ τὴν ἀποφ. τοῦ Εὐαγγελάτου (καὶ μὲ τὴν ἐρμηνεία τῶν ἑξὶ στίχων ἀπὸ τὸν Κριαρᾶ) μόνο ὡς ἓνα ὀρισμένο σημεῖο. Ἡ προσεκτικὴ ἀνάγνωση τοῦ δίστιχου καὶ τῶν ἀμφιλεγόμενων σημείων δείχνει τὰ παρακάτω:

(1) ὅτι ἡ Θυσία τοῦ Ἀβραάμ γράφτηκε ἢ / καὶ διασκευάστηκε ἀπὸ ἓναν Κρητικὸ (κάτι πού τὸ διαπιστώνουμε ἔτσι κι ἄλλιῶς καὶ ἐμεῖς),

(2) ὅτι ἡ χρονολογία τοῦ 1635 συνδέεται μὲ τὸν ἓνα ἢ τὸν ἄλλο τρόπο μὲ αὐτὸν τὸν κλάδο τῆς παράδοσης τοῦ κειμένου (καὶ ἴσως μάλιστα, κατὰ τὴ γνώμη μερικῶν ἐρευνητῶν, ὑποδεικνύει τὸ χρόνο τῆς συγγραφῆς).

Μὲ βάση αὐτὰ τὰ ἰσχνὰ στοιχεῖα, καὶ ὅσα διαπιστώσαμε γιὰ τὸν Κρητικὸ διασκευαστὴ καὶ τὸν Ἀβούρη (βλ. II.4 καὶ 5), καταλήγουμε στὴν ἐξῆς ὑπόθεση (πού τὴ θεωροῦμε τὴν πιὸ πιθανή):

(1) Ἐκεῖνος πού ἔγραφε τὸ ἐξάστιχο βρῆκε στὸ πρότυπό του γραμμένη τὴ χρονολογία 1635 (πρβ. τὸ χφ. τοῦ Ἐρωτόκριτου ὅπου ἀναγράφεται – ἀπὸ ἄλλο χέρι – τὸ 1710), δέχτηκε τὴ χρονολογία αὐτὴ ὡς ἀναφερόμενη στὴ συγγραφὴ τοῦ ἔργου (*egigni inversso*) καὶ συμπέρανε ἀπὸ τὴ γλώσσα τοῦ κειμένου πὼς ὁ ποιητὴς ἦταν Κρητικὸς. Στὸ πρότυπό του τὸ ἔργο παραδιδόταν μᾶλλον ἀνώνυμο. Δὲν θὰ καταλαβαίναμε γιὰ ποιοὺ λόγους κάποιος ἀντιγραφὴς θὰ ἀπομάκρυνε τὸ ὄνομα τοῦ ποιητῆ καὶ τὸν τόπο καταγωγῆς του, ἐκτὸς ἂν ἤθελε νὰ τοὺς ἀντικαταστήσει μὲ τὰ δικά του στοιχεῖα.

(2) Ἡ ἔνδειξη γιὰ τὴν καταγωγὴ τοῦ ποιητῆ πιθανότατα θὰ δόθηκε ἀπὸ κάποιον μὴ Κρητικὸ, ὅταν τὸ ἔργο κυκλοφοροῦσε ἔξω ἀπὸ τὴν Κρήτη.

(3) Αὐτὸς πού ἔγραφε τοὺς ἑξὶ στίχους εἶναι ὁ Τζαννέτος Ἀβούρης. Ἴσως νὰ ἔγραφε τὴ φράση *apona Criticó* γιὰτὶ στὰ χρόνια μετὰ τὸ 1669 στὰ Ἐφτάνησα ἡ ἔνδειξη αὐτὴ μπορεῖ νὰ ὑποδήλωνε καὶ τὴν ἐγγυημένη ποιότητα ἐνὸς ἔργου.

(4) Τὸ 1635 ἀποτελεῖ τὸ χρόνο τῆς διασκευῆς· ὁ διασκευαστὴς ἢ κάποιος μεταγενέστερος ἰδιοκτῆτης τοῦ χειρογράφου τὸν σημείωσε στὸ χειρόγραφο σκέτο. Ὁ Ἀβούρης, βρίσκοντας τὴ χρονολογία αὐτὴ στὸ πρότυπό του, τὴ συνέδεσε μὲ τὴ χρονολογία συγγραφῆς (βλ. παραπάνω (1)).

