

Θρησκευτικό δράμα

Wim Bakker

ΣΤΗΝ ΚΡΗΤΗ ΔΕΝ ΥΠΑΡΧΕΙ ΚΑΝΕΝΑ ΙΧΝΟΣ της τόσο γνωστής στη δυτική Ευρώπη παράδοσης του μυστηρίου.¹ Έχουν ανακαλυφθεί μέχρι στιγμής μόνο τρία κείμενα που θυμίζουν από ορισμένες απόψεις (και σε διαφορετικό βαθμό το καθένα) το είδος του θρησκευτικού δράματος. Το ένα είναι ο *Θρήνος εις τα Πάθη και την Σταύρωσιν του Κυρίου και Θεού και Σωτήρος ημών Ιησού Χριστού* του Μαρίνου Φαλιέρου (γύρω στα 1395-1474). Πρόκειται για έναν δραματικά ανεπτυγμένο *Planctus Mariae* 404 στίχων, περισσότερο από τα δύο τρίτα των οποίων καταλαμβάνουν οι θρήνοι της Παναγίας. Οι υπόλοιποι ομιλητές είναι η Μάρθα, ο Ιωάννης, η Μαρία Μαγδαληνή, ο Χριστός και ορισμένοι ακόμη, μεταξύ των οποίων σημαντική θέση έχει ο Εβραίος Τζαδόκ. Είναι αυτός που, κατά παράκληση του ποιητή και των φίλων του, μεταφράζει τα εβραϊκά που λένε τα πρόσωπα τα οποία παρουσιάζονται στον πίνακα με τη σκηνή της Σταύρωσης που έχουν μπροστά τους.² Το δεύτερο θρησκευτικό κείμενο που μοιάζει κάπως με θέατρο και που προέρχεται επίσης από το πρώτο μισό του 15ου αιώνα³ είναι το ανώνυμο *Λόγοι παρα-*

¹ Όσο για την ύπαρξη οποιασδήποτε μορφής θρησκευτικού δράματος στο Βυζάντιο, οι γνώσεις μας είναι πενιχρές και πολύ αβέβαιες. Η βεβαιότητα με την οποία μιλούν γι' αυτό το θέμα ο Pernoud 1965 και ο Bréhier 1970: 348-54, για παράδειγμα, είναι εντελώς αβάσιμη. Βλ. Baud-Bovy 1975 και Πούχχερ 1984α: 15-92.

² Καινούργια έκδοση, που θα είναι έτοιμη σε λίγα χρόνια, ετοιμάζουν οι Wim Bakker και Arnold van Gemert.

³ Η λίγο αργότερα (πράγμα που ισχύει ιδίως για τους *Λόγους παρακλητικούς*), αλλά σίγουρα όχι τόσο αργά όσο το πρώτο μισό του 16ου αιώνα, όπως υποθέτουν οι εκ-

κλητικοί εις τα τίμια και άγια πάθη του κυρίου ημών Ιησού Χριστού και θρήνος της υπεραγίας Θεοτόκου. Στους 112 στίχους που έχουν σωθεί,⁴ ο ποιητής λέει την ιστορία των Παθών ακολουθώντας το κείμενο του Ευαγγελίου (ιδίως του κατά Ματθαίον) μάλλον δουλικά. Έχει ενδιαφέρον, ωστόσο, το γεγονός ότι δεν παρουσιάζει την ιστορία του σε αφηγηματική μορφή αλλά σε διάλογο, περνώντας από τον έναν ομιλητή στον άλλο με εισαγωγικές φράσεις σε πεζό λόγο, κυρίως στον ενεστώτα αλλά κάποτε και στον αόριστο,⁵ ώστε αναρωτιέται κανείς μήπως οι φράσεις αυτές έπαιζαν τον ρόλο σκηνικών οδηγιών ή ενδείξεων για τον αναγνώστη. Τόσο αυτό το κείμενο όσο και εκείνο του Φαλιέρου μπορεί να μην έχουν καμία σχέση με το θέατρο, η επίδραση όμως του θεάτρου ασφαλώς γίνεται αισθητή. Τίποτε δεν θα είναι δέβαιο ως προς το θέμα αυτό, έως ότου ανακαλυφθούν τα πρότυπα (ή οι πηγές) αυτών των έργων, που αναμφίβολα θα πρέπει να αναζητηθούν στη Δύση, ιδίως στην Ιταλία.⁶

Φαίνεται λοιπόν ότι δεν υπάρχουν στον ελληνικό χώρο θεατρικοί πρόδρομοι αυτού που μπορεί να θεωρηθεί το αριστούργημα του θρησκευτικού δράματος —το τρίτο μας κείμενο—, η *Θυσία του Αβραάμ*. Αντίθετα με τα δύο προηγούμενα, μπορεί να θεωρηθεί θεατρικό έργο και η θέση που κατέχει στη δυτικοευρωπαϊκή παράδοση μπορεί να αποδειχθεί πειστικά. Παρόλο που το έργο δεν έχει πρόλογο και έχει φτάσει ως εμάς χωρίς διαίρεση σε πράξεις και σκηνές,⁷ ασφαλώς δεν έχει καμιά ομοιότητα με τα αχανή και συχνά άμορφα μυστήρια, που ήταν τόσο δημοφιλή στη δυτική Ευρώπη κατά τον Μεσαίωνα.⁸ Από πλευράς δομής και χειρισμού της υπόθεσης, είναι ακριβώς όπως κάθε άλλο από τα πολλά διβλικά έργα που, λίγο μετά την αρχή της Αναγέννησης, άρχισαν να διαμορφώνουν αυστηρή δομή σε πράξεις και σκηνές και προσεγ-

δότες Μανούσακας και Parlange (1954: 113· βλ. τον διβλιογραφικό οδηγό, ενότητα 1(δ)).

⁴ Το δεύτερο μέρος έχει χαθεί· σύμφωνα με τους εκδότες (Μανούσακας και Parlange 1954: 114), το όλο κείμενο δεν θα ξεπερνούσε τους 300 στίχους.

⁵ Κάτι ανάλογο έχει βρεθεί στον λεγόμενο *Κύκλο των Παθών του Χριστού* από την Κύπρο (έκδοση από τον Maht 1947). Για τις πιο πρόσφατες απόψεις σχετικά μ' αυτό το προβληματικό κείμενο, βλ. Πούχνερ 1984β: 91-107.

⁶ Σχετικά με ιταλικές επιδράσεις στην ποίηση του Φαλιέρου, βλ. Bakker και van Gemert 1977α: 28-30 και van Gemert 1980β: 38-48. Για το θρησκευτικό κείμενο που αναφέρθηκε παραπάνω, βλ. επίσης εδώ, κεφ. 3, σ. 73-4.

⁷ Και επιπλέον χωρίς το όνομα του συγγραφέα, πράγμα που ασφαλώς δεν μπορεί να θεωρηθεί σημαντικό αποδεικτικό στοιχείο για το ότι πρόκειται για προϊόν της Αναγέννησης! Για την απουσία προλόγου κτλ., βλ. παρακάτω, σσ. 230-2.

⁸ Έως πρόσφατα, η *Θυσία του Αβραάμ* θεωρούνταν μυστήριο. Βλ., για παράδειγμα, Σολομός 1973: 36. Για μερικά παραδείγματα μυστηρίων με το θέμα του Αβραάμ, βλ. τον διβλιογραφικό οδηγό, ενότητα 1(β) και για ορισμένες μελέτες πάνω στα μυστήρια γενικά, ενότητα 1(α) (H. Craig, Kinghorn και Prosser).

μένη οργάνωση της πλοκής, κάτω από επίδραση των κωμωδιών του Πλάτου και του Τερέντιου και, αργότερα, των τραγωδιών του Σενέκα.⁹

Η *Θυσία του Αβραάμ* είναι ένα σύντομο έργο 1.144 δεκαπεντασύλλαβων στίχων¹⁰ οργανωμένων σε ομοιοκατάληκτα δίστιχα, γραμμένο στην ανατολική μορφή της κρητικής διαλέκτου. Η παράδοση του κειμένου είναι ελάχιστα ικανοποιητική. Από τη μια πλευρά, έχουμε ένα χειρόγραφο γραμμένο με λατινικούς χαρακτήρες, όπως συνηθιζόταν εκείνη την εποχή, στη Ζάκυνθο, πράγμα που σημαίνει ότι πρέπει να αντιγράφηκε από κάποιο χειρόγραφο που έφεραν μαζί τους Κρητικοί πρόσφυγες φεύγοντας από το νησί τους στα 1669. Από την άλλη, υπάρχει μια ολόκληρη σειρά εκδόσεων, με πρώτη εκείνη του Αντωνίου Βόρτολι (Βενετία 1713). Έχουμε, ωστόσο, πειστική απόδειξη για την ύπαρξη μιας προγενέστερης έκδοσης από τον Νικόλαο Σάρρο (Βενετία 1696).¹¹ Και οι δύο κλάδοι της παράδοσης είναι ατελείς: το χειρόγραφο, επειδή, εκτός του ότι του λείπει μια σελίδα (=70 από τους 1.144 στίχους) και έχει ένα σωρό μικροσφάλματα, φαίνεται, από τις πολλές παραλείψεις (συνολικά 80 στίχων) και προσθήκες (44 στίχοι), ότι έχει υποστεί εκτενείς μετατροπές¹² η έκδοση, επειδή το κείμενο του χειρογράφου που ο επιμελητής της θα πρέπει να είχε μπροστά του (και που ήταν χωρίς αμφιβολία διαφορετικό από αυτό που διαθέτουμε) έχει υποστεί τη συνηθισμένη για την εποχή μεταχείριση: ο επιμελητής της έκδοσης το προσαρμοσε, ώστε να το κάνει πιο προσιτό στο ευρύ κοινό, αντικαθιστώντας κυρίως τους περισσότερους από τους χαρακτηρι-

⁹ Γράφτηκαν σε όλη τη δυτική Ευρώπη, αλλά κυρίως στη Γαλλία, την Ολλανδία και τις γερμανόφωνες χώρες. Βλ. τον διβλιογραφικό οδηγό, ενότητα 1(α) (Blackburn, Herford, Le Hir και Reckling). Για παραδείγματα διβλικών έργων με το θέμα του Αβραάμ, βλ. τον διβλιογραφικό οδηγό, ενότητα 1(γ).

¹⁰ Πρόκειται για τους 1.160 στίχους της έκδοσης της Τσαντσάνογλου (1971) (η αρίθμηση της οποίας ακολουθείτο στην αγγλική έκδοση αυτού του διβλίου· εδώ όμως ακολουθείται η αρίθμηση της πρόσφατης νέας έκδοσης των Bakker και van Gemert (1996)) μείον 10 στίχους που γενικώς θεωρούνται πλαστοί (και από την Τσαντσάνογλου: βλ. στ. 1134a-b, 1136a-b και 1144a-f (=αντίστοιχα, Τσαντ. 1141-2, 1145-6 και 1155-60)) και 6 στίχους (206a-b και 270a-d=αντίστοιχα, Τσαντ. 207-8 και 273-6) που, σύμφωνα με την άποψη του συγγραφέα αυτού του κεφαλαίου, δεν πρέπει να θεωρηθούν ότι ανήκουν στο αρχικό κείμενο (πβ. επίσης Μέγας 1954).

¹¹ Περισσότερες πληροφορίες για το χειρόγραφο και τις εκδόσεις βρίσκονται στον διβλιογραφικό οδηγό, ενότητες 3(β) και (γ).

¹² Ο Μέγας, ετοιμάζοντας την κριτική του έκδοση (βλ. Μέγας 1954 και διβλιογραφικός οδηγός, ενότητα 3(γ)), εξέτασε λεπτομερώς το χειρόγραφο, αλλά το έκανε αυτό μόνο για να μπορέσει να αποφασίσει τι γράφηκε από τον συγγραφέα και τι όχι. Ξέχασε όμως να θέσει σημαντικά ερωτήματα, όπως γιατί το έργο διασκευάστηκε, με ποιες προθέσεις και από πόσους και τι είδους ανθρώπους. Για το θέμα αυτό και για έναν σχολιασμό της ιστορίας του κειμένου των πρώτων εκδόσεων, βλ. Bakker 1990 και Bakker και van Gemert 1996: κεφ. I-III.

στικά κρητικούς γλωσσικούς τύπους, λέξεις και εκφράσεις με κοινότερους ελληνικούς. Αυτός είναι ο λόγος που ο Μέγας στην κριτική του έκδοση (1954) ακολούθησε κατά κανόνα το κείμενο των πρώτων εκδόσεων ως προς τον καθορισμό του αριθμού των στίχων και του περιεχομένου τους, αναγκάστηκε όμως να καταφύγει στο χειρόγραφο για να δώσει στο κείμενό του τη σωστή κρητική χροιά του.¹³

Η *Θυσία του Αβραάμ* πρέπει να ήταν πολύ δημοφιλής, όχι όμως ως θεατρικό έργο. Κανένας από τους κλάδους της παράδοσης δεν έχει σημεία διαίρεσης σε πράξεις και σκηνές· παρόλο που και στις δύο περιπτώσεις αναγράφονται τα ονόματα των προσώπων που μιλούν, μόνο στις εκδόσεις έχουν διατηρηθεί (μερικές) σκηνικές οδηγίες. Στις σελίδες τίτλου των εκδόσεων δεν αναφέρεται ως θεατρικό έργο αλλά ως «ιστορία ψυχοφειλεστάτη».¹⁴ ενώ έχουν προστεθεί στην τελευταία σκηνή δέκα «ηθοπλαστικοί» στίχοι καθαρά θρησκευτικής σημασίας, σαν να ήθελαν να το υπογραμμίσουν αυτό. Οι στίχοι αυτοί δεν υπάρχουν στο χειρόγραφο, όπου το κείμενο τελειώνει με έξι διαφορετικούς στίχους, στον τρίτο από τους οποίους διαβάζουμε «Όσοι κι αν τη διαβάζουσι...», μια ακόμη ένδειξη ότι ο άνθρωπος που πρόσθεσε αυτούς τους στίχους στο κείμενο το θεωρούσε ιστορία και όχι θεατρικό έργο.¹⁵

Παρόλο που έχει σωθεί μόνο ένα χειρόγραφο,¹⁶ μπορούμε να είμαστε βέβαιοι για τη δημοτικότητα αυτού του έργου. Εκτός του ότι έχουμε (ή γνωρίζουμε ότι έγιναν) τριάντα επτά εκδόσεις ανάμεσα στα 1696 και τα 1874, υπάρχουν στοιχεία που δείχνουν ότι αυτές οι φυλλάδες κυκλοφορούσαν σ' όλη την Ελλάδα και ότι οι άνθρωποι τις διάβαζαν, απομνημονεύοντας ολόκληρα κομμάτια του έργου και χρησιμοποιώντας στίχους του σε άλλα ποιήματα.¹⁷ Πέρα-

¹³ Βλ. Μέγας 1954, ιδίως σσ. 55-8· η Τσαντσάνογλου 1971 και ο Τομαδάκης 1971 (βλ. τον βιβλιογραφικό οδηγό, ενότητα 3(γ)) στις μη κριτικές εκδόσεις τους ακολουθούν μια ελαφρώς διαφορετική πορεία, δίνοντας μεγαλύτερη σημασία, ο ένας περισσότερο από την άλλη, στις γραφές του χειρογράφου. Η νέα κριτική έκδοση που δημοσιεύτηκε πρόσφατα από τον συγγραφέα αυτού του κεφαλαίου και τον συνάδελφό του A.F. van Gemert βασίζεται σε εξαντλητική μελέτη των κειμένων των δύο μαρτύρων και χρησιμοποιεί και τους δυο με τη μεγαλύτερη δυνατή προσοχή, χωρίς να έχει μεγάλη εμπιστοσύνη ούτε στον ένα ούτε στον άλλο. Βλ. Bakker και van Gemert 1996: κεφ. III.

¹⁴ Δεν αναφέρεται ως δράμα ως τα 1836, όταν στην έκδοση του Φραγκίσκου Ανδρεώλα η σελίδα τίτλου για πρώτη φορά το αποκαλεί «δράμα ιερών». Βλ. Αλισανδράτος 1966.

¹⁵ Σχετικά με αλλοιώσεις στο κείμενο του χειρογράφου, που είναι φανερό ότι εισάγονται για να μετατρέψουν το θεατρικό κείμενο σε ανάγνωσμα, βλ. Bakker και van Gemert 1996: 22-3 και Bakker 1990, κεφ. 3. A7.

¹⁶ Υπάρχει ένα ακόμη χειρόγραφο, το λεγόμενο χειρόγραφο Κολλυδά, πρόκειται όμως για αντίγραφο μιας από τις πρώτες εκδόσεις. Σχετικά με αυτό, βλ. Bakker 1989.

