

Μαρίτας Βλασσοπούλου

Η ΦΛΑΜΑΝΔΙΚΗ ΖΩΓΡΑΦΙΚΗ ΤΟΥ 15^{ΟΥ} ΑΙΩΝΑ
ΚΑΙ ΤΟ ΜΕΣΑΙΩΝΙΚΟ ΘΡΗΣΚΕΥΤΙΚΟ ΘΕΑΤΡΟ

Η περίπτωση του Hans Memling (1435-1494)

Αθήνα 2017

Η ΦΛΑΜΑΝΔΙΚΗ ΖΩΓΡΑΦΙΚΗ ΤΟΥ 15^{ΟΥ} ΑΙΩΝΑ
ΚΑΙ ΤΟ ΜΕΣΑΙΩΝΙΚΟ ΘΡΗΣΚΕΥΤΙΚΟ ΘΕΑΤΡΟ

Η περίπτωση του Hans Memling (1435-1494)

Μαρίτας Βλασσοπούλου

Η ΦΛΑΜΑΝΔΙΚΗ ΖΩΓΡΑΦΙΚΗ ΤΟΥ 15^{ΟΥ} ΑΙΩΝΑ
ΚΑΙ ΤΟ ΜΕΣΑΙΩΝΙΚΟ ΘΡΗΣΚΕΥΤΙΚΟ ΘΕΑΤΡΟ

Η περίπτωση του Hans Memling (1435-1494)

Αθήνα 2017

Εθνικό και Καποδιστριακό Πανεπιστήμιο Αθηνών
Φιλοσοφική Σχολή
Τμήμα Ιστορίας και Αρχαιολογίας
Τομέας Αρχαιολογίας και Ιστορίας της Τέχνης
Πρόγραμμα Μεταπτυχιακών Σπουδών: Ιστορία της Νεότερης Τέχνης
Επιβλέπουσα καθηγήτρια: Ευθυμία Μαυρομιχάλη
Εισηγήτρια: Μαρία Βλασσοπούλου, Α. Μ.: 201307
Εαρινό εξάμηνο 2016-2017

ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΑ

ΠΡΟΛΟΓΟΣ	9
ΕΙΣΑΓΩΓΗ	11
I. Η ΕΠΟΧΗ ΚΑΙ Ο ΚΑΛΛΙΤΕΧΝΗΣ	
1. Η Φλάνδρα κατά τον Μεσαίωνα και η Bruges κατά τον 15ο αιώνα	31
2. Hans Memling: Βιογραφικά στοιχεία και μετέπειτα πρόσληψη	33
II. ΤΕΧΝΗ ΚΑΙ ΘΕΑΤΡΟ ΚΑΤΑ ΤΟΝ ΟΨΙΜΟ ΜΕΣΑΙΩΝΑ	
1. Η τέχνη της Βόρειας Ευρώπης: Η ιδιαιτερότητα των πανοραμάτων του Memling	41
2. Το μεσαιωνικό θρησκευτικό θέατρο	47
3. Η λατρευτική τέχνη και το θρησκευτικό θέατρο στα πλαίσια του ύστερου μεσαιωνικού πολιτισμού	52
III. ΤΕΧΝΗ ΚΑΙ ΛΑΤΡΕΙΑ ΚΑΤΑ ΤΟΝ ΟΨΙΜΟ ΜΕΣΑΙΩΝΑ	
1. Η ενσωμάτωση της εμπειρίας στην λατρευτική πρακτική	59
2. Η πρόσληψη της λατρευτικής εικόνας και η εμπειρία της θρησκευτικής θεατρικής αναπαράστασης	69
IV. Ο MEMLING ΚΑΙ ΤΟ ΜΕΣΑΙΩΝΙΚΟ ΘΡΗΣΚΕΥΤΙΚΟ ΘΕΑΤΡΟ	
1. Το έργο <i>Σκηνές από το Πάθος του Χριστού</i> και τα μυστήρια των Παθών	91
2. Το έργο <i>Σκηνές από την Έλευση και τον Θρίαμβο του Χριστού</i> και το λειτουργικό δράμα	97
3. Το εγχείρημα του Memling	103
ΣΥΜΠΕΡΑΣΜΑΤΑ	117
ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ	135
ΕΙΚΟΝΕΣ	141
ΠΡΟΕΛΕΥΣΗ ΕΙΚΟΝΩΝ	177

ΠΡΟΛΟΓΟΣ

Με την τέχνη των Κάτω Χωρών ήρθα για πρώτη φορά σε επαφή κατά το σεμινάριο με θέμα την πρώιμη Φλαμανδική ζωγραφική, που έλαβε χώρα κατά το ακαδημαϊκό έτος 2015-2016 στα πλαίσια του Προγράμματος Μεταπτυχιακών Σπουδών «Ιστορία της Νεότερης Τέχνης» του τμήματος Ιστορίας και Αρχαιολογίας. Ο τρόπος παρουσίασης των ευαγγελικών ιστοριών στα έργα του Hans Memling *Σκηνές από το Πάθος του Χριστού* και *Σκηνές από την Έλευση και τον Θρίαμβο του Χριστού* με παρέπεμψε στην περιοχή του μεσαιωνικού θρησκευτικού θεάτρου, την οποία είχα την τύχη να γνωρίσω κατά την διάρκεια των προπτυχιακών μου σπουδών στο τμήμα Θεατρικών Σπουδών του Εθνικού και Καποδιστριακού Πανεπιστημίου Αθηνών. Η παρατήρηση μιας μορφικής αναλογίας οδήγησε στην μελέτη της ευρύτερης σχέσης μεταξύ της λατρευτικής ζωγραφικής και του θρησκευτικού θεάτρου, όπως αυτή διαμορφώνεται εντός των ευρύτερων πολιτισμικών και λατρευτικών συμφραζομένων του όψιμου Μεσαίωνα.

Προχωρώντας από τον εντοπισμό μορφικών και αφηγηματικών αναλογιών στην αναζήτηση των αιτιών που συνετέλεσαν σε μια τέτοιου είδους αμοιβαιότητα, ήρθα σε επαφή με την τεράστια και γοητευτική περιοχή της διεπιστημονικής προσέγγισης. Ταυτόχρονα, εστίασα στον τρόπο με τον οποίο η έρευνα της πρόσληψης των έργων τέχνης νοηματοδοτεί τα καλλιτεχνικά προϊόντα του παρελθόντος, ερμηνεύει τις σχέσεις που αναπτύσσονται μεταξύ των διαφορετικών μορφών έκφρασης και συνδέει τον οπτικό πολιτισμό της κάθε περιόδου με ευρύτερα φιλοσοφικά, κοινωνικά και ανθρωπολογικά δεδομένα.

Το δυσπρόσιτο της πρόσληψης των έργων τέχνης και των θεατρικών παραστάσεων και η πληθώρα των οδών μέσω των οποίων προσεγγίζουν την διαδικασία οι διάφορες επιστήμες και θεωρίες, αποτέλεσαν πηγές δυσκολιών για την παρούσα εργασία. Οι στιγμές, όμως, κατά τις οποίες οι διαφορετικές ερμηνευτικές γλώσσες μοιάζουν να ομοιοούν, ανταμείβουν την δυσκολία της προσπάθειας. Ως λογικό συμπέρασμα και πλήρη αίσθηση, επιβεβαιώνουν την θεμελιώδη δομή και την ιστορική συνέχεια του φαινομένου που ενώνει σαν κόμβος τα ερευνητικά μονοπάτια, εικαστικά και θεατρικά, επιστημονικά και φιλοσοφικά, ανθρωπολογικά και αισθητικά: του φαινομένου της ανθρώπινης δραστηριότητας στην σωματική, ψυχική και πνευματική της πληρότητα και δυνατότητα.

Θα ήθελα να ευχαριστήσω την καθηγήτρια Ευθυμία Μαυρομιχάλη για την βοήθεια που μου προσέφερε στην εκπόνηση της παρούσας εργασίας και τον ενθουσιασμό με τον οποίο επέβλεψε και ενθάρρυνε την επεξεργασία του συγκεκριμένου θέματος. Η βιβλιογραφία, τα ζητήματα της έρευνας και οι ερμηνευτικές μέθοδοι που υπέδειξε καθ' όλη την διάρκεια του μεταπτυχιακού προγράμματος αποτέλεσαν πρώτη ύλη και στέρεη βάση για την προσέγγιση της πρώιμης ευρωπαϊκής τέχνης. Η παρούσα εργασία -όπως και κάθε άλλη που εκπονήθηκε κατά την διάρκεια των μεταπτυχιακών μου σπουδών- οφείλει πολλά στην καθοδήγηση του καθηγητή Δημήτρη Παυλόπουλου. Με ανεξάντλητη υπομονή, δεν έπαψε να επισημαίνει την αναγκαιότητα της μεθοδικής αναζήτησης στοιχείων, της σχολαστικής διαχείρισης των λεπτομερειών και της σύνδεσης του περιεχομένου με μια σαφή και φροντισμένη μορφή. Θα ήθελα, επίσης, να ευχαριστήσω τις ερευνήτριες Shara Blink, καθηγήτρια Ιστορίας της Τέχνης στο Kenyon College, και Vida J. Hull, καθηγήτρια Ιστορίας της Τέχνης στο East Tennessee State University, για την άμεση ανταπόκρισή τους και την παροχή πολύτιμων βιβλιογραφικών πληροφοριών. Τέλος, δεν μπορώ παρά να ευγνωμονώ την μεταδιδακτορική συνάδελφο Ιάνθη Ασημακοπούλου, όχι μόνο για την ανεξάντλητη παροχή πληροφοριών κάθε είδους, αλλά και για την προσωπική στήριξη που μου προσέφερε σε κάθε βήμα της πορείας.

Ο πλούτος των σκέψεων και των πληροφοριών που προέκυψαν από την απλή και αυθόρμητη παρατήρηση μιας αναλογίας, αντάμειψε την επιλογή μου να ασχοληθώ με την πρώιμη Φλαμανδική τέχνη και ανανέωσε αιφνιδιαστικά τις γνώσεις μου για μια «σκοτεινή» περίοδο της ιστορίας του θεάτρου. Προς μεγάλη μου ικανοποίηση, είμαι σε θέση να κατανοώ πλήρως το όραμα που διέπει σαν κάλεσμα και παρακίνηση την σύγχρονη βιβλιογραφία: Η συγκριτική μελέτη των καλλιτεχνικών φαινομένων μπορεί να φωτίσει συνολικά μια συγκεκριμένη ιστορική περίοδο, συμβάλλοντας σημαντικά στην εξερεύνηση του πολιτισμικού μας παρελθόντος, ερμηνεύοντας στοιχεία του παρόντος και καθοδηγώντας τις ερευνητικές, καλλιτεχνικές και ευρύτερες μελλοντικές εξελίξεις.

ΕΙΣΑΓΩΓΗ

Σκοπός αυτής της εργασίας είναι η μελέτη της σχέσης μεταξύ της Φλαμανδικής ζωγραφικής του 15ου αιώνα και του θρησκευτικού θεάτρου της εποχής, όπως αυτή διαμορφώνεται εντός των ευρύτερων ιστορικών, πολιτισμικών και λατρευτικών συμφραζομένων. Τα έργα *Σκηνές από το Πάθος του Χριστού* (εικ. 1) και *Σκηνές από την Έλευση και τον Θρίαμβο του Χριστού* (εικ. 2) του γερμανικής καταγωγής ζωγράφου Hans Memling (1435-1494), που έδρασε στην πόλη της Bruges κατά την συγκεκριμένη εποχή, θεωρούμε ότι αντιπροσωπεύουν ενδεικτικά τον τρόπο με τον οποίο η τέχνη της ζωγραφικής συνδέεται με την θεατρική εμπειρία προκειμένου να εξυπηρετήσει τα λατρευτικά ζητούμενα του όψιμου Μεσαίωνα. Τους τρόπους προσέγγισης του παραπάνω ζητήματος υπέδειξαν οι εξελίξεις της έρευνας πάνω στην τέχνη της συγκεκριμένης περιοχής και περιόδου, όπως αυτές παρουσιάστηκαν στο πεδίο της ιστορίας της τέχνης. Προσπαθήσαμε, επίσης, να παρακολουθήσουμε τις αντίστοιχες εξελίξεις στην περιοχή της επιστήμης και θεωρίας του θεάτρου και, τέλος, στην διεπιστημονική έρευνα της τέχνης και του θεάτρου.

Ήδη από τον 15ο αιώνα, οι σχολιαστές αναφέρονται στην πρώιμη Φλαμανδική ζωγραφική με όρους επηρεασμένους από τις κατηγορίες και τις συμβάσεις της αρχαίας τεχνοκριτικής. Η ακριβής μίμηση του πραγματικού κόσμου αποτελεί μια τέτοια κατηγορία. Η ικανότητα της Φλαμανδικής ζωγραφικής να αναπαράγει με ακρίβεια τμήματα του κόσμου που μας περιβάλλει αποτελεί ένα από τα κυρίαρχα χαρακτηριστικά της και ασκεί μέχρι και σήμερα στο ερευνητικό και ευρύτερο κοινό μεγάλη γοητεία. Τόση, ώστε με δυσκολία μπορούμε να θεωρήσουμε αυτόν τον ρεαλισμό ως μια σύνθετη καλλιτεχνική κατασκευή, όπου η σύμβαση συναντά την εξιδανίκευση με σκοπό την συνειδητή χειραγώγηση.¹

Ο θαυμασμός με τον οποίο σχολιάζει ο 20ός αιώνας την δεξιοτεχνική αποτύπωση του φυσικού κόσμου στις φλαμανδικές εικόνες συνοδεύεται από την επίμονη εξερεύνηση του θρησκευτικού τους συμβολισμού. Η «εικονογραφική ανάλυση» (iconographical analysis) που εισήγαγε στην μεθοδολογία της έρευνας ο Erwin Panofsky, συνοψίζει την συστηματική προσπάθεια να οριστεί και να εξηγηθεί το θέμα ενός πίνακα και οι σχετικές με αυτόν συμβολικές αναφορές μέσω μιας σύγκρισης με άλλα

¹ Craig Harbison, «Iconography and Iconology» στο Bernhard Ridderbos-Anne Van Buren-Henk Van Veen (επιμ.), *Early Netherlandish Paintings. Rediscovery, Reception and Research*, Άμστερνταμ 2005, σ. 378-379.