## 2. Τὸ πρόσωπο τοῦ ποιητῆ

Τί ξέρουμε γιὰ τὸν ποιητὴ τῆς *Θυσίας* ἐκτὸς ἀπὸ τὸ ὅτι τὸ ὄνομά του μᾶς εἶναι ἄγνωστο; Διαπιστώσαμε ὅτι δὲν ἐνδιαφέρεται τόσο πολὺ γιὰ τὴν πλοκὴ τοῦ δράματος ὅσο γιὰ τὸ χαρακτηρισμὸ τῶν προσώπων (V.3), ὅτι δὲν ἀσχολεῖται μὲ τὶς τυπικὲς συμβάσεις ὅπως τὸν πρόλογο καὶ τὰ χορικά (VI.3.6), ἀλλὰ πῶς κατὰ τὰ ἄλλα ἔχει ἔντονο ἐνδιαφέρον γιὰ τὴ δόμηση τοῦ ἔργου (V.4 καὶ VI.3.2).

Ὅσο γιὰ τὶς πηγές του (πλὴν τοῦ *Lo Isach* τοῦ Grotto) διαπιστώσαμε (V.6) ὅτι, παρ' ὅλο πού εἶναι ἀδύνατο νὰ τὶς προσδιορίσουμε μὲ ἀκρίβεια, πρέπει νὰ τὶς ἀναζητήσουμε περισσότερο στὸν ἐλληνικὸ κόσμο, καὶ ὄχι στὴν Ἰταλία, ἀπ' ὅπου προέρχεται τὸ ἄμεσο πρότυπό του. Ἐξετάζοντας τὰ πρόσωπά του, παρατηροῦμε στὸ πρόσωπο τοῦ Ἀβραάμ τὴν παρουσία τυπικῶν ὀρθόδοξων ἀντιλήψεων, ὅπως, π.χ., τὸν εἰδικὸ τρόπο μὲ τὸν ὁποῖο ὁ ποιητὴς χειρίζεται τὴ σχέση ἀνάμεσα στὴν ὑπακοή καὶ τὴν πίστη, καὶ τὴν ἀντίθεση μεταξὺ τοῦ *mandatum* καὶ τῆς *promissio*. Ὁ κρητικὸς Ἀβραάμ εἶναι ἴδιος μὲ τὸν Ἀβραάμ τοῦ Grotto ὡς ἐκεῖ πού ἡ ἀντίθεση αὐτὴ δὲν τονίζεται, ἡ τουλάχιστον δὲν τονίζεται τόσο πολὺ, ὅσο θὰ γινόταν σὲ ἓνα δράμα γραμμένο, π.χ., ἀπὸ ἓναν διαμαρτυρόμενο: καὶ ὁ κρητικὸς Ἀβραάμ ξεκινᾷ γιὰ τὸ βουνὸ μὲ τὴ μεγαλύτερη ὑπακοή. Ἡ *Θυσία*, ὅμως, πλησιάζει τὶς ἀντιλήψεις τῶν διαμαρτυρομένων στὸ ὅτι δίνει πιὸ σημαντικὴ θέση στὴν πίστη τοῦ Ἀβραάμ ἀπ' ὅ,τι θὰ τὸ ἔκανε ἓνας ρωμαιοκαθολικὸς. Ὁ Κρητικὸς ποιητὴς φαίνεται νὰ παίρνει μιὰ μεσαία θέση στὶς δογματικὲς διαμάχες πού τάραζαν τὴν Εὐρώπη αὐτὴ τὴν ἐποχὴ καὶ πού ἐκφράζονται καὶ δραματικά, ιδίως στὰ ὁμόθεμα δράματα, πού ἔδιναν στοὺς δραματουργοὺς μιὰ τόσο ωραία εὐκαιρία γιὰ νὰ τονίσουν εἴτε τὴν ὑπακοή τοῦ Ἀβραάμ εἴτε τὴν πίστη του. Ἡ μεσαία θέση τοῦ Κρητικοῦ ποιητῆ ἐξηγεῖται φυσικὰ ἀπὸ τὸ γεγονὸς ὅτι ἦταν ὀρθόδοξος ἢ τουλάχιστον βαθιὰ ἐπηρεασμένος ἀπὸ τὶς ἀντιλήψεις τῆς Ὁρθοδοξίας.