¹⁷ Βλ. περισσότερες λεπτομέρειες στον βιβλιογραφικό οδηγό, ενότητα 3(ζ).

σε μάλιστα και σε άλλες γλώσσες, βρίσκοντας έναν μεταφραστή στη Σερβία και τρεις στην Τουρκία γύρω στα 1800 ή λίγο αργότερα.¹⁸

Δεν γνωρίζουμε αν το έργο αυτό παραστάθηκε ποτέ στην Κρήτη, είτε όσο ζούσε ο ποιητής είτε αργότερα. Η πρώτη γνωστή μας παράσταση στην Ελλάδα έγινε στα 1855 στη Ζάκυνθο (βλ. Puchner 1976). Μετά από αυτή, έπρεπε να περιμένει και πάλι ως τα 1930, όταν ο Φώτος Πολίτης το ανέβασε στην Αθήνα.¹⁹

Η *Θυσία του Αβραάμ* είναι ανώνυμο έργο. Η μόνη νύξη για τον πιθανό συγγραφέα της απαντά στους δύο πρώτους από τους έξι πρόσθετους στίχους στο τέλος του χειρογράφου που αναφέρθηκαν παραπάνω, αλλά είναι τόσο αόριστη, που μάλλον δημιουργεί ερωτήματα παρά δίνει απαντήσεις: «Στους χίλιους εξακόσιους τριανταπέντε εγίνη (η *Θυσία του Αβραάμ*, υποθέτει κανείς) *in verso* από 'ναν Κρητικό». Η ποιότητα των έξι στίχων είναι τέτοια, που όλοι συμφωνούν σήμερα ότι δεν μπορεί να γράφτηκαν από τον ίδιο τον ποιητή. Και γιατί, εν πάση περιπτώσει, δεν έδωσε το όνομά του; Πολλοί μελετητές εκφράζουν τελευταίως την άποψη ότι η λέξη «έγινε» δεν αναφέρεται στη σύνθεση αλλά στη διασκευή του ποιήματος από κάποιον γραφέα, ο οποίος κρύβεται πίσω από τη φράση «από 'ναν Κρητικό».²⁰

Οι περισσότεροι μελετητές πιστεύουν ότι είναι σωστή η εικασία που διατυπώθηκε για πρώτη φορά από τον Ξανθουδίδη (1915: CXVIII-CXX) ότι συγγραφέας της *Θυσίας του Αβραάμ* είναι ο Βισσέντζος Κορνάρος, ο συγγραφέας του *Ερωτόκριτου*, αν και δεν υπάρχουν πειστικές αποδείξεις. Τα δύο έργα γράφτηκαν την ίδια περίοδο και παρουσιάζουν πολλές ομοιότητες στο λεξιλόγιο και στον τρόπο έκφρασης· επιπλέον, έχουν έναν αριθμό στίχων και ημιστιχίων είτε ακριβώς όμοιων ή που παρουσιάζουν αξιοσημείωτη ομοιότητα.²¹ Από τη στιγμή που οι μελετητές οι οποίοι πήραν μέρος σ' αυτή τη συζήτηση δέχτηκαν, κάποιιο πλήρως, άλλοι με επιφυλάξεις, ότι ο ποιητής ήταν ένας και ο αυτός, επόμενο ήταν να προκύψει ένα δεύτερο ερώτημα: ποιο έργο προηγείται; Αρχικά η συζήτηση επικεντρώθηκε στις ομοιότητες των δύο ποιημάτων και τα αντίστοιχα πρότυπά τους, με τους μελετητές να προσπαθούν να αποδείξουν, όχι πάντα με την απαραίτητη σε τέτοια θέματα ακρίβεια και αίσθηση

¹⁸ Η τουρκική μετάφραση προοριζόταν, φυσικά, για τους Έλληνες που ζούσαν στην Τουρκία και είχαν ξεχάσει τα ελληνικά τους. Βλ. σχετικά τον βιβλιογραφικό οδηγό, ενότητα 3(η).

¹⁹ Για περισσότερες πληροφορίες σχετικά με παραστάσεις, βλ. Puchner 1980a: σημ. 194.

²⁰ Μια διαφορετική άποψη πάνω σ' αυτό το σημείο εκφράζει ο Ευαγγελάτος 1985a: 77 και σημ. 164. Βλ. επίσης τον βιβλιογραφικό οδηγό, ενότητα 3(α) και Bakker και van Gemert 1996: 111-2.

²¹ Πλήρης κατάλογος αυτών των στίχων και ημιστιχίων υπάρχει στους Μέγα 1954: 70-2 και Bakker και van Gemert 1996: 118-21.

της λεπτομέρειας, ότι τα κοινά και στα δύο έργα χωρία έχουν τη ρίζα τους σε ένα μόνο από τα πρότυπα: αργότερα η προσοχή των μελετητών εστιάστηκε στο ερώτημα ποιο από τα δύο ποιήματα δείχνει τη μεγαλύτερη ωριμότητα. Με δεδομένη την απόλυτη διαφορά είδους των δύο, το ερώτημα αυτό (που στην πραγματικότητα έπρεπε να είναι: σε ποιο έργο δείχνει ο ποιητής μεγαλύτερη ωριμότητα;) είναι πολύ λεπτό και πρέπει να το αντιμετωπίσουμε με πολύ μεγάλη ευαισθησία: μπορεί να συζητηθεί μόνο μετά από μια ολοκληρωμένη ανάλυση της γλώσσας, του ύφους, του μέτρου και της ομοιοκαταληξίας των δύο ποιημάτων²² και μετά από μια πλήρη εξέταση της στάσης του ποιητή (ή των ποιητών) ως προς τα πρότυπα των δύο έργων. Η συζήτηση γι' αυτό το θέμα έσθησε μετά τα 1960, ίσως γιατί οι μελετητές είχαν κατανοήσει καλύτερα όσα σημειώθηκαν παραπάνω, αλλά πιθανόν και για τον λόγο ότι εκείνη την εποχή δόθηκε νέα ώθηση στην έρευνα που αφορούσε το πρόσωπο του Βιτσέντζου Κορνάρου.²³ Και πραγματικά, τι θα κερδίσαμε ερευνώντας το θέμα αν η *Θυσία του Αβραάμ* είναι έργο του Κορνάρου, αν κανείς δεν γνώριζε ποιος ακριδώς ήταν αυτός ο Κορνάρος;

Όλα αυτά σημαίνουν ότι, έως ότου ολοκληρωθεί η έρευνα σχετικά με τα ζητήματα που αναφέρθηκαν παραπάνω, δεν μπορούμε να πούμε με καμία βεβαιότητα ούτε ποιος ήταν ο ποιητής της *Θυσίας του Αβραάμ* ούτε πότε ακριδώς γράφτηκε το έργο.²⁴ Οι μόνες σίγουρες χρονολογίες που διαθέτουμε είναι ο *terminus ante quem* 1635 και ο *terminus post quem* 1586, το έτος κατά το οποίο δημοσιεύτηκε για πρώτη φορά το *Lo Isach* του Luigi Grotto.²⁵

Ότι το *Lo Isach* του Grotto είναι το πρότυπο του έργου του Κρητικού ποιητή επιβεβαιώθηκε απολύτως στα 1928, όταν ο Mavrogordato το επισήμανε στο διάσημο τώρα άρθρο του (1928). Το *Lo Isach*, μία *rappresentazione* όπως το ονόμασε ο Grotto,²⁶ γράφτηκε στη χαρακτηριστική μορφή της ύστερης Ιταλικής Αναγέννησης (ή, καλύτερα, του μανιερισμού) του δεύτερου μισού του 16ου αιώνα. Το έργο αρχίζει με πρόλογο και χωρίζεται σε πέντε πράξεις, από τις οποίες οι τέσσερις πρώτες τελειώνουν με χορικό: κλείνει με επίλογο.

²² Ευτυχώς έχουν γίνει τα πρώτα βήματα προς μια τέτοια ανάλυση: βλ. τις εργασίες της Ντίας Φιλιπίδου, βιβλιογραφικός οδηγός, ενότητα 3(ι).

²³ Βλ. περισσότερα για το θέμα στο κεφ. 9 αυτού του βιβλίου.

²⁴ Για την όλη συζήτηση, βλ. τον βιβλιογραφικό οδηγό, ενότητα 3(α). Οι δυο εκδόσεις της νέας κριτικής έκδοσης δεν είναι ακόμη σε θέση να λύσουν το πρόβλημα της χρονολόγησης του έργου και να δώσουν οριστική απάντηση στο ζήτημα της ταυτότητας του ποιητή. Βλ. Bakker και van Gemert 1996: κεφ. IX.

²⁵ Μεταγενέστερες εκδόσεις: 1605 (Βενετία), 1605 (Serravalle di Venezia), 1607 (Orvieto) και 1612 (Βενετία). Διαφέρουν από την πρώτη έκδοση μόνο σε δευτερεύοντα σημεία.

²⁶ Μάλλον θα έπρεπε να ονομάζεται *tragedia di lieto fin*: βλ. Bakker 1978: 113-4. Περισσότερα σχετικά με το *Lo Isach* του Grotto βλ. στους Bakker και van Gemert 1996: 38-9.

Ακολουθεί μια σύντομη περίληψη της υπόθεσης:

Το δράμα αρχίζει με την εμφάνιση ενός Αγγέλου, ο οποίος, αφού ξυπνήσει τον Αβραάμ από τον ύπνο του, τον διατάζει στο όνομα του Θεού να θυσιάσει τον μονάκριβο και πολυαγαπημένο του γιο Ισαάκ. Ο Αβραάμ, συγκλονισμένος και ταραγμένος, εκλιπαρεί στην αρχή τον Θεό να μην του ζητάει κάτι τόσο φοβερό, σύντομα όμως συνειδητοποιεί πως είναι αδύνατον να αντισταθεί στη θέληση του Θεού. Στο μεταξύ, έχει ξυπνήσει η γυναίκα του, η Σάρρα. Όταν τον ρωτάει τι του συμβαίνει, αυτός προσπαθεί να κρύψει τα τρομερά νέα, αλλά όταν αυτή επιμένει, της λέει τι του έχει ζητηθεί. Μετά από έναν σύντομο θρήνο, η Σάρρα χάνει τις αισθήσεις της.

Φοβούμενος ότι, όταν συνέλθει, θα προσπαθήσει να τον εμποδίσει, ο Αβραάμ αποφασίζει να φύγει το ταχύτερο δυνατόν. Τότε όμως έρχεται μια υπηρέτρια και του φέρνει το μήνυμα ότι η Σάρρα έχει συνέλθει και τον ζητάει. Μετά από έναν εκτενή διάλογο ανάμεσα στους δύο γονείς, η Σάρρα φαίνεται να υποτάσσεται στο θέλημα του Θεού.

Ο Αβραάμ ξυπνά τον Ισαάκ κ' έτσι οι δυο τους, συνοδευόμενοι από δύο υπηρέτες, αρχίζουν τη μακρινή πορεία προς το βουνό, όπου, σύμφωνα με την εντολή του Θεού, πρέπει να γίνει η θυσία. Η Σάρρα μένει πίσω απρηγόρητη.

Μετά από ταξίδι λίγων ωρών, φτάνουν στο βουνό, στους πρόποδες του οποίου αφήνουν τους δύο υπηρέτες. Μόνο την τρίτη μέρα, αφού φτάσουν στην κορυφή, λέει ο Αβραάμ στον γιο του για τι θυσία πρόκειται. Μετά από μεγάλο αγώνα, ο Ισαάκ δίνει τη συγκατάθεσή του, τη στιγμή όμως που ο Αβραάμ είναι έτοιμος να θυσιάσει τον γιο του, εμφανίζεται ξανά ο Άγγελος και του λέει ότι η δοκιμασία τελείωσε. Κάνουν προσευχές ευχαριστίας και σφάζουν ένα κριάρι αντί για τον Ισαάκ. Έπειτα, πατέρας και γιος κατεβαίνουν γρήγορα και στέλνουν έναν από τους υπηρέτες πιο μπροστά για να φέρει στη Σάρρα τα καλά νέα. Όταν φτάνουν τελικά και οι ίδιοι, ακολουθεί μια ευτυχημένη σκηνή, γεμάτη χαρά και ευγνωμοσύνη.

Αυτή η περίληψη καλύπτει το περιεχόμενο του δράματος του Grotto, καθώς και του κρητικού έργου. Όταν μάλιστα διαπιστώνουμε ότι σε 61 από τους 200 πρώτους στίχους (που καλύπτουν την πρώτη πράξη του Grotto) ο ποιητής της *Θυσίας του Αβραάμ* ακολουθεί το κείμενο του Grotto σε σημαντικό βαθμό, μπορούμε να συμπεράνουμε ότι, αν το κρητικό έργο δεν είναι απ' ευθείας μετάφραση, είναι τουλάχιστον μια διασκευή που ακολουθεί το πρότυπό της αρκετά πιστά. Εξετάζοντας, ωστόσο, προσεκτικότερα αυτούς τους 61 στίχους (και σημειώνοντας τον βαθμό αντιστοιχίας τους με τους ιταλικούς στίχους με: Α=μετάφραση κατά λέξη, Β=επιλογή λέξεων επηρεασμένων από το ιταλικό κείμενο, Γ=περιεχόμενο ταυτόσημο ή παρόμοιο, Δ=πιθανή επίδραση του ιταλικού κειμένου στο περιεχόμενο), δρίσκουμε ότι υπάρχουν μόνο 4 αντιστοιχίες Α, 5 Β, 3 Γ, αλλά 49 Δ. Επιπλέον, πολλοί από αυτούς τους «αντίστοιχους» στίχους μοιάζουν και με στίχους που απαντούν σε άλλα θεατρικά έργα με το ίδιο θέμα²⁷ και οι περισσότεροι από τους όμοιους και παρόμοιους στίχους είναι

²⁷ Αυτό σημαίνει ότι ο Κρητικός ποιητής δεν τους δανείστηκε αναγκαστικά από τον

εκείνοι που δηλώνουν κάτι που διαδραματίζεται (ή πρόκειται να διαδραματιστεί) στη σκηνή ή δείχνουν μιαν αλλαγή κάποιου άλλου είδους στην πλοκή. Δεν προκαλεί έκπληξη το γεγονός ότι, στις ενότητες των δύο έργων όπου ακολουθείται η ίδια ή σχεδόν η ίδια πλοκή, χρησιμοποιούνται παρόμοιες ή καμιά φορά ακόμη και οι ίδιες ακριβώς εκφράσεις.²⁸

Το ερώτημα αν η *Θυσία του Αβραάμ* είναι μετάφραση του *Lo Isach* μπορεί λοιπόν να απαντηθεί αρνητικά. Ταυτόχρονα όμως είναι φανερό ότι ο Κρητικός ποιητής ακολούθησε την πλοκή του Grotto αρκετά πιστά. Μοιάζει να μην μπήκε στον κόπο να αναπτύξει δική του πλοκή, αλλά αρκέστηκε σε ό,τι του έδινε το πρότυπό του. Ως δημιουργικός καλλιτέχνης, φαίνεται να έδειξε εντονότερο ενδιαφέρον σε θέματα άλλα από την πλοκή. Ωστόσο, ο ποιητής δεν έχει απλώς δανειστεί την πλοκή του Grotto προσθέτοντας κάποιες δικές του ιδέες στην πραγματικότητα έχει κάνει πολλές τροποποιήσεις, πρώτα απ' όλα σ' αυτό που θα λέγαμε το «γέμισμα», την εσωτερική πλοκή. Τα πρόσωπά του είναι διαφορετικά από την αρχή, όπως διαφέρουν και στον τρόπο εξέλιξής τους. Επίσης, έχει επιφέρει αλλαγές στη δράση, δηλαδή στην εξωτερική πλοκή, τροποποιώντας τη δομή του έργου.

Η *Θυσία του Αβραάμ* δεν χωρίζεται σε πράξεις και σκηνές, τουλάχιστον όχι στις πηγές που γνωρίζουμε. Επιπλέον, ο Κρητικός ποιητής παρέλειψε τον πρόλογο και τα χορικά που υπάρχουν στο πρότυπό του. Τέλος, δεν τήρησε τον κανόνα των τριών ενότητων: δεν υπάρχει ούτε ενότητα χώρου (το έργο διαδραματίζεται μέσα κ' έξω από το σπίτι του Αβραάμ αλλά και στους πρόποδες και πάνω στο βουνό Μορία) ούτε ενότητα χρόνου (αντί για είκοσι τέσσερις ώρες το πολύ, η δράση καλύπτει τουλάχιστον τρεις μέρες). Δεν πρέπει όμως να πιστέψουμε γι' αυτό τον λόγο ότι το έργο δεν έχει δομή και ότι απλώνεται χωρίς συνοχή σαν τα παλαιά μυστήρια.²⁹

Ο Κρητικός ποιητής παραδλέπει τις ενότητες χώρου και χρόνου, όμως στο συγκεκριμένο έργο οι ενότητες αυτές μπορούν να επιτευχθούν μόνο αν ο ποιη-

Grotto ή από κάποιον άλλο, αλλά ότι μπορεί να τους δημιούργησε ο ίδιος. Για μερικά παραδείγματα, βλ. Bakker 1978: 39, σημ. 24.