οπτικά και λογοτεχνικά παραδείγματα και μέσω της έρευνας των ιστορικών συμφραζομένων. Σε ένα επόμενο στάδιο, η «εικονογραφική ερμηνεία» (iconographical interpretation/synthesis) ερευνά τον τρόπο με τον οποίο οι συμβολικές αξίες (symbolical values) αποκαλύπτουν την προσωπικότητα του δημιουργού, ορίζουν μια συγκεκριμένη θρησκευτική ή φιλοσοφική θέση και φωτίζουν την υποβόσκουσα πνευματικότητα ενός πολιτισμού ή μιας περιόδου.² Η εικονογραφική μέθοδος έχει μέχρι πρόσφατα εξυπηρετήσει σχεδόν κατά αποκλειστικότητα την αποκωδικοποίηση του συμβολισμού της πρώιμης Φλαμανδικής ζωγραφικής, ο οποίος, κατά τον Panofsky, βρίσκεται κρυμμένος σε κάθε ρεαλιστική λεπτομέρεια της εικόνας. Προκειμένου να ορίσει το είδος αυτό του συμβολισμού και να τον διαφοροποιήσει από τον ανοιχτό, ο ερευνητής εισήγαγε τον όρο «disguised symbolism», ο οποίος επικράτησε στην μελέτη των Φλαμανδών ως θεμελιώδης αρχή.³

Η μέθοδος του Panofsky βασίζεται στην υπόθεση ότι ο ρεαλισμός των φλαμανδικών έργων αποτελεί ένα μέσο μετάδοσης πολύπλοκων θεολογικών πληροφοριών. Η υπόθεση αυτή δεν δικαιολογείται επαρκώς από τα ιστορικά τεκμήρια καθώς δεν σώζονται πηγές του 15ου αιώνα που να στηρίζουν κάποιο ιδιαίτερο ενδιαφέρον από μέρους των λαϊκών θεατών ή των χορηγών της τέχνης για τον θρησκευτικό συμβολισμό των εικόνων. Μέσα σε διάστημα πενήντα ετών από την στιγμή που προτάθηκε η συγκεκριμένη ερμηνεία, η αποκρυπτογράφηση ενός λεπτομερούς θρησκευτικού συμβολισμού άρχισε να αμφισβητείται ως μέθοδος, ενώ στα ερμηνευτικά της αποτελέσματα αντιπαρατίθενται νέα ζητούμενα.⁴

Αρκετοί ερευνητές υποστήριζαν ότι ο συμβολισμός των φλαμανδικών εικόνων δεν είναι εγγενώς και απαραίτητα πολύπλοκος και προτίμησαν ερμηνείες που δεν βασίζονταν σε κρυμμένα σύμβολα. Η τάση αυτή υπέδειξε την δυνατότητα ανάπτυξης μιας νέας εικονολογίας της πρώιμης Φλαμανδικής ζωγραφικής, η οποία στοχεύει σε μια απλούστερη αποκωδικοποίηση. Παρουσιάζει, εντούτοις, μια πιο σύνθετη εικόνα της συνδιαλλαγής μεταξύ συμβολικής διάστασης και ρεαλιστικής απόδοσης σε σχέση με

² Erwin Panofsky, *Studies in Iconology: Humanistic Themes in the Art of the Renaissance* (1939), New York 1972, σ. 3-31, βλ. ελλην. μτφρ, *Μελέτες Εικονολογίας. Ουμανιστικά θέματα στην Τέχνη της Αναγέννησης*, μτφρ. Ανδρέα Παππά, Αθήνα 1991, σ. 23-39, του ίδιου, *Meaning in the Visual Arts. Papers in and on Art History*, Νέα Υόρκη 1955, σ. 26-41.

³ Erwin Panofsky, *Early Netherlandish Painting. Its origins and character*, τ. I, Νέα Υόρκη 1971, σ. 141-144.

⁴ Peter Parshall, «Commentary: Conformity or Contrast? » στο Maryan W. Ainsworth (επιμ.), *Early Netherlandish Paintings at the Crossroads. A Critical Look at Current Methodologies*, [Νέα Υόρκη] 2001, σ. 19, Craig Harbison, ό. π., σ. 379-381.

την έμφαση που έδωσε ο Panofsky στην αρμονική σχέση μεταξύ των δύο αυτών στοιχείων.⁵

Το ευρύτερο ερώτημα που τίθεται είναι το πώς η Φλαμανδική ζωγραφική εμπλέκει τον θεατή σε έναν ζωντανό διάλογο και τον καθιστά συνειδητό συμμετόχο στην διαμόρφωση του μηνύματός της. Ο Panofsky εστίασε στην συνειδητή εργασία του καλλιτέχνη και, χωρίς να ενσωματώσει στην ερμηνεία του ζητήματα όπως η πρακτική λειτουργία του έργου ή η συμπεριφορά του θεατή, πήρε ως δεδομένο ότι αυτό που εισάγεται σε μια εικόνα ταυτίζεται με αυτό που εξάγεται από αυτή. Πρόσφατες έρευνες πάνω στις πολιτισμικές και οικονομικές συνθήκες που πλαισιώνουν την δημιουργία της θρησκευτικής τέχνης κατά τον 15ο αιώνα αμφισβητούν αυτήν την σχέση-καθρέφτη. Ερευνητές όπως οι Aby Warburg, Johan Huizinga και Meyer Shapiro μελετούν εξαντλητικά τις εξατομικευμένες και συλλογικές ψυχολογίες των ανθρώπων της εποχής.⁶ Επιδιώκουν να στοιχειοθετήσουν την ερμηνεία της Φλαμανδικής τέχνης με στοιχεία που προκύπτουν από την μελέτη των παραγόντων που επιδρούν στην διαμόρφωση της ιδιοσυγκρασίας του θεατή και στην πρόσληψη των εικόνων. Τέτοιοι παράγοντες είναι οι θρησκευτικές πεποιθήσεις, οι ιστορικές και κοινωνικές συνθήκες, η ερμηνεία και μετάδοση της μυθολογίας, αλλά και οι βιολογικές διεργασίες της μνήμης και της οπτικής αντίληψης.⁷

Η μελέτη της πρόληψης των εικόνων παρουσιάζει αρκετές δυσκολίες. Απαιτεί την κατανόηση και αφομοίωση από την θεωρία της τέχνης όρων και αρχών προερχόμενων από άλλες γνωστικές περιοχές, όπως η φιλοσοφία, η ψυχολογία, η εθνολογία και ανθρωπολογία. Μια πρόσθετη δυσκολία προκύπτει από το ότι, εκτός από τα ίδια τα έργα, η συγκεκριμένη περίοδος παρέχει ελάχιστα τεκμήρια που να διαφωτίζουν αυτή την συνδιαλλαγή. Σε κάθε περίπτωση, η μεταφορά του ενδιαφέροντος στην πρόσληψη των έργων έδωσε νέες προεκτάσεις στην ερμηνεία της λατρευτικής τέχνης και των σχέσεων που αναπτύσσουν οι πιστοί με τα λατρευτικά αντικείμενα.⁸

⁵ Erwin Panofsky, *Early Netherlandish Painting*, ό. π., σ. 142, Craig Harbison, ό. π., σ. 398.

⁶ Peter Parshall, ό. π., σ. 18, Craig Harbison, ό. π., σ. 387-388, 398, 400-401.

⁷ Αναφέρουμε ενδεικτικά τα Aby M. Warburg, *The Renewal of Pagan Antiquity: Contributions on the Cultural History of the Renaissance* (1932), μτφρ. David Britt, εισαγ. Kurt W. Foster, Los Angeles 1999, Johan Huizinga, *The Waning of the Middle Ages. A study of the Forms of Life, Thought, and Art in France and the Netherlands in the Fourteenth and Fifteenth Centuries* (1924), μτφρ. F. Hopman, Λονδίνο 1987, του ιδίου, *Men and Ideas. History, the Middle Ages, the Renaissance. Essays* (1959), μτφρ. James S. Holmes-Hans van Marle, Νέα Υόρκη 1966, Meyer Shapiro, «“Muscipula Diaboli”, The Symbolism of the Merode Altarpiece», *Art Bulletin*, τ. 27, τχ. 3 (1945), σ. 182-187, του ιδίου, *Late Antique, Early Christian and Medieval Art: Selected Papers*, επιμ. George Braziller, Νέα Υόρκη 1979.

⁸ Peter Parshall, ό. π., σ. 19.

Τροφοδοτήθηκε δε από το αντίστοιχο ενδιαφέρον για το φαινόμενο της πρόσληψης, όπως αυτό παρουσιάστηκε στην ευρύτερη ιστορία της τέχνης και υποστηρίχθηκε από σημαντικούς ιστορικούς, όπως οι Ernst Gombrich, Michael Baxandall, John Shearman και Richard Wollheim.⁹

Σημαντικό πρότυπο για την παρούσα εργασία αποτέλεσε η προσέγγιση του David Freedberg, όπως παρουσιάζεται στο βιβλίο του *The Power of Images. Studies in the History and Theory of Response* (1989). Ο Freedberg εστιάζει όχι τόσο στην μελέτη της ιστορίας της τέχνης, όσο στην εξερεύνηση της σχέσης μεταξύ ανθρώπων και εικόνων μέσα στην ιστορία.¹⁰ Χωρίς να στοχεύει στην συγκρότηση μιας θεωρίας της πρόσληψης, προσπαθεί να υποδείξει τους τρόπους μέσω των οποίων η γνωστική θεωρία μπορεί να τροφοδοτηθεί από ιστορικά, ανθρωπολογικά, φιλοσοφικά και κοινωνιολογικά τεκμήρια. Για τον σκοπό αυτό, αντικαθιστά την κατηγορία της «αισθητικής εμπειρίας» (aesthetic experience) με τον ευρύτερης σημασίας όρο «σύλληψη των πραγματικών εικόνων» (apprehension of real images). Ο ερευνητής λαμβάνει υπόψη του όλες τις εικόνες, σχολιάζοντας την έμφαση που δόθηκε στην λεγόμενη «υψηλή τέχνη» σε βάρος άλλων στοιχείων του οπτικού πολιτισμού. Θέτει ως κεντρικό στόχο την μελέτη των «δημοφιλών αντιδράσεων» (popular attitudes), αυτών, δηλαδή, που εμφανίζονται κατ' επανάληψη και δεν καταπιέζονται από τον θεατή. Οι αντιδράσεις αυτές είναι περισσότερο ψυχολογικές και συμπεριφοριστικές και διαχωρίζονται από την υψηλή ή κριτική πρόσληψη.¹¹

Θα μπορούσαμε να πούμε ότι, στην περιοχή της θεατρολογίας, το αντίστοιχο της εικονογραφικής μεθόδου είναι η σημειωτική. Πρόκειται ίσως για την πιο συγκροτημένη μέθοδο ανάλυσης της θεατρικής παράστασης και, ταυτόχρονα, για μια απόδειξη του πόσο σύνθετη είναι η θεατρική τέχνη, ώστε αντιστέκεται σε τέτοιου τύπου ολιστικές προσεγγίσεις. Η θεατρική σημειολογία θεμελιώθηκε στην γλωσσολογική σχολή της Πράγας κατά τον Μεσοπόλεμο, την ίδια περίπου εποχή που

⁹ Αναφέρουμε ενδεικτικά τα Ernst H. Gombrich, *Art and Illusion: A Study in the Psychology of Pictorial Representation*, Νέα Υόρκη 1960, Michael Baxandall, *Painting and Experience in Fifteenth-century Italy: A Primer in the Social History of Pictorial Style* (1972), Οξφόρδη ²1988, John Shearman, *Only Connect: Art and the Spectator in the Italian Renaissance*, Princeton 1992, Richard Wollheim, *Painting as an Art*, Λονδίνο 1987. Βλ. επίσης Marc Bayard, «In Front of the Work of Art: The Question of Pictorial Theatricality in Italian Art, 1400–1700» στο Caroline van Eck-Stijn Bussels (επιμ.), *Theatricality in Early Modern Art and Architecture*, Ηνωμένο Βασίλειο 2011, σ. 63.

¹⁰ David Freedberg, *The Power of Images. Studies in the History and Theory of Response*, Chicago-London 1989, σ. 23: «The history of art is thus subsumed by the history of images [...] The history of images takes its own place as a central discipline in the study of men and women; the history of art stands, now a little forlornly, as a subdivision of the history of cultures».

¹¹ David Freedberg, ό. π., εισαγωγή, σ. xix-xxv και σ. 25.

διατυπώθηκαν οι εικονογραφικές αρχές του Panofsky. Μέχρι εκείνη την στιγμή, η ποιητική του δράματος και της παράστασης είχε σημειώσει μικρή πρόοδο σε σχέση με τις αριστοτελικές απαρχές της.¹² Στις αρχικές εργασίες των Otakar Zich και Jan Mukarovsky βασίστηκε η παρουσίαση του σημειολογικού μοντέλου ως συστήματος ανάλυσης της θεατρικής παράστασης από θεωρητικούς όπως ο Tadeusz Kowzan.¹³

Κατά την δεκαετία του 1980, οι πρώτες κριτικές φωνές επισημαίνουν ότι οι έννοιες της σημειολογίας εφαρμόζονται με δυσκολία σε μη γλωσσικά συστήματα επικοινωνίας. Η σημειολογική ανάλυση δεν διαθέτει εργαλεία ικανά να προσεγγίσουν τα φαινόμενα του ανθρώπινου βίου, με το σύνολο των οποίων συνδέεται άμεσα το θεατρικό φαινόμενο.¹⁴ Και, όπως η εικονογραφική μέθοδος, λαμβάνει υπόψη μόνο την πλευρά της παραγωγής κι όχι αυτήν της πρόσληψης. Η θεωρητική πλαισίωση της θέσης ότι ο κυρίαρχος ρόλος στην θεατρική παράσταση είναι αυτός του θεατή προερχόταν από διάφορες πλευρές. Ανάμεσά τους, η μετακίνηση του ενδιαφέροντος της ιστορίας της τέχνης στην διαδικασία της πρόσληψης, όπως αυτή παρουσιάστηκε παραπάνω, και η «αισθητική της πρόσληψης» (Rezeptionsästhetik), όπως αυτή διαμορφώθηκε στην Σχολή της Κωνσταντζας και συνεχίστηκε από σημαντικούς ερευνητές.¹⁵ Όπως, λοιπόν, η αμφισβήτηση της μεθοδολογίας του Panofsky οδήγησε σε μια νέα εικονολογία, έτσι και ο συνδυασμός της σημειολογικής μεθόδου με την αισθητική της πρόσληψης οδήγησε σε μια ανανέωση της σημειολογίας, ενδεικτική

¹² Η ειδική επιστήμη του θεάτρου μόλις κατά τον Μεσοπόλεμο απογαλακτίστηκε από την φιλολογία, καθιστώντας γνωστικό της αντικείμενο πρωτίστως την παράσταση, κι όχι το δραματικό κείμενο, βλ. Walter Puchner, *Μια εισαγωγή στην επιστήμη του θεάτρου*, Αθήνα 2011, σ. 23-25, 59, 95. Για τον διαχωρισμό μεταξύ της έρευνας του «θεάτρου» (παράστασης) και του «δράματος» (δραματικό κείμενο) βλ. Keir Elam, *Η Σημειωτική Θεάτρου και Δράματος* (1980), μτφρ. Καίτης Διαμαντάκου, Αθήνα 2001, σ. 24-25.

¹³ Otakar Zich, *The Aesthetics of the Art of Drama* (1931), Jan Mukarovsky, *An Attempt at a Structural Analysis of a Dramatic Figure* (1931), Tadeusz Kowzan, *Littérature et Spectacle dans leurs rapports esthétiques, thématiques et sémiologiques* (1970), βλ. Keir Elam, ό. π., σ. 27, Walter Puchner, *Από την θεωρία του θεάτρου*, ό. π., σ. 13, 57, 64-66, του ιδίου, *Μια εισαγωγή*, ό. π., σ. 179-180.