Ἐνα ἄλλο ἀνατολικὸ χριστιανικὸ στοιχεῖο πού βρίσκουμε στὴ *Θυσία* εἶναι τὸ ἰδανικὸ τοῦ «πνευματικοῦ ἀνδρός» πού ἀπαντᾷ στὰ ἔργα τοῦ Ὁριγένη, ἀπὸ τὰ ὁποῖα διαδόθηκε πρὸς ὅλες τὶς κατευθύνσεις· ἔτσι ἔφτασε καὶ στὴ δυτικὴ Εὐρώπη, ἀλλὰ ἐκεῖ δὲν τὸ βρίσκουμε ποτὲ συνδεδεμένο μὲ τὴν ἱστορία τοῦ Ἀβραάμ. Ἐκτὸς ἀπ' αὐτό, τονίζονται πολὺ στὸ πρόσωπο τοῦ Ἀβραάμ τὰ δόγματα τῆς ἐλεύθερης βούλησης καὶ τοῦ «συνεργισμοῦ», δόγματα πού πάντοτε ἔπαιξαν μεγάλου ρόλου στὴν Ὁρθοδοξία.<sup>1</sup> Στὸ πρόσωπο τοῦ Ἰσαάκ, μπορούμε νὰ θεωρήσουμε ὡς μοναδικὸ χαρακτηριστικὸ τὴ μεγάλη ἔμφαση στὴν προθυμία του καὶ στὸ ὅτι συμπράττει στὴ θυσία, χωρὶς νὰ

<sup>1</sup> Βλ. V.5.4 καὶ Bakker 1978: 72-74.



υπάρχουν «τυπολογικά» κίνητρα εκ μέρους του ποιητή.<sup>2</sup> Ένα άλλο στοιχείο που ολοφάνερα ανήκει στον ὀρθόδοξο κόσμο είναι το ότι ἡ σωτηρία του Ἰσαὰκ ἐννοεῖται ὡς μιὰ ἀνάσταση, πρῶτα ἀπὸ τὸν Ἀβραάμ (στ. 473-76), καὶ ἔπειτα ἀπὸ τὸν ἴδιο τὸν Ἰσαὰκ (στ. 1117-18) καὶ τὰ ἄλλα πρόσωπα.<sup>3</sup> Τὸ ρόλο τῶν ὑπηρετῶν τὸν ἐπεξεργάστηκε ὁ Κρητικὸς ποιητὴς πάνω σὲ ἐντελῶς καινούριες γραμμές: ἡ πολὺ πιὸ τονισμένη συμμετοχή τους στὸ δράμα μπορεῖ νὰ θεωρηθεῖ τυπικὰ ἐλληνικὴ (V.5.2). "Ὅσο γιὰ τὴ Σάρρα, εἶναι φανερό ὅτι ἡ κρητικὴ Σάρρα διαφέρει πολὺ ἀπὸ τὴ δυτικὴ: συμμετέχει στὴ θυσία καὶ παίζει γενικὰ ἕνα πιὸ κεντρικὸ ρόλο. Ἀλλὰ ἀποκλειστικὰ ἐλληνικὰ στοιχεῖα ποὺ χαρακτηρίζουν τὸ πρόσωπό της ἀποτελοῦν τὸ τριμερὲς μοιρολόι ποὺ λέει καὶ τὸ ἔντονα «λαϊκὸ» χρῶμα τοῦ δράματος ποὺ σχετίζεται ἰδίως μὲ τὸ πρόσωπό της.<sup>4</sup>

Αὐτὸς ὁ ἄγνωστος ποιητὴς, ποὺ ἔγραφε ἕνα δράμα πάνω σὲ θρησκευτικὸ θέμα καὶ ποὺ μπορεῖ νὰ χρησιμοποίησε καὶ μερικὲς θρησκευτικὲς καὶ θεολογικὲς πηγές, ἦταν ἕνα πρόσωπο μὲ μεῖζον ἐνδιαφέρον γιὰ θρησκευτικὰ ζητήματα; Εἶναι σίγουρο βέβαια ὅτι τὸ θέμα του εἶναι θρησκευτικόν,<sup>5</sup> εἶναι ὅμως ζήτημα ἂν μπορούμε νὰ ποῦμε τὸ ἴδιο γιὰ τὴν ἀποψη τοῦ ποιητή. Τὰ πρωταρχικὰ ἐνδιαφέροντά του δὲν εἶναι θρησκευτικὰ-θεολογικά, σὲ ἀντίθεση μὲ τὰ ἄλλα ὁμόθεμα δράματα, πράγμα ποὺ φαίνεται ἀπὸ τὰ ἑξῆς:

(1) Ὁ ποιητὴς δὲν ἐμποδίζεται καθόλου ἀπὸ τὴν καθερωμένη θεματικὴ τῆς παράδοσης: (α) Ἡ δευτέρη ἐμφάνιση τοῦ ἀγγέλου (στ. 225-36), ποὺ ὁ ποιητὴς τὴν εἰσάγει γιὰ νὰ παροτρύνει τὸν Ἀβραάμ τὴ στιγμὴ ποὺ ἔχει σταματήσει ἡ ἐσωτερικὴ ἐξέλιξή του, εἶναι δικό του εὑρημα.<sup>6</sup> (β) Ἡ ἀναμέτρηση ἀνάμεσα στὸν Ἀβραάμ καὶ τοὺς ὑπηρετές (ποὺ τὴ δημιούργησε ὁ Κρητικὸς ποιητὴς ὡς ἀναπλήρωση τοῦ κεντρικοῦ μέρους τοῦ δράματος καὶ γιὰ νὰ βοηθήσει τὸν Ἀβραάμ νὰ φτάσει στὸ τελευταῖο στάδιο τῆς ἐσωτερικῆς ἐξέλιξής του) καί, ὡς ἐπακόλουθο, ὁ κεντρικὸς ρόλος τῶν ὑπηρετῶν, ἀποτελοῦν καὶ αὐτὰ μοναδικὰ στοιχεῖα στὸ κρητικὸ δράμα. (γ) Ὁ ποιητὴς παραλείπει «τὸν λόγο στοὺς ὑπηρετές», ποὺ τόσο στὶς ὁμιλίες ὅσο καὶ στὰ δυτικὰ δράματα παίζει σημαντικὸ ρόλο, γιὰτὶ ἀποτελεῖ ἕναν ἀπὸ τοὺς δύο λόγους τοῦ Ἀβραάμ ποὺ παραδίδει ἡ Γένεση (βλ. V.5.4). (δ) Τροποποιεῖ τὸν ἄλλο λόγο τοῦ Ἀβραάμ, ποὺ σώζεται στὴ Γένεση, τὸ λόγο στὸν ὁποῖο ὁ

<sup>2</sup> Βλ. V.5.3 καὶ Bakker 1978: 59-61.

<sup>3</sup> Βλ. VI.3.4 καὶ Bakker 1978: 88, ὑπόσημ. 134.

<sup>4</sup> Βλ. V.5.1, V.6 καὶ M. Alexiou 1974: 77, M. Alexiou 1989: 12-13 καὶ M. Alexiou 1991: 263-69.

<sup>5</sup> Γιὰ τὸ ὅτι πρέπει νὰ ἦταν καὶ θρησκός βλ. τὴ γνώμη τοῦ Τερζάκη (στὸ Τσαντσάνογλου 1971: 24-26) καὶ Bakker 1978: 97-98.

Ἀβραάμ λέει στο γιό του ὅτι ὁ ἴδιος ὁ Θεὸς θὰ φροντίσει γιὰ ἓνα κριάρι (βλ. V.5.1), καὶ γράφει (στ. 749-50):

*Παιδάκι μου, μὴ γνοιᾶζεσαι, κι εἰς τὸ βουνὸν ἀπάνω  
εἶναι τὰ ρίφια καὶ τ' ἄρνιά, κι ἀπ' ὅ,τι θέλω πιάνω.*

(2) Ἡ *Θυσία* δὲν δείχνει τὸ παραμικρὸ ἵχνος «τυπολογίας», παρ' ὅλο πὺ ἡ «ταύτιση» τοῦ Ἰσαάκ μὲ τὸν Χριστὸ θεωροῦνταν πάντα ἓνα ἀπὸ τὰ πιὸ κεντρικὰ ὑποδηλούμενα τῆς ἱστορίας.<sup>7</sup> Αὐτὸ σημαίνει ὅτι ὁ ποιητῆς, παρ' ὅλο τὸ ἐνδιαφέρον του γιὰ θεολογικὰ καὶ δογματικὰ ζητήματα, δὲν τὰ θεωροῦσε θέμα του.