²⁸ Για την όλη συζήτηση σχετικά με την ταυτότητα ή ομοιότητα στίχων των δύο έργων, βλ. Bakker 1978: κεφ. 2.

²⁹ Ο Φώτος Πολίτης, που είχε την ευθύνη της πρώτης παράστασης της *Θυσίας του Αβραάμ* στην Αθήνα στα 1930, είχε αυτή την άποψη και δήλωσε ότι, όσον αφορά τη μορφή, το έργο αυτό παρουσιάζει πλήρη αντίθεση με τα άλλα θεατρικά έργα που δημιουργήθηκαν στην Κρήτη εκείνη την εποχή είναι δηλαδή τελείως πρωτόγονο (Μέγας 1954: 114). Ο αδελφός του Λίνος Πολίτης, από την άλλη, πίστευε ότι η ιδιαίτερη μορφή του έργου δεν οφείλεται στον πρωτογονισμό του αλλά στο γεγονός ότι ο ποιητής διερευνούσε νέες, επαναστατικές μορφές (Λ. Πολίτης 1960: 367).

τής επιλέξει ένα «σημείο εκκίνησης»³⁰ αργότερα στην ιστορία — αν παραλείψει τις σκηνές που διαδραματίζονται γύρω από το σπίτι του Αβραάμ στην αρχή, καθώς και στο τέλος του έργου. Ο Κρητικός ποιητής, ωστόσο, δεν ήταν σε θέση να το κάνει αυτό, γιατί είναι φανερό πως ήθελε να δείξει στο κοινό του τον εσωτερικό αγώνα του Αβραάμ από την αρχή (από τη στιγμή που ο Άγγελος του φέρνει την αγγελία) ως το τέλος. Πώς το χειρίστηκε ο Grotto; Η απάντηση είναι μάλλον απρόσμενη: ούτε ο Grotto, που κατά τα άλλα είναι αυστηρά προσκολλημένος στην παραδεδομένη μορφή, προσπάθησε να τηρήσει τις ενότητες χώρου και χρόνου! Στο δράμα του, οι δύο πρώτες πράξεις διαδραματίζονται στο σπίτι, αλλά στην τρίτη πράξη τρεις σκηνές διαδραματίζονται στο σπίτι, μία στον δρόμο για το βουνό Μορία και μία στους πρόποδες του βουνού. Στην τέταρτη πράξη χώρος δράσης είναι το βουνό, ενώ στην πέμπτη η σκηνή μεταφέρεται πίσω, σ' ένα σημείο κοντά στο σπίτι του Αβραάμ. Δεν είναι παράξενο που ο Grotto δεν τηρεί τις ενότητες χώρου και χρόνου στο σύνολο του έργου του, γιατί το θεματικό του περιεχόμενο δεν τις ευνοεί, είναι όμως αξιοσημείωτο ότι ούτε καν προσπάθησε να τις τηρήσει μέσα σε κάθε πράξη, ιδίως στην τρίτη.

Η παράλειψη του προλόγου και των χορικών από τον Κρητικό ποιητή θα μπορούσε να εξηγηθεί με την υπόθεση ότι ο πρόλογος χάθηκε στη μετάδοση του κειμένου. Αν όμως ο ποιητής είχε προσθέσει έναν πρόλογο, οι εκδότες (των βενετικών εκδόσεων) και οι γραφείς (τόσο του σωζόμενου χειρογράφου όσο και εκείνων που έχουν χαθεί) θα τον είχαν διατηρήσει, γιατί μ' αυτό τον τρόπο θα πληροφορούσαν τους αναγνώστες —έτσι προσδιόριζαν το κοινό τους (βλ. σ. 226)— πότε και πού διαδραματίζεται η πλοκή. Στο έργο, ωστόσο, ο ποιητής δεν κάνει ούτε έναν υπαινιγμό (εκτός από τα ονόματα των προσώπων) στον χώρο και στον χρόνο της δράσης. Είναι αναμενόμενο από έναν ποιητή που βρίσκει τέτοια πράγματα ασήμαντα ή πιστεύει ότι είναι απολύτως απαραίτητο ν' αφήσει απ' έξω τέτοιους υπαινιγμούς, ότι θα θεωρούσε έναν πρόλογο ως κάτι περιττό. Επιπλέον, σαφώς αντισταθμίζει αυτή την παράλειψη, δίνοντας στο κοινό εκτενή έκθεση της κατάστασης, των προσώπων και των σχέσεών τους στους πρώτους ενενήντα τέσσερις στίχους.³¹ Μπορούμε λοιπόν να συμπεράνουμε ότι ο ίδιος ο ποιητής παρέλειψε τον πρόλογο. Η ενότητα του έργου του πρέπει να ήταν πιο σημαντική γι' αυτόν από τις απαιτήσεις της συμβατικής δραματικής μορφής. Λαμβάνοντας υπόψη το γενικό θρησκευτικό-διδασκαλικό περιεχόμενο του έργου, θα περίμενε κανείς τόσο από τους

³⁰ Για τον όρο *point of attack*, βλ. Levitt 1971: 24-34.

³¹ Βλ. ιδίως τους στ. 43-50. Πβ. επίσης Τερζάκης (στην Τσαντσάνογλου 1971: 21), ο οποίος μιλάει για έκθεση του θέματος «εν δράσει». Όσο για την ιδέα ότι η ύπαρξη προλόγου είναι σύγχορο σημάδι ενός κειμένου που προοριζόταν για παράσταση, την ανασκευάζει ο Πούχνης (1984α: 154).

εκδότες όσο και από τους γραφείς να διατηρήσουν έναν επίλογο που θα δήλωνε το ηθικό δίδαγμα του έργου. Η *Θυσία του Αβραάμ* έχει όντως έναν επίλογο μέσα στο έργο, που τον εκφέρει ο Αβραάμ, όπου, παρεμπιπτόντως, δεν ηθικολογεί για τη διαγωγή του κοινού (αυτό έχει ήδη γίνει, αν και έμμεσα, από τον Άγγελο (στ. 941-64, ιδίως 961-4)), αλλά δίνει μια ιδέα για το κεντρικό νόημα του αγώνα του και, έτσι, του έργου.

Όσο για τα χορικά, δεν είναι παράξενο που τα παραλείπει ο ποιητής, αν αναλογιστεί κανείς ότι στο ίδιο το έργο προσπαθεί να αποφύγει ν' αφήσει τα πρόσωπά του να αναφέρονται ή να σχολιάζουν τα συναισθήματά τους. Όταν πράγματι εισάγει τέτοια λόγια και τέτοιες σκέψεις, τότε γίνονται αναπόσπαστο μέρος του έργου. Φροντίζει να παραλείπει κάθε λέξη ή πράξη που δεν αποτελεί ουσιαστικό κρίκο στην τελεολογική αλυσίδα. Τα χορικά στο αναγεννησιακό δράμα έχουν εντελώς αντίθετη λειτουργία.

Ένας τρίτος λόγος, τέλος, για τον οποίο η *Θυσία του Αβραάμ* θεωρείται είτε πρωτόγονο είτε επαναστατικό έργο, είναι ότι δεν χωρίζεται σε πράξεις και σκηνές.³² Είτε ο ποιητής αυτός ήταν ένας πρωτόγονος που δεν ήξερε τίποτε από δομή είτε, ίσως, ένας επαναστάτης που αναζητούσε νέες μορφές, πρέπει να παρατηρηθεί ότι, αν και κατά βάση ακολουθεί την πλοκή του Grotto, εισάγει ορισμένες νέες σκηνές, ιδίως στη μέση του έργου. Πρόκειται για μια σκηνή στην οποία ο Αβραάμ και η Σάρρα διαφωνούν για το ποιος από τους δυο τους θα ντύσει τον Ισαάκ (στ. 441-78), μια σκηνή στην οποία ο Ισαάκ ξυπνάει (στ. 479-94), μια σκηνή κατά την οποία ο Αβραάμ ντύνει τον Ισαάκ (στ. 507-24), μια σκηνή όπου ο Ισαάκ αποχαιρετά τη μητέρα του (στ. 525-44) και, τέλος, μια σκηνή λίγο αργότερα, κατά την οποία γίνεται μια συζήτηση ανάμεσα στον Αβραάμ και τους δύο υπηρέτες του (στ. 583-738).

Η ιστορία, όπως είναι στη *Γένεση*, έχει δύο στιγμές ζωτικού δραματικού ενδιαφέροντος: την αγγελία που φέρνει ο Άγγελος και τη θυσία. Δεν υπάρχει τίποτε ενδιάμεσος. Γι' αυτό τον λόγο, πολλά έργα που πραγματεύονται το θέμα της θυσίας του Ισαάκ είναι αδύναμα και χωρίς ένταση στο ενδιάμεσο μέρος. Έχουν πάντοτε δύο δραματικές κορυφώσεις: τη στιγμή που ακολουθεί την αγγελία, όταν ο Αβραάμ πρέπει να διαλέξει ανάμεσα στη σχέση του με τον Θεό και στα πατριικά του αισθήματα, και τη σκηνή που προηγείται της

³² Έχουν γίνει πολλές απόπειρες εισαγωγής μιας τέτοιας διαίρεσης: Οι Hesseling (19196), Remot (1916: 233) και Ξανθουδίδης (1927α) κατέληξαν σε μια διαίρεση σε δύο πράξεις, ενώ ο Manrogordato (1928: 81) και ο Μέγας (1954: 82 κ.ε.) προτίμησαν τη διαίρεση σε τέσσερις πράξεις — όλες όμως πρέπει να απορριφθούν. Είναι περίεργο που, διαιρώντας το έργο, επέλεξαν δύο ή τέσσερις πράξεις αντί για πέντε: πέντε πράξεις ήταν ο καθιερωμένος αριθμός εκείνη την εποχή και, εκτός αυτού, αυτή την παράδοση ακολούθησαν ο ποιητής του προτύπου και οι άλλοι Κρητικοί δραματουργοί.

θυσίας, όταν ο Ισαάκ παρακαλεί για τη ζωή του.³³ Στο *Lo Isach* του, ωστόσο, ο Luigi Grotto βρήκε μια λύση. Γέμισε το αδύναμο μεσαίο μέρος τοποθετώντας στην τρίτη πράξη τη σύγκρουση ανάμεσα στον Αβραάμ και τη Σάρρα για το αν πρέπει ή όχι να θυσιαστεί ο μικρός τους γιος.³⁴ Η συνέπεια όμως είναι ότι η δεύτερη του πράξη γίνεται ένα στεγνό και χωρίς ζωή κομμάτι, χωρίς δραματικό κέντρο, κάτι που όφειλε να έχει σύμφωνα με τους κανόνες δραματικής σύνθεσης που επικρατούσαν τότε. Αποτελείται από μόλις 123 στίχους και περιλαμβάνει απλώς δύο σκηνές. Μολονότι η τρίτη του πράξη κερδίζει απ' ό,τι πήρε από τη δεύτερη (τη σύγκρουση Αβραάμ και Σάρρας), τελειώνει μάλλον αδύναμα. Η τέταρτη σκηνή περιέχει μόνο έναν σύντομο διάλογο ανάμεσα στον Αβραάμ και τον Ισαάκ (τριάντα τέσσερις στίχοι) και η πέμπτη και τελευταία σκηνή θα ήταν καλύτερα να έλειπε: σ' αυτήν, οι δύο υπηρέτες που είχαν συνοδεύσει πατέρα και γιο στην πορεία τους προς το βουνό και έχουν μείνει τώρα στους πρόποδες, χρειάζονται τριάντα στίχους για να πουν ότι δεν ενδιαφέρονται σ' αλήθεια για την αιτία της θλίψης του αφέντη τους και, τελικά, πέφτουν για ύπνο. Το χειρότερο λάθος, ωστόσο, που διέπραξε ο Grotto προσθέτοντας αυτές τις δύο τελευταίες σκηνές στην τρίτη πράξη για να την επεκτείνει, είναι ότι μετά την τρίτη σκηνή, όταν ο Αβραάμ, ο γιος του και οι υπηρέτες του φεύγουν από το σπίτι, πρέπει να γίνει αλλαγή σκηνής στη μέση ακριβώς μιας πράξης!

Ο «πρωτόγονος» Κρητικός ποιητής πρέπει να αντιλήφθηκε τη δομική αδυναμία της λύσης του Grotto και έκανε κάτι που δεν θα περίμενε κανείς από έναν «επαναστάτη»: ακολούθησε τους κανόνες! Είναι προφανές ότι εισήγαγε τις σύντομες σκηνές σ' αυτό που θα μπορούσε να αποκληθεί δεύτερη του πράξη (τη δεύτερη σύγκρουση Αβραάμ και Σάρρας, τις σκηνές του ξυπνήματος και του ντυσίματος και την αποχαιρετιστήρια σκηνή) όχι μόνο για

³³ Αυτό συμβαίνει στα αγγλικά μυστήρια, στο γαλλικό *Sacrifice d'Abraham*, στο *Rappresentazione di Abramo ed Isaac* του Feo Belcari, στο *Abraham sacrificant* του Théodore de Bèze, καθώς και στα σχετικά γερμανικά δράματα (για τα έργα αυτά, βλ. τον βιβλιογραφικό οδηγό, ενότητες 1(β) και (γ)). Στο δράμα του de Bèze, το οποίο εκτός από τον πρόλογο και τον επίλογο έχει τρεις πράξεις (I, 476, II, 125, III, 322 στ.), η αδυναμία του μεσαίου μέρους γίνεται εμφανής όχι μόνο από τον αριθμό των στίχων, αλλά και από το περιεχόμενο: η δεύτερη πράξη αποτελείται απλώς από ένα χορικό (πβ. Keegstra 1928: 41-2). Βλ. επίσης Reckling 1962: 87. Ο Reckling αναφέρει το ενδιαφέρον στοιχείο ότι ο Ολλανδός ποιητής Joost van den Vondel (1587-1679) εγκατέλειψε τη σύνθεση ενός δράματος για τον Αβραάμ, ακριβώς γιατί δεν μπορούσε να αντιμετωπίσει τα προβλήματα που έθετε το αδύναμο μεσαίο μέρος (ό.π., σσ. 88-9 και 123).

³⁴ Ένας άλλος ποιητής που επέλεξε αυτή τη λύση ήταν ο Jacob Pontan (1542-1626) στο δράμα του *Immolatio Isaac* (Ingolstadt 1594). Βλ. Reckling 1962: 87. Κατά τα άλλα, το έργο του διαφέρει τόσο πολύ από του Grotto, ώστε δεν υπάρχει καμία περίπτωση να επηρεάστηκε από το ιταλικό έργο.

