

χεια και οι ταπεινωμένες γυναίκες στο σπίτι του, ένας ανόητος και σκληρός πατέρας με περιθωριακή κοινωνική θέση, δεν τον άφηναν ποτέ απερίσπαστο. Εξόριζε συνεχώς αυτό το παρελθόν, γράφοντας το ένα έργο πίσω από το άλλο. Όταν τον ρώτησαν, τι είναι ένας συγγραφέας, απάντησε λακωνικά: ένας άνθρωπος που γράφει λογοτεχνικά έργα ώσπου να πεθάνει. Μέσα στο leitmotiv της ζωής του, «η Νορβηγία που πληγώνει», περικλείεται και το μοτίβο των γυναικών, των ταπεινωμένων και των επαναστατικών, που είχαν την αμέριστη συμπάθεια του ηθικολόγου με το διαπεραστικό βλέμμα, που γυμνώνει τους ανθρώπους στον ηρωισμό και στη δειλία τους, που έδωσε ένα ολόκληρο πανόραμα της παθολογίας του αστισμού, και ως ανατόμος της εποχής του πραγματοποίησε τομές της ψυχής, tranches de l'âme όχι tranches de vie, για να φτάσει στον καρκίνο, τον όγκο, το απόστημα, που θα έπρεπε να αφαιρεθεί. Ο βοηθός του φαρμακοποιού, που ήθελε να γίνει γιατρός, άφησε ολόκληρο μουσείο ψυχικής ανατομίας με πολύτιμα εκθέματα, οικογενειακά ιστορικά που θαύμαζε ο ίδιος ο Freud. Οι φάροι των αναζητήσεών του, στα βαθιά fjord της πατρίδας του, ήταν η ελικοκρίνεια και η αλήθεια. Μέσα στο σκοτεινό αυτό κόσμο του προτεσταντικού αστισμού και μικροαστισμού, των ψυχικών στρεβλώσεων, των ψευδών μιας ολόκληρης ζωής, της υποταγής και της θυσίας, του φόβου για το τι θα πει η κοινωνία, της επίπλαστης ανδρικής ανωτερότητας, σ' αυτόν τον έγκλειστο κόσμο του σκότους και των φαντασμάτων, των φαντασιώσεων και ρυμμένων εγκλημάτων, οι γυναίκες του περνούν σαν ηλιαχτίδες, σαν άστρα που ανατέλλουν, φωτίζουν και σβήνουν, σαν εξωτικά λουλούδια που μαραζιούνται πρόωρα σε δωμάτια πέτρινα, μουχλιασμένα και αξιοπρεπή, υγρά από τον ιδρώτα του άγχους και της αγωνίας. Έξοχα το οραματίστηκε ο Edward Gordon Craig στη σκηνοθεσία του *Rosmersholm* το 1906: ο κόσμος της Rebekka West είναι ένα πελώριο πανύψηλο παράθυρο, από το οποίο μπαίνει ένα διαπεραστικό φως που αγκαλιάζει όλους και όλα, κι ένας απέραντος γαλάζιος ουρανός. Τα βιώματα του Νότου συνδέονται σφιχτά με τη σύλληψη των γυναικείων μορφών από τον Ίψεν. Σωστά το είδε ο Άγγλος οραματιστής του σύγχρονου θεάτρου.

ΒΑΛΤΕΡ ΠΟΥΧΝΕΡ

GORDON Kipling

*Enter the King. Theatre, Liturgy,
and Ritual in the Medieval Civic Triumph*

Oxford, Clarendon Press 1998, σελ. 393, 50 εικ., ISBN 0-19-811761-2

Η έκδοση του βιβλίου του George Kernodle, *From Art to Theatre. Form and Convention in the Renaissance*, Chicago 1944 αποτελεί το τελευταίο χρονικό όριο για να γίνει κοινός τόπος και στη θεατρολογική έρευνα η σημασία των αναγεννησιακών αυλικών γιορτών για την ευρωπαϊκή ιστορία του θεάτρου· στην περίπτωση της Γαλλίας μάλιστα οι entrées solennelles και τα ballets de cours είχαν κάποια κοινή καταγωγή και αποτελούν άμεσα τη ρίζα του γαλλικού θεάτρου. Αλλά και στις θριαμβευτικές «εισόδους» της αναγεννησιακής Ολλανδίας παριστάνονται