¹⁴ «Τα όρια του συνόλου των χαρακτηριστικών που μπορούμε να αποδώσουμε στο θέατρο προκειμένου τα νόημά του να καλύπτεται στην πληρότητα και την μοναδικότητά του δεν είναι ευρύτερα ούτε στενότερα από αυτά του συνόλου πολιτισμού», βλ. Γιώργου Πεφάνη, *Σκιαγράφηση μιας φαινομενολογικής θεατρολογίας*, Αθήνα 1991, σ. 23-24.

¹⁵ Αναφέρουμε τους πρωτεργάτες Hans Robert Jauss, *Literaturgeschichte als Provokation* (1970), Wolfgang Iser, *Die Appell-Struktur der Texte* (1974) και από τους επιγόνους τους Herta Schmid, *Moderne Dramentheorie*, Kronberg 1975, Erica Fischer-Lichte, *Semiotik des Theaters*, 3 vls., Tübingen 1983, Achim Eschbach, *Pragmasemiotik und Theater*, Tübingen 1979, βλ. Walter Puchner, *Από τη θεωρία του θεάτρου στις θεωρίες του θεατρικού*, Αθήνα 2003, σ. 13-14, 26-28, 30, 65, 82, του ιδίου, *Μια εισαγωγή*, ό. π., σ. 181, 183, 236.

της οποίας είναι η εργασία του Patrice Pavis *Semiotik der Theaterrezeption* (1988). Η προσέγγιση του Pavis παρουσιάζεται ανάλογη με αυτή του Gombrich.¹⁶

Σε κάθε περίπτωση, αποδείχτηκε ότι η σημειολογία αποτελεί ένα μόνο από τα εργαλεία που μπορούν να χρησιμοποιηθούν για την ανάλυση της θεατρικής τέχνης. Μεγάλο μέρος της θεατρολογικής βιβλιογραφίας που ασχολείται με την πρόσληψη βρίσκεται πιο κοντά στην φαινομενολογία. Ως φιλοσοφικό κίνημα καταγόμενο από την σκέψη του Γερμανού Edmund Husserl (1859-1938), η φαινομενολογία σχετίζεται με την ανάλυση του τρόπου αντίληψης του κόσμου εκ μέρους των ανθρώπων και δια μέσου των αισθήσεών τους. Ως μέθοδος προσέγγισης της καλλιτεχνικής διαδικασίας, επιθυμεί να προσδιορίσει τον οντολογικό τρόπο του αισθητικού βιώματος.¹⁷

Η αντίδραση στα ολικά ερμηνευτικά συστήματα προήλθε όχι μόνο από την μεριά της θεατρικής θεωρίας, αλλά και από αυτήν της εμπειρικής βάσης. Τα θεατρικά δημιουργήματα των καλλιτεχνών του ύστερου 20ού αιώνα, με τις ανοιχτές και απρόσφορες στην όποια ανάλυση μορφές, ανάγκασαν τους θεωρητικούς να αναζητήσουν καινούριες βάσεις για την ανάλυση και περιγραφή τους. Το μεγάλο αυτό μορφολογικό φάσμα μετατοπίζει το ερμηνευτικό ενδιαφέρον σε εντελώς διαφορετικές περιοχές. Ο θεατής θεωρείται πλέον όχι μόνο συνδημιουργός ισάξιος του καλλιτέχνη, αλλά και μοναδικό σημείο αναφοράς της έρευνας. Η θεατροκεντρική τάση δίνει την θέση της σε μια ευρύτερη οπτική, που εξετάζει το θέατρο ως ένα από τα φαινόμενα του ανθρώπινου πολιτισμού και προσφέρει ουσιαστικό βήμα στην διεπιστημονικότητα, καλώντας σημειολόγους και σκηνοθέτες, ανθρωπολόγους και κοινωνιολόγους, ψυχολόγους και γλωσσολόγους να ερευνήσουν μαζί με τους θεατρολόγους το πολυσχιδές θεατρικό φαινόμενο.¹⁸

Σε αντίθεση με την ιστορία της τέχνης όπου υπάρχει ένα καλλιτέχνημα (artefact) ως αντικείμενο που αντιστέκεται στο χρόνο, η ιστορία του θεάτρου δεν διαθέτει παρά ένα περαστικό γεγονός που αφήνει μόνο έμμεσα ίχνη και τεκμήρια. Η εφήμερη υπόσταση του παραστασιακού συμβάντος καθιστά την επιστήμη του θεάτρου φύσει

¹⁶ Walter Puchner, *Από την θεωρία του θεάτρου*, ό. π., σ. 26-41, του ιδίου, *Μια εισαγωγή*, ό. π., σ. 183-184, 236. Για την αντίστοιχη δυσκολία εφαρμογής σημειωτικών μοντέλων στην ερμηνεία των εικόνων βλ. Ernst H. Gombrich, *Τέχνη και ψευδαίσθηση. Μελέτη για την ψυχολογία της εικαστικής αναπαράστασης*, μτφρ. Ανδρέα Παππά, Αθήνα 1995, σ. 109, Julien A. Greimas, «Sémiotique figurative et sémiotique plastique», *Actes Sémiotiques, Documents*, τ. 6, τχ. 60 (1984), σ. 11-24.

¹⁷ Γιώργου Πεφάνη, ό. π., σ. 94, Walter Puchner, *Μια εισαγωγή*, ό. π., σ. 185, 187-188, 191. Για την προσδοκία μιας συνεργασίας μεταξύ θεατρικής σημειολογίας και φαινομενολογίας Γιώργου Πεφάνη, ό. π., σ. 93-94, Walter Puchner, *Μια εισαγωγή*, ό. π., σ. 188.

¹⁸ Walter Puchner, *Από την θεωρία του θεάτρου*, ό. π., σ. 14, 22, 27, 48, 77-79, 82, 86.

ιστορική και ορίζει ως αντικείμενο της θεατρικής ιστοριογραφίας την «αναστήλωση» παραστάσεων περασμένων εποχών. Προκειμένου να εξυπηρετήσει τον παραπάνω στόχο, η θεατρική επιστήμη καταφεύγει σε πηγές άμεσες -σωζόμενα σκηνικά αντικείμενα, σκηνογραφίες και συμβόλαια- και σε πηγές έμμεσες -σωζόμενες περιγραφές, βιογραφίες και θεωρητικές πραγματείες. Στις έμμεσες πηγές περιλαμβάνονται και οι εικαστικές απεικονίσεις.¹⁹

Η συγκριτική και παράλληλη μελέτη της πρώιμης Φλαμανδικής τέχνης και του μεσαιωνικού θρησκευτικού θεάτρου απέκτησε αρκετούς φιλόδοξους σκαπανείς στο πεδίο των μεσαιωνικών θεατρικών σπουδών, λόγω του «σκοτούς» που καλύπτει την σκηνική πρακτική της συγκεκριμένης εποχής. Τα στοιχεία που συμβάλλουν στην οπτική της αποκατάσταση είναι ελάχιστα και αντλούνται κυρίως από την γλυπτική, τα vitraux ή τις μικρογραφίες των εικονογραφημένων χειρογράφων.²⁰ Ο ιστορικός του θεάτρου Michael O'Connell υποστηρίζει ότι η Φλαμανδική ζωγραφική αποτελεί ένα θησαυρό από όπου μπορούμε να διαμορφώσουμε μια εικόνα των ευρωπαϊκών μυστηρίων. Το εμπόριο και τα ταξίδια μεταξύ των αγγλικών και γαλλικών πόλεων που ανέπτυξαν το δράμα και των πλούσιων πόλεων των Κάτω Χωρών, είχαν ως αποτέλεσμα μια αξιοσημείωτη πολιτισμική επικοινωνία μεταξύ τους. Οι θεατρικές παραδόσεις παρέμειναν ξεχωριστές λόγω γλωσσικών διαφορών, αλλά η οπτική κουλτούρα δεν υπέκυψε σε αυτούς τους περιορισμούς.²¹

Η συγκριτική αυτή μελέτη μπορεί να ρίξει νέο φως όχι μόνο σε παρελθόντα θεατρικά φαινόμενα, αλλά και σε έργα τέχνης περασμένων εποχών που έχουν τεθεί εδώ και καιρό εκτός των λειτουργικών τους συμφραζομένων. Ανάμεσα σε άλλους, ο Panofsky σημειώνει ότι η παράλληλη μελέτη διαφορετικών καλλιτεχνικών μορφών προωθεί την κατανόηση του τρόπου με τον οποίο συγκεκριμένα θέματα ή έννοιες εκφράζονται από αντικείμενα και γεγονότα σε διαφορετικές ιστορικές συνθήκες.²² Για τον ιστορικό της τέχνης Martin Stevens, η μελέτη του ευρωπαϊκού μεσαιωνικού

¹⁹ Glynne Wickman, «Introduction: trends in international drama research» στο Eckehard Simon (επιμ.), *The Theater of Medieval Europe. New Research in Early Drama*, Cambridge 1991, σ. 2, Walter Puchner, *Μια εισαγωγή*, ό. π., σ. 141-142, 147.

²⁰ Ronald W. Vince, *A Companion to the Medieval Theatre*, Νέα Υόρκη-Westport-Λονδίνο 1989, σ. 11, Eckehard Simon, εισαγωγή στο *The Theatre of Medieval Europe*, ό. π., σ. xviv, Michael O'Connell, «The Civic Theater of Suffering: Hans Memling's *Passion* and Late Medieval Drama» στο Gyorgy E. Szonyi (επιμ.), *European Iconography East and West. Selected Papers of the Szeged International Conference* [9-12 Ιουνίου 1993], Leiden-New York-Koln 1996, σ. 22.

²¹ Michael O'Connell, ό. π., σ. 22, 23.

²² Erwin Panofsky, *Meaning in the Visual Arts*, ό.π., σ. 36-39.

θεάτρου μπορεί να εξυπηρετήσει αποτελεσματικά την ερμηνεία των Φλαμανδικών έργων τέχνης.²³

Κατά τον 19ο αιώνα, η σχέση μεταξύ μεσαιωνικής τέχνης και θεάτρου ερμηνεύεται κυρίως από το μοντέλο «αίτιο-αποτέλεσμα», ή από αυτό που οι σχολιαστές αποκαλούν «*primo-dopo*». Το ερώτημα που κυριαρχεί είναι το αν η ζωγραφική αποτελεί πηγή για την διαμόρφωση του θεάτρου ή το αντίστροφο. Στις αρχές του επόμενου αιώνα, ο Émile Mâle θέτει τις μεθοδολογικές βάσεις της συγκριτικής προσέγγισης. Στο βιβλίο *L'Art religieux de la fin du Moyen Âge en France. Étude sur l'iconographie du Moyen Âge* (1908) υποστηρίζει ότι το λειτουργικό δράμα, απλό και πρωτόλειο στην μορφή, προηγείται της πιο εκλεπτυσμένης ζωγραφικής και γλυπτικής δημιουργίας και επηρεάζει την εξέλιξή τους παρέχοντας έναν πλούτο εικονογραφικών μοτίβων.²⁴ Πρόκειται για μια άποψη που δεν λαμβάνει υπόψη την ιδιότητα των τεχνών, και ιδιαιτέρως της εφήμερης θεατρικής τέχνης, να μεταβάλλονται και να εξελίσσονται. Η πρώτη αυτή ερευνητική προσπάθεια υποτίμησε τις μεσαιωνικές σκηνικές δυνατότητες και κατέληξε στο ανεδαφικό συμπέρασμα ότι οι καλλιτέχνες αναπαριστούν δραματικές παραγωγές, κι όχι τα ίδια τα ιερά πρόσωπα και γεγονότα.²⁵

Όσο οι γνώσεις για την τέχνη και το δράμα εμπλουτίζονται, τα συμπεράσματα των πρώτων ερευνητών ανατρέπονται. Ο George Kernodle στο βιβλίο *From Art to Theatre: Form and Convention in the Renaissance* (1944) υποστηρίζει ότι ήταν οι ζωγραφικές εφαρμογές -λόγου χάρι η χρήση της γραμμικής προοπτικής- που επηρέασαν την εξέλιξη του θεατρικού φαινομένου και άνοιξαν το δρόμο σε πιο ρεαλιστικές, εκκοσμηκευμένες διατυπώσεις.²⁶ Κατά το β' μισό του 20ού αιώνα, εισάγονται στην επιστημονική ορολογία έννοιες όπως η παράλληλη ανάπτυξη, η διεπιστημονική

²³ Martin Stevens, «The intertextuality of medieval art and drama», *New Literary History*, τχ. 22 (1991), σ. 322 και σ. 335-336, υποσ. 22.

²⁴ Βλ. επίσης το Émile Mâle, *L'Art Religieux du XIIe au XVIIIe Siècle*, [Αγγλική εκδ.: Princeton University Press] 1982, που συνοψίζει τα κεντρικά σημεία της έρευνάς του πάνω στην μεσαιωνική θρησκευτική τέχνη της Γαλλίας, η οποία ολοκληρώθηκε μεταξύ 1898 και 1932 και καταλαμβάνει τέσσερις τόμους: τ. 1: *L'Art religieux du XIIe siècle en France*, τ. 2: *L'Art religieux du XIIIe siècle en France*, τ. 3: *L'Art religieux de la fin du moyen âge en France*, τ. 4: *L'Art religieux après le Concile de Trente*. Βλ. επίσης τα τέσσερα άρθρα του ιδίου υπό τον κοινό τίτλο «Le renouvellement de l'art par les "mystères" à la fin du Moyen Âge», *Gazette des Beaux-Arts*, τ. 1 (1904), σ. 89-106, 214-230, 283-301, 379-394.

²⁵ Ronald W. Vince, ό. π., σ. 12-15, Martin Stevens, ό. π., σ. 317, Michael O'Connell, ό. π., σ. 22, Marc Bayard, ό. π., σ. 63.

²⁶ Βλ. επίσης τα Daniel Arasse, «Espace pictural, espace théâtral au Quattrocento. Remarques sur un rapprochement» στο *L'Écrit-voir. Revue collectif pour l'histoire de l'art*, τ. I, (1982) και André Chastel, «Vues urbaines peintes et théâtre», στο του ιδίου, *Fables, formes, figures*, Παρίσι 1978, τ. I, σ. 317-322.