να προσθέσει ένταση στην ατμόσφαιρα που προσπαθεί να δημιουργήσει στο υπόλοιπο έργο του, αλλά και για να δώσει περισσότερο βάρος στη «δεύτερη πράξη» του. Ο σκοπός του ποιητή με την προσθήκη της συζήτησης ανάμεσα στον Αβραάμ και τους υπηρέτες του είναι επίσης φανερός. Ο Σοφέρ και ο Σιμπάν, των οποίων η παρουσία στο *Lo Isach* είναι καθαρά τυπική,³⁵ μαθαίνουν τι θαρραίνει τον αφέντη τους και με την πολύ σημαντική συμβολή τους σ' αυτή τη σκηνή προσθέτουν μια επιπλέον διάσταση στην ατμόσφαιρα της αγάπης και στο πνεύμα της αυτοθυσίας που χαρακτηρίζει ολόκληρο το έργο. Ο Κρητικός ποιητής, επιπλέον, επιτυγχάνει κάτι ακόμη: το έργο του δεν έχει δύο σημεία κορύφωσης, όπως το *Lo Isach*, αλλά τρία: τον αγώνα του Αβραάμ με τη Σάρρα («δεύτερη πράξη»: στ. 201-554), τον αγώνα του με τον Σιμπάν και τον Σοφέρ (νέο στοιχείο, «τρίτη πράξη»: στ. 555-744) και, τέλος, τον αγώνα του με τον Ισαάκ («τέταρτη πράξη»: στ. 745-1044). Έτσι κάθε «πράξη» έχει το δικό της σημείο κορύφωσης, τη δική της δραματική ένταση, γιατί οι τρεις που προαναφέρθηκαν ακολουθούν την αγγελία και την πρώτη αντίδραση του Αβραάμ («πρώτη πράξη»: στ. 1-200) και ακολουθούνται από την επιστροφή στο σπίτι και τη συνάντηση της Σάρρας με τον Ισαάκ («πέμπτη πράξη»: στ. 1045-1194). Δίνοντας αυτή τη δομή στο έργο του, ο Κρητικός ποιητής συμπλήρωσε το κενό στο μέσον της ιστορίας: χρησιμοποιώντας απλώς τους υπηρέτες, προσπάθησε να δώσει στο κοινό του μια ιδέα γι' αυτό που θα πρέπει να θεωρούσε το δυσκολότερο σημείο του αγώνα του Αβραάμ με τον εαυτό του: την τριήμερη πορεία πάνω στο βουνό Μορία.³⁶ Δεν μπορούσε να αναπαραστήσει τη διαδρομή πάνω στη σκηνή, ο τρόπος όμως που βρήκε για να την υποδηλώσει είναι μοναδικός. Αν υπήρξε κάπου επαναστατικός, είναι σ' αυτό το σημείο! Προσθέτοντας ορισμένες σκηνές, κατάφερε να γεμίσει το μέσον του δράματος σε τέτοιο βαθμό, ώστε, όταν επιχειρεί κανείς μια διαίρεση σε πράξεις, αναγκάζεται να τραβήξει τη διαχωριστική γραμμή ανάμεσα στη δεύτερη και την τρίτη πράξη σε διαφορετικό σημείο απ' ό,τι

³⁵ Για τον χειρισμό του ρόλου των υπηρέτων γενικά, βλ. Bakker 1975: σμ. 38, Bakker 1978: κεφ. 3.2 και Bakker και van Gemert 1996: 46-7.

³⁶ Πβ. Ωριγένης VIII 3 (βιβλιογραφικός οδηγός, ενότητα 2(β)): «Vade in terram excelsam». [...] Quo hoc spectat? Ut dum ambulat, dum iter agit, per totam viam cogitationibus discerpatur, ut hinc perurgente praeecepto, hinc vero unici affectu obluantur crucietur» («Πήγαινε στο βουνό». [...] Ποιος είναι ο σκοπός τούτου; Ότι, ενώ περπατά, ενώ κάνει τη διαδρομή, θα σπαράσσεται από τις σκέψεις του, θα βασανίζεται και θα γίνεται κομμάτια πιεζόμενος από την εντολή του Θεού και κωλύόμενος από την αγάπη του για τον μονάκριβο γιο του». Πβ. επίσης ένα κήρυγμα του Μελέτιου Πηγιά, σσ. 199-200 (βιβλιογραφικός οδηγός, ενότητα 2(β)): «Μηδέ καν στράταν σύντομον του δείχνει, αλλά και μακράν και βουνώδη, διά να μακραίνει περισσότερο το πάθος και να θαρραίνει τις θλίψεις της πατρικής εκείνης καρδιάς του Αβραάμ».

στο *Lo Isach*. Η σύγκρουση Αβραάμ και Σάρρας, που στο έργο του Grotto διαδραματίζεται στην τρίτη πράξη, γίνεται αυτόματα μέρος της δεύτερης πράξης, η οποία ζωντανεύει ακόμη με την προσθήκη των σύντομων σκηνών: η δραματική ένταση στην τρίτη πράξη επικεντρώνεται στη σύγκρουση με τους υπηρέτες, που, συγχρόνως, μπορεί να θεωρηθεί ως το υψηλότερο σημείο της επιτάσεως, το σημείο δηλαδή όπου συμβαίνει η μεγάλη αλλαγή στον νου του Αβραάμ, μια αλλαγή που λείπει εντελώς από την τρίτη πράξη του *Lo Isach*.

Απ' όλα αυτά μπορεί κανείς να υποθέσει ότι ο ποιητής συνέλαβε το έργο του χωρισμένο σε πράξεις και σκηνές. Στα σωζόμενα κείμενα του δράματός του δεν απαντά κανένα σημάδι μιας τέτοιας διαίρεσης, παράλληλα όμως γνωρίζουμε ότι οι υπεύθυνοι για τη μετάδοση της *Θυσίας του Αβραάμ* ως εμάς δεν τη θεωρούσαν ή δεν ήθελαν να τη θεωρούν θεατρικό έργο.³⁷

Η *Θυσία του Αβραάμ* πρέπει να θεωρηθεί ιστορία ή δράμα, «ιστορία ψυχοφειλεστάτη» ή «δράμα ιερών» (βλ. σ. 226 και σμ. 14); Φαίνεται από το κείμενο ότι ο ποιητής είχε καταπιαστεί συνειδητά με τη σύνθεση ενός έργου που επρόκειτο να παρασταθεί; Κάποιοι μελετητές αμφιβάλλουν γι' αυτό.³⁸ Πρόσοφατες έρευνες, ωστόσο, επιβεβαίωσαν τη θεατρικότητα του έργου³⁹ και ο Puchner έλυσε το μεγάλο πρόβλημα της διευθέτησης του σκηνικού χώρου,⁴⁰ επισημαίνοντας ότι το βασικό σκηνικό πολλών θρησκευτικών παραστάσεων ήταν «il monte», το βουνό.⁴¹ Έτσι μπορούμε να θεωρήσουμε με κάποια δεδαιότητα ότι η *Θυσία του Αβραάμ* γράφτηκε για τη σκηνή.⁴²

³⁷ Βλ. σ. 226. Η παράδοση της *Θυσίας του Αβραάμ* θυμίζει έντονα τον τρόπο με τον οποίο τυπώθηκαν τα έργα του Shakespeare. Τα «Quarto» (που δημοσιεύτηκαν όσο ζούσε) και τα «Folio» (που δημοσιεύτηκαν μετά τον θάνατό του από συναδέλφους του ηθοποιούς) συχνά δεν έχουν υποδιαίρεση σε σκηνές και, καμιά φορά, ούτε καν σε πράξεις. Ούτε υπάρχουν επικεφαλίδες που να προσδιορίζουν τον χώρο δράσης στην αρχή κάθε σκηνής, κάτι που λείπει και από το κρητικό έργο.

³⁸ Βλ. Ευαγγελάτος 1972: ι' και 1989, και Σαχίνης 1980: 62 κ.ε.

³⁹ Βλ. Bakker 1975 και 1978. Βλ. επίσης Puchner 1983b: 48.

⁴⁰ Για μια συζήτηση αυτού του προβλήματος από τον Τερζάκη, βλ. Τσαντσάνογλου 1971: 17 κ.ε.

⁴¹ Βλ. Puchner 1983b: 49: «[Ήταν] μια γερή κατασκευή, που συχνά άνοιγε αφήνοντας να φανεί μια σπηλιά. [...] Σ' αυτό το συμβατικό σκηνικό μπορεί να παιχτεί άνετα η *Θυσία του Αβραάμ*. Το σπίτι του Αβραάμ με τις δύο κρεβατοκάμαρες δεξιά και αριστερά θα μπορούσε να τοποθετηθεί στο μεγάλο άνοιγμα του βουνού: κλείνει μετά την αναχώρηση του Αβραάμ και του γιου του και ανοίγει ξανά πριν από την επιστροφή τους. Η θυσία γίνεται στην κορυφή αυτού του σκηνικού βουνού. Η μακρά πορεία του Αβραάμ γίνεται πιθανόν μπροστά και στα πλάγια του κλειστού βουνού.»

⁴² Ο συγγραφέας αυτού του κεφαλαίου έχει εγκαταλείψει την ιδέα ότι θα μπορούσε να αποδείξει πως έγινε πράγματι μια παράσταση. Βλ. Bakker 1990, σμ. 34.

Τώρα που είδαμε ότι δεν υπάρχουν μεγάλες διαφορές ανάμεσα στο κρητικό έργο και το πρότυπό του όσον αφορά την εξέλιξη της πλοκής, δηλαδή την εναλλαγή των ομιλητών και τη σειρά των γεγονότων, και ότι ο Κρητικός ποιητής έχει επιφέρει κάποιες σημαντικές τροποποιήσεις στη δραματική δομή, μπορούμε να προχωρήσουμε στον σχολιασμό των προσώπων του έργου και των μεταξύ τους σχέσεων.

Ορισμένοι μελετητές έχουν επικρίνει τη *Θυσία του Αβραάμ* επειδή, κατά την άποψή τους, δεν έχει αρκετή δράση.⁴³ Είναι γεγονός ότι υστερεί σε φυσική κίνηση, όπως άλλωστε και το *Lo Isach*, πρέπει όμως να σκεφτούμε ότι, παρόλο που η εξωτερική δράση είναι απαραίτητη, η ουσία του δράματος βρίσκεται στην εσωτερική δράση — μέσα στα πρόσωπα. Το ότι ο ποιητής μας δεν έκανε κάτι ασυνήθιστο διαμορφώνοντας το δράμα και τα πρόσωπά του με τον τρόπο που το έκανε, γίνεται φανερό από το γεγονός ότι στα άλλα έργα που μας έμειναν από τη λεγόμενη «άνθηση» της κρητικής λογοτεχνίας φαίνεται να υπάρχει μια ανάλογη τάση να δοθεί μεγαλύτερη έμφαση στην εσωτερική, ψυχολογική εξέλιξη παρά στην εξωτερική δράση.⁴⁴ Στη συζήτησή μας για τα πρόσωπα, λοιπόν, θα πρέπει επίσης να δώσουμε προσοχή στο ερώτημα αν υπάρχει εσωτερική δράση ή εσωτερική εξέλιξη σ' αυτά τα πρόσωπα.

Όταν η Σάρρα παίρνει ενεργό μέρος στο έργο, αυτό προσθέτει μια νέα διάσταση στη δράση: η μητέρα του παιδιού μπαίνει στη σκηνή και ο Αβραάμ έχει μια νέα δυσκολία να ξεπεράσει. Η είσοδος της Σάρρας γίνεται ακόμη πιο ενδιαφέρουσα όταν συνειδητοποιήσει κανείς ότι, εδώ, ο θεατρικός συγγραφέας δεν έχει την υποστήριξη της διδλικής ιστορίας, άρα πρέπει να είναι ανεξάρτητα δημιουργικός. Αυτό το γεγονός εξηγεί πιθανότατα τη μάλλον καθυστερημένη εμφάνιση της Σάρρας στη σκηνή. Τη βλέπουμε να κάνει την πρώτη της εμφάνιση στο αρκετά μεταγενέστερο γαλλικό μυστήριο *Le Sacrifice de Abraham à huit personnages* και στο λεγόμενο *Dublin play* («μυστήριο του Δουβλίνου»)⁴⁵ Σ' αυτά τα έργα, ωστόσο, δεν πληροφορείται τι πρόκειται να συμ-

⁴³ Βλ. Μελάς 1953: 72 και Embiricos 1960: 182-4. Βλ. όμως επίσης Τερζάκης (στην Τσαντσάνογλου 1971: 20-2 και 26-7), ο οποίος ανασκευάζει τις απόψεις τους.

⁴⁴ Ακόμη και στην κρητική κωμωδία, η έμφαση δίνεται στα πρόσωπα και όχι στην πλοκή. Βλ. Α. Πολίτης 1964: μθ'. Επιπλέον, αυτή η τάση δεν περιορίζεται μόνο στο κρητικό θέατρο· βλ., για παράδειγμα, Kinghorn 1968: 13, ο οποίος κάνει την εξής παρατήρηση σχετικά με την εξέλιξη του αγγλικού δράματος: «Ένα έργο που το ενδιαφέρον του πηγάζει κυρίως από το τι λένε τα πρόσωπα και του λείπει η φυσική κίνηση μπορεί να είναι λιγότερο “δραματικό”, από τότε όμως που ο Marlowe έγραψε το *Tamburlaine*, το αγγλικό δράμα ανέπτυξε σε τέτοιο βαθμό τη λεπτή, περίτεχνη χρήση της γλώσσας, ώστε να επιβάλλει στους θεατρικούς συγγραφείς να εξαρτώνται για την επικοινωνία περισσότερο από τις δυνατότητες της γλώσσας παρά από τα οπτικά εφέ.»

⁴⁵ Γι' αυτά τα δύο έργα, βλ. τον βιβλιογραφικό οδηγό, ενότητα 1(6).

βεί, πράγμα που ισχύει και στο *Abraham sacrificant* του de Bèze.⁴⁶ Τα μόνα γνωστά δράματα, στα οποία μαθαίνει την ουσία του μηνύματος του Αγγέλου, είναι το δράμα του Hans Sachs *Die Opferung Isaacs*,⁴⁷ το *Lo Isach* και η *Θυσία του Αβραάμ*. Υπάρχουν επίσης κάποιες θρησκευτικές «ομιλίες», στις οποίες ο ρόλος της Σάρρας παρουσιάζεται μέσω ενός πλασματικού θρήνου, δηλαδή ενός θρήνου που θα μπορούσε να εκφέρει, αν ο Αβραάμ την είχε ενημερώσει,⁴⁸ καθώς και το κοντάκιο *Εισ την θυσίαν του Αβραάμ* του Βυζαντινού ποιητή του βου αιώνα Ρωμανού του Μελωδού.⁴⁹

Είναι φανερό πώς έβλεπε ο Grotto τη λειτουργία της Σάρρας: έπρεπε να αποτελεί εμπόδιο για τον Αβραάμ. Πράγματι, είναι το μόνο εμπόδιο ανάμεσα σ' αυτόν και την εκπλήρωση της θέλησης του Θεού, αν εξαιρέσουμε φυσικά τα ίδια τα πατρικά αισθήματα του Αβραάμ. Από τη στιγμή που η Σάρρα, μετά από ρωμαλέα αντίσταση, αποδέχεται τη θυσία, ο ρόλος της γίνεται λιγότερο σημαντικός.

Η Σάρρα, όπως διαπλάθεται ως πρόσωπο στη *Θυσία του Αβραάμ*, είναι αρκετά διαφορετική από τη Σάρρα στο *Lo Isach* και αλλού. Εμπιστεύεται τον άνδρα της και τον αγαπάει· στην πορεία του έργου, συνειδητοποιεί όλο και περισσότερο τι σημαίνει γι' αυτόν η εντολή, κ' έτσι, χωρίς να το ξέρει, τον βοηθάει να την εκπληρώσει. Δεν θα έπρεπε, ωστόσο, να σκεφτούμε ότι ο ποιητής την παρουσιάζει να άγεται και να φέρεται, να ακολουθεί πειθήνια τον άνδρα της και να ενδίδει χωρίς να παλέψει. Η διαφορά είναι ότι αγωνίζεται για τη ζωή του γιου της και όχι εναντίον του Αβραάμ. Η διαφορά ανάμεσα στον Grotto και τον Κρητικό ποιητή είναι ότι ο πρώτος κάνει τη μητέρα αντίπαλο της συζύγου, ενώ ο δεύτερος προσπαθεί να τη δει ως ένα πρόσωπο, που η καρδιά του γίνεται κομμάτια όχι από αντιτιθέμενους ρόλους αλλά από την απειλή για τη ζωή του παιδιού της, που είναι και παιδί του Αβραάμ.

Με τον τρόπο που μας παρουσιάζεται η Σάρρα από τον Κρητικό ποιητή, μας θυμίζει συνεχώς εκείνη την άλλη μάνα της χριστιανικής παράδοσης, την Παναγία, τη μητέρα του Χριστού. Αυτό γίνεται, για παράδειγμα, με τους τρεις θρήνους της ή μάλλον με έναν τριμερή θρήνο, κατά τη δεύτερη συνάντησή της με τον άνδρα της. Λέει αυτό το μοιρολόι, που διακόπτεται από αντιδράσεις του Αβραάμ, πρώτα σ' αυτό που θα λέγαμε κρεδατοκάμαρά τους (στ. 339-60), μετά σ' ένα μέρος κοντύτερα στο κρεβάτι του Ισαάκ (στ. 375-90) και, τέλος, δίπλα στο κρεβάτι του (στ. 407-26). Η απόσταση που τη χωρίζει από το παιδί της εξελίσσεται παράλληλα με τα διαφορετικά χρονικά επίπεδα των

⁴⁶ Βλ. τον βιβλιογραφικό οδηγό, ενότητα 1(γ). Βλ. επίσης Bakker 1978: κεφ. 3, σημ. 5.

⁴⁷ Βλ. τον βιβλιογραφικό οδηγό, ενότητα 1(γ). Βλ. επίσης Reckling 1962: 45-8 και 151-4.

⁴⁸ Πρόκειται κυρίως για τις ομιλίες του «Εφραίμ του Σύρου» και του Γρηγορίου Νύσσης, που σαφώς μιμείται τον «Εφραίμ». Για τα κείμενα, βλ. τον βιβλιογραφικό οδηγό, ενότητα 2(6).