tableaux vivants και αλληγορικά speels van sinne (συμβολικές προσωποποιήσεις), όπως και στα ιταλικά trionfi, όπου πάνω στα άρματα και τις πλατφόρμες παριστάνονται ολόκληρα ντερεμέδια. Στο επίπεδο της δομικής εξέλιξης, από την πομπή στη θεατρική παράσταση, υπάρχει και ένα παράλληλο φαινόμενο (στο θρησκευτικό τομέα: η εξέλιξη των πομπών την ημέρα του Corpus Christi (από το 1264) σε θρησκευτικές παραστάσεις, με το ενδιάμεσο της «κινητής» παράστασης πάνω σε άρματα ή σε πατάρια ως «σταθμούς» της πορείας. Στην περίπτωση των κοσμικών «εισόδων» η λειτουργικότητα της προπαγάνδας και παρουσίας της ηγεμονικής εξουσίας είναι φανερή (τέτοια ήταν και η περίπτωση της γκιόστρας στις βενετικές κτήσεις, βλ. Β. Πούχνερ, «Το κονταροχτύπημα ως έκφραση εξουσίας και υπεροχής της Γαλινοστράς στις βενετικές κτήσεις της Ανατολικής Μεσογείου. Τα βραβεία της γκιόστρας και ο περιορισμός τους», στον τόμο: *Φαινόμενα και Νοούμενα*, Αθήνα 1999, σσ. 115-122). Για το φαινόμενο της αναγεννησιακής αυλικής γιορτής υπάρχει μια εκτενής βιβλιογραφία, από την οποία αναφέρω στο σημείο αυτό τα πιο σημαντικά έργα: Jean Jacquot (ed.), *Les Fêtes de la Renaissance*, 3 τόμ. Paris 1956-73· Stephen Orgel, *The Renaissance Imagination*, Berkeley/Los Angeles 1975· Frances Yates, *The French Academies of the Sixteenth Century*, London 1947 και της ίδιας, *Astraea: The Imperial Theme in the Sixteenth Century*, London 1975· Sydney Engle, *Spectacle, Pageantry, and Early Tudor Policy*, Oxford 1969· Margaret McGowan, *L'Art du ballet de cour en France 1581-1643*, Paris 1963· Roy Strong, *Art and Power Renaissance Festivals 1450-1650*, Berkeley/Los Angeles 1984· του ίδιου μαζί με τον Stephen Orgel, *Inigo Jones: The Theatre of the Stuart Court*, Berkeley/Los Angeles 1975· Stephen Orgel, *The Jonsonian Masque*, Cambridge/Mass. 1965 και του ίδιου, *The Illusion of Power: Political Theater in the English Renaissance*, Berkeley/Los Angeles 1975· David Bergeron, *English Civic Pageantry. 1558-1642*, Columbia 1971 κτλ. Κι αναφέρομαι μόνο στην κάπως πρόσφατη βιβλιογραφία.