κατανόηση και η «αμοιβαία» (reciprocal) σχέση.²⁷ Σε μια προσπάθεια εξαγωγής ασφαλών συμπερασμάτων, η δεύτερη ερευνητική γενιά χειρίζεται τις οπτικές τέχνες ως μεθοδολογικό εργαλείο μέσω του οποίου μπορεί να φωτιστεί η πολυπλοκότητα του μεσαιωνικού δράματος. Το τελευταίο δεν θεωρείται πλέον απλό ή πρωτόγονο, αλλά συνεπές με την καλλιτεχνική παράδοση της εποχής και της περιοχής του.²⁸

Παρ' όλα αυτά, το μεγαλύτερο μέρος της έρευνας εστιάζει πρωτίστως στην αντι-παραβολή θεμάτων, εικονογραφικών μοτίβων και τρόπων αφήγησης. Εμμένει στην υπόθεση μιας αιτιώδους σχέσης μεταξύ των δύο ειδών, η οποία -ακόμα και όταν παρουσιάζεται με όρους «αμοιβαιότητας»- αντιλαμβάνεται τις πηγές της μίας καλλιτεχνικής μορφής ως αρχέτυπα για την άλλη. Η προσέγγιση αυτή είναι περισσότερο ιστορική. Εμπνέεται από ένα κλασικό *paragone* που απλοποιεί την σχέση μεταξύ των δύο τεχνών και αποδίδει σε κάθε μια την ιδιότητα ενός «εργαλείου» ικανού να αποκωδικοποιήσει την άλλη. Αυτό που παραλείπουν να αναζητήσουν οι θεατρολόγοι είναι εκείνος ο τύπος της εικόνας που παρέχει στοιχεία σχετικά με την οπτική εμπειρία των θεατών του μεσαιωνικού θεάτρου. Αντίστοιχα, οι ιστορικοί της τέχνης εστιάζουν στην μετάδοση της κλασικής παράδοσης που, με στόχο τον ιλουζιονισμό, συνδέει την τέχνη και το θέατρο κατά το πέρασμα από τον Μεσαίωνα στην Αναγέννηση. Αυτό οφείλεται, εν μέρει, στην επικέντρωσή τους στα είδη της ζωγραφικής, γλυπτικής και αρχιτεκτονικής.²⁹

Απέναντι στην παραπάνω προσέγγιση τοποθετείται η διεπιστημονική κατεύθυνση που χρησιμοποιεί ως εργαλείο την «θεατρικότητα» (theatricality, *theatricité*). Ο όρος είναι υβριδικός και περιέχει διάφορα ετερογενή στοιχεία, τα οποία συνήθως προσγράφονται στο θέατρο και στην παλαιά διάκριση μεταξύ φυσικού και τεχνητού. Η πολυσημία του καθιστά την χρήση του προβληματική ως προς την συνεννόηση. Οι ιστορικοί του θεάτρου προσπάθησαν να τον συνδέσουν πιο αυστηρά με το θεατρικό φαινόμενο και να τον χρησιμοποιήσουν ως εργαλείο στην μελέτη ευρύτερων κοινωνικών

²⁷ Βλ. Frederick P. Pickering, *Literature and Art in Middle Ages*, 1970, Clifford Davidson, *Drama and Art: An Introduction to the Use of Evidence from the Visual Arts for the Study of Early Drama* [=Early Art and Drama, τ. 1] Kalamazoo 1977.

²⁸ Αναφέρουμε ενδεικτικά τα Alois Maria Nagler, *The Medieval Religious Stage: Shapes and Phantoms*, New Haven 1976, Patrick J. Collins, *The N-Town Plays and Medieval Picture Cycles*, Kalamazoo 1979, βλ. Ronald W. Vince, ό. π., σ. 16-17, Martin Stevens, σ. 317-18.

²⁹ Martin Stevens, ό. π., σ. 318-319, 321-322, Caroline van Eck-Stijn Bussels, «The Visual Arts and the Theatre in Early Modern Europe» στο *Theatricality in Early Modern Art and Architecture*, ό. π., σ. 11, Laura Weigert, «Theatricality in Tapestries and Mystery Plays and its Afterlife in Painting», στο ίδιο, σ. 25-26, Marc Bayard, ό. π., σ. 63.

φαινομένων, με όχημα την θεατρική μεταφορά.³⁰ Οι ιστορικοί του μεσαιωνικού θεάτρου τον υιοθέτησαν προκειμένου να μεταβούν από μια ανάλυση βασισμένη αποκλειστικά στα σωζόμενα κείμενα, προς μια μελέτη της σκηνικής δράσης, καθώς και ποικίλλων θεατρόμορφων και «παραθεατρικών» εκδηλώσεων.³¹

Στα πλαίσια της συγκριτικής μελέτης θεάτρου και τέχνης, η θεατρικότητα προσδιορίζεται ως ένας μηχανισμός που καθοδηγεί την αλληλεπίδραση μεταξύ της αναπαράστασης και των θεατών της. Πηγάζει από την επίγνωση της θεατρικής πρόθεσης ενός έργου ή γεγονότος, η οποία μεταβάλλει τον τρόπο με τον οποίο αντιμετωπίζονται αμφότερα από τον θεατή. Επομένως, η εκδήλωσή της έχει να κάνει με την ανακατανομή και «πλαίσισιωση» (framing) του πραγματικού χώρου από το έργο και, ταυτόχρονα, με τον τρόπο που κοιτάζει τον χώρο αυτό το βλέμμα του θεατή.³² Θα μπορούσε να οριστεί ως «ένα σύνολο μορφών, στοιχείων και γλωσσολογικών κωδίκων που σκοπεύουν να ενεργοποιήσουν μέσα από τη βίωση της συγκεκριμένης εικόνας την προσωπική μνήμη του θεατή ώστε να είναι παρούσα και συνεργός τόσο στο ξεδίπλωμα της εικαστικής ιστορίας ενός ζωγραφικού έργου όσο και στην εξέλιξη της θεατρικής πράξης».³³

Η μελέτη ενός έργου τέχνης με όρους θεατρικής αναπαράστασης συνδέθηκε με το ευρύτερο ενδιαφέρον της ιστορίας της τέχνης για την διαδικασία της πρόσληψης και αποτέλεσε αντικείμενο πολλών ερευνητών κατά τις τελευταίες δεκαετίες του 20ού αιώνα.³⁴ Ανάμεσά τους ο Marc Bayard, προτείνει ως ερμηνευτικό πλαίσιο δύο κατηγορίες: Στην κατηγορία της «αναφορικής θεατρικότητας» (referential theatricality) ανήκει η μελέτη των στοιχείων ενός πίνακα που παραπέμπουν στη θεατρική πρακτική, όπως η σκηνογραφία, η σκευή, τα ενδύματα και οι χειρονομίες. Στην κατηγορία της «διαδικαστικής θεατρικότητας» (processional theatricality) ανήκει η μελέτη της διαδικασίας θέασης που επιβάλλει η ίδια η σύνθεσή του πίνακα, όταν αυτή είναι

³⁰ Josette Feral, «Theatricality: The specificity of the theatrical language», *Substance*, τ. 31, τχ. 2-3 (2002), σ. 95, Tracy C. Davis-Thomas Postlewait (επιμ.), *Theatricality*, Cambridge 2003, σ. 1-39, Caroline van Eck-Stijn Bussels, ό. π., σ. 12-13, Walter Puchner, *Μια εισαγωγή*, ό. π., σ. 109-111.

³¹ Laura Weigert, ό. π., σ. 25-26, Walter Puchner, *Μια εισαγωγή*, ό. π., σ. 112. Για την απομάκρυνση του μεσαιωνικού κλάδου της θεατρικής επιστήμης από την φιλολογική προσέγγιση προς μια αισθητική μελέτη του μεσαιωνικού θεάτρου βλ. Glynne Wickman, ό. π., σ. 4-5.

³² Josette Feral, ό. π., σ. 96-98, Caroline van Eck - Stijn Bussels, ό. π., σ. 13-14.

³³ Μάνου Στεφανίδη, «Ζωγραφικός Χώρος-Θεατρικότητα» στην έκδοση με αφορμή την έκθεση *Ζωγραφικός Χώρος-Θεατρικότητα* [Σεπτέμβρης 1985, Μουσείο Μπενάκη (Μέγαρο Βέρας Κουλούρα)], επιμ. Πόπη Τσακνράκη, Αθήνα 1985, σ. 26-27.

³⁴ Αναφέρουμε ενδεικτικά τα Richard Wolheim, ό. π., Michael Fried, *Absorption and Theatricality. Painting and Beholder in the Age of Diderot*, Σικάγο 1988, βλ. Caroline van Eck - Stijn Bussels, ό. π., σ. 13.

ανάλογη της θεατρικής σκηνοθεσίας. Ο Bayard ορίζει ως «διαδικασία θέασης» (viewing process) την σειρά των κινήσεων που πραγματοποιεί ο θεατής εξ αιτίας του συγκεκριμένου χαρακτήρα ενός έργου τέχνης. Αυτές οι κινήσεις μπορεί να έχουν φυσιολογικές ή διανοητικές αιτίες. Σχετίζονται με την σωματική κατάσταση του θεατή, την φυσική του σχέση με το έργο, αλλά και με διαδικασίες που αφορούν την αναγνώριση αναλογιών, την ιστορική μνήμη ή την πνευματική αναζήτηση.³⁵

Η σύλληψη της θεατρικότητας ως πρωταρχικού ανθρώπινου ενστίκτου,³⁶ παραπέμπει στον κλάδο της γενετικής του θεάτρου, ο οποίος, με την επικουρία της μηχανικής, της χημείας και της μοριακής βιολογίας, ερευνά την βιοχημική καταβολή της καλλιτεχνικής δημιουργίας.³⁷ Η προσέγγιση της τέχνης από ερευνητές όπως η Κατερίνα Κακούρη φέρει αναλογίες με την τοποθέτηση του Freedberg, με την έννοια ότι αντικρίζει το παρελθόν της ανθρωπότητας «όχι πλέον σαν ερείπιο, αλλά σαν θεμελιακή ουσία του ανθρώπινου είδους», σαν μια περιοχή όπου μπορούμε να εντοπίσουμε «τα μόνιμα βιοφυσιολογικά γνωρίσματα που κρύβονται μέσα στο χάος των κοινωνικών περιστάσεων».³⁸

Η θεώρηση του μεσαιωνικού θεάτρου ως μιας θεατρικής μορφής «προαισθητικής» και το άνοιγμα της μεσαιωνικής θεατρολογίας στον χώρο των παραθεατρικών εκδηλώσεων, παραπέμπουν στην περιοχή της ανθρωπολογίας.³⁹ Η θεατρική επιστήμη είχε από νωρίς καλλιεργήσει στενές σχέσεις με τον συγκεκριμένο κλάδο. Ο αρχικός αυτός προσανατολισμός είχε ως αποτέλεσμα την ευρύτερη συλλογή θεατρόμορφου υλικού από τους πολιτισμούς του πλανήτη και τον προβληματισμό για την σχέση του θεάτρου με την τελετουργία. Στην δεκαετία του 1960, ο ανθρωπολόγος Victor Turner και ο σκηνοθέτης Richard Schechner αναπτύσσουν μια πρωτοφανή συνεργασία πρακτικού θεάτρου και εθνολογίας, θέτοντας τα θεμέλια της εθνο-θεατρολογίας και της θεωρίας της επιτέλεσης (performance theory).⁴⁰

³⁵ Marc Bayard, ό. π., σ. 63-64, 67, 69. Για έναν προσδιορισμό της θεατρικότητας ως διαδικασίας βλ. επίσης Josette Feral, ό. π., σ. 98.

³⁶ Nikolaï Evreinov, *Teatr kak tekonoj*, Αγία Πετρούπολη 1908 στα Walter Puchner, *Μια εισαγωγή*, ό. π., σ. 111-112 και Josette Feral, ό. π., σ. 95.

³⁷ Κατερίνας Κακούρη, *Γενετική του θεάτρου. Διεπιστημονική Έρευνα Θεατρολογίας*, Αθήνα 1987, σ. 14.

³⁸ Ό. π., σ. 16.

³⁹ Κατερίνας Κακούρη, *Προαισθητικές Μορφές θεάτρου*, Αθήνα 1946, σ. 116, Walter Puchner, *Μια εισαγωγή*, ό. π., σ. 112. Για την σύνδεση του πρωτόλειου έργου της Κακούρη με τις επερχόμενες εξελίξεις στην σχέση μεταξύ θεατρολογίας και ανθρωπολογίας βλ. Walter Puchner, *Από την θεωρία του θεάτρου*, ό. π., σ. 143, 147-148.

⁴⁰ Victor Turner, *Από την τελετουργία στο θέατρο. Η ανθρώπινη βαρύτητα του παιχνιδιού* (1982), μτφρ. Φώτη Τερζάκη, Αθήνα 2015, σ. 184-186, 189-707, Lawrence Sullivan, «Sound and Senses: Towards a

Οι θέσεις του Turner παρουσιάζονται ανάλογες με αυτές του Huizinga, αλλά και του Freedberg.⁴¹ Όπως ο Freedberg εντάσσει την ιστορία της τέχνης στην ευρύτερη ιστορία των εικόνων, έτσι και η ανθρωπολογία της επιτέλεσης είναι, σύμφωνα με τον Turner, αναπόσπαστο κομμάτι της ανθρωπολογίας του βιώματος. Και μια ανθρωπολογία του βιώματος πρέπει να λαμβάνει υπόψη τις ψυχολογικές ιδιότητες των ξεχωριστών ατόμων και του ευρύτερου πολιτισμού.⁴² Σε πείσμα των εκτιμήσεων που βασίζονται σε κατηγορίες όπως «πρωτόγονο» και «εξελιγμένο», «αισθητικό» και «αποτελεσματικό», η έκκληση του Freedberg για «εκδημοκρατισμό της πρόσληψης»⁴³ συναντά την έκκληση του Turner για «οικουμενική πολιτισμική κατανόηση».⁴⁴ Η προσφορά ερευνητών όπως η Κακούρη, ο Turner, ο Huizinga και ο Freedberg, έγκειται στην ισότιμη συσχέτιση στοιχείων του πολιτισμού, αρχέγονου και προηγμένου, η οποία οδηγεί στην βαθύτερη επίγνωση του εσώτερου εγώ. «Μοιάζουν με ερευνητικές προσπάθειες που είναι οι ίδιες “δρών πολιτισμός”».⁴⁵

Η σημασιολογική ευρύτητα της έννοιας «performance» -την οποία εδώ μεταφράζουμε ως επιτέλεση-⁴⁶ συγκροτεί μια μεθοδολογική δυσκολία. Η performance theory ορίζει ως επιτέλεση κάθε παραστατική δραστηριότητα που απευθύνεται σε κάποιον και έχει ως μέσο έκφρασης το ανθρώπινο σώμα. «Η επιτέλεση προκύπτει μέσα από παρορμήσεις, για να συμβούν πράγματα και για ψυχαγωγία, για να υπάρξουν αποτελέσματα και για να διασκεδάσουμε, [...] για να φέρουμε σε έναν ιδιαίτερο χώρο έναν υπερβατικό Άλλο, [...] για να βρεθούμε σε έκσταση και για να έχουμε συνείδηση, [...] για να παίξουμε προκειμένου να ικανοποιήσουμε μια υποχρέωση που αισθανόμαστε. [...]».⁴⁷ Η παραπάνω διεύρυνση επιτρέπει στην έννοια της επιτέλεσης να αγκαλιάσει πλήθος πολιτισμικά φαινόμενα, θεατρικά, κοινωνικά, λατρευτικά. Η «επιτελεστικότητα» αντικαθιστά την θεατρικότητα και αποδίδεται ως χαρακτηριστικό στην θεατρική παράσταση, αλλά και σε δραστηριότητες όπως η Θεία Λειτουργία.⁴⁸

Hermeneutics of Performance», *History of Religions*, τ. 26, τχ. 1 (1986), σ. 4-5, Walter Puchner, *Από την θεωρία του θεάτρου*, ό. π., σ. 16, 147, 161-164, του ίδιου, *Μια εισαγωγή*, ό. π., σ. 70, 103-104.