⁴⁹ Βλ. τον βιβλιογραφικό οδηγό, ενότητα 2(6).

όσων φέρνει στον νου της. Έτσι, κλείνει το πρώτο μέρος, στο οποίο την απασχολεί το μέλλον, μ' αυτά τα λόγια:

*Τάσσω σου, υγιέ μου, τον καιρό που θέλω ακόμη ζήσει,
να μην αφήσω κοπελιού γλώσσα να μου μιλήσει
και να θωρού τα μάτια μου πάντα σση γης τον πάτο
και να θυμούμαι πάντοτε το σημερνό μαντάτο.*

(357-60)

Η διαδικασία αποδοχής έχει ήδη αρχίσει: σκέφτεται ένα μέλλον χωρίς τον Ισαάκ. Μετά από μερικούς στίχους που λέει ο Αβραάμ, γυρίζει με τη μνήμη της στο ευτυχισμένο παρελθόν, σ' ένα κατεξοχήν αφηγηματικό μέρος, που αρχίζει με τους περιφημούς στίχους:

*Ενιά μήνες σ' εδάσταξα, τέκνο μου, κανακάρη,
'ς τούτο το κακορίζικο και σκοτεινό κονφάρι.
Τρεις χρόνους, γιε μου, σου 'διδα το γάλα τω θυζώ μου,
κι εσύ 'σουνε τα μάτια μου, κι εσύ 'σουνε το φως μου.
Εθώρου κι εμεγάλωνες ωσά δεντρού κλωνάρι
κι επλήθαινες στες αρετές, στη γνώση και στη χάρη.*

(375-80)

Και στο τρίτο μέρος, ανακαλεί το πολύ πρόσφατο παρελθόν — τόσο κοντινό που συγχωνεύεται με το παρόν:

*Ολόχαρον οψές αργάς σ' έθεκα, καλογιέ μου,
και με χαιράμενη καρδιάν ήμου παρά ποτέ μου
ήστεκα κι εκαμάρωνα του ύπνου σου τη ζάλη
κι ερέγουμου να σε θωρώ κι είχα χαρά μεγάλη.
Εποκοιμούσου, τέκνο μου, παίζοντας μετά μένα,
'ς πολλή χαράν ευρίσκουμου παρά άθροπο κιανένα.*

(419-24)

Μπορούμε να είμαστε βέβαιοι ότι αυτή η τριμερής δομή, με τον παραλληλισμό της με τις χωρικές και χρονικές αποστάσεις, με τη δυναμική μιας ολοένα μεγαλύτερης υποχώρησης, που εναλλάσσεται με κραυγές απελπισίας από την πλευρά της Σάρρας και τη μονότονη επανάληψη του θέματος, σαν σε *passacaglia*, του ρεαλισμού και της υποταγής από τον Αβραάμ,⁵⁰ δεν είναι τυχαία. Αποκαλύπτει πάρα πολλά ίχνη της παλαιάς, παραδοσιακής μορφής του μοι-

⁵⁰ Στίχοι 361-74, 391-6· μετά, ο θρήνος διακόπτεται από την παραίτηση της Σάρρας

ρολογιού. Και χρησιμοποιώντας την, ο ποιητής ανακαλεί συνειδητά την παλαιά, παραδοσιακή εικόνα της αιώνιας μάνας, της Ελληνίδας μάνας.⁵¹

Μια άλλη σημαντική διαφορά ανάμεσα στον Grotto και τον Κρητικό ποιητή είναι ότι, ενώ η Σάρρα του Grotto δίνει τη συγκατάθεσή της μόνο με τον όρο ότι η θυσία θα αναβληθεί, η Κρητική Σάρρα αποδέχεται χωρίς όρους τον θάνατο του παιδιού της (στ. 397-402). Όμως ο Κρητικός ποιητής προχωρεί ακόμη περισσότερο: με την επέκταση και την επεξεργασία της σκηνής κατά την οποία η Σάρρα αποχαιρετά τον Ισαάκ, δημιουργεί μια ευκαιρία για να παρουσιάσει μιαν ακόμη μεγαλύτερη εξέλιξη. Τη βάζει μαζί με το παιδί της, μόνους τους.⁵² Και όταν ο Ισαάκ τη ρωτά γιατί κλαίει τόσο, πρέπει να δρει μιαν απάντηση, χωρίς τη βοήθεια ή τον έλεγχο του άνδρα της. Αντί για το αληθινό αλλά χωρίς νόημα «Κλαίω γιατί πρέπει να φύγεις» της Σάρρας του Grotto, δρίσκει αυτό:

*Δεν έχω, γιε μου, τίποτις, μη γνοιόζεσαι, να ζήσεις,
καλόκαρδος εις το δουνίν άμε να προσκνήσεις.*

(531-2)

Αυτή η υπεκφυγή, που είναι συγχρόνως μια παρότρυνση που ακούγεται εξαιρετικά θετική, είναι πολύ πιο γνήσια από το αθώο ψέμα της Σάρρας του Grotto. Υπάρχει σ' αυτή κάτι παραπάνω από υποχώρηση: παραδίδει το παιδί της, ουσιαστικά εκτελεί τη θυσία. Βοηθά το παιδί της να ξεκινήσει χαρούμενο τον δρόμο του προς τον θάνατο, γιατί ξέρει πως δεν γίνεται αλλιώς.

Έτσι, έχουμε την εικόνα της Σάρρας του Grotto, ένα πλαστό πρόσωπο, απροσδιόριστο όπως πηγαίνει από το ένα άκρο στο άλλο, από στοργική σύζυγος σε ικανή συζητήτρια, από στοργική μητέρα σε γυναίκα που καταριέται, από τίγρη σε αρνί. Και σε αντίθεση μ' αυτήν, την άλλη Σάρρα, μια σύζυγο όλο αγάπη και εμπιστοσύνη, μια ευσεβή γυναίκα, αλλά πρώτα απ' όλα μητέρα: έναν ζωντανό ανθρώπινο χαρακτήρα, ικανό για πρόοδο και εξέλιξη, που φανερώνεται με τις πιο λεπτές νοηματικές αποχρώσεις που μπορεί να δώσει μια γλώσσα ζωντανή.⁵³

Στην ομιλία του *Εις τον Αβραάμ και Ισαάκ*, ο «Εφραίμ» μας πληροφορεί ότι ο Αβραάμ άφησε στους πρόποδες του δουνού τους δυο υπηρέτες που είχε πά-

και την απάντηση του Αβραάμ (στ. 397-402 και 403-6). Σε όλους αυτούς τους στίχους, ο Αβραάμ λέει λίγο-πολύ: «Μην κλαις, το παιδί είναι δικό του, όχι δικό μας.»

⁵¹ Βλ. Μ. Alexiou 1974: 131 κ.ε., ιδίως 133, 142-3 και 144-5.

⁵² Η «αντίστοιχη» σκηνή στο *Lo Isach* παίζεται από τον Αβραάμ, τη Σάρρα και τον Ισαάκ: έτσι η ατμόσφαιρα γίνεται τεχνητή και ψεύτικη: υπάρχουν δύο που ξέρουν και ένας που δεν ξέρει.

⁵³ Περισσότερες λεπτομέρειες για τη Σάρρα βλ. στον Bakker 1978: 45-51.

ρει μαζί του, «ίνα μή τις παρ' αὐτῶν ἔσται ἀνδραποδισμὸς πρὸς τὴν ἱερουργίαν»⁵⁴ και ο Γρηγόριος Νύσσης περιγράφει τον Αβραάμ ανήσυχο, «ὡς ἂν μή τι ἀγεννέστερον καὶ ἀνδραποδῶδες ἐκείνοι βουλευσῶντο».⁵⁵ Δεν είναι λοιπόν παράξενο που οι Πατέρες της Εκκλησίας δεν ἔδωσαν μεγάλη προσοχή στους υπηρέτες. Το ίδιο ισχύει για τα μυστήρια και τα διβλικὰ δράματα του Μεσαίωνα και της Αναγέννησης. Στην πρώτη περίπτωση μένουν συνήθως ἀπ' ἔξω, ενώ στη δεύτερη, αν και είναι πάντοτε παρόντες, παίζουν μικρὸ μόνο ρόλο, που ελάχιστα υπερβαίνει τη λειτουργία τους ως απλῶν ἀκολουθῶν.

Ο Grotto χρησιμοποιεῖ τους υπηρέτες με τον ίδιο τρόπο, ως απλούς ἀκολουθῶν. Στη *Θυσία του Αβραάμ*, ωστόσο, δεν παρουσιάζονται ως «κανονικοί» υπηρέτες (πβ. Embiricos 1960: 174) ἀλλὰ ως μέλη της οικογένειας, που ρωτοῦν και θέλουν να ξέρουν γιατί πρέπει να γίνουν ορισμένα πράγματα — με δυο λόγια, ἀνακατεύονται στις υποθέσεις των ἄλλων και νοιάζονται με τον τρόπο που θα περίμενε κανείς ἀπὸ Ἑλληνες υπηρέτες!

Στο *Lo Isach* ὑπάρχει μόνο μία σκηνή (III 5) στην οποία οι υπηρέτες ζωντανεύουν κάπως, τη στιγμή ἀφού τους ἀφήσουν πίσω ο Αβραάμ και ο Ισαάκ. Ο ένας ρωτᾷ τον ἄλλο αν μπορεῖ να φανταστεῖ τι συμβαίνει. Γιατί ἦταν τόσο θλιμμένη η κυρία τους και γιατί ο Αβραάμ δεν ἄντεχε να κοιτάξει τον γιο του χωρὶς να δακρῦσει σ' ὅλη τη διαδρομὴ ἀπὸ το σπίτι ὡς το βουνό; Μετά ἀπὸ κάπου τριάντα στίχους, ἀποφασίζουν ὅτι δεν μποροῦν να δώσουν ἀπάντηση σ' αὐτὰ τα ερωτήματα και ὅτι είναι πολὺ προτιμότερο να ξαπλώσουν στη σκιά των θάμνων και να πάρουν ἕναν υπνάκο. Κ' ἔτσι κάνουν. Είδαμε προηγουμένως (σσ. 232-5) ὅτι ο Κρητικὸς ποιητὴς ἔκανε αὐτὴ την ουσιαστικὰ περιττὴ σκηνὴ του Grotto ιδιαίτερα ἀποτελεσματικὴ, δάξοντας τους υπηρέτες να εκφράσουν τις υποψίες τους πρόσωπο με πρόσωπο με τον ἀφέντη τους. Με τις λογικὲς παρατηρήσεις τους και τα ἠθικά τους σχόλια, συμβάλλουν ἀποφασιστικά στο να φτάσει ο Αβραάμ στο υψηλότερο ἐπίπεδο πίστεως, κάτι που είναι φυσικό γι' αὐτούς, αν λάβει κανείς ὑπόψη την προηγούμενη συμπεριφορὰ τους. Το ἐπεισόδιο είναι μοναδικό: δεν ὑπάρχει σε κανένα ἄλλο ἔργο. Είναι φανερό, πιστεύω, ὅτι η ἄμεση αἰτία για τη δημιουργία του πρέπει να ἀναζητηθεῖ στη σκηνὴ που συνέθεσε ο Grotto, ἐνδέχεται ὅμως να ἐπηρεάστηκε ο Κρητικὸς ποιητὴς, ἄμεσα ἢ ἔμμεσα, ἀπὸ μιαν ἄλλη πηγὴ, μια ομιλία του ψευδο-Χρυσόστομου,⁵⁶ ὅπου βρίσκουμε την περιγραφή μιας φανταστικῆς ἀντιπαράθεσης των υπηρετῶν με τον ἀφέντη τους.⁵⁷

Ο Ισαάκ παρουσιάζεται πάντοτε ως υπάκουο, πειθίγιο παιδί, ὅπου κι αν κοιτάξει κανείς στην παράδοση των μυστηρίων και του διβλικού δράματος. Η

⁵⁴ PG 56.540 (βλ. τον διβλιογραφικό οδηγό, ἐνότητα 2(6)).

⁵⁵ PG 46.569D (βλ. τον διβλιογραφικό οδηγό, ἐνότητα 2(6)).

⁵⁶ PG 56.550-2 (βλ. τον διβλιογραφικό οδηγό, ἐνότητα 2(6)).

⁵⁷ Για την ὅλη συζήτηση, βλ. Bakker 1978: κεφ. 3.2.5.

υπακοή φαίνεται ὅτι θεωροῦνταν ἀπαραίτητο γνώρισμα του χαρακτήρα του Ισαάκ. Ο βασικός λόγος γι' αὐτὸ πρέπει να ἀναζητηθεῖ στην «τυπολογικὴ» ἐρμηνεία του ρόλου που παίζει: αρκετὰ νωρὶς στη χριστιανικὴ σκέψη, ο Ισαάκ εἶχε γίνει μία ἀπὸ τις κύριες προεικονίσεις του πάσχοντος Χριστοῦ.⁵⁸ Κ' ἔτσι, ἀντίσταση και ἐξέγερση θεωροῦνταν γνωρίσματα που δεν ἦταν δυνατόν να ἔχει ο χαρακτήρας του.

Καμιά φορὰ, η κατάσταση στην οποία βρίσκεται και οι ἀντιδράσεις του ἀγνοοῦνται ἐντελῶς ἢ στο μεγαλύτερο μέρος τους. Αὐτὸ συμβαίνει ὅταν ο πειρασμός του Αβραάμ γίνεται ἀντιληπτός ως δοκιμασία της πίστεως του. Αὐτὸ το βρίσκουμε στον Ωριγένη, στον Ἀμβρόσιο, στον Ἀγουστίνο, καθὼς και στα ἔργα των εκπροσώπων της Μεταρρύθμισης, για παράδειγμα, στον Λούθηρο και τον Καλδῖνο. Μια ἄλλη περίπτωση είναι ο Ισαάκ να ἀποδεχθεῖ ἀμέσως τη θυσία. Αὐτὸ δέβαια συμβαίνει ὅταν τονίζεται η υπακοή του, ἀρα και η *praefiguratio Christi* («προτύπωση του Χριστοῦ»), πράγμα που συμβαίνει στα περισσότερα μυστήρια. Και τέλος, μπορεῖ να τον παρουσιάζουν να ἀντιδρά με ἕναν πιο φυσιολογικό τρόπο, να παρακαλεῖ δηλαδὴ να τον λυπηθοῦν. Και σ' αὐτὴ την περίπτωση καταλήγει να ἀποδεχθεῖ τη θυσία και να εἶναι υπάκουος, ὑπάρχει ὅμως μεγάλο κέρδος: τον βλέπουμε τουλάχιστον να ἀγωνίζεται.

Αὐτὴ η τελευταία ἐκδοχὴ του χαρακτήρα του Ισαάκ παρουσιάζεται ἀπὸ τον Grotto και ἀπὸ τον Κρητικὸ ποιητὴ. Ο Ισαάκ ἐκλιπαρεῖ τον Αβραάμ να τον λυπηθεῖ κ' ἔτσι δυσκολεύει ἀκόμη περισσότερο τον πατέρα να κάνει αὐτὸ που πρέπει. Ἐδῶ ὅμως σταματᾷ η ομοιότητα: κατὰ τα ἄλλα, ὑπάρχουν μόνο διαφορὲς, με κυριότερη το ὅτι ο Grotto, παρὰ το σχῆμα που ἐπέλεξε, μεταχειρίζεται τον Ισαάκ σαν ἕνα σχεδόν δευτερεύον πρόσωπο, ενώ ο ρόλος του Κρητικῶ-Ισαάκ είναι ουσιαστικός.

Η πρώτη φορὰ που τον συναντάμε στο *Lo Isach* είναι ὅταν τον ξυπνάει ο πατέρας του. Τον ἀκούμε να λέει «Ποιος με φωνάζει;» και «Ἐρχομαι» και τελικὰ ἐμφανίζεται λέγοντας: «Να 'μαι». Ἐκτός αὐτοῦ, ζητᾷ την ἄδεια να κάνει δύο ερωτήσεις, τη δεύτερη στη μητέρα του, «Ποῦ πηγαίνουμε;» και «Γιατί εἶσαι τόσο θλιμμένη;». Αν ἀποκομίζουμε την ἐντύπωση ὅτι πρόκειται για πολὺ πειθίγιο και υπάκουο παιδί, αὐτὸ ἀκριδῶς, νομίζω, είναι που ἠθέλε ο Grotto. Ο Κρητικὸς ποιητὴς παρουσιάζει τον Ισαάκ με ἕναν ἐντελῶς διαφορετικὸ τρόπο. Κάνει ὅ,τι μπορεῖ για να βοηθήσει το κοινὸ του να σηματοποιεῖ καθαρὴ την εικόνα του, προσθέτοντας κάποιες σκηνὲς με κέντρο αὐτόν, στις οποίες πετυχαίνει να μας δείξει ὅτι ο Ισαάκ είναι ἕνα παιδί.⁵⁹ Και είναι υπάκουος; Εἶναι πράγματι, μόνο που δεν βρίσκουμε σ' αὐτόν την

⁵⁸ Βλ. Lerch 1950: 106 κ.ε. Βλ. ἐπίσης Lévy 1912 και Daniélou 1950: 97-111.