Οι εξαιρετικά σύνθετες αυτές καλλιτεχνικές εκδηλώσεις έχουν, ως φαινόμενα της «ποίησης της εξουσίας», μονοπωλήσει το ενδιαφέρον των ιστορικών της τέχνης και του πολιτισμού, μεταξύ άλλων και του θεάτρου, έτσι κανένας δεν έχει ασχοληθεί με το ανάλογο φαινόμενο, που υπάρχει από το τελευταίο τέταρτο του 14^{ου} αιώνα ως τις αρχές του 16^{ου}. Ο γνωστός στη Θεατρολογία Ολλανδός ιστορικός του πολιτισμού Jan Huizinga (*Homo ludens*, Haarlem 1933) ήταν ο πρώτος που πρόσεξε, στο βιβλίο του για τον όψιμο Μεσαίωνα *Der Herbst des Mittelalters* (αναφέρεται εδώ σε μετάφραση ως *The Waning of the Middle Ages*, London 1924), το φαινόμενο των κοσμικών «εισόδων» ως παρακλάδι των πολλών πομπών, που χαρακτηρίζουν όλο τον όψιμο Μεσαίωνα στην Ευρώπη, αλλά το θεώρησε κατώτερο και προπαγανδιστικό, συγκρινόμενο με το μεγαλείο των θρησκευτικών παραστάσεων των Μυστηρίων, των Παθών, των laude και των sacre rappresentazioni. Το προκειμένο βιβλίο άλλωστε εστιάζει την προσοχή του μόνο στις αυτοκρατορικές εισόδους (όχι και ηγεμόνων, πριγκίπων, αριστοκρατών εν γένει), στη διζή τους πόλη ή σε επίσκεψη, και δίνει έμφαση όχι τόσο στην άποψη της παρουσίας και του συμβολισμού της αυτοκρατορικής εξουσίας, ως «παράστασης πολιτικής», αλλά περισσότερο στην άποψη της δραματοποίησης και της θεατροποίησης ολόκληρης της πόλης, των κατοίκων της και του ίδιου του αυτοκράτορα. Έτσι αποκλείονται πολλές από τις πρώιμες ιταλικές trionfi, καθώς και εκδηλώσεις των συντεχνιών· η πρώτη «είσοδος» που αναλύεται είναι η είσοδος του Richard II στο Λονδίνο το 1377.

Η θεατρική ιστοριογραφία δεν έχει προσέξει ένα μελέτημα του εξαιρετου ιστορικού της τέχνης Ernst Kantorowicz, «The “Kings’ Advent” and the Enigmatic Panels in the Doors of Santa Sabina», *Art Bulletin* 26 (1944), σσ. 207-231 και αντιπαράχεται το φαινόμενο της εμφάνισης κάστρον, αγγέλων, προφητών και αποστόλων κατά τις εισόδους αυτές είτε ως επιδράσεις από το θρησκευτικό θέατρο είτε ως συμβολισμούς των εμπόρων και συντεχνιών. Ο πολὺς Chambers εξηγεί την παρουσία του Ιωάννη Προδρομού στην είσοδο του Richard II στο Λονδίνο το 1392, όπου εμφανίζεται ο Άγιος Ιωάννης Πρόδρομος μαζί με τα άγρια θηρία, ως επίδραση από τα miracle plays, όπου υπάρχει η ίδια σηνή (Ε. K. Chambers, *The Medieval Stage*, 2 τόμ., London 1903, τόμ. Β΄, σ. 173· παρόμοια και ο Robert Withington, *English Pageantry. An Historical Outline*, 2 τόμ., Cambridge/Mass. 1918-26, τόμ. Α΄, σ. 131). Η Γαλλίδα Joséphe Chartou θεωρεί το φαινόμενο απλώς προδρομικό για τις πομπές της Αναγέννησης (*Les entrées solemnelles et triomphales à la Renaissance, 1484-1551*, Paris 1928). Οι «θηρίαμβοι» αυτοί βεβαίως ακολουθούν τα ρωμαϊκά (και βυζαντινά) πρότυπα (Gordon Kipling, «Triumphal Drama: Form in English Civic Pageantry», *Renaissance Drama* NS 8, 1977, σσ. 37-56· Sabine Mac Cormack, «Change and Continuity in Late Antiquity: The Ceremony of Adventus», *Historia* 21, 1972, σσ. 721-752· H. Versnel, *Triumphus*, Leiden 1970).