⁴¹ Βλ. Walter Puchner, *Από την θεωρία του θεάτρου*, ό. π., σ. 151 όπου αναφέρεται κυρίως στο βιβλίο του Johan Huizinga, *Homo Ludens: A Study of the Play-Element in Culture* (1938).

⁴² Victor Turner, ό. π., σ. 29-32, 132.

⁴³ David Freedberg, ό. π., σ. 433: «the aim is to democratize response».

⁴⁴ Victor Turner, ό. π., σ. 41. Βλ. επίσης Richard Schechner, ό. π., σ. 31.

⁴⁵ Walter Puchner, *Από την θεωρία του θεάτρου*, ό. π., σ. 160.

⁴⁶ Βλ. εισαγωγή των επιμελητών στο Richard Schechner, *Η Θεωρία της Επιτέλεσης* (1988), μτφρ. Νάνσυς Κουβαράκου, επιμ. Μαγδαληνής Ζωγράφου-Φιλίππου Φιλίππου, Αθήνα 2011, σ. 11.

⁴⁷ Richard Schechner, ό. π., σ. 167.

⁴⁸ Lawrence Sullivan, ό. π., σ. 30-33, Marvin Carlson, *Performance Theory-A Critical Introduction*, Λονδίνο-Νέα Υόρκη 1996, σ. 6 στο Walter Puchner, *Από την θεωρία του θεάτρου*, ό. π., σ. 85, Janelle

Από την άλλη πλευρά, η επικοινωνία μεταξύ ζωγράφου και θεατή δεν είναι άμεση και δεν χρησιμοποιεί ως μέσο το ανθρώπινο σώμα, αλλά μια υλική μορφή. Αν διαχωρίσουμε την παραγωγή από την πρόσληψη και θεωρήσουμε την πρώτη ως μια πράξη με στόχο την δημιουργία μιας υλικής εικόνας, τότε δεν μπορούμε να συμπεριλάβουμε την τέχνη στις ανθρώπινες επιτελέσεις. Γιατί, σύμφωνα με τον Turner, η επιτέλεση δεν έχει να κάνει με την μορφή, αλλά με την διαδικαστική έννοια της «ολοκλήρωσης» ή «επίτευξης». «Επιτελώ» σημαίνει ολοκληρώνω μια διαδικασία, όχι εκτελώ μια μεμονωμένη πράξη.⁴⁹ Αν, όμως, θεωρήσουμε ότι η ζωγραφική δημιουργία δεν ολοκληρώνεται στην μορφοποίηση της εικόνας, αλλά στα αποτελέσματα που έχει η θέαση της εικόνας στον θεατή, τότε μπορούμε να περιγράψουμε το συνεχές ζωγραφικής παραγωγής και πρόσληψης –σε όποιο χρόνο και όσες φορές αυτό ενεργοποιείται– ως μια διαδικασία η οποία περιλαμβάνει τελεστές και επιτελέσεις (δράσεις, αντικείμενα, μέσα) και της οποίας οι στόχοι εκπληρώνονται μέσω της αλληλεπίδρασης των συμμετεχόντων.⁵⁰

Υπό την παραπάνω οπτική, η έννοια της επιτέλεσης εισάγει το ζήτημα της σχέσης της τελετουργίας με το θέατρο και την τέχνη.⁵¹ Κατά τις αρχές του 20ού αιώνα, μια πρώτη τοποθέτηση μελετά την ελληνική τραγωδία ως παράγωγο των ιεροτελεστιών που πραγματοποιούνταν κάθε χρόνο στα αττικά Διονύσια.⁵² Βάσει της παραδοσιακής αυτής προσέγγισης, το μεσαιωνικό θέατρο γεννιέται στους κόλπους του τελετουργικού της Εκκλησίας.⁵³ Από την άλλη πλευρά, κάποιοι ερευνητές παρακολουθούν την αξιοσημείωτη επιμονή των ειδών και χαρακτήρων του λαϊκού θεάτρου από την εποχή των Αρχαίων Ελλήνων, της Ρώμης και του Μεσαίωνα μέχρι την *Commedia dell'Arte*.⁵⁴ Με αυτή την δεύτερη γραμμή φαίνεται να συμφωνούν οι πιο πρόσφατες τοποθετήσεις της γενετικής του θεάτρου, της ανθρωπολογίας και της θεωρίας της

G. Reinelt-Joseph R. Roach (επιμ.), *Critical Theory and Performance*, Ann Arbor 1997 σ. 12 στο ίδιο, σ. 193, Josette Feral, ό. π., σ. 98, Walter Puchner, *Από την θεωρία του θεάτρου*, ό. π., σ. 83, Walter Puchner, *Μια εισαγωγή*, ό. π., σ. 48, 67-68, 106, 185.

⁴⁹ Victor Turner, ό. π., σ. 186-187.

⁵⁰ Βλ. Gilbert Lewis, *Day of the Shining Red: An Essay on Understanding Ritual*, Cambridge 1980, σ. 9-10, Richard Schechner, ό. π., σ. 104.

⁵¹ Για την δυσκολία ορισμού του τελετουργικού λόγω της παρουσίας του ως συστατικό σε πλήθος ανθρώπινες δραστηριότητες βλ. Gilbert Lewis, ό. π., σ. 7-8, 10-11.

⁵² Αναφέρουμε ενδεικτικά τους Jane Ellen Harrison, *Themis: A Study of the Social Origins of Greek Religion*, Cambridge 1912, Francis Cornford, *The origins of Attic Comedy*, Λονδίνο 1914, Gilbert Murray, *The Four Stages of Greek Religion*, Οξφόρδη 1912, του ίδιου, *The Five Stages of Greek Religion*, Οξφόρδη 1925.

⁵³ Βλ. ενδεικτικά Osborne Bennett Hardison, *Cristian Rite and Christian Drama in the Middle Ages* (1965).

⁵⁴ Βλ. ενδεικτικά τα Benjamin Hunningher, *The Origin of the Theater* (1961), Allardyce Nicoll, *Masks, Mimes, and Miracles* (1963).

επιτέλεσης. Οι παραπάνω κλάδοι ερευνούν μια οριζόντια σχέση μεταξύ θεάτρου και τελετής, η οποία επιβεβαιώνει την συμπληρωματικότητα, αλλά και την αυτονομία των δύο επιτελεστικών μορφών.⁵⁵

Σύμφωνα με τον Schechner, το θέατρο και η τελετουργία αποτελούν δύο μόνο ενέργειες σε ένα σύμπλεγμα επιτελεστικών δραστηριοτήτων, δύο κόμβους σε ένα συνεχές που εκτείνεται από τις επιτελέσεις στην καθημερινή ζωή, μέχρι το παιχνίδι, τα αθλήματα, το θέατρο, τον χορό και τις τελετουργίες (εικ. 3).⁵⁶ Οι συμμετέχοντες σε αυτές τις δραστηριότητες έχουν επίγνωση του εκφραστικού και συμβολικού χαρακτήρα της δράσης, της επικοινωνίας και των κανόνων που την διέπουν. Η σχέση μεταξύ των επιτελεστικών ειδών δεν είναι κάθετη, ούτε εξελικτική. Είναι οριζόντια και η ανάλυσή της αφορά το τι μοιράζεται κάθε είδος αυτόνομης επιτέλεσης με τα υπόλοιπα. Υπό αυτήν την έννοια, η τελετουργία είναι μια από τις πολλές δραστηριότητες που σχετίζονται με το θέατρο. Άλλες τέτοιες δραστηριότητες είναι το παιχνίδι, ο χορός, η μουσική και τα αθλήματα.⁵⁷

Σύμφωνα με την Κακούρη, τα θρησκευόμενα όλων των καιρών στάθηκαν το λίκνο που έθρεψε το θέατρο, αφού τα ουσιώδη θεατρικά συστατικά -δραματοποιημένος μύθος, μιμική, και όψη- αποτελούν μέσα για την επίτευξη θρησκευτικών στόχων, προσηλυτιστικών και διδακτικών. Όπως δεν υπάρχει τελετουργικό χωρίς θεατρικό περιεχόμενο, έτσι και η πραγματοποίηση των στόχων του θεατρικού, η αναπαράσταση, βασίζεται στον τελετουργικό τρόπο, στην οριοθέτηση ενός ιδιάζοντος χώρου και την επιβολή μιας συγκεκριμένης συμπεριφοράς στα μέλη ενός πολιτιστικού συστήματος.⁵⁸ Η τελετή χαρακτηρίζεται από ένα είδος αποτελεσματικότητας, από την δυνατότητα, δηλαδή, να προσφέρει επίγνωση και αυτοπροσδιορισμό μέσω του βιώματος.⁵⁹ Το θέατρο ορίζεται επίσης ως μια «πραγματική διαπροσωπική συνάντηση και σχέση υπαρκτών και ζωντανών ανθρώπων που μαζί “βιώνουν” ένα γεγονός».⁶⁰ Η αντιδιαστολή μεταξύ τελετουργικής «αποτελεσματικότητας/λειτουργικότητας» και

⁵⁵ Κατερίνας Κακούρη, *Προαισθητικές*, ό. π., σ. 75, Richard Schechner, ό. π., σ. 25-31, 165, 181 και σ. 44, υποσ. 8, Walter Puchner, *Από την θεωρία του θεάτρου*, ό. π., σ. 78, 150-151, του ιδίου, *Μια εισαγωγή*, ό. π., σ. 98-99, 186.

⁵⁶ Richard Schechner, ό. π., σ. 21, 187.

⁵⁷ Gilbert Lewis, ό. π., σ. 6, 11, 18, 38, Lawrence Sullivan, ό. π., σ. 5-6, Richard Schechner, ό. π., σ. 30, 42.

⁵⁸ Κατερίνας Κακούρη, *Προαισθητικές*, ό. π., σ. 75, 97, της ίδιας, *Γενετική*, ό. π., σ. 19, Γιώργου Πεφάνη, ό. π., σ. 32. Βλ. επίσης Richard Schechner, ό. π., σ. 264, Walter Puchner, *Από την θεωρία του θεάτρου*, ό. π., σ. 219, 221, 225, του ιδίου, *Μια εισαγωγή*, ό. π., σ. 104.

⁵⁹ Gilbert Lewis, ό. π., σ. 16-17, 34-35, Victor Turner, ό. π., σ. 75-76.

⁶⁰ Walter Puchner, *Από την θεωρία του θεάτρου*, ό. π., σ. 16. Βλ. επίσης του ιδίου, *Μια εισαγωγή*, ό. π., σ. 50.

θεατρικής «αισθητικότητας/ψυχαγωγίας» είναι αρκετά σχολιασμένη. Σχετίζεται με την απομάκρυνση του θεάτρου από την τελετουργία και αφορά μορφές μεταγενέστερες των προαισθητικών με τις οποίες ασχολείται η παρούσα εργασία.⁶¹

Βάσει των παραπάνω, θα θεωρήσουμε το μεσαιωνικό θέατρο ως ένα είδος καλλιτεχνικής επιτέλεσης που μοιράζεται κοινά στοιχεία με την τελετουργία από την φύση του, αλλά και λόγω του ευρύτερου θεολογικού-φιλοσοφικού πλαισίου στο οποίο εντάσσεται. Η πρώιμη Φλαμανδική ζωγραφική εντάσσεται στο ίδιο πλαίσιο και συνδέεται στενά με την λατρευτική πρακτική του όψιμου Μεσαίωνα. Όπως το θέατρο και οι τελετές της Εκκλησίας, η παραγωγή και πρόσληψη των λατρευτικών εικόνων καθοδηγείται από ένα συγκεκριμένο σχέδιο δράσης που επιβεβαιώνει την πρόθεση καλλιτεχνών και θεατών να εξυπηρετήσουν συγκεκριμένους λατρευτικούς στόχους μέσω βιωματικών διαδικασιών. Συνεπώς, το συνεχές της πρώιμης Φλαμανδικής ζωγραφικής δημιουργίας και πρόσληψης αποτελεί μια μορφή καλλιτεχνικής επιτέλεσης που μοιράζεται κοινά στοιχεία με την τελετουργία και χαρακτηρίζεται από μια αντίστοιχη θεατρικότητα. Ως τελεστές ορίζουμε τον καλλιτέχνη και τον θεατή. Την ταυτότητα του κοινού μιας τέτοιου είδους διαδικασίας κατά την συγκεκριμένη εποχή φωτίζει ο ορισμός του Ervin Goffman, βάσει του οποίου, ακόμα κι όταν η επιτέλεση δεν διαθέτει κοινό καθαυτό, η λειτουργία του κοινού επιμένει: στις τελετουργίες το υπονοούμενο κοινό είναι κάποιος υπερβατικός Άλλος, στην προκειμένη περίπτωση ο Θεός.⁶²

Σύμφωνα με τον Schechner, από το πιο μακρινό παρελθόν η τέχνη ήταν σχεδιασμένη για να συνοδεύει επιτελέσεις ή να εκτελείται ως επιτέλεση. Η παλαιολιθική ζωγραφική των σπηλαίων ήταν μια τέχνη περισσότερο δράσης, παρά έκθεσης.⁶³ Σύμφωνα με τον Huizinga, ο χρόνος και η αισθητική αντιμετώπιση μας έκαναν να ξεχάσουμε ότι η μεσαιωνική τέχνη εξυπηρετεί πρωτίστως και κυρίως την ζωή.⁶⁴ Η θεώρησή της ως επιτέλεσης συνάδει με την ευρύτερη μεταφορά του ερμηνευτικού ενδιαφέροντος των ανθρωπιστικών σπουδών από τον κόσμο ως «κείμενο» και προϊόν

⁶¹ Βλ. Gilbert Lewis, ό. π., σ. 33-35, Victor Turner, ό. π., σ. 87, 230-231, Richard Schechner, ό. π., σ. 30, 165-170 181, 197-200, Walter Puchner, *Από την θεωρία του θεάτρου*, ό. π., σ. 225, του ιδίου, *Μια εισαγωγή*, ό. π., σ. 49-51.

⁶² Ervin Goffman, *The Presentation of Self in Everyday Life*, Garden City 1959 στο Richard Schechner, ό. π., σ. 44-45, υποσ. 10.

⁶³ Richard Schechner, *Θεωρία Επιτέλεσης*, ό. π., σ. 247-248.

⁶⁴ Johan Huizinga, *Waning*, ό. π., σ. 246-247.

(product) στον κόσμο ως «επιτέλεση» και διαδικασία (process).⁶⁵ Επίσης, παροτρύνει την μελέτη της καλλιτεχνικής πρόσληψης με όρους εμπειρίας.