(3) Μὲ ἐξαίρεση τὰ ὀνόματα τῶν προσώπων, ὁ Κρητικὸς ποιητῆς δὲν ἀναφέρεται καθόλου στὴν περίοδο ἢ στὸν τόπο ὅπου διαδραματίζονται τὰ γεγονότα. Ὅλες τὶς πληροφορίες αὐτοῦ τοῦ εἵδους τὶς παραλείπει.<sup>8</sup> ἀντίθετα ἐκσυγχρονίζει τὴν ἱστορία μὲ κάμποσα πραγματολογικὰ καὶ θρησκευτικὰ στοιχεῖα,<sup>9</sup> σὰν ὁ Ἀβραάμ νὰ εἶναι ὄχι ὁ βιβλικὸς πατριάρχης ἀλλὰ ἓνας κρητικὸς Ἀβραάμ, καὶ σὰν ἡ δράση νὰ γίνεται ὄχι στοὺς Ἀγίους Τόπους ἀλλὰ στὴν Κρήτη.

(4) Ὁ Κρητικὸς ποιητῆς δὲν ἐνδιαφέρεται πρωταρχικὰ γιὰ τὸ δογματικὸ ζήτημα τοῦ γιὰτί ὁ Ἀβραάμ δέχεται νὰ σκοτώσει τὸ γιό του, ἀλλὰ προσπαθεῖ νὰ βρεῖ μιὰ ἀπάντηση στὴν ἐρώτηση γιὰ τὸ πῶς εἶναι δυνατό ἓνας πατέρας νὰ φτάσει σ' αὐτὸ τὸ σημεῖο: (α) Ὁ ποιητῆς ἀσχολεῖται μὲ τὸν ἀγαπημένο γιό, ὄχι μὲ ὅ,τι ὁ Θεὸς ὑποσχέθηκε διὰ μέσου αὐτοῦ. (β) Ὁ ποιητῆς, ἀπεικονίζοντας τὴν ἐσωτερικὴ πάλη τοῦ Ἀβραάμ γιὰ νὰ κατορθώσει νὰ κάνει τὴ θυσία μὲ προθυμία, πλησιάζει τὸ θέμα ὄχι δογματικὰ ἀλλὰ ψυχολογικά. (γ) Τονίζει τὸ γεγονὸς ὅτι τὸ θῦμα συμπράττει πρόθυμα στὴ θυσία, παρ' ὅλο πὺ τὰ κίνητρά του ὡς συγγραφέα δὲν εἶναι καθόλου «τυπολογικά». Ἀπὸ τὰ δυὸ τελευταῖα αὐτὰ στοιχεῖα μποροῦμε νὰ συμπεράνουμε ὅτι ὁ ποιητῆς θεωροῦσε τὴν ἔννοια τῆς γνήσιας θυσίας ἐξαιρετικὰ σημαντική.<sup>10</sup> (5) Ὁ κρητικὸς ποιητῆς ἐκσυγχρόνισε καὶ ἔκανε ἐπίκαιρο τὸ δράμα του, εἰσάγοντας κρητικὰ ἥθη καὶ ἔθιμα τοῦ γάμου καὶ τοῦ θανάτου.<sup>11</sup>

<sup>6</sup> Βλ. Bakker 1978: 22-23.

<sup>7</sup> Βλ. V.5.3, καὶ Lerch 1950: 106 κ.έ. καὶ Daniélou 1950: 97-111.

<sup>8</sup> Παραλείπει ἐπίσης ὅλες τὶς ἀναφορὲς πὺ κάνει ὁ Grotto στὸ *Lo Isach* σὲ τόπους καὶ γεγονότα τῆς βιβλικῆς ἱστορίας. Βλ. Bakker 1978: 104, ὑπόσημ. 25.

<sup>9</sup> Βλ. Σχόλια στοὺς στ. 619 καὶ 853-58.

<sup>10</sup> Γιὰ μιὰ πιὸ πλήρη συζήτηση αὐτῶν τῶν σημείων βλ. Bakker 1978: 95-97.