Σε μια από τις πιο φημισμένες μεσαιωνικές θριαμβευτικές «εισόδους», του Ριχάρδου Β΄ στο Λονδίνο το 1392 (βλ. Glynne Wickham, *Early English Stages, 1300-1600*, 4 τόμ., London 1959 εξ., τόμ. Α΄, σσ. 64-70), η πομπή του βασιλιά κάνει τέσσερις στάσεις: κάθε «σηνή» (pageant) παρίστανε ένα θρησκευτικό θέμα με Αγίους και αγγέλους. Δίνω το λόγο στον ίδιο το μελετητή: «The first of the series, for example, stood atop the Great Conduit in Cheapside and consisted of a choir of singers costumed to look like one of the heavenly orders of angels. The Conduit miraculously ran wine instead of water, and the angels both sang and scattered pieces of gold. The second pageant, the most technically ambitious of the series, took the form of a high, castle-like tower hung on ropes above the street. From the tower a youth and a maiden, dressed as angels, descended to the street enclosed in clouds... floating down in the air. The youth offered a golden chalice of wine to Richard while the maiden delivered a pair of golden crowns to the King and Queen. They then miraculously reascended to their celestial tower. At the next stop, there was a pageant throne fixed to the Little Conduit and circled by three more angelic orders in attendance before the throne of the Almighty. God himself, played by a youth dressed in snow-white robes, sat above these heavenly hierarchies, a light beaming like the sun shining upon him. The three circles of angels sang and played musical instruments so sweetly, according to Madyston, that the watchers were ravished with the beauty of it. Finally, a pageant set above Temple Bar depicted John the Baptist preaching in a wilderness constructed of a great variety of wild beasts and an equally large catalogue of trees. The beasts ran about, fighting, biting, leaping “as savage beasts do in the desolate forest”. St. John stood in the midst, dramatically pointing: “Agnus et Ecce Dei”. An angel descended from the high roof above this pageant to the street, bringing two golden altarpieces with images of the Crucifixion upon them so that the King and Queen might contemplate Christ’s mercy and his forbearance toward his enemies» (σ. 13). Τόσο επεξεργασμένες «παραστάσεις» με ένα sophisticated, όπως θα δούμε, θρησκευτικό συμβολισμό, δεν εξηγούνται πια με «δάνεια» από το θρησκευτικό θέατρο ή σύμβολα των συντεχνιών και εμπόρων.