Ως «πρόσληψη» ορίζουμε «τα συμπτώματα της σχέσης μεταξύ εικόνας και θεατή»,⁶⁶ στα οποία περιλαμβάνουμε εξωτερικές αντιδράσεις, αλλά και πεποιθήσεις που κινητοποιούν συγκεκριμένες δράσεις και συμπεριφορές. Η μελέτη της πρόσληψης δεν αφορά μόνο την συμπεριφορά του θεατή, αλλά και την αποτελεσματικότητα των ίδιων των εικόνων. Η τελευταία διαμορφώνεται και τροφοδοτείται, στην ουσία, από τις προσδοκίες των θεατών,⁶⁷ από αυτό που ο Keir Elam αποκαλεί «ορίζοντα προσδοκιών» (Erwartungshorizon),⁶⁸ που ο Gombrich ορίζει ως «νοητικό υπόβαθρο»⁶⁹ και ο Baxandall περιγράφει ως «period eye».⁷⁰

Σε αντιστοιχία με τα παραπάνω, ο Gilbert Lewis αποδίδει την αποτελεσματικότητα των τελετών στην αίσθηση ενός συνόλου περιορισμών εντός των οποίων το άτομο είναι ελεύθερο να εκτελέσει και να ερμηνεύσει τα δρώμενα βάσει της προσωπικής του ιδιοσυγκρασίας.⁷¹ Ο Reindert Falkenburg περιγράφει την σχέση μεταξύ διαλογιζόμενου και λατρευτικού αντικειμένου ως «συμμόρφωση» (conformitas). Ο όρος υπονοεί ένα είδος αυτονομίας, η οποία επιτρέπει στον θεατή ή αναγνώστη να βιώσει μία εικόνα ή ένα κείμενο ως μέρος του εαυτού του, να τα χρησιμοποιήσει βάσει των προσωπικών του πεποιθήσεων, των προκαταλήψεων, των γνώσεων και των ήδη βιωμένων εμπειριών του.⁷² Ο παραπάνω συνδυασμός περιορισμού και ελευθερίας δεν αφορά κάποιο ελάττωμα στην κατανόηση των διαδικασιών ή των εικόνων. Συγκροτεί τον τρόπο μέσω του οποίου τελετές και τέχνη επιβιώνουν και εμπλουτίζουν ανθρώπους των οποίων οι συνθήκες και εμπειρίες έχουν αλλάξει σε σχέση με εκείνες των ανθρώπων που για πρώτη φορά εκτέλεσαν τις εικόνες ή τις τελετές.⁷³

Το περιεχόμενο που αποδίδουμε στους όρους «εμπειρία» και «βίωμα» βασίζεται στην προσέγγιση του Turner. Ο ερευνητής συνδέει την εμπειρία με την έννοια της

⁶⁵ Lawrence Sullivan, ό. π., σ. 2-4, 28, Richard Schechner, *Θεωρία Επιτέλεσης*, ό. π., σ. 234, Walter Puchner, *Μια εισαγωγή*, ό. π., σ. 184.

⁶⁶ David Freedberg, ό. π., εισαγωγή, σ. xxii.

⁶⁷ Ο. π..

⁶⁸ Keir Elam, ό. π., σ. 119. Τον όρο δανείζεται από την αισθητική της πρόσληψης και συγκεκριμένα από τον Hans Robert Jauss, ό. π. Αφορά την υποδομή του θεατή όσον αφορά τις πολιτισμικές συμβάσεις, την πολιτιστική του προπαιδεία, την επιρροή που ασκεί σε αυτόν ο κύκλος του, η κοινωνία, η θρησκεία κλ. Βλ. επίσης Susan Bennett, *Theatre Audiences. A Theory of Production and Reception*, Λονδίνο-Νέα Υόρκη ²1997, σ. 113.

⁶⁹ Ernst H. Gombrich, *Τέχνη και ψευδαίσθηση*, ό. π., σ. 79-81.

⁷⁰ Michael Baxandall, ό. π., σ. 34-40.

⁷¹ Gilbert Lewis, ό. π., σ. 33-34, 38. Βλ. επίσης Victor Turner, ό. π., σ. 164-165.

⁷² Peter Parshall, ό. π., σ. 19.

⁷³ Gilbert Lewis, ό. π., σ. 38.

«δοκιμασίας», με μια τάση προς το «δράμα» και την κρίση, αντιπαραβάλλοντάς την προς την νηφάλια διανοητική γνώση. Το θέατρο και η τελετή αποτελούν εμπειρίες, με την έννοια ότι οδηγούν τον θεατή στην «διεξοδική βίωση» μιας κατάστασης μέσω μιας «δοκιμής», μιας «απόπειρας». Ταυτόχρονα, τον ενθαρρύνουν να αναστοχαστεί πάνω στην ίδια αυτή εμπειρία, προκειμένου να νοηματοδοτήσει τα συμβάντα της.⁷⁴

Όταν η χρήση στοιχείων που προέκυψαν από την μελέτη μη Δυτικών φυλετικών κοινωνιών καλείται να εξυπηρετήσει την μελέτη εκδηλώσεων σε διαφορετικού τύπου κοινωνίες, σίγουρα ενέχει κινδύνους. Όσο προφανείς και να είναι οι συσχετισμοί, δεν πρέπει να παραβλέπουμε κάποιες δόκιμες διαφορές. Η ανθρωπολογία έχει δείξει, βέβαια, ότι οι επιτελέσεις και οι τελετουργίες των μη Δυτικών πολιτισμών έχουν πολλά να προσφέρουν στην γενική μας κατανόηση για το θεατρικό φαινόμενο και την ευρύτερη πολιτισμική συμπεριφορά.⁷⁵ Ενδιαφέρουσα απόδειξη αποτελεί μια περιγραφή της αναπαράστασης των Παθών του Χριστού από τους Ινδιάνους Puelbo του Μεξικού, στον οικισμό Νέο Πάσχα της Αριζόνα. Η χωροταξική τοποθέτηση μοιάζει με αυτή του μεσαιωνικού θεάτρου.⁷⁶ Η Κακούρη, επίσης, παραθέτει μια επίσημη θρησκευτική τελετή στον Γάγγη, η οποία θα μπορούσε επίσης να παρομοιαστεί με τα Πάθη του Χριστού.⁷⁷

Βάσει των παραπάνω, η παρούσα εργασία οργανώνεται ως εξής: Σε ένα πρώτο κεφάλαιο θα παρουσιάσουμε τις ιστορικές και πολιτικές εξελίξεις στην Ευρώπη του 15ου αιώνα, επικεντρώνοντας σε αυτές που αφορούν την περιοχή της Φλάνδρας και την πόλη της Bruges.⁷⁸ Στο ίδιο κεφάλαιο, θα αναφερθούμε στην ζωή και την μέτεπειτα πρόσληψη του Memling.⁷⁹ Στο δεύτερο κεφάλαιο, θα μελετήσουμε την

⁷⁴ Victor Turner, ό. π., σ. 38-41.

⁷⁵ Lawrence Sullivan, ό. π., σ. 14-15, Susan Bennett, ό. π., σ. 212, Φώτη Τερζάκη, εισαγωγή στο Victor Turner, ό. π., σ. 14.

⁷⁶ Richard Schechner, *The Future of Ritual-Writings*, σ. 94-130 στο Walter Puchner, *Από την θεωρία του θεάτρου*, ό. π., σ. 169.

⁷⁷ Κατερίνας Κακούρη, *Προϊστορία του Θεάτρου: από την σκοπιά της κοινωνικής ανθρωπολογίας*, Αθήνα 1974, σ. 131-183 στο Walter Puchner, *Από την θεωρία του θεάτρου*, ό. π., σ. 170.

⁷⁸ Η σκιαγράφηση του ιστορικού πλαισίου βασίστηκε στο βιβλίο του Serge Berstein-Pierre Mizla, *Ιστορία της Ευρώπης 1: Από τη Ρωμαϊκή Αυτοκρατορία στα Ευρωπαϊκά Κράτη 5^{ος}-18^{ος} αιώνες*, μτφρ. Αναστάσιου Κ. Δημητρακόπουλου, Αθήνα 1997.

⁷⁹ Στην βιβλιογραφία που αφορά τον καλλιτέχνη περιλαμβάνονται μονογραφίες, κατάλογοι εκθέσεων, πρακτικά συνεδρίων, καθώς και βιβλία σχετικά με την πρώιμη Φλαμανδική ζωγραφική. Αναφέρουμε ενδεικτικά τα James W. H. Weale, *Hans Memling*, Λονδίνο 1901, Max J. Friedlander, *Early Netherlandish Painting*, τ. VI a: *Hans Memling and Gerard David*, μτφρ. Heinz Norden, Βερολίνο-Leiden 1924-1937, Paul Fierens, *Memling [=Collection «Les Maîtres»]*, τ. 7], Braun 1939, Jacques Foucart-Giorgio T. Faggin, *Tout l'œuvre peint de Memling*, Flammarion 1973, Dirk De Vos, *Hans Memling. The Complete Works*, Ghent 1994, Alfred Michiels, *Hans Memling*, [Νέα Υόρκη] 2007, πρακτικά του διεθνούς συνεδρίου *Memling Studies* [Bruges, 10-12 Νοεμβρίου 1994] επιμ. Helene Verougstraete-Roger Van Schoute-Maurits Smeyers, Leuven 1997, κατάλογοι των εκθέσεων *Exposition Memling*

λατρευτική ζωγραφική και το θρησκευτικό θέατρο στα πλαίσια του ευρύτερου οπτικού πολιτισμού της περιόδου. Θα εντοπίσουμε την ιδιαιτερότητα των δύο έργων του Memling και θα αναφερθούμε στις απόψεις που τα συνδέουν με το μεσαιωνικό θέατρο και με καλλιτεχνικά είδη όπως τα εικονογραφημένα χειρόγραφα και οι tapisseries. Μέσω των παραπάνω αντιπαραβολών, θα προσπαθήσουμε να σκιαγραφήσουμε τα γενικά χαρακτηριστικά του όψιμου μεσαιωνικού πολιτισμού των Κάτω Χωρών.⁸⁰

Στο τρίτο κεφάλαιο θα ασχοληθούμε με τους στόχους οι οποίοι διαμορφώνουν τα καλλιτεχνικά αυτά χαρακτηριστικά. Στο πρώτο υποκεφάλαιο, θα παρουσιάσουμε συνοπτικά τον τρόπο με τον οποίο η όψιμη μεσαιωνική θεολογία και φιλοσοφία ενσωμάτωσε την αιτιοκρατική αριστοτελική σκέψη και επανεκτίμησε την συμβολή της εμπειρίας στην λατρευτική πρακτική. Θα συνδέσουμε την μετατόπιση αυτή με την χρήση των εικόνων και την επάνοδο του θεατρικού φαινομένου στα μεσαιωνικά πολιτισμικά συμφραζόμενα. Θα αναφερθούμε στους στόχους που καλούνται να εξυπηρετήσουν οι εικόνες και οι θρησκευτικές παραστάσεις εντός της νέας αυτής συνείδησης, οι οποίοι επιβάλλουν συγκεκριμένα μορφικά χαρακτηριστικά και συνδέουν το θέατρο και την λατρευτική εικόνα με την διαδικασία και την αποτελεσματικότητα της τελετουργίας. Στο δεύτερο υποκεφάλαιο, θα μελετήσουμε την διαλογιστική πρόσληψη της λατρευτικής εικόνας ως δημιουργική και τελετουργική επιτέλεση και, ως τέτοια, θα την αντιπαραβάλλουμε με την εμπειρία του θρησκευτικού θεάτρου. Για τον σκοπό αυτό, θα αναφερθούμε στις κοινές βιολογικές διαδικασίες που καθοδηγούν την δημιουργία και την πρόσληψη της τέχνης και θα συνδέσουμε τα βασικά μορφικά χαρακτηριστικά του θεάτρου και της ζωγραφικής της περιόδου με φαινόμενα όπως η ταύτιση και η επίκληση της σύμβασης. Τέλος, θα

[Musée Communal, Bruges, 22 Ιουνίου-1 Οκτωβρίου 1939] Bruges ²1939, *Memling Portraits* [Museo Thyssen-Bornemisza, Μαδρίτη, 15 Φεβρουαρίου-15 Μαΐου 2005, Groeningemuseum, Bruges, 8 Ιουνίου-4 Σεπτεμβρίου 2005, Frick Collections, Ηνωμένες Πολιτείες, 12 Οκτωβρίου-31 Δεκεμβρίου 2005], [Βέλγιο] 2005.

⁸⁰ Η βιβλιογραφία του κεφαλαίου περιλαμβάνει συγγράμματα σχετικά με την ευρύτερη φλαμανδική και γοτθική τέχνη. Αναφέρουμε ενδεικτικά τα Johan Huizinga, *The Waning*, ό. π., Toman Rolf, *The Art of Gothic. Architecture-Sculpture-Painting*, Κολωνία 1999, James Snyder, *Northern Renaissance Art. Painting, sculpture, the graphic arts from 1350-1575*, Νέα Υόρκη 2005, Susie Nash, *Northern Renaissance Art*, Οξφόρδη 2008. Από την βιβλιογραφία της θεατρικής περιοχής αναφέρουμε ενδεικτικά τα Edmund K. Chambers, *The Mediaeval Stage* (1903), τ. I-II, Νέα Υόρκη 1996, Allardyce Nicoll, *Παγκόσμια Ιστορία του Θεάτρου. Από τον Αισχύλο στον Ανούι*, μτφρ. Μαρίας Οικονόμου, τ. Β', Αθήνα 1976, Φύλλης Χάρτνολ, *Ιστορία του Θεάτρου*, μτφρ. Ρούλας Πατεράκη, Αθήνα 1980, Kathleen Ashley-Wim Husken, *Moving Subjects. Processional Performance in the Middle Ages and the Renaissance* [=Medieval and Early Renaissance Theatre and Drama, τ. 5], Άμστερνταμ-Ατλάντα 2001, Dunbar H. Ogden, *The Staging of Drama in the Medieval Church*, Newark-Λονδίνο 2002.

προσπαθήσουμε να προσδιορίσουμε το είδος του βιώματος στο οποίο στοχεύει η θεατρική και διαλογιστική τελετουργική επιτέλεση.⁸¹

Στο τέταρτο κεφάλαιο, τέλος, θα μελετήσουμε τα δύο έργα του Hans Memling ως ενδεικτικά παραδείγματα εικαστικής απεικόνισης που παραπέμπει στην θεατρική επιτέλεση προκειμένου να εξυπηρετήσει αποτελεσματικότερα την διαλογιστική τελετουργία. Θα συνδέσουμε το εγχείρημα με το ζήτημα της αντιμετώπισης από τους δημιουργούς των περιορισμών που θέτουν τα καλλιτεχνικά μέσα, καθώς και με τις κοινωνικές προεκτάσεις που λαμβάνει η επαφή με την τέχνη κατά την συγκεκριμένη εποχή.⁸²

⁸¹ Στην βιβλιογραφία περιλαμβάνονται βιβλία που αφορούν την μεσαιωνική λατρευτική θεωρία και πρακτική, αναφέρουμε ενδεικτικά τα Umberto Eco, *Τέχνη και Κάλλος στην Αισθητική του Μεσαίωνα* (1959), μτφρ. Έφης Καλλιφατίδη, Αθήνα 1992, Vida J. Hull, «Spiritual pilgrimage in the paintings of Hans Memling» στο Sarah Blick-Rita Tekippe (επιμ.), *Art and Architecture of Late Medieval Pilgrimage in Northern Europe and the British Isles*, τ. I, Leiden-Βοστώνη 2005, σ. 29-57. Το περιεχόμενο του κεφαλαίου βασίστηκε στην μελέτη της οπτικής αντίληψης, βλ. Rudolph Arnheim *Τέχνη και οπτική αντίληψη. Η ψυχολογία της δημιουργικής όρασης* (1954), μτφρ. Ιακώβου Ποταμιανού, Αθήνα ³2006, Ernst H. Gombrich, *Τέχνη και ψευδαίσθηση*, ό. π., στην σημειολογική και φαινομενολογική προσέγγιση της καλλιτεχνικής εμπειρίας, βλ. Keir Elam, ό. π., Γιώργου Πεφάνη, ό. π., στην μελέτη της διαλογιστικής πρόσληψης της λατρευτικής εικόνας όπως αυτή περιγράφεται από τον David Freedberg, ό. π., στην θεωρία περί της γενετικής της τέχνης, βλ. Κατερίνας Κακούρη, *Γενετική*, ό. π., και στην προσέγγιση της τελετουργικής διαδικασίας από τον Victor Turner, ό. π.