<sup>11</sup> Βλ. Bakker 1978: 77-78, ὑπόσημ. 13 καὶ III.1.4, καὶ M. Alexiou (1991: 272): "The Cretan poet has infused his biblical subject with a new and (for his audience) disturbing dimension, that of ritual and belief surrounding marriage and death within their own families, thereby emphasising the contemporary relevance of Abraham's sacrifice. The dramatic functions of the poet's integration of popular

Έτσι βλέπουμε ότι ο ποιητής δεν ασχολείται με ζητήματα θεολογίας και δόγματος, αλλά ενδιαφέρεται πρωταρχικά για ανθρώπους, για τὰ κίνητρα και αίσθηματά τους, για τις άμοιβαίες σχέσεις τους και τη σχέση τους με τὸν Θεό. Τὸ δράμα του δεν προβάλλει ἓνα θεολογικὸ δόγμα ἀλλὰ ἓνα ἀνθρώπινο πρόβλημα. Δὲν ενδιαφέρεται εἰδικὰ γιὰ τὸν Θεὸ καὶ τὰ θαύματα ποὺ κάνει, ἀλλὰ γιὰ τὸν ἄνθρωπο.<sup>12</sup> Κατὰ τὴν ἄποψη τοῦ Grotto καὶ ἄλλων δραματουργῶν οἱ ἀνεξιχνίαστες ἐντολὲς τοῦ Θεοῦ εἶναι θαύματα: ὁ Κρητικὸς ποιητὴς ὅμως προσπαθεῖ νὰ ὑποδείξει ὅτι τὸ πιὸ μεγάλο θαῦμα ἀπ' ὅλα εἶναι τὸ ὅτι ἓνας ἄνθρωπος θέλει νὰ θυσιάσει τὸ δικό του γιό. Ὁ ποιητὴς θὰ εἶχε εἰδικoὺς λόγους νὰ διαλέξει ὡς κεντρικὸ θέμα τοῦ δράματός του τὴν πάλη μεταξὺ τοῦ *amor carnis* καὶ τοῦ *amor dei*, μιὰ πάλη στὴν ὁποία ὁ Ἀβραάμ δὲν μπορεῖ νὰ νικήσει παρὰ μὲ τὴν πίστη του στὸν Θεὸ καὶ τὴν κατανόηση τῆς ἔννοιας τῆς ἀληθινῆς θυσίας. Γιατὶ ἡ διαμάχη αὐτὴ δὲν λαμβάνει χώρα μόνο μέσα στὸν Ἀβραάμ, ἀλλὰ εἶναι μιὰ διαμάχη ἀπὸ τὴν ὁποία πρέπει νὰ περάσει ὁ κάθε ἄνθρωπος. Αὐτὸς δὲν εἶναι ὑποχρεωμένος, βέβαια, νὰ θυσιάσει τὸ δικό του παιδί ἢ νὰ βυθιστεῖ στὸ ἀπόλυτο σκοτάδι ποὺ δημιουργεῖται στὴν καρδιά τοῦ Ἀβραάμ, ὅταν συνειδητοποιεῖ τὸ μεγάλο χάσμα ἀνάμεσα στὴν *promissio* καὶ τὸ *mandatum*. Ἀλλὰ τὸ ἐρώτημα «Πῶς πρέπει νὰ ζεῖ ὁ ἄνθρωπος» εἶναι ζήτημα τοῦ καθενός. Γι' αὐτὸ ὁ ποιητὴς μᾶς παρουσιάζει τὸν Ἀβραάμ ὅχι σὰν ἀπαράμιλλο πρωταθλητὴ τῆς πίστεως, ἀλλὰ σὰν ἓναν μέσο ἄνθρωπο, σὰν ἓναν οἰκογενειάρχη, ποὺ μὲ τὴν πίστη καὶ τὴ θέλησή του συνειδητοποιεῖ τὸ τί χρωστáει ὁ ἄνθρωπος στὸν Θεὸ καὶ τὸ πῶς πρέπει νὰ κάνει κανεὶς μιὰ θυσία.<sup>13</sup>

### 3. Ἡ πατρότητα τῆς Θυσίας τοῦ Ἀβραάμ

Οἱ περισσότεροι ἐρευνητὲς ὡς τώρα ἀποδέχτηκαν τὴν ὑπόθεση τοῦ Ξαν-

elements with a biblical theme are: to extend the conflict from the plane of God *versus* Abraham to conflict within the whole household; by the resolution of that conflict through love and openness, rather than by force and deceit, to release tensions between divine and human, sacred and profane, male and female; by exploiting systematically, within an established religious context, popular metaphors of mediation between death, marriage and rebirth, to reassert the sacredness of folk ritual. In this sense, the play seems to reaffirm a distinctively eastern awareness of woman's power in the divine plan, which stands in marked contrast to her greater subservience in western sources, whether Catholic or Protestant”.