⁵⁹ Για μια πλήρη συζήτηση σχετικά με τη μορφή του Ισαάκ ως παιδιοῦ, βλ. Bakker 1978: κεφ. 3.3.4. Βλ. ἐπίσης Baud-Bovy 19386: 740-1.

ξύλινη υπακοή του εσώκλειστου μαθητή που βλέπουμε στον Ισαάκ του Grotto.⁶⁰

Ο ποιητής της *Θυσίας του Αβραάμ* είχε βέβαια τους λόγους του που είδε από μια εντελώς διαφορετική οπτική γωνία τον χαρακτήρα του Ισαάκ και δημιούργησε για το κοινό του ένα έξυπνο, ευαίσθητο αγόρι. Από τη μια πλευρά, προσπαθεί να δώσει έμφαση στο γεγονός ότι δεν είναι παρά ένα παιδί, από την άλλη όμως, καταβάλλει κάθε προσπάθεια να μην τον κάνει απλώς ένα παθητικό πρόσωπο, ένα άδουλο θύμα, αλλά κάποιον με ανεξαρτησία σκέψης, που παίζει τον ρόλο του, τον ρόλο ενός παιδιού, είναι αλήθεια, αλλά και τον ρόλο ενός μέλους της οικογένειας που, όπως ο Αβραάμ, η Σάρρα αλλά και οι υπηρέτες, παίρνει μέρος στη θυσία. Κάνοντας αυτό, ο ποιητής δεν τον βλέπει ως προτύπωση του Χριστού: σ' αυτό το έργο δεν υπάρχει ίχνος της «τυπολογίας» που δρισκεται όχι μόνο στο *Lo Isach* αλλά και στα περισσότερα έργα μ' αυτό το θέμα.⁶¹

Γιατί ο Κρητικός ποιητής δίνει τόση έμφαση στο γεγονός ότι ο Ισαάκ συνεργάζεται με τον πατέρα του στην εκτέλεση της θυσίας; Για να απαντήσουμε στην ερώτηση αυτή, πρέπει να ασχοληθούμε με το κεντρικό επεισόδιο της όλης ιστορίας, το *Akedah*, το «δέσιμο του Ισαάκ». Δύο φορές, στους στ. 787 και 791, ο Αβραάμ ζητάει από τον γιο του να απλώσει τα χέρια του για να τον δέσει, αλλά ο Ισαάκ δεν συμμορφώνεται. Αργότερα όμως, όταν του λέει ότι και η μητέρα του ξέρει για τη θυσία, απλώνει τα χέρια του με τη θέλησή του και λέει:

*Δέσε με, κύρη μου, σφικτά και στάσου να σου δείξω,
όντα ταράσσω στο σφαγί, μη λάχει να σ' αγγίξω
και πέσω 'ς τέτοιο φταίσιμο στον αποχωρισμό μου
και εύρω το δάρος στην ψυχή 'ς τό 'σφαλα στανικώς μου.*

(835-8)

Ο Ισαάκ εκτελεί ο ίδιος τη θυσία, το θύμα συγκατατίθεται· ζητάει να δεθεί γερά, καθώς φοβάται μήπως, αντιδρώντας στο μπήξιμο του μαχαιριού, κλωστήσει και αντισταθεί και μ' αυτό τον τρόπο αγγίξει τον πατέρα του, δίνοντας έτσι την εντύπωση ότι το θύμα είναι απρόθυμο. Αυτό είναι που ο Κρητικός ποιητής θέλει να αποφύγει οπωσδήποτε· δεν θέλει να δούμε τον Ισαάκ ως

⁶⁰ Αργεί κάμποσο να ξυπνήσει και δείχνει κάποια απροθυμία: στ. 485-8 και 493-9. Βλ. επίσης Embiricos 1960: 175, ο οποίος έχει διαφορετική γνώμη, και Bakker 1978: κεφ. 3, σημ. 52.

⁶¹ Για μια πλήρη συζήτηση σχετικά με το πόσο σημαντικό είναι για τον Αβραάμ (και για τον ποιητή) να κάνει τη θυσία μαζί με τον γιο του, βλ. Bakker 1978: κεφ. 3.3.6.

άδουλο ή απρόθυμο θύμα αλλά ως κάποιον που με τη θέλησή του παίρνει ενεργό μέρος στη θυσία.⁶²

Αντίθετα με τον Αγαμέμνονα,⁶³ ο οποίος μπορεί να αρνηθεί να θυσιάσει την κόρη του για το κοινό καλό, ο Αβραάμ δεν έχει δυνατότητα επιλογής όσον αφορά τον γιο του,⁶⁴ πράγμα που σημαίνει ότι, από δραματική άποψη, είναι ένα πρόσωπο με περιορισμένο πεδίο δράσης. Μπορεί βέβαια να περιμένει κανείς από αυτόν κάθε λογής αντιδράσεις, από τη σιωπηρή υποταγή ως την απόγνωση και την ανοικτή εξέγερση εναντίον του Θεού, στο τέλος όμως ο Ισαάκ θα θυσιαστεί ούτως ή άλλως.

Πώς φτάνει ένας άνθρωπος στο σημείο να θυσιάσει τον ίδιο του τον γιο; Τι είδους άνθρωπος είναι; Ποια ήταν η αντίδραση του Αβραάμ όταν άκουσε την αγγελία που του έδωσε ο Άγγελος και πώς, πού δρήκε τη δύναμη να πάρει μαζί του τον γιο του στην κορυφή του βουνού για να τον θυσιάσει; Η διβλική ιστορία δεν μας βοηθάει και πολύ. Μας λέει απλώς ότι ο Αβραάμ σηκώθηκε και έφυγε (*Γεν.* 22.3): διατηρήθηκαν μόνο δυο φράσεις που αποδίδονται σ' αυτόν. Η μία (στ. 5) απευθύνεται στους υπηρέτες του: «Καθίσατε αὐτοῦ μετὰ τῆς ὄνου, ἐγὼ δὲ καὶ τὸ παιδάριον διελυσόμεθα ἕως ἄδε καὶ προσκνήσαντες ἀναστρέψομεν πρὸς ὑμᾶς» και η άλλη (στ. 8) στον Ισαάκ: «Ὁ Θεὸς ὄψεται ἑαυτῷ πρόβατον εἰς ὄλοκάρπωσιν, τέκνον». Οι Πατέρες της Εκκλησίας, βασιζόμενοι σ' αυτή την ιστορία και επηρεασμένοι ίσως από την ιδέα ότι πρέπει να θεωρείται ως προεικόνιση της θυσίας του Χριστού, ακολούθησαν την ίδια γραμμή: ο Αβραάμ υπακούει αμέσως και ακολουθεί τον δρόμο του, δάζοντας τον *amor dei* πριν από τον *amor carnis*.⁶⁵ Προφανώς, θεωρούσαν την πράξη του Αβραάμ εξαιρετικό επίτευγμα, καθώς, μέσω μιας «πλασματικής» απόκρισης που δάζουν στο στόμα του, προσπαθούν να δείξουν πώς κάθε άλ-

⁶² Υπάρχει μόνο ένα έργο στο οποίο η προθυμία του Ισαάκ να δεθεί και να θυσιαστεί τονίζεται όσο και στη *Θυσία του Αβραάμ*, το κοντάκι *Εἰς τὴν θυσίαν τοῦ Αβραάμ* του Ρωμανού του Μελωδού. Σχετικά με αυτό και με το μοτίβο του «πρόθυμου θύματος», βλ. Bakker 1978: κεφ. 3.3.7. Βλ. επίσης M. Alexiou 1990.

⁶³ Σχετικά με το «δράμα του Αβραάμ» σε αντίθεση με την τραγωδία, βλ. Bakker 1978: κεφ. 3.4.1 και 4.3.

⁶⁴ Πβ. Kierkegaard 1985: 104: «Έτσι, ο Αβραάμ πρέπει ασφαλώς κάποτε να ευχόταν το καθήκον του να ήταν να αγαπά τον Ισαάκ με τον τρόπο που πρέπει και αρμόζει σ' έναν πατέρα, όπως όλοι θα καταλάβαιναν και θα θυμόνταν για πάντα· θα πρέπει να ευχόταν το καθήκον του να ήταν να θυσιάσει τον Ισαάκ για το σύνολο, ώστε να εμπνεύσει επιφανείς πράξεις στους πατέρες — και πρέπει να έφριττε σχεδόν με τη σκέψη ότι τέτοιες επιθυμίες ήταν απλώς πειρασμοί γι' αυτόν και θα έπρεπε να τις αντιμετωπίζει ως πειρασμούς· γιατί ήξερε ότι ο δρόμος του ήταν μοναχικός και ότι δεν έκανε τίποτε για το σύνολο, αλλά απλώς ότι δοκιμαζόταν ο ίδιος.» Πβ. επίσης Reckling 1962: 121-2.

⁶⁵ Σχετικά με τις αντίθετες δυνάμεις της «ἀγάπης τοῦ Θεοῦ» και της «ἀγάπης τῆς σάρκας»=Ισαάκ, που λειτουργούν μέσα στον Αβραάμ, βλ. Ωριγένης *GCS* 29.3 (σ. 79).

λος άνθρωπος θα αντιδρούσε σε μια τέτοια αγγελία.⁶⁶ Ως προς τη φύση του πειρασμού, οι γνώμες τους διίστανται: κάποιιο θεωρούν την αγγελία δοκιμασία της υπακοής του Αβραάμ και της πίστης του, άλλοι πιστεύουν ότι μόνο μία από αυτές δοκιμάζεται (βλ. Lerch 1950: 50-1, 70-2, 79).

Στα μυστήρια με τους λειτουργικούς-θρησκευτικούς στόχους τους, η έμφαση δίνεται στην υπακοή του Αβραάμ, όπως και στα βιβλικά δράματα που γράφτηκαν αργότερα από ρωμαιοκαθολικούς. Τα δραματικά πλεονεκτήματα που προσφέρει η αντίθεση μεταξύ αγγελίας και επαγγελίας (της υπόσχεσης του Θεού για το ευοίωνο μέλλον του Αβραάμ και της ανθρωπότητας εν γένει μέσω του Ισαάκ) δεν τα εκμεταλλεύεται κανείς πριν από τη Μεταρρύθμιση. Είναι φυσικό το ότι οι προτεστάντες δραματοουργοί, αφοσιωμένοι καθώς ήταν στο δόγμα της *sola fide* («μόνον η πίστις σώζει»), έδιναν έμφαση μόνο στην πίστη του Αβραάμ.

Ο Grotto κάνει αυτό που θα περίμενε κανείς από αυτόν και ακολουθεί το ρωμαιοκαθολικό σχήμα: ο Αβραάμ του αποδέχεται αμέσως την εντολή του Θεού. Τι κάνει ο Κρητικός ποιητής; Πώς φέρνει τελικά τον δικό του Αβραάμ στο σημείο να θυσιάσει τον ίδιο του τον γιο; Για να το θέσουμε πιο γενικά: μήπως η *Θυσία του Αβραάμ* κορυφώνει την ένταση μέσω ενός ολοένα σκληρότερου αγώνα; Ο Σπύρος Μελάς το αρνείται, υποστηρίζοντας ότι, από τη στιγμή που ο Αβραάμ ακούει την εντολή του Θεού, υπάρχει μια στατική κατάσταση χωρίς καμιά δραματική πρόοδο.⁶⁷ Ορισμένοι μελετητές έχουν αντίθετη γνώμη και επιχείρησαν να υποστηρίξουν ότι ο Κρητικός ποιητής προσπάθησε πραγματικά να δημιουργήσει στον Αβραάμ ένα πρόσωπο που εμπλέκεται σ' έναν αγώνα και που, με αργή και συχνά διακοπτόμενη εξέλιξη, η οποία γίνεται ορατή στη δράση του έργου (στις επαφές του Αβραάμ με τα άλλα πρόσωπα) και υποδηλώνεται από την υποκείμενη «δράση βάθους»,⁶⁸ φτάνει τελικά στο

⁶⁶ «Εφραίμ»: PG 56.539, Γρηγόριος Νύσσης: PG 46.568D, Βασίλειος Σελευκείας: PG 85.105C-108B, Χρυσόστομος: PG 45.1025. Βλ. επίσης Ρωμανός ο Μελωδός 41, γ' 4 κ.ε. (Για τα κείμενα, βλ. τον βιβλιογραφικό οδηγό, ενότητα 2(6).) Όλες αυτές οι ψευδοαπαντήσεις εισάγονται ή ακολουθούνται από φράσεις του τύπου «οὐδὲν τῶν τοιούτων ἀντίπεν ὁ δίκαιος» («Εφραίμ») ή «πὼς οὐκ εἶπας;» (Ρωμανός). Ο Ωριγένης, στην ομιλία του για τον Αβραάμ, είναι από τους λίγους που δεν εισάγουν τέτοιες ψευδοαπαντήσεις, αλλά ομολογεί (I, σ. 78): «*tanti patriarchae cogitationes non valeo perscrutari nec scire possum*» («δεν είμαι σε θέση να διεισδώσω στις σκέψεις ενός τόσο μεγάλου πατριάρχη ούτε μπορώ να τις γνωρίζω»). Βλ. επίσης M. Alexiou 1990.

⁶⁷ Μελάς 1953: 72. Ο Embiricos (1960: 182-4) έχει την ίδια γνώμη.

⁶⁸ Για τον όρο *action of depth*, βλ. van Laan 1970: 116: «Επομένως, [ο συγγραφέας] αναπόφευκτα δημιουργεί μια δράση βάθους, που απαρτίζεται από αφηρημένες έννοιες, συναισθηματικές εντυπώσεις, γενικές ιδέες, ανάλογες εμπειρίες, μυθικά παράλληλα και κοσμολογίες, σε σχέση με τα οποία πρέπει να ιδωθούν τα πρόσωπα και οι υποθέσεις τους.» Βλ. επίσης σσ. 148-9 και 155.

σημείο να θυσιάσει τον γιο του.⁶⁹ Ο Κρητικός ποιητής σαφώς αντιλαμβάνεται ότι ο Αβραάμ είναι πρωταθλητής της πίστης μόνο μετά το γεγονός, μετά τη θυσία, κ' έτσι τον δάξει ν' αρχίζει την πορεία του «στους πρόποδες του βουνού, όχι στην κορυφή», όπως ο Grotto. Ο Κρητικός Αβραάμ δεν αποδέχεται από την αρχή τη θυσία μ' ένα θριαμβευτικό τραγούδι στο οποίο προεικονίζεται ο Χριστός, αλλά ξεκινάει απαρνούμενος τον ίδιο τον Θεό με την κρίσιμη ερώτηση:

*Κι εδώ ποια νά 'ναι η αφορμή κι ήλλαξες το σκοπό σου
κι επέρασε το σπλάχνος σου κι ήφερες το θυμό σου;*

(49-50)

Ο Αβραάμ υπολείπεται σε πίστη: δάξει ερωτηματικό στην επαγγελία, υποθέτοντας ότι ο Θεός άλλαξε τους ορισμούς του. Στο τέλος όμως, αφού κάνει πολλά δήματα προς τα μπρος αλλά και προς τα πίσω, τα τελευταία από τα οποία προκαλούνται ιδίως από τις αντιπαραθέσεις του με τη Σάρρα, ωριμάζει. Στην αντιπαράθεσή του με τους υπηρέτες στους πρόποδες του βουνού, γίνεται ο γεμάτος πεποίθηση πρωταθλητής της πίστης, που δεν υποκύπτει απλώς στην αγγελία, που δεν είναι ένα άβουλο όργανο στα χέρια του Θεού, αλλά που ετοιμάζεται να εκτελέσει τη θυσία όπως ο συνεργάτης του, αφοσιωμένος στο καθήκον με όλη του την καρδιά. Υψώνεται πολύ πιο πάνω από τα όρια της ελπίδας (στ. 473-6) και της εμπιστοσύνης (στ. 497-8) και γίνεται οραματιστής, κ' έτσι δλέπει τη σχέση όλων των πραγμάτων μεταξύ τους: πέρα από τους μικρούς λόφους του ανθρώπινου πόνου αντιλαμβάνεται τα όρη των σχεδίων του Θεού.⁷⁰

Το ότι ο Αβραάμ, μέσα από τη συζήτησή του με τους υπηρέτες του, έχει φτάσει σ' ένα τόσο υψηλό επίπεδο, δεν σημαίνει ότι θα σκοτώσει τώρα το παιδί του με την απάθεια ενός στωικού. Παραμένει ρεαλιστής και έχει συνείδηση του ότι αυτό που πρέπει σύντομα να γίνει είναι μια πράξη φρικαλέα. Γνωρίζει επίσης ότι θα είναι τρομερό πλήγμα για τον Ισαάκ και ότι πρέπει να βρει έναν τρόπο να τον προετοιμάσει (στ. 753-6). Δεν είναι λοιπόν παράξενο που, λίγο παρακάτω (στ. 759-60), ο Ισαάκ παρατηρεί ότι ο πατέρας του κλαίει.