⁸² Σημεία εκκίνησης και πηγές βιβλιογραφικών πληροφοριών για το συγκεκριμένο κεφάλαιο αποτέλεσαν η εισήγηση του ιστορικού του θεάτρου Michael O'Connell, ό. π., σ. 22-34 και το άρθρο της ιστορικού της τέχνης Sally Whitman Coleman, «Hans Memling's Scenes from the Advent and Triumph of Christ and the Discourse of Revelation» *Journal of Historians of Netherlandish Art*, τ. 5, τχ. 1 (2013), σ. 1-23. Η δομή του κεφαλαίου βασίζεται στην κατηγοριοποίηση του Bayard, ξεκινώντας από τον εντοπισμό μορφικών αναλογιών μεταξύ των έργων και του θρησκευτικού θεάτρου και προχωρώντας στην μελέτη της επίδρασης που έχουν αυτές οι αναλογίες στον διαλογιζόμενο θεατή της εικόνας.

I. Η ΕΠΟΧΗ ΚΑΙ Ο ΚΑΛΛΙΤΕΧΝΗΣ

1. Η Φλάνδρα κατά τον Μεσαίωνα και η Bruges κατά τον 15ο αιώνα

Όπως χαρακτηριστικά αναφέρει ο Paul Fierens, «είναι αδύνατο να φανταστούμε το Memlinc χωρίς την Bruges, ή την Bruges χωρίς τον Memlinc».⁸³ Η ζωή και η καλλιτεχνική πορεία του ζωγράφου παρακολουθεί στενά την άνοδο και την πτώση της πόλης και του οίκου των Βουργουνδών κατά τον 15ο αιώνα. Η μείξη φλαμανδικών και γερμανικών στοιχείων στην ιδιοσυγκρασία του καλλιτέχνη, παραπέμπει στην αντίστοιχη παρουσία γερμανικών, γαλλικών αλλά και βρετανικών επιρροών στην ιστορία και τον πολιτισμό της ευρύτερης περιοχής της Φλάνδρας, της οποίας η Bruges αποτελεί σημαντικό οικονομικό, πολιτισμικό και ιστορικό κέντρο.

Μετά την διάλυση της Ρωμαϊκής αυτοκρατορίας το 476 μ. Χ., το βαρβαρικό φύλο των Φράγκων εγκαθίσταται στο Βέλγιο και συγκροτεί ένα βασίλειο που προσαρτά εδάφη της σημερινής Γαλλίας και της μετέπειτα αποκαλούμενης Βουργουνδίας. Οι Φράγκοι εκχριστιανίζονται χωρίς να εγκαταλείψουν τον γερμανικό τους χαρακτήρα στα ήθη και την οργάνωση. Κατά την Καρολίγγεια περίοδο (π. 768-888), η Bruges και η ευρύτερη περιοχή της Φλάνδρας διατηρούν εμπορικές επαφές με τα γύρω βασίλεια, όπως αυτά διαμορφώνονται μετά την εγκατάσταση των βαρβαρικών φυλών και τους κατακτητικούς πολέμους του Καρλομάγνου (εικ. 4).⁸⁴

Κατά τον 11ο και 12ο αιώνα, οι Κάτω Χώρες αποτελούν μια συλλογή από δέκα εφτά ανεξάρτητα κράτη. Η εγγύτητα της Βόρειας Θάλασσας και των μεγάλων ποτάμιων αξόνων επιτρέπει την εμπορική και πολιτισμική επικοινωνία του κρατιδίου της Φλάνδρας με την Γαλλία, την Αγγλία και τις Γερμανικές χώρες. Η ταχεία αύξηση του πληθυσμού, η πρόοδος των γεωργικών τεχνικών και η ενεργητικότητα του φλαμανδικού λαού ευνοούν την ανάπτυξη. Κατά τον 13ο αιώνα, η περιοχή αναδεικνύεται σε μια από τις σημαντικότερες οικονομικές εστίες της χριστιανοσύνης, τόπος εγκατάστασης Ιταλών τραπεζιτών και εμπορικών αντιπροσώπων.⁸⁵

Κατά τον 14ο και 15ο αιώνα, ο ανταγωνισμός μεταξύ των Καπετιδών της Γαλλίας (Les Capétiens) και των Πλανταγενετών της Αγγλίας (Plantagenets) εκτρέπεται σε

⁸³ Paul Fierens, ό. π., χ. σ. Βλ. επίσης Jacques Foucart-Giorgio T. Faggin, ό. π., σ. 6.

⁸⁴ Serge Bernstein, ό. π., σ. 31-54, 100-104.

⁸⁵ Ό. π., σ. 146-50. Βλ. επίσης Τζέφρι Τσιπς Σμιθ, *Η Αναγέννηση στη Βόρεια Ευρώπη*, μτφρ. Ιωάννας Βετσοπούλου, Αθήνα 2005, σ. 8, Ehrenfried Klucker, «Gothic Painting», στο Toman Rolf, ό. π., σ. 386.

μια σειρά συγκρούσεων που διαρκούν πάνω από έναν αιώνα και συγκροτούν τον Εκατονταετή Πόλεμο (1337-1453). Η περιοχή της Φλάνδρας τοποθετείται στο κέντρο του ανταγωνισμού. Κατά τη δεύτερη φάση του πολέμου, ο Φίλιππος Γ΄ ο Καλός (βασιλ. 1419-1467) (εικ. 5), δούκας της Βουργουνδίας και κύριος της Φλάνδρας, ενοποιεί τα κρατίδια των Κάτω Χωρών και καθιστά την συγκεκριμένη περιφέρεια πυρήνα του βασιλείου της Βουργουνδίας (εικ. 6). Την ίδια περίοδο, η Ευρώπη γνωρίζει αλληπάλληλες συμφορές. Η πανώλη σκοτώνει το ένα τέταρτο του πληθυσμού, ενώ αδιάκοποι πόλεμοι και αρπαγές ερημώνουν την ύπαιθρο. Ο αστικός κόσμος, από την άλλη πλευρά, καταφέρει να προσαρμοστεί στις νέες οικονομικές συνθήκες. Η Βενετία, η Γένοβα, οι πόλεις της γερμανικής Χάνσας και η Bruges συντηρούν μια δραστηριότητα που εξασφαλίζει την ευημερία τους. Ως απάντηση στην κρίση, καινοτόμες δημοσιονομικές τεχνικές και διαδικασίες παραγωγής εφαρμόζονται, προαναγγέλλοντας μια νέα εποχή (εικ. 7).⁸⁶

Κατά το β΄ μισό του 15ου αιώνα, η Ευρώπη περνά σε μια εποχή ανόρθωσης και πολιτικής σταθερότητας. Ταυτόχρονα, ο ουμανισμός θέτει τις βάσεις για την αμφισβήτηση των μεσαιωνικών αξιών, την καλλιτεχνική αναγέννηση και την θρησκευτική μεταρρύθμιση. Η πίστη στον Άνθρωπο και η μελέτη της αρχαιότητας και της Αγίας Γραφής διαμορφώνουν μια καλλιτεχνική-φιλοσοφική κίνηση που εξαπλώνεται σε όλη την Ευρώπη μέσω της τυπογραφίας (εικ. 8). Οι διαφοροποιήσεις παρουσιάζονται έντονες ανάλογα με την περιοχή: Ο μεσογειακός ουμανισμός επικεντρώνει στην λατρεία του ωραίου και καθιστά την Ιταλία του 16ου αιώνα ευρωπαϊκό χωνευτήρι της καλλιτεχνικής Αναγέννησης. Στις χώρες του Βορρά, ο ουμανισμός τίθεται στις υπηρεσίες μιας αναγέννησης του χριστιανισμού.⁸⁷

Ο ουμανισμός της Βόρειας Ευρώπης προετοιμάζει την Μεταρρύθμιση του 16ου αιώνα και συμβάλλει στην καλλιτεχνική άνθιση της περιοχής. Ήδη από τα τέλη του 14ου αιώνα, στην Γαλλία και τις Κάτω Χώρες η όψη της τέχνης μεταβάλλεται. Αστοί, έμποροι και διοικητικοί υπάλληλοι αρχίζουν να συμμετέχουν ενεργά στην προαγωγή και προστασία της, που μέχρι τότε αφορούσε σχεδόν αποκλειστικά την αριστοκρατία και την Εκκλησία.⁸⁸ Η θεώρηση της πρώιμης Φλαμανδικής τέχνης άλλοτε ως τέλος μιας εποχής και άλλοτε ως αυγή μιας νέας, και η σχέση της με την

⁸⁶ Serge Bernstein, ό. π., σ. 176, 223-237, 268-273. Βλ. επίσης James Snyder, ό. π., σ. 28, Τζέφρι Τσιπς Σμιθ, ό. π., σ. 8, Ehrenfried Klucker, ό. π., σ. 389, 412.

⁸⁷ Serge Bernstein, ό. π., σ. 284, 312-321, Ehrenfried Klucker, ό. π., σ. 389.

⁸⁸ Serge Bernstein, ό. π., σ. 325, Τζέφρι Τσιπς Σμιθ, ό. π., σ. 7-11.

παράλληλα αναπτυσσόμενη τέχνη της υπόλοιπης Ευρώπης και κυρίως της Ιταλίας, αποτέλεσαν ζητήματα που προκάλεσαν έντονες ερευνητικές συζητήσεις και συνδέθηκαν με κίνητρα αισθητικά, πολιτικά, αλλά και εθνικιστικά.⁸⁹

Η κυριαρχία του στο βασίλειο της Βουργουνδίας καθιστά τον Φίλιππο Γ' τον πλουσιότερο ανάμεσα στους Ευρωπαίους μονάρχες. Η αυλή του στην Bruges προσελκύει πλήθος σημαντικών προσωπικοτήτων από όλη την ήπειρο. Υπήρξε μεγάλος πάτρωνας των τεχνών, ενώ πρώτη θέση στις προτιμήσεις του κατείχαν τα έργα μεταλλοτεχνίας και τα εικονογραφημένα χειρόγραφα. Μεταξύ 1440 και 1475, η Bruges βρίσκεται στην κορύφωση της οικονομικής και εμπορικής της ακμής (εικ. 9). Στο πολιτισμικό πεδίο ευνοείται με διάφορους τρόπους το ρεύμα της μετανάστευσης ξένων καλλιτεχνών. Τα αυξανόμενα μέλη της αυλής και οι ευημερούσες κοινότητες των ξένων εμπόρων και επενδυτών αποτελούν σημαντικό κοινό για τους καλλιτέχνες που αναζητούν στην πόλη φήμη και οικονομική αποκατάσταση. Τέτοια είναι και η περίπτωση του Hans Memling.⁹⁰

2. Hans Memling: Βιογραφικά στοιχεία και μετέπειτα πρόσληψη

Παρ' όλο που ο Memling χαιρετίζεται πλέον ως ένας από τους πιο αντιπροσωπευτικούς και παραγωγικούς καλλιτέχνες της πρώιμης Φλαμανδικής ζωγραφικής, η βιογραφία του παραμένει σκοτεινή σε αρκετά σημεία. Η απώλεια βιογραφικών πληροφοριών συνδυάζεται με μια ενδιαφέρουσα διακύμανση στην μετέπειτα πρόσληψη του έργου του. Σύμφωνα με τον Paul Philippot, σπάνια η πρόσληψη ενός καλλιτέχνη αποκαλύπτει με τέτοια καθαρότητα την διαλεκτική εξέλιξη της κατανόησης μιας προσωπικότητας.⁹¹

Οι σωζόμενες πηγές που σχετίζονται με την δράση του Memling συνοψίζονται σε έγγραφα διοικητικού ή νομικού περιεχομένου. Οι ιστορικοί τοποθετούν την γέννηση του γύρω στα 1435 και την εντοπίζουν στην γερμανική πόλη Seligenstadt (εικ. 10).

⁸⁹ Wessel Krul, «Realism, Renaissance and Nationalism» στο *Early Netherlandish Paintings*, ό. π., σ. 252-253. Για το ζήτημα της ένταξης της πρώιμης Φλαμανδικής τέχνης στον Μεσαίωνα ή την Αναγέννηση βλ. Wessel Krul, ό. π., σ. 252-289. Για την σχέση της με την ιταλική Αναγέννηση και το πρόβλημα της ορολογίας βλ. Τζέφρι Τσιπς Σμιθ, ό. π., σ. 12, James Snyder, ό. π., εισαγωγή, σ. vii, Susie Nash, ό. π., σ. 32.

⁹⁰ James W. H. Weale, ό. π., σ. 4-5, Ehrenfried Klucker, ό. π., σ. 412, Till-Holger Borchert, «Memling-Life and Work» στον κατάλογο της έκθεσης *Memling Portraits*, ό. π., σ. 13, Τζέφρι Τσιπς Σμιθ, ό. π., σ. 8, Alfred Michiels, ό. π., σ. 11, Susie Nash, ό. π., σ. 71-72, 76, 79-82.

⁹¹ Paul Philippot, «Icône et Narration chez Memling», *Annales d'Histoire de l'Art et d'Archéologie*, Université Libre de Bruxelles, τ. 5 (1983), σ. 33.