Στην πραγματικότητα πρόκειται για ένα συμβολισμό αρκετά συμβατικό στα με-

σαιωνικά χρόνια, και πριν απ' το 1392 ασφαλώς γνωστό, όπου η πόλη που δέχεται τον αυτοκράτορα παριστάνει τη Νέα Ιερουσαλήμ, που κατεβαίνει θεόσταλη από τον ουρανό, ως νύφη για τον νυμφίο, τον Χριστό, ο οποίος ενοσρακώνεται από τον ίδιο τον αυτοκράτορα (κατά την Αποκάλυψη του Ιωάννου 21: 2-3): «The city designed its pageantry, in fact, according to a thoughtful and consistent scheme traditional in its iconography and familiar throughout Christian Europe. The four pageants are not merely “celestial” or “Heavenly”, but seek to identify London as a type of the New Jerusalem. Long before European cities began decorating their streets with pageantry, they imagined themselves transformed into another Zion, a celestial Jerusalem, whenever a king made his ceremonial entry...» (σ. 15). Έτσι οι τέσσερις σταθμοί φανερώνουν μια λογική αλληλουχία συμβολισμών: «In this vein, a band of musical angels first appear atop the Great Conduit to welcome Richard to the holy city. The King next encounters the high tower of New Jerusalem itself. Richard witnesses the descent of the holy city as medieval illuminators had so frequently imagined it (fig. 1). Hung upon ropes above the streets and populated by angels, the heavenly castle “come down out of heaven” at Richard’s approach in fulfilment of St. John prophetic dream. Having beheld the “tabernacle” of God, Richard next arrive before the Almighty’s throne itself, again just as the Evangelist’s vision predicts. There he sits in glory admiring his court of angels, having come to “dwell with men”» (σ. 16). Η ορολογία που χρησιμοποιούν οι πηγές υπογραμμίζει το συμβολισμό αυτό: ο Ριχάρδος αναφέρεται επανειλημμένως ως «sponsus» (νύμφιος) και το Λονδίνο, γνωστό ως «the king’s chamber» ως «thalamus» (παστάς), αλλού αναφέρεται ως sponsa. Οι άγγελοι που κατεβαίνουν από τον πύργο της Νέας Ιερουσαλήμ θυμιατίζουν την ποιμή, ραίνουν με άνθη, τραγουδούν ψαλμούς και παίζουν μουσική, γίνονται πολίτες και οι πολίτες άγγελοι. Το Λονδίνο μεταμορφώνεται συμβολικά σε ουράνια πόλη, ο Ριχάρδος σε Χριστό, σε Σωτήρα. Η πρώτη του πράξη είναι να δώσει χάρη σ' ένα δολοφόνο που ρίχνεται μπροστά στην ποιμή. «Indeed, the pageantry does not merely compare Richard to Christ. Rather, it stages Richard’s epiphany as a type of Christ. All the pageants make this point generally whenever angels descend to welcome the Beloved of God, but the last pageant at Temple Bar takes Richard’s epiphany as its particular theme. In the final pageant, John the Baptist preaching in the wilderness, recognizes the Saviour in Richard and proclaims his epiphany to all: Behold the Lamb of God. Further, the city pairs this manifestation of Richard’s Christ-likeness with a reminder of Christ’s forbearance and humility. An angel descends from heaven to bring Richard a pair of golden altarpieces. The image of the Crucifixion depicted on them expresses the city’s hope that Richard will “be mindful of Christ’s death”, that he will “be sparing of the ignorant even as that Heavenly King though unavenged was always forbearing to his enemies”. Having once rejected its sponsus, the city now longs for the return of the Lamb to the holy city, but it prays for a coming in humility and forbearance rather than a coming in majesty and judgment» (σσ. 17-18). Το κείμενο των λατινικών υμνών που τραγουδιούνται αναφέρονται ακριβώς σ' αυτό το θέμα και είναι παρμένο από μεσαιωνικές λειτουργίες.

Η όλη «παράσταση» βρίσκεται ακριβώς στην κόψη μεταξύ δρομμένου και δρόματος, τελετουργίας και θεάτρου. «Considered as drama, they [the pageants] establish a very complex relationship between actors “on stage”, Richard himself, and the citizens who gather round to watch. As “divertissements” or street

decoration, they may indeed serve to entertain and impress the King. At this level, perhaps, Richard serves only as the most important of all the watchers who come to be entertained by the show or instructed by the *custo's* expalnatory speeches. But more importantly, the pageants also include the King in a mimetic action defined by the actors and scenery: Richard enters the New Jerusalem and experiences an epiphany. From this point of view, Richard is made to play the protagonist's role in a drama witnessed by the citizens» (σ. 19). Για τη «θεατρικότητα» των αυτοκρατορικών εισόδων, που μετατρέπουν τους πολίτες-θεατές σε ηθοποιούς και τον ίδιο το βασιλιά σε πρωταγωνιστή βλ. επίσης G. Kipling, «Triumphal Drama: Form in English Civic Pageantry», *Renaissance Drama* NS 8 (1977), σσ. 37-56, ιδίως σσ. 41-45, A. E. Knight, *Aspects of Genre in Late Medieval French Drama*, Manchester 1983, σσ. 121-128 και W.A. McClung, «A Place for a Time: the Architecture of Festivals and Theatres», στον τόμο: E. Blau/E. Kaufman (eds.), *Architecture and its Image: Four Centuries of Architectural Representation. Works from the Collection of the Canadian Centre for Architecture*, Montreal 1989, σσ.87-108, ιδίως σ. 88. Κατά παρόμοιο τρόπο εμπλέκονται οι αυτοκράτορες στην αποθέωση των μαρτύρων των «ludi caesarei», όπου υποδύονται συνήθως το Δία, που επεμβαίνει στην πέμπτη πράξη στην υπόθεση και δίνει το αίσιο τέλος.