<sup>12</sup> Βλ. καὶ Psichari 1930: 620 καὶ Σαχίνης 1980: 74 κ.έ.

<sup>13</sup> Γιὰ μιὰ πιὸ πλήρη συζήτηση τῶν χαρακτηριστικῶν τοῦ ποιητῆ βλ. Bakker 1978: 91-105.

## 6. Συμπεράσματα

Ο ανεγνώστης ᾧς μᾶς συγχωρέσει πού δὲν θὰ τοῦ προσφέρουμε τὶς ἀπόλυτες ἀπλῶσεις καὶ τὴ βεβαιότητα πού ἴσως περίμενε. Πιστεύουμε ὅμως ὅτι

---

<sup>111</sup> ΕΔ. καὶ VIII.1.4.

δὲν βοηθοῦμε τὴν πρόοδο τῆς ἔρευνας γιὰ τὴν τόσο λαμπρὴ αὐτὴ ἐποχὴ τῆς κρητικῆς λογοτεχνίας μὲ δηλώσεις τοῦ τύπου, π.χ., «γνωρίζουμε πὼς συγγραφέας τῆς [δηλ. τῆς *Θυσίας*] εἶναι ὁ Βιτσέντσος Κορνάρος· γνωρίζουμε πὼς γράφτηκε στὰ 1635» (Σαχίνης 1980: 59· βλ. καὶ τὴ σελίδα τίτλου στὶς ἐκδόσεις Τσαντσάνογλου καὶ Τωμαδάκη, καὶ οἱ δύο ἀπὸ τὸ 1971).

Χρονολόγηση: Ἀφοῦ ἡ ἔρευνα δὲν βρῆκε καινούρια στοιχεῖα οὔτε νέους τρόπους ἐκμετάλλευσης τῶν λίγων στοιχείων πού ἔχουμε στὴ διάθεσή μας, χρονολογοῦμε τὴ *Θυσία* ἀνάμεσα στὰ 1586 (τὸ χρόνο τῆς πρώτης ἐκδόσεως τοῦ *Lo Isach*)<sup>33</sup> καὶ τὸ 1635. Αὐτὴ τὴν τελευταία χρονολογία τὴ θεωροῦμε *terminus ante quem* καὶ ὄχι *terminus quo*, γιὰτὶ δεχόμαστε ὅτι τὸ 1635 εἶναι ὁ χρόνος στὸν ὁποῖο ὁ Κρητικὸς διασκευαστὴς εἰσήγαγε τὶς ριζικὲς ἀλλαγές του (βλ. § 1).

Σχετικὴ χρονολόγηση τῶν δύο ἔργων: Ἀδιάφορα μὲ τὸ ἂν ὁ Βιτσέντσος Κορνάρος εἶναι ποιητὴς καὶ τῆς *Θυσίας* ἢ ὄχι, νομίζουμε πὼς γίνεται φανερό ἀπὸ (γλωσσικὰ ἰδίως) ἐπιχειρήματα ὅτι ἡ *Θυσία* εἶναι ἔργο προγενέστερο ἀπὸ τὸν Ἑρωτόκριτο (βλ. καὶ VII.4.4).

Ὁ ποιητὴς: Δὲν εἴμαστε ἀκόμα βέβαιοι ἂν ὁ Βιτσέντσος Κορνάρος εἶναι πράγματι ὁ ποιητὴς καὶ τῆς *Θυσίας* τοῦ Ἀβραάμ. Καὶ οἱ δύο ποιητὲς ἔχουν ἰταλικὸ πρότυπο, πού τὸ διασκεύασαν ἐλεύθερα καὶ τὸ ἐξελλήνισαν. Παράλληλα μὲ τὶς ὁμοιότητες στίχων, ἡμιστιχίων καὶ τὴν κοινὴ χρῆση ὁρισμένων σπάνιων λέξεων, πού δὲν ἀποδεικνύουν πάντως ἀδιαμφισβήτητα τὴν ταύτιση τῶν δύο ποιητῶν (βλ. § 4.1. καὶ 4.2), παρατηροῦνται διαφορὲς στὴ γλώσσα (ὄχι τόσο στὸ λεξιλόγιο, ὅσο σὲ βασικὲς λέξεις μὲ συντακτικὸ πιὸ πολὺ ρόλο· βλ. VII.4.4), καὶ στὰ μετρικὰ φαινόμενα, πού, μὲ τὴ σειρά τους, ἂν καὶ ἰσχυρές, δὲν ἀποτελοῦν ἀπόδειξη τῆς ἀντίθετης ἁποφῆς.