⁶⁹ Βλ. Τερζάκης στην Τσαντσάνογλου 1971: 20-2 και 26-7, και Psichari 1930: 614. Για μια λεπτομερέστερη συζήτηση σχετικά μ' αυτή την εσωτερική σύγκρουση, βλ. Bakker 1978: κεφ. 3.4.5.3.

⁷⁰ Πβ. Ωριγένης GCS 29.3, σ. 79: «... ut fide elatus terrena derelinquat et ad superna conscendat» («... ούτως ώστε, εξυψωμένος από την πίστη του, να αφήσει όλα τα γήινα πράγματα πίσω του και να ανυψωθεί προς τα υψηλότερα»). Ο Αβραάμ έχει φτάσει στο επίπεδο του «πνευματικού», που, στα έργα του Ωριγένη, θεωρείται το τελικό στάδιο του χριστιανού που ποθεί το ιδανικό της τελείωσης. Βλ. Völker 1931: 141, καθώς και 93, 117 και 119.

Όταν φτάνει τελικά η στιγμή να σηκώσει το μαχαίρι, ο ποιητής ακόμη θέλει να δείξει ότι ο Αβραάμ, παρ' όλη την «πνευματικότητα» που έχει κατακτήσει, δεν έχει γίνει κανένας παράφρονος φανατικός. Δεν είναι αναισθητός, τα αισθήματά του δεν έχουν παραλύσει· συλλογίζεται ότι, αν αυτή τη στιγμή ο Ισαάκ δώσει το ελάχιστο δείγμα πόνου ή αγωνίας, δεν θα μπορέσει να φτάσει ως το τέλος:

*Μηδέ φωνιάζεις, τέκνο μου, κι εμένα θανατώνεις,
μ' ας είσαι απομονωτικός, τον πόνο σου να χώνεις.*

(935-6)

Κάποιοι μελετητές έχουν υποστηρίξει ότι τα πρόσωπα στη *Θυσία του Αβραάμ* είναι μονόπλευρα και συμβατικά (π.χ. Embiricos 1960: 183): ο Αβραάμ, ο στοργικός πατέρας και γεμάτος κατανόηση σύζυγος, η Σάρρα, η στοργική μητέρα και πιστή σύζυγος, ο Ισαάκ, ο υπάκουος γιος που αγαπά με πάθος τους γονείς του, οι αφοσιωμένοι υπηρέτες που συμμερίζονται τα δάσανα του αφέντη τους και είναι έτοιμοι να πέσουν στη φωτιά για χάρη του. Υπάρχει αγάπη και μόνο αγάπη.⁷¹ Είναι κατανοητό το ότι ο κόσμος βλέπει τον ποιητή μας να εμπνέεται από σεβασμό στις συμβάσεις. Δεν συμφωνώ. Τα πρόσωπα μπορεί να είναι μονόπλευρα, δεν μπορούν όμως να χαρακτηριστούν συμβατικά. Είδαμε ότι ο ποιητής μας δεν είχε πολλά περιθώρια ελιγμών στη δημιουργία των προσώπων του: η παράδοση τα είχε ήδη δημιουργήσει. Και όμως, επωφελήθηκε από κάθε ευκαιρία για να τα αναπλάσει όπως ήθελε ο ίδιος. Έδωσε στον αγώνα του Αβραάμ ενάντια στον *amor carnis* μια εντελώς νέα διάσταση και, διαπλάθοντας τη μορφή του Ισαάκ, κρατήθηκε μακριά και από το παραμικρό ακόμη ίχνος «τυπολογίας», παρά το γεγονός ότι δίνει έμφαση στην προθυμία του Ισαάκ να συνεργαστεί. Το ότι η Κρητικιά Σάρρα δίνει τη συγκατάθεσή της για τη θυσία και ο τρόπος με τον οποίο το κάνει αυτό, τη διαφοροποιούν ήδη από την παραδοσιακή, συμβατική Σάρρα. Όσο για τους υπηρέτες, δεν υπάρχει άλλο δράμα μ' αυτό το θέμα στο οποίο να παίζουν τόσο σημαντικό ρόλο.

Τι γνωρίζουμε τώρα για τον ποιητή εκτός του ότι ίσως ονομάζεται Βιτσέντζος Κορνάρος (σσ. 227-8); Ένα από τα πράγματα που ανακαλύψαμε είναι ότι ενδιαφέρεται περισσότερο για τη διάπλαση των προσώπων παρά για την πλοκή (σ. 230), ότι δεν τον απασχολούν και πολύ τα καθιερωμένα μορφικά στοιχεία, όπως ο πρόλογος και τα χορικά (σσ. 231-2), ότι όμως κατά τα άλλα φροντίζει

⁷¹ Ο Σαχίνης έχει δώσει μεγάλη προσοχή στο στοιχείο της αγάπης στο έργο. Αυτός είναι ένας από τους λόγους που το αποκαλεί «οικογενειακό δράμα» (1980: 74 κ.ε.)· βλ. επίσης Bakker 1978: κεφ. 4.4.

πολύ τη δομή (σσ. 232-5). Ένα άλλο ζήτημα που αξίζει να προσέξουμε είναι αν ο ποιητής μας, εκτός από το να ακολουθεί το πρότυπό του *Lo Isach*, δίνει την εντύπωση ότι είναι επηρεασμένος γενικότερα από την ιταλική λογοτεχνία.

Δεν είναι δυνατόν να αναγνωρίσουμε ή να επισημάνουμε με δεδαιότητα άλλες πηγές από τις οποίες ο ποιητής αντλεί την έμπνευσή του, αλλά στις προηγούμενες σελίδες έγινε, νομίζω, σαφές ότι τέτοιες πηγές θα έπρεπε να αναζητηθούν στον ελληνικό χώρο και όχι στην Ιταλία.⁷² Μελετώντας τα πρόσωπα, βλέπουμε στη μορφή του Αβραάμ την παρουσία ιδεών χαρακτηριστικά ελληνικών. Υπάρχει, για παράδειγμα, ο ιδιαίτερος τρόπος με τον οποίο ο Κρητικός ποιητής χειρίζεται τη σχέση μεταξύ υπακοής και πίστης και την αντίθεση μεταξύ αγγελίας και επαγγελίας.⁷³ Ένα άλλο στοιχείο είναι το αρχαίο ιδανικό του «πνευματικού ανδρός», το οποίο βρίσκουμε στα έργα του Ωριγένη, απ' όπου απλώθηκε προς όλες τις κατευθύνσεις, συμπεριλαμβανομένης και της δυτικής Ευρώπης· εκεί όμως δεν βρίσκεται ποτέ συνδεδεμένο με την ιστορία του Αβραάμ. Ακόμη, βρίσκουμε στο πρόσωπο του Αβραάμ μεγάλη έμφαση στα δόγματα της ελεύθερης βούλησης και της συνέργειας, που πάντοτε απασχολούσαν την ορθόδοξη εκκλησία.⁷⁴ Κάτι που μπορεί να θεωρηθεί ως μοναδικό χαρακτηριστικό του προσώπου του Ισαάκ είναι, για παράδειγμα, η μεγάλη έμφαση στο γεγονός ότι είναι πρόθυμος και μάλιστα συνεργάζεται στην εκτέλεση της θυσίας.⁷⁵ Αυτό που είναι επίσης χαρακτηριστικά ελληνικό είναι το ότι η σωτηρία του Ισαάκ εκλαμβάνεται ως ανάσταση, πρώτα από τον Αβραάμ (στ. 473-6) και αργότερα από τον ίδιο τον Ισαάκ (στ. 1117-8) και τα άλλα πρόσωπα.⁷⁶ Το μέρος των υπηρετών έχει δουλευτεί πάνω σε εντελώς νέα γραμμή: σε κανένα άλλο έργο με αυτό το θέμα ο ρόλος τους δεν είναι τόσο

⁷² Βλ. επίσης Bakker 1978: κεφ. 4, σημ. 13.

⁷³ Ο Κρητικός Αβραάμ είναι όμοιος με τον Αβραάμ του Grotto (και γενικά με τον ρωμαιοκαθολικό Αβραάμ) κατά το ότι η αντίθεση μεταξύ αγγελίας και επαγγελίας δεν τονίζεται έντονα, τουλάχιστον όχι τόσο έντονα όσο σε έναν προτεστάντη συγγραφέα· ξεκινά την πορεία του προς το θυνό με τη μεγαλύτερη υπακοή. Η *Θυσία του Αβραάμ*, ωστόσο, κλίνει προς την «προτεσταντική» άποψη, καθώς αφιερώνει πολύ περισσότερο χώρο στην πίστη του Αβραάμ και τις επιπτώσεις της από όσον θα έδινε ποτέ ένας ρωμαιοκαθολικός συγγραφέας. Ο Κρητικός ποιητής υιοθετεί μια μέση οδό στις δογματικές διαμάχες στις οποίες είχε εμπλακεί η Ευρώπη εκείνη την εποχή και οι οποίες αντικατοπτρίζονται και στο δράμα, ιδιαίτερα μάλιστα σ' ένα δράμα μ' αυτό το θέμα, το οποίο έδινε στους συγγραφείς μια θαυμάσια ευκαιρία να τονίσουν είτε την αυστηρή υπακοή του Αβραάμ ή την πίστη του (*sola fide*). Η εξήγηση για τη μέση οδό του ποιητή μας είναι, βέβαια, η πίστη του στο ορθόδοξο δόγμα. Σχετικά με την ορθοδοξία του, βλ. Bakker 1978: κεφ. 4, σημ. 26.

⁷⁴ Βλ. περισσότερα στον Bakker 1978: κεφ. 3.4.5.3.3.

⁷⁵ Για την άποψη ότι αυτό πρέπει να θεωρηθεί ελληνικό χαρακτηριστικό, βλ. Bakker 1978: κεφ. 3.3.7.

⁷⁶ Βλ. Bakker 1978: κεφ. 3, σημ. 134.

σημαντικός όσο σ' αυτό εδώ. Η μεγαλύτερη συμμετοχή τους στο δράμα, η αντιμετώπισή τους από τον ποιητή αλλά και από τα πρόσωπά του, μπορεί και πάλι να θεωρηθούν χαρακτηριστικά ελληνικές.⁷⁷ Για τη Σάρρα δεν χρειάζεται να πούμε πολλά. Υπήρχε πάντα η σταθερή άποψη ότι είναι εντελώς Ελληνίδα. Θα αναφερθώ μόνο στο τριπλό μοιρολόι που λέει (237-9) και στο γεγονός ότι οι μελετητές σχολίασαν πολλές φορές τη στενή σχέση ανάμεσα σ' αυτό το μοιρολόι και τη δημοτική ποίηση.⁷⁸

Ήταν άραγε ο ποιητής μας, που έγραψε για ένα θρησκευτικό θέμα και που, σύμφωνα τουλάχιστον με ό,τι μόλις είπαμε, ίσως χρησιμοποίησε κάποιες θρησκευτικές και θεολογικές πηγές, ένας άνθρωπος με μεγάλο ενδιαφέρον για τις θρησκευτικές υποθέσεις; Είναι, βέβαια, αλήθεια ότι το θεματικό περιεχόμενο είναι θρησκευτικό,⁷⁹ αναρωτιέται όμως κανείς αν θα μπορούσε να ειπωθεί το ίδιο και για την οπτική του ποιητή. Τα ενδιαφέροντά του δεν φαίνονται να είναι κατά κύριο λόγο θρησκευτικά/θεολογικά, σε αντίθεση με τα άλλα δράματα με το ίδιο θέμα, κι αυτό για τους παρακάτω λόγους:

1. Ο ποιητής δεν φαίνεται να δεσμεύεται καθόλου από τα σχήματα και τους κανόνες που θέτει η παράδοση: α. Η δεύτερη εμφάνιση του Αγγέλου (στ. 225-36), την οποία εισάγει για να ωθήσει τον Αβραάμ σε μια στιγμή που η εσωτερική του εξέλιξη έχει σταματήσει, είναι μοναδική.⁸⁰ β. Η συζήτηση με τους υπηρέτες, που δημιουργήθηκε για να γεμίσει το μεσαίο τμήμα του έργου και για να βοηθήσει τον Αβραάμ να φτάσει στο τελικό στάδιο της εξέλιξής του, και η θέση που έχουν γενικά στο έργο οι υπηρέτες είναι επίσης μοναδικές. γ. Ο ποιητής παραλείπει την «προσφώνηση προς τους υπηρέτες», που είναι πολύ σημαντική στις «ομιλίες», καθώς και στα θεατρικά έργα, γιατί είναι μία από τις δύο φράσεις του Αβραάμ που διατηρήθηκαν στη διβλική ιστορία (βλ. σ. 243). δ. Άλλαξε την άλλη φράση που διατηρήθηκε στη διβλική ιστορία —εκείνη με την οποία ο Αβραάμ λέει στον γιο του ότι ο ίδιος ο Θεός θα τους δώσει το αρνί (βλ. σ. 243)— σε: «Αυτό θα το φροντίσω εγώ».⁸¹
2. Η *Θυσία του Αβραάμ* δεν έχει κανένα ίχνος «τυπολογίας», παρόλο που αυτό θεωρούνταν πάντοτε ως ένα από τα σημαντικότερα στοιχεία της ιστορίας.⁸² Το μόνο που μπορεί να σημαίνει αυτό είναι ότι το ενδιαφέρον του ποιητή για την ιστορία δεν είχε να κάνει με θεολογικά και δογματικά θέματα.

⁷⁷ Βλ. σ. 240 και Bakker 1978: κεφ. 3.2.4.

⁷⁸ Πδ. Psichari 1930: 616 αλλά και M. Alexiou 1974: 77.

⁷⁹ Όπως είναι επίσης βέβαιο ότι θα πρέπει να ήταν θρησκευόμενος. Βλ. Τερζάκης στην Τσαντσάνογλου 1971: 24-6 και Bakker 1978: 97-8.

⁸⁰ Βλ. περισσότερα στον Bakker 1978: κεφ. 2.5.2.

⁸¹ Βλ. Bakker 1978: κεφ. 3.4.5.3.4. και για περισσότερα τέτοια σημεία, ό.π., σ. 95-6.

⁸² Το ίδιο και το *Lo Isach*. Βλ. περισσότερα στη σημ. 58.

3. Όταν δίνει κανείς τη *Θυσία του Αβραάμ* πλάι σε άλλα έργα με το ίδιο θέμα, συνειδητοποιεί ότι ο ποιητής, εκτός από τη χρησιμοποίηση των παραδομένων ονομάτων, δεν υπαινίσσεται πουθενά τον χρόνο ή τον χώρο όπου διαδραματίζονται τα γεγονότα. Ο ποιητής μας αφήνει απ' έξω κάθε πληροφορία τέτοιου τύπου.⁸³ Δεν φαίνεται να τον ενδιαφέρει. Σαν ο Αβραάμ του να είναι οποιοσδήποτε Αβραάμ, ή μάλλον ένας Κρητικός Αβραάμ, και τα γεγονότα να μην διαδραματίζονται στους Αγίους Τόπους αλλά στην Κρήτη.
4. Ο ποιητής μας δεν ενδιαφέρεται πρωτίστως για το δογματικό υπόβαθρο του ερωτήματος γιατί ο Αβραάμ δέχεται να σκοτώσει τον γιο του, αλλά προσπαθεί να απαντήσει στο ερώτημα πώς ένας πατέρας μπορεί να φτάσει σ' αυτό το σημείο. Επιπλέον, ο ποιητής ενδιαφέρεται μόνο για τον αγαπημένο γιο και όχι για την υπόσχεση μέσω αυτού. Μπορούμε επίσης να αναφέρουμε την ψυχολογική προσέγγιση του θέματος, δηλαδή την έννοια του αγώνα του Αβραάμ ως μια προσπάθεια να εκτελέσει τη θυσία με τη θέλησή του και με χαρούμενη διάθεση. Και τέλος, υπάρχει η έμφαση στο ότι το θύμα συνεργάζεται πρόθυμα για τη θυσία, αν και εδώ τα κίνητρα του ποιητή δεν σχετίζονται με την «τυπολογία». Λαμβάνοντας υπόψη μας αυτά τα δύο τελευταία σημεία, μπορούμε να συμπεράνουμε ότι ο ποιητής πρέπει να έδρισκε την έννοια μιας ειλικρινούς θυσίας εξαιρετικά σημαντική.⁸⁴

Έτσι βλέπουμε ότι ο ποιητής δεν ασχολείται με θέματα θεολογίας και δόγματος, αλλά ενδιαφέρεται κυρίως για τους ανθρώπους, για τα κίνητρα και τα αισθήματά τους, για τις μεταξύ τους σχέσεις και για τη σχέση τους με τον Θεό. Πάνω απ' όλα, το έργο του αποκαλύπτει ένα ανθρώπινο πρόβλημα, όχι μια θεολογική αλήθεια. Το ιδιαίτερο ενδιαφέρον του δεν είναι για τον Θεό και τα θαύματα που κάνει, αλλά για τον άνθρωπο.⁸⁵ Σύμφωνα με τον Grotto και άλλους, οι ανεξιχνίαστοι και θαυμαστοί ορισμοί του Θεού είναι θαύματα, όμως ο Κρητικός ποιητής προσπαθεί να επισημάνει ότι το μεγαλύτερο απ' όλα τα θαύματα είναι το ότι ένας άνθρωπος θέλει να θυσιάσει τον ίδιο του τον γιο.