Αλλά πίσω από τη θεατρικότητα υπάρχει και η τελετουργική πραγματικότητα των συμβολισμών: «...the role he [Richard] plays borders on ritual in that the mimetic action he performs in the drama visibly symbolizes an invisible "spiritual" action performed in reality. Like Christ at the Second Coming to the New Jerusalem, Richard comes to his kingdom for the second time. Forgiving bridegroom of an errant but penitent spouse, he takes his now faithful city to himself again. They shall henceforth be his people, he shall be their King, and he will dwell with them» (σ. 19). Αλλά η έλευση του Ερχομένου παίρνει στοιχεία και από τις λειτουργίες του adventus (τέσσερις εβδομάδες πριν από τα Χριστούγεννα: τη δεύτερη Κυριακή το θέμα της λειτουργίας είναι ο δεύτερος Ερχομός του Χριστού, την τρίτη και τέταρτη η λειτουργία εστιάζεται στα κηρύγματα του Ιωάννη Προδρόμου). Στην τέταρτη σκηνή ο Ιωάννης ο Προδρόμος, που βρίσκεται στην έρημο του Παλαιού Νόμου, αναδεικνύει τον Αμνό του Θεού, που θα σώσει τον κόσμο (Ιωάνν. Α' σ. 19 εξ.). Και στο βασιλιά προσφέρεται ένας Εσταυρωμένος, το σύμβολο του Νέου Νόμου της αυτοθυσίας και αγάπης. Εδώ αντικαθίσταται κάπως επιδέξια η Δευτέρα Παρουσία και το δικαστήριο με το Δεύτερον Ερχομό του Χριστού στη Νέα Ιερουσαλήμ. «As a general rule, the liturgy of Christ's Advent provided the civic triumph with its most prominent idea - an idea that was at once widely understood, well defined, and yet flexible enough to inspire a variety of approaches. It was widely understood because the liturgy of Advent, at least in its general form, was familiar throughout Christian Europe. The complexity of the liturgy, which extended from the first week of Advent to the last Sunday of Epiphany, gave rise to an extremely complex liturgical and iconographical development further complicated by variations in local usages. As a consequence, pageant designers in any given locality could draw from a complex and variable, yet well-defined, fund of ideas» (σ. 21).

Ένα άλλο συμβολικό «σενάριο» της αυτοκρατορικής «εισόδου» ήταν η αναπαράσταση της Εισόδου του Χριστού στα Ιεροσόλυμα, όπως τελείται στη λειτουργία την Κυριακή των Βαΐων. Ωστόσο και αυτή η «σκηνή» δεν δανειζεται από τα πολύ

δημοφιλή Πάθη του Χριστού. Ως συμβολικά συμφραζόμενα κυριαρχούν σαφώς η είσοδος του Μεσσία στην ουράνια πόλη της Νέας Ιερουσαλήμ. Η imitatio Christi του αυτοκράτορα ή του τιμωμένου δεν αποτελεί βλασφημία και ύβριν, αλλά είναι μορφή λατρείας. «The king's first, formal entry into a city thus constitutes the first manifestation of the king as the Anointed One to his people. Appropriately, his citizens respond to this manifestation by calling upon him to fulfil the role to which God has called him. Thus wherever we look we find civic triumphs inviting sovereigns to imitate the Savior» (σ. 43). Ο παραλληλισμός με την πομπή του Corpus Christi (Ευχαριστία, Αγία Δωρεά) είναι οφθαλμοφανής: «Just as late medieval Christians, as members of the Body of Christ, declared their devotion to their Lord in a Corpus Christi procession, so the same men received their newly crowned king as feudal lord - as "the Prince of God among us" - through civic triumphs in a *corpus reipublicae* celebration» (σσ. 46 εξ.).