Ἐνα ἀπὸ τὰ σοβαρότερα ἐπιχειρήματα πού θὰ εἴχαμε νὰ προτείνουμε

<sup>33</sup> Τώρα μάλιστα πού ξέρουμε πὼς τὸ *Lo Isach* γράφτηκε ἀνάμεσα στὰ 1550 καὶ 1556 καὶ παραστάθηκε τὸ 1558, καὶ γιὰ δεύτερη φορὰ τὸ 1581 (βλ. Κεφ. V, ὑποσημ. 11), πρέπει νὰ λάβουμε ὑπόψη μας καὶ τὴ δυνατότητα τῆς διάδοσης τοῦ ἔργου μέσω χειρογράφων. Δὲν ἔχουμε βρεῖ, βέβαια, στοιχεῖα γιὰ χειρόγραφα αὐτοῦ τοῦ ἔργου τοῦ Grotto, ἀλλὰ τὸ γεγονὸς ὅτι τὸ *Lo Isach* παραστάθηκε δυὸ φορές, τυπώθηκε σὲ πολλὰ μέρη καὶ ἀπὸ διαφορετικοὺς ἐκδότες καὶ ὅτι ὑπάρχουν (ἔστω καὶ μικρὲς) διαφορὲς ἀνάμεσα στὶς ἐκδόσεις (βλ. Bakker 1978: 38, ὑποσημ. 17· τὸ ἐσώφυλλο τῆς ἐκδόσεως τῆς Βενετίας 1612 γράφει καὶ «Novamente ricorretta»), σημαίνει, νομίζουμε, ὅτι ὑπῆρχαν περισσότερα ἀπὸ ἓνα χειρόγραφα. Καθὼς ὁ Grotto διατηροῦσε καλὲς σχέσεις μὲ τὴ Βενετία (ὅπου καὶ πέθανε λίγο ὕστερα ἀπὸ τὶς 27 Ὀκτωβρίου τοῦ 1586, ὁπότε εἶχε πάρει τὴν ἐγκριση τοῦ «doge» γιὰ νὰ καταλάβει τὴν «cattedra» τῆς φιλοσοφίας ἐκεῖ· βλ. Marzia Pieri, «Il «laboratorio» provinciale di Luigi Groto», *Rivista italiana di drammaturgia* 14.4 (1979), 35), δὲν μπορούμε νὰ ἀποκλείσουμε τὴ δυνατότητα ἓνα ἀπὸ τὰ χειρόγραφα τοῦ ἔργου νὰ ταξίδεψε στὴν Κρήτη πρὶν ἀπὸ τὸ 1586.



ἐμεῖς ἐναντίον τῆς ταύτισης μὲ τὸν Βιτσέντσο Κορνάρου τοῦ Ἰακώβου εἶναι ἴσως τὸ καθαρὰ ὀρθόδοξο πνεῦμα ποὺ ἀνακαλύψαμε στὴ Θυσία, ἓνα πνεῦμα ποὺ δὲν φαίνεται νὰ συμβιβάζεται μὲ τὸ γεγονὸς ὅτι ὁ Βιτσέντσος Κορνάρου, ἐπίσημα τουλάχιστον, ἦταν καθολικός.

Ὑπάρχουν ἀκόμα πολλὰ πράγματα γιὰ τὰ ὁποῖα θὰ θέλαμε νὰ ξέρουμε περισσότερα: πρέπει νὰ γίνεи πολλὴ δουλειά. Οἱ προοπτικὲς ὅμως εἶναι αἰσιες: σὲ λίγο καιρὸ ἀναμένονται νὰ δημοσιευτοῦν οἱ Λεξιλογικοὶ Πίνακες τοῦ Ἐρωτόκριτου (Φιλιππίδου-Holton). Τότε, μὲ τὴ βοήθεια καὶ τῶν Πινάκων τῆς Φιλιππίδου (1986) θὰ μπορέσουν ἐπιτέλους οἱ ἐρευνητὲς νὰ κάνουν τὶς τόσο ἀναγκαῖες ἀναλύσεις τῆς γλώσσας, τοῦ ὕφους, καὶ τῶν μετρικῶν φαινομένων αὐτῶν τῶν δύο ἀριστουργημάτων, στηριγμένοι πάνω σὲ πιὸ γερὴ βάση.