Αν όμως οι προθέσεις του ποιητή μας δεν είναι κυρίως θρησκευτικές, τότε τι ήθελε να δείξει στο κοινό του; «Τῷ Θεῷ δόξα νῦν καὶ αἰεὶ!» Αυτό φαίνεται να είναι ο πυρήνας του μηνύματος του Grotto. Ο Grotto δεν ενδιαφέρεται για το πρόβλημα πώς ο Αβραάμ γίνεται ο άνθρωπος που θυσιάζει τον γιο του. Ο δικός του Αβραάμ δεν περνάει καθόλου μέσα από αυτή την εξέλιξη ούτε ο Ισαάκ έχει την ευκαιρία να δώσει τη συγκατάθεσή του. Το μόνο πρόβλημα, καθώς φαίνεται, είναι πώς μπορεί να σωθεί ο Ισαάκ, ένα πρόβλημα που έχει

⁸³ Παραλείπει επίσης όλες τις διβλικές αναφορές που κάνει ο Grotto, που είναι αρκετές: βλ. Bakker 1978: κεφ. 4, σημ. 25.

⁸⁴ Για μια πλήρη συζήτηση αυτών και άλλων σημείων, βλ. Bakker 1978: 95-7.

⁸⁵ Βλ. επίσης Psichari 1930: 620 και Σαχίνης 1980: 74 κ.ε.

ήδη λυθεί από την παράδοση. Ο Άγγελος είναι που φέρνει τη λύση κ' έτσι λειτουργεί στην πραγματικότητα ως από μηχανής θεός. Για τον Grotto, το κεντρικό ζήτημα του αγώνα του Αβραάμ είναι ότι σκοτώνει (παραλίγο) τον Ισαάκ, παρόλο που δεν το θέλει. Αυτό δεν είναι παρά η δουλική, άνευ όρων και αυτόματη υπακοή ενός ανδρείκελου, που, αφήνοντας κατά μέρος τη δική του επιθυμία, υποκύπτει ολοκληρωτικά στη θέληση του Θεού. Μια τέτοια υπακοή θεωρείται καλή πράξη. Και λίγο θέλει ακόμη για να θεωρηθεί η ανάκληση της αγγελίας ως καρπός αυτής της υπακοής.

Είδαμε ότι ο Κρητικός ποιητής συλλαμβάνει τον Αβραάμ ως ένα εντελώς διαφορετικό πρόσωπο. Και ο δικός του Αβραάμ είναι υπάκουος, αυτό όμως δεν φαίνεται να αρκεί, καθώς ο Αβραάμ του καταλαβαίνει ότι αυτό που πρέπει να κάνει είναι μια *θυσία*. Γι' αυτό τον λόγο, πρέπει να αγωνιστεί ώσπου να επιτύχει μια τόσο μεγάλη και ακλόνητη πίστη και εμπιστοσύνη στον Θεό, ώστε η βούλησή του να ταυτιστεί με τη βούληση του Θεού. Αρκεί να δει κανείς τη δήλωση που κάνει προς το τέλος του έργου, η οποία μπορεί να θεωρηθεί ως η βασικότερη παρατήρηση σ' αυτό:

*Κι ό,τι του δώσεις του Θεού, νά 'ναι από καρδιάς σου:
την όρεξή σου συντηρά, όχι το χάρισμά σου.*

(1137-8)

Αυτοί οι στίχοι δηλώνουν ότι, στην πορεία του δράματος, ο Αβραάμ έμαθε να συνειδητοποιεί και να κατανοεί. Ήδη στον στ. 94 προσεύχεται:

και τη θυσία που ζητάς σωστή να σου τη δώσω.

Του χρειάζεται όμως πολύς χρόνος και αγώνας για να αντιληφθεί τι σημαίνει πραγματικά να κάνει μια θυσία «με τον σωστό τρόπο» και να υιοθετήσει την απαιτούμενη στάση. Αυτό τον αγώνα προσπαθεί ο ποιητής να αναπαραστήσει στη σκηνή. Η αληθινή θυσία είναι μια πνευματική εμπειρία: στο τέλος, ο Ισαάκ θυσιάζεται πραγματικά και, γι' αυτόν ακριβώς τον λόγο, μόνο τότε ο Αβραάμ τον παίρνει (πίσω). Όποιος θυσιάσει τον γιο του θα τον κρατήσει. Αυτή την ιδέα αφομοιώνει ενδόμυχα η Σάρρα όταν στέκεται σιωπηλή και δεν αντιδρά, τουλάχιστον όχι ορατά, στην επιστροφή του παιδιού της (στ. 1119-20).⁸⁶ Επομένως, στο τέλος της *Θυσίας του Αβραάμ* υπάρχει γνήσια χαρά και αληθινή ευτυχία, ενώ δεν υπάρχει τίποτα τέτοιο στο *Lo Isach*: ο Ισαάκ του Grotto δεν έχει θυσιαστεί. Ακόμη και αν ο Άγγελος δεν είχε έλθει, δεν θα γινόταν θυσία, αλλά απλώς φόνος. Στο κρητικό έργο, ωστόσο, η άφιξη του Αγγέλου είναι απλώς συμπτωματική: δεν υπάρχει ανάγκη από μηχανής θεού, το

⁸⁶ Βλ. επίσης Bakker 1978: κεφ. 3, σημ. 31.

πρόβλημα έχει ήδη λυθεί. Δεν έχει σημασία αν η ίδια η θυσία πραγματοποιείται ή όχι. Έχει ήδη γίνει από τη Σάρρα (στ. 531-2· βλ. σ. 239), από τον Ισαάκ (στ. 835· βλ. σ. 242-3) και από τον ίδιο τον Αβραάμ. Οι στίχοι 1137-8 εμπεριέχουν την κεντρική ιδέα του έργου: θα μπορούσαν εύκολα να επιγραφούν ως μόττο, γιατί το θέμα του ποιητή δεν είναι η βούληση του Θεού αλλά του Αβραάμ. Στην αρχή μπορεί να έχει κανείς την εντύπωση ότι το βασικό πρόσωπο για τον ποιητή είναι ο Θεός· σύντομα όμως ο Αβραάμ γίνεται η κεντρική μορφή.

Μα δεν είχε λοιπόν ο ποιητής μας καμιά θρησκευτική ή διδακτική προθέση; Αυτό το ερώτημα δικαιολογείται, νομίζω, στην περίπτωση ενός ποιητή που δεν αποδίδει τον Αβραάμ ως τύπο, ως ένα εξαιρετικό παράδειγμα υπακοής, όπως κάνει ο Grotto και άλλοι, αλλά που σαφώς προσπαθεί να τον παρουσιάσει ως έναν συνηθισμένο άνθρωπο, ο οποίος, σε μια συγκεκριμένη στιγμή της ζωής του, πρέπει να δώσει έναν αγώνα εξαιρετικής σπουδαιότητας. Ο ποιητής πρέπει να είχε τους λόγους του για να επικεντρώσει το έργο του στον αγώνα μεταξύ *amor carnis* και *amor dei*, έναν αγώνα που ο Αβραάμ μπορούσε να κερδίσει μόνο μέσω της πίστης του στον Θεό και της κατανόησης της σημασίας της θυσίας. Γιατί αυτός ο αγώνας δεν είναι κάτι ιδιαίτερο που συμβαίνει μόνο στον Αβραάμ, αλλά κάτι που έχει να περάσει ο καθένας. Δεν χρειάζεται να θυσιάσει ο καθένας τον γιο του ή να θυσιστεί στο απόλυτο σκοτάδι που δημιουργείται στην καρδιά του Αβραάμ από το αγεφύρωτο χάσμα μεταξύ αγγελίας και επαγγελίας. Το ερώτημα, ωστόσο, «πώς θα ζήσει ο άνθρωπος;» είναι ερώτημα του καθένα και γι' αυτό ο ποιητής μας αναπαριστά τον Αβραάμ με τον τρόπο που το κάνει και όχι ως τον απαράμιλλο υπερασπιστή της πίστης ή τον «αθλητή της υπακοής» αλλά ως έναν συνηθισμένο άνθρωπο, έναν πατέρα με οικογένεια, ο οποίος, λόγω της πίστης του και της δύναμης της θέλησής του, κερδίζει μια βαθιά γνώση του τι οφείλει ο άνθρωπος στον Θεό και πώς να κάνει κανείς μια δωρεά αν θέλει να την κάνει.⁸⁷

Η *Θυσία του Αβραάμ* έχει μεγάλα προτερήματα: βρίσκουμε σ' αυτή μια ευαίσθητη και πλήρη συνύφανση λόγιων, θρησκευτικών και λαϊκών στοιχείων, ευρωπαϊκών (=ιταλικών) και ελληνικών,⁸⁸ και πλάι σ' αυτή μια ιδιαίτερα δημιουργική ανάπλαση του παμπάλαιου θέματος της θρησκευτικής θυσίας. Ένα θεατρικό έργο, ωστόσο, δεν αποτελείται μόνο από τα παραφράσιμα περιεχόμενά του. Το πλήρες περιεχόμενο —αυτό που λέει στ' αλήθεια το έργο— εξαρτάται, σε τελευταία ανάλυση, από τη μορφή του, από τη συγκεκριμένη γλώσσα που δίνει στο περιεχόμενο το ιδιαίτερό του σχήμα και νόημα. Εδώ συναντάμε το μεγαλύτερο προτέρημα του έργου: την ποίησή του, τους δεκαπεντασύλλα-

⁸⁷ Περισσότερα όσον αφορά τις προθέσεις του ποιητή βλ. στον Bakker 1978: κεφ. 4.

⁸⁸ Βλ. εδώ, κεφ. 10, σσ. 322-34, όπου η Μ. Alexiou εξετάζει την εκμετάλλευση της λαϊκής παράδοσης.

βους στίχους του, οι οποίοι ρέουν με τόση φυσικότητα και απλότητα που μπορεί κανείς να τους αποστηθίσει εύκολα (βλ. σ. 226), τη θερμότητα και την αμεσότητα της έκφρασης, που πλησιάζει κάποτε τόσο πολύ τη διατύπωση του ελληνικού δημοτικού τραγουδιού, ώστε οι άνθρωποι να αναρωτιούνται ποιο έρχεται πρώτο.⁸⁹

Αυτό όμως δεν σημαίνει ότι ο ποιητής μας είναι ένας απλός άνθρωπος που έγραψε ένα είδος δημοτικής ποίησης και που μπορεί κανείς να αντιληφθεί και να κατανοήσει την ποιητική του τόσο εύκολα όσο τη γλώσσα του. Αντιθέτως, έκανε το έργο του έργο τέχνης, μια σφιχτοδεμένη κατασκευή, που είναι τόσο καλά μελετημένη, ώστε τίποτε δεν μπορεί να αφαιρεθεί ή να μετατοπιστεί χωρίς να μειώσει το συνολικό αποτέλεσμα. Στο έργο έχει πλεχτεί ένα ολόκληρο δίκτυο εσωτερικών αναφορών, το οποίο σχηματίζει ένα σχέδιο-κλειδί, που αποτελείται από ένα σωρό μικρές λεπτομέρειες, όλες συνδεδεμένες μεταξύ τους. Ορισμένες λέξεις, φράσεις και ιδέες επαναλαμβάνονται ξανά και ξανά, από διαφορετικούς ομιλητές και σε διαφορετικές περιστάσεις, αλλάζοντας έτσι συνεχώς σημασιολογικές αποχρώσεις. Όλες αυτές οι εικόνες, τα σύμβολα και οι υπαινιγμοί συγκροτούν σχήματα, όλα τους δημιουργήθηκαν για να κάνουν μια ορισμένη εντύπωση στο κοινό κ' έτσι να προκαλέσουν κάθε λογής νοερούς συνειρμούς, που στο τέλος κάνουν το έργο αυτό που είναι: ένα αριστούργημα.⁹⁰

⁸⁹ Πάνω σ' αυτά συμφωνούν με όλη τους την καρδιά όλοι οι μελετητές που ασχολήθηκαν με το έργο: βλ. τον βιβλιογραφικό οδηγό, ενότητα 3(στ). Για μια πρώτη σοβαρή προσέγγιση της γλώσσας, του μέτρου και της ομοιοκαταληξίας αυτού του έργου, βλ. Φιλιππίδου 1986.

⁹⁰ Η έρευνα πάνω στο θέμα αυτό μόλις άρχισε: βλ. την προηγούμενη σημείωση. Για μερικά παραδείγματα αυτής της τεχνικής, βλ. Bakker 1978: κεφ. 5.3.2., Φιλιππίδου 1986: 195-8, 212-15 και Bakker 1988.

ΚΕΦΑΛΑΙΟ ΕΝΑΤΟ

Μυθιστορία

David Holton

ΤΟ ΕΙΔΟΣ ΤΗΣ ΜΥΘΙΣΤΟΡΙΑΣ ΑΝΤΙΠΡΟΣΩΠΕΥΕΤΑΙ στην κρητική λογοτεχνία της ώριμης περιόδου (γύρω στα 1580-1669) από ένα μόνο έργο, τον *Ερωτόκριτο* του Βιτσέντζου Κορνάρου. Ωστόσο, υπάρχουν ορισμένα κείμενα σε ελληνική γλώσσα που χρονολογούνται στους αμέσως προηγούμενους αιώνες, τα οποία ανήκουν στην κατηγορία της «μυθιστορίας» και τα οποία ήταν ασφαλώς γνωστά στην Κρήτη (και σε κάποιες περιπτώσεις είχαν ξαναδουλευτεί σε κρητικές παραλλαγές). Επιπλέον, το είδος έχει μακρά και συνεχή ιστορία στα ελληνικά: μια σύντομη επισκόπησή της θα μας δώσει το απαραίτητο πλαίσιο για την εξέταση του *Ερωτόκριτου*.

Το είδος της μυθιστορίας, που τώρα αναφέρεται όλο και περισσότερο με τον πιο σύγχρονο, ευρύτερο όρο «μυθιστόρημα» (η ορολογία εν πάση περιπτώσει είναι μεταγενέστερη από τα ίδια τα έργα), είναι ουσιαστικά δημιουργήματα της ελληνιστικής εποχής.¹ Το παλαιότερο σωζόμενο μυθιστόρημα είναι το *Τα περί Χαιρέαν και Καλλιρρόην* του Χαρίτωνα, πιθανόν του 1ου αιώνα π.Χ.: τα γνωστότερα όμως και σπουδαιότερα δείγματα του είδους χρονολογούνται στην ύστερη αρχαιότητα, στην περίοδο που είναι γνωστή ως «δεύτερη σοφιστική», όταν ο ελληνικός πολιτισμός δοκίμασε μια σημαντική ανανέωση στα χρόνια της ρωμαϊκής αυτοκρατορίας. Το *Δάφνις και Χλόη* του Λόγγου,

¹ Υπάρχει η τάση να διατηρηθεί ο όρος «μυθιστορία» (*romance*) για το μεσαιωνικό είδος, ενώ πολλοί κλασικοί φιλόλογοι αναφέρονται τώρα στο αρχαίο «μυθιστόρημα» (*novel*). Γενική βιβλιογραφία για τις αρχαίες και μεσαιωνικές μορφές του είδους σε ελληνική γλώσσα βρίσκεται στον βιβλιογραφικό οδηγό.