Ο συγγρ. προχωρεί στη σύγκριση του «τελετουργικού δράματος» της Εισόδου στον όψιμο ευρωπαϊκό Μεσαίωνα με αυτό που ονόμασε ο ανθρωπολόγος Clifford Geertz «theatre state» (*Negara: The Theatre State in Nineteenth-Century Bali*, Princeton 1980). «Together king and citizens perform their roles in a microcosmic drama of the supernatural order as they understand it. The civic drama in which they play together constitutes a kind of "material embodiment" of an ideal political order, and by performing in it, they shape their imperfect world into at least a rough approximation of the ideal. To some extent, the medieval civic triumph thus offers another model of the "metaphysical theatre" which Geertz describes: "theatre designed to express a view of the ultimate nature of reality and, at the same time, to shape the existing conditions of life to be consonant with that reality; that is, theatre to present an ontology and, by presenting it, to make it happen, make it actual"» (Geertz, ό.π., σσ. 13, 104, Kipling σ. 47).

Έδωσα έκταση σ' αυτή την αναφορά μόνο για να διατυπώσω τη διαφωνία μου. Η θρησκευτικότητα του όψιμου Μεσαίωνα, με τις συμβολικές και αλληγορικές συνθέσεις και κατασκευές του (για ένα άλλο τέτοιο παράδειγμα του 14^{ου} αιώνα, με πομπή, παράσταση και εκλεπτυσμένο και συστηματοποιημένο συμβολισμό βλ. Β. Πούχγερ, «*Η repraesentatio figurata* των Εισοδίων της Θεοτόκου του Philippe de Mézières (Avignon 1372) και η κυρίαρχή της προέλευση», στον τόμο: *Ανιχνεύοντας τη θεατρική παράδοση*, Αθήνα 1995, σσ. 114-177) δεν μπορεί να παρομοιαστεί με τελετουργικά δρώμενα του Μπαλί: αυτά τα εντυπωσιακά δρώμενα (βλ. Κ. Κακούρη, *Προϊστορία του θεάτρου*, Αθήνα 1974, pass.) μπορούν να εμψεύσουν έναν Αρτώ για ορισμένες θεωρίες του θεατρικού, αλλά δεν πρέπει να παρασύρουν έναν επιστήμονα σε ριφοκίνδυνες διαπολιτισμικές συγκρίσεις, μάλιστα εκεί που δεν υπάρχει και καμιά ανάγκη. Η εισαγωγή του Kipling ήταν σαφέστατη, εμπειριστατομένη, πειστική στις εξηγήσεις των θρησκευτικών συμβολισμών, καλά τεκμηριωμένη και στη νέα εκτίμηση των μεσαιωνικών «εισοδών» σε αντιδιαστολή με τις αναγεννησιακές, και πρωτοποριακή. Δεν έχει ανάγκη τα δεκανίκια συγκρίσεων με άλλες ηπείρους και άλλους πολιτισμούς και την αναφορά ανθρωπολογικών θεωριών, που τη δεκαετία του 1980 ήταν της μόδας.

Με βάση αυτή τη γενική ανάλυση και το παράδειγμα της Εισόδου του Ριχάρδου Β' στο Λονδίνο (1392) αναλύεται και όλο το υλικό, το οποίο εκτείνεται χρονολογικά από το 1377 ως το 1615 και γεωγραφικά σε Αγγλία, Γαλλία, Ολλανδία, Βέλγιο, Αυστρία, Ισπανία, Ιταλία, όμως κυρίως σε περιοχές βορείως των Άλπεων. Συνολι-

κά κάπου 50 περιπτώσεις. Ο συγγρ. χρησιμοποίησε σε αρκετά μεγάλην έκταση και ανέκδοτο υλικό. Στο πρώτο κεφάλαιο, «The Idea of Civic Triumph» (σσ. 6 εξ.), το οποίο παρακολούθησαμε αρκετά αναλυτικά, ακολουθεί το δεύτερο, «The Christmas King» (σσ. 48 εξ.), όπου αναλύονται και άλλα μοτίβα του «σεναρίου»: οι προφητείες των προφητών σχετικά με τον Ερχομό του Χριστού, τα ιερά άνθη στο δέντρο του Ιεσσαί, οι βοσκοί της Γέννησης. Στο τρίτο κεφάλαιο, «The Civic Triumph as Royal Epiphany» (σσ. 115 εξ.), εμφανίζεται και το μοτίβο του προσκυνήματος των Τριών Μάγων και ο τριπλός θρίαμβος του αυτοκράτορα Augustus. Στο τέταρτο κεφάλαιο, «Grace in this Life and Afterwards Glory» (σσ. 182 εξ.), προστίθεται η βασιλική είσοδος του Θανάτου, στο πέμπτο, «Fourth Advent: The Civic Triumph as Royal Apocalypse» (σσ. 226 εξ.), ο Γάμος του Αμνού, στο έκτο, «The Queen's Advent» (σσ. 289 εξ.), ο αντίστοιχος ρόλος της Παναγίας για τις βασιλίσσες. Ο τόμος κλείνει με βιβλιογραφία (σσ. 357 εξ.) και ευρετήρια (σσ. 373 εξ.).

Η μονογραφία είναι καλοδουλεμένη, δείχνει μιαν άνετη εποπτεία στο υλικό και είναι σε ορισμένα σημεία αποκαλυπτική: κυρίως για το ρόλο των αυτοκρατορικών εισόδων ήδη κατά τη διάρκεια του όψιμου Μεσαίωνα, οι οποίες εμφανίζονται εφάμιλλες των αναγεννησιακών, που έχουν διερευνηθεί πολύ καλύτερα, συμβολικά Gesamtkunstwerke, εξαιρετικά περίπλοκες συνθέσεις στην κόψη της θεατρικότητας και της τελετουργικής - συμβολικής πραγματικότητας. Όλη η πόλη γίνεται ένα θέατρο - ακριβώς όπως στα εκτενή Πάθη του Χριστού, τα οποία, στον όψιμο Μεσαίωνα της Γαλλίας, κρατούν και ως ένα μήνα και στα οποία συμμετέχουν, στην κυριολεξία, όλοι. Εδώ συναντούμε μιαν άλλη μορφή θεατροποίησης, η οποία βέβαια αφορά μόνο τις μητροπόλεις.

Ποιος είπε ότι ο Μεσαίωνας είναι μια «σκοτεινή» εποχή; Αυτό είναι μια κυρίαρχη πρόληψη από την εποχή της Αναγέννησης· αλλά τελικά το μόνο που κάνει μια τέτοια α-νόητη εκτίμηση είναι να φανερώνει, πόσο λίγο την ξέρουμε. Η μονογραφία του Kipling απομυθοποιεί την ανωτερότητα των αναγεννησιακών «θριαμβευτικών» εκδηλώσεων και δείχνει, πως κάθε εποχή πρέπει να την καταλάβουμε με τα δικά της μέτρα και σταθμά - όχι με τα δικά μας, όποια και αν είναι αυτά.

ΒΑΛΠΕΡ ΠΟΥΧΝΕΡ

MICHAEL KATCHMER

Pier Paolo Vergerio and the Paulus, a Latin Comedy

New York, Washington D.C., Baltimore, Boston, Bern,

Frankfurt/M., Berlin, Vienna, Paris, Paul Lang 1998

(Studies in the Literature - Politics - Society, vol. 36), σελ.145, ISBN 0-8204-3787-5.

Την πρώτη αναγεννησιακή κωμωδία έγραψε, μέσα στο 14^ο αιώνα ήδη, ο ίδιος ο Πετράρχης, αλλά δεν σώζεται. Είχε το λατινικό τίτλο *Φιλολογία (Philologia)* και γράφτηκε, όπως συνηθιζόταν και αργότερα στην Ιταλική Αναγέννηση, σε νεαρή ηλικία. Την αναφέρει για πρώτη φορά σε επιστολή του το 1336. Έτσι διαβάζουμε στο κλασικό βιβλίο του Antonio Stäuble, *La commedia umanistica del Quattrocento*,