Εικάζεται ότι σπουδάζει στην Κολωνία και έρχεται στις Κάτω Χώρες για να μπει ως μαθητής ή συνεργάτης στο εργαστήριο του Rogier van der Weyden (1399/1400-1464) στις Βρυξέλλες. Η πρώτη αρχειακή πληροφορία που διαθέτουμε σχετικά με την παρουσία του στην Bruges χρονολογείται στα 1465. Τότε ο ζωγράφος καταβάλλει το σχετικό αντίτιμο προκειμένου να αποκτήσει ιθαγένεια, απαραίτητη προϋπόθεση για να εργαστεί.⁹² Μπορούμε, λοιπόν, να υποθέσουμε ότι κατά την εγκατάστασή του στην πόλη διαθέτει ήδη τα προσόντα ενός Δασκάλου και την οικονομική ευχέρεια να προχωρήσει στις απαραίτητες ενέργειες ώστε να καταστεί επαγγελματικά ενεργός. Οι ερευνητές εντοπίζουν την επίδραση του Rogier στο ύφος και στα μοτίβα του έργου του, στα προσχέδια και την οργάνωση της σύνθεσης.⁹³ Ο Memling υιοθετεί, επίσης, στοιχεία της τέχνης του Jan Van Eyck (1390-1441), του Aelbrecht Bouts (1473-1549) και του Petrus Christus (1410/1420-1475/1476) προκειμένου να διαμορφώσει το προσωπικό του ύφος και να αποτελέσει με την σειρά του υπόδειγμα για σύγχρονους και μετέπειτα καλλιτέχνες.⁹⁴

Αξιοσημείωτη παραμένει η χαλαρή σχέση του Memling με την συντεχνία των ζωγράφων της Bruges, στις οποίες τα αρχεία εμφανίζεται το 1467. Φαίνεται, επίσης, ότι δεν εκτέλεσε παραγγελίες για τις δημοτικές αρχές της πόλης. Μεγάλο ποσοστό των πελατών του υπήρξαν ξένοι, κυρίως Ιταλοί και Ισπανοί έμποροι και τραπεζίτες, θρησκευτικά σωματεία, πλούσιοι μεσοαστοί και αριστοκράτες. Ίσως αυτός ο κύκλος υπήρξε επαρκής και ο καλλιτέχνης δεν χρειάστηκε την δικτύωση του σωματείου προ-

⁹² Για μια αναλυτική αναδρομή στην προσπάθεια αποκατάστασης των βιογραφικών στοιχείων του Memling και για το ζήτημα της μαθητείας του στο εργαστήριο του Weyden βλ. Dirk De Vos, «Questions concernant Memling. Découvertes récentes, hypothèses et reconstitutions» στο *Memling Studies*, ό. π., σ. 3-4, Barbara G. Lane, «The question of Memling's training», στο ίδιο, σ. 53-70.

⁹³ Βλ. ιδιαιτέρως Max J. Friedlander, ό. π., σ. 14-16, 32-33 και *passim*.

⁹⁴ Για τους πιθανούς μαθητές και τους επιγόνους του Memling βλ. Paul Lambotte, εισαγωγή στον κατάλογο της έκθεσης *Exposition Memling*, ό. π., σ. 26, Alfred Michiels, ό. π., σ. 195, 198, 202-203, 207, 213. Σύμφωνα με τον Weale, παρόλο που δεν εγκαθίδρυσε σχολή, ο Memling επηρέασε έντονα τους καλλιτέχνες που εγκαταστάθηκαν στην Bruges κατά τον 16ο αιώνα. Ήταν λόγω της επίδρασης αυτής που οι παραδόσεις της λεγόμενης «παλαιάς σχολής» παραμένουν στην καλλιτεχνική παραγωγή της πόλης μέχρι και τον 17ο αιώνα, βλ. James W. H. Weale, ό. π., σ. 91. Βλ. επίσης James W. H. Weale, ό. π., σ. 8-9, Max J. Friedlander, ό. π., σ. 11-12, 31, Paul Lambotte, ό. π., σ. 23-24, 31, Paul Fierens, ό. π., χ. σ., Erwin Panofsky, *Early Netherlandish Painting*, ό. π., σ. 347, Jacques Foucart-Giorgio T. Faggini, ό. π., σ. 83, Dirk De Vos, *Hans Memling*, ό. π., σ. 15-21, 35-36, Otto Pacht, *Early Netherlandish Painting. From Rogier van der Weyden to Gerard David*, μτφρ. David Britt, Λονδίνο 1997, σ. 227, Ehrenfried Klucker, ό. π., σ. 416, Till-Holger Borchert, ό. π., σ. 11-12, Bernhard Ridderbos, «Objects and Questions» στο *Early Netherlandish Paintings*, , ό. π., σ. 140, James Snyder, ό. π., σ. 197-198, Alfred Michiels, ό. π., σ. 11-13, Susie Nash, ό. π., σ. 121-123.

κειμένου να εργαστεί.⁹⁵ Οι ερευνητές τον κατατάσσουν ανάμεσα στους πιο εύπορους πολίτες της Bruges. Σε έγγραφο του 1480 αναφέρεται ανάμεσα στους 875 πολίτες που κλήθηκαν να καταβάλλουν έκτακτο φόρο στις διοικητικές αρχές για να στηρίξουν τις στρατιωτικές δαπάνες του πολέμου εναντίον της Γαλλίας.⁹⁶ Το συγκεκριμένο έτος σηματοδοτεί την κορύφωση της οικονομικής σταδιοδρομίας του Memling, χωρίς αυτό να σημαίνει ότι έχαιρε περισσότερων κοινωνικών προνομίων σε σχέση με τους υπόλοιπους καλλιτέχνες. Η δράση του υπήρξε στενά και δημιουργικά συνυφασμένη με τα ιστορικά γεγονότα της εποχής, πράγμα που ίσως οφείλεται σε συνειδητή και ορθή εκτίμηση των οικονομικών και πολιτικών τεκταινομένων.⁹⁷ Τα πρώτα δεκαπέντε χρόνια της δραστηριότητάς του συμπίπτουν με το τελικό στάδιο της ακμής του οίκου των Βουργουνδών.

Η πτώση της Bruges ξεκινά το 1477, με τον θάνατο του Καρόλου του Γενναίου (βασ. 1467-1477) στην μάχη του Nancy και την απόσχιση του ολλανδικού τμήματος της Βουργουνδίας. Το ίδιο έτος, ο Μαξιμιλιανός Α΄ των Αψβούργων παντρεύεται την Μαρία της Βουργουνδίας (βασ. 1477-1482). Τα δημοτικά προνόμια που απέδωσε η διάδοχος του Καρόλου ενέπνευσαν νέα αυτοπεποίθηση σε συντεχνίες και αστικές οικογένειες. Αυτό μεταφράστηκε σε ένα νέο κύμα παραγγελιών για τον Memling, το οποίο και οδήγησε στην κορύφωση του 1480. Μετά τον θάνατο της Μαρίας το 1482, ξεκινούν οι διαμάχες μεταξύ των φλαμανδικών πόλεων και του Μαξιμιλιανού. Η Φλάνδρα αρνείται να τον αναγνωρίσει ως κυβερνήτη. Η πολιτεία της Bruges καταφέρνουν να τον φυλακίσουν προσωρινά και να εξοντώσουν τους υποστηρικτές του. Μετά την απελευθέρωσή του, ο Μαξιμιλιανός μεταφέρει τα εμπορικά προνόμια της Bruges στην Αμβέρσα, ως αντίποινα για την επανάσταση της πόλης εναντίον του. Το 1491 η Bruges τελεί πλέον υπό τον οίκο των Αψβούργων. Τρία χρόνια αργότερα, στα 1494, ο

⁹⁵ Όλοι σχεδόν οι καλλιτέχνες της περιόδου λειτουργούσαν στα πλαίσια του συντεχνιακού συστήματος. Μονάχα αυλικοί καλλιτέχνες, όπως ο van Eyck, εξαιρούνταν από τον έλεγχο της συντεχνίας. Ο Memling αποτελεί ιδιάζουσα περίπτωση, βλ. Τζέφρι Τσιπς Σμιθ, ό. π., σ. 24.

⁹⁶ James W. H. Weale, ό. π., σ. 9-10, Max J. Friedlander, ό. π., σ. 12, Paul Lambotte, ό. π., σ. 23, Erwin Panofsky, *Early Netherlandish Painting*, ό. π., σ. 347, Jacques Foucart-Giorgio T. Faggini, ό. π., σ. 84, Dirk De Vos, *Hans Memling*, ό. π., σ. 22, Till-Holger Borchert, ό. π., σ. 13-15, James Snyder, ό. π., σ. 198, Alfred Michiels, ό. π., σ. 40, Susie Nash, ό. π., σ. 121-122.

⁹⁷ Susie Nash, ό. π., σ. 122: «His output also suggests he was a canny professional who saw the potential of a market and played to it». Κάτι ανάλογο σημειώνει ο Friedlander, με αρνητικό όμως πρόσημο, βλ. Max J. Friedlander, ό. π., σ. 20.

Memling φεύγει από τη ζωή και ενταφιάζεται στο κοιμητήριο της εκκλησίας του Saint Giles.⁹⁸

Διάσημος και ευκατάστατος κατά την εποχή του, γνωστός στον Giorgio Vasari⁹⁹ και με τα έργα του να δίνουν το παρόν σε μεγάλες ιταλικές συλλογές, ο Memling γρήγορα ξεχάστηκε στις Κάτω Χώρες. Κατά την συγγραφή του *Schilder-boeck* (1603-1604), ο Karel Van Mander δεν είχε στη διάθεσή του παρά αποσπασματικές πληροφορίες για την ζωή και το έργο του.¹⁰⁰ Η παρακμή της Bruges, η άνοδος της σχολής των Βρυξελλών, της Louvain και της Αμβέρσας, η είσοδος του ιταλικού ύφους στην ζωγραφική και η λάμψη της τέχνης του Baroque κατά τον 17ο αιώνα, είχαν ως αποτέλεσμα πολλά από τα καλλιτεχνικά προϊόντα των προηγούμενων εποχών να περάσουν στην λήθη και να καταταχθούν με κάποια περιφρόνηση στην κατηγορία του «Γοτθισμού».¹⁰¹

Μόλις τον 18ο αιώνα, ο Jean-Baptiste Descamps επιχειρεί μια πρώτη καταγραφή της βιογραφίας και των έργων του Memling.¹⁰² Μετά την διάλυση του βασιλείου της Ολλανδίας (1830-31), οι πόλεις του καινούριου βελγικού κράτους στρέφονται στην καλλιτεχνική τους κληρονομιά αναζητώντας την εθνική τους ταυτότητα. Η Bruges τιμά τον Memling, όπως αντίστοιχα η Γάνδη τους αδερφούς van Eyck και οι Βρυξέλλες τον van der Weyden (εικ. 110).¹⁰³

Το 1793 ιδρύεται στο Λούβρο το Museum Français (Muséum central des arts de la République). Η συλλογή αντανakλά την ανάπτυξη ενός διεθνούς ενδιαφέροντος για την τέχνη που προηγείται του ακαδημαϊσμού του 16ου αιώνα. Στο μουσείο του Παρισιού, οι Γερμανοί Ρομαντικοί ανακαλύπτουν τον Memling και τον χαιρετίζουν

⁹⁸ James W. H. Weale, ό. π., σ. 7-8, Max J. Friedlander, ό. π., σ. 21, 31, Paul Lambotte, ό. π., σ. 28, Jacques Foucart-Giorgio Faggin, ό. π., σ. 5, 84, Dirk De Vos, *Hans Memling*, ό. π., σ. 37, 41-58, Serge Berstein, ό. π., σ. 341, Till-Holger Borchert, ό. π., σ. 15, 18, 39-40, Τζέφρι Τσιπς Σμιθ, ό. π., σ. 8-9, James Snyder, ό. π., σ. 202, 453.

⁹⁹ Giorgio Vasari, *Le vite dei più eccellenti pittori, scultori e architetti* (1550 και 1568).

¹⁰⁰ Karel Van Mander, *The Lives of the Illustrious Netherlandish and German Painters. From the first edition of the Schilder-boeck (1603-1604)*, επιμ. Hessel Miedema, τ. I, Doornspijk 1994, σ. 77.

¹⁰¹ James W. H. Weale, ό. π., σ. 5, Max J. Friedlander, ό. π., σ. 11, Paul Lambotte, ό. π., σ. 35, Erwin Panofsky, *Early Netherlandish Painting*, ό. π., σ. 347, Jacques Foucart-Giorgio T. Faggin, ό. π., σ. 5-6, 9-14, Dirk De Vos, *Hans Memling*, ό. π., σ. 59-72, James Snyder, ό. π., σ. 198, Bernhard Ridderbos, «From Waagen to Friedlander» στο *Early Netherlandish Paintings*, ό. π., σ. 219-229, 233-236.

¹⁰² Jean-Baptiste Descamps, *Vies des peintres flamands et hollandais* (1753), του ιδίου, *Voyage pittoresque de la Flandre et du Brabant* (1769).

¹⁰³ Dirk De Vos, *Hans Memling*, ό. π., σ. 64-66, Τζέφρι Τσιπς Σμιθ, ό. π., σ. 415-416, Wessel Krul, ό. π., σ. 269. Για την δημιουργία συλλογών με έργα πρώιμης Φλαμανδικής τέχνης σε Βέλγιο και Ολλανδία μετά τους Ναπολεόντειους πολέμους βλ. Till-Holger Borchert, «Collecting Early Netherlandish Paintings in Europe and the United States» στο *Early Netherlandish Paintings*, ό. π., σ. 191-198.

ως «Fra Angelico του Βορρά».¹⁰⁴ Οι αναχρονιστικές προβολές στο παρελθόν και η επάνοδος των χριστιανικών αξιών που χαρακτηρίζουν το ρεύμα του Ρομαντισμού βρίσκουν στον καλλιτέχνη έναν ιδανικό εκπρόσωπο. Οι Γερμανοί Ρομαντικοί, για τους οποίους η αναζήτηση της πνευματικής αλήθειας συνδυάζεται με εθνικιστικά ιδανικά και προσδοκίες, βλέπουν στα έργα του Memling και στην ευρύτερη Φλαμανδική δημιουργία την εξέλιξη της γερμανικής τέχνης και την συμβολή της -την ισάξια της ιταλικής- στην αναγέννηση του ευρωπαϊκού πολιτισμού.¹⁰⁵

Στην ίδια εποχή ανήκει και η πρώτη εμπεριστατωμένη μονογραφία για τον καλλιτέχνη, πόνημα του Charles Louis Guillaum Joseph.¹⁰⁶ Η θετική εκτίμηση του Memling απηχεί την ατμόσφαιρα του τέλους του 19ου αιώνα, όταν Συμβολιστές και Προ-Ραφαηλίτες επικεντρώνουν στα υψηλά και γαλήνια χαρακτηριστικά της μεσαιωνικής ή πρώιμης Αναγεννησιακής τέχνης και αναγνωρίζουν στα έργα του ζωγράφου μια πνευματική σύνδεση με το παρελθόν.¹⁰⁷ Ο πλούσιος συναισθηματισμός του υπήρξε για τον ιστορικό James William Henry Weale πιο γοητευτικός από την δεξιοτεχνία του Van Eyck.¹⁰⁸ Στην έκθεση *Exposition des Primitifs flamands et d' Art ancien* του 1902 που οργανώνει ο Weale σε συνεργασία με τον καθηγητή Georges Hulin de Loo στην Bruges, ο Memling θριαμβεύει. Η έκθεση αποτελεί σημείο αναφοράς για την ευρύτερη επανεκτίμηση της πρώιμης Φλαμανδικής τέχνης (εικ. 12).¹⁰⁹

¹⁰⁴ James W. H. Weale, ό. π., σ. 80, Max J. Friedlander, ό. π., σ. 11, Wessel Krul, ό. π., σ. 260.

¹⁰⁵ Ο Max J. Friedlander, ό. π., σ. 11 αναφέρει ότι οι Γερμανοί γοητεύτηκαν από τον Memling ακριβώς επειδή δεν ήταν καθόλου Ολλανδός, αλλά Γερμανός, απλά δεν το γνώριζαν. Βλ. επίσης Jacques Foucart-Giorgio T. Faggin, ό. π., σ. 10-11, Paul Philippot, ό. π., σ. 33, Dirk De Vos, *Hans Memling*, ό. π., σ. 66, 69-71, Till-Holger Borchert, «A moving expression of most sincere devotion and piety. Aspects of Memling rediscovery in early 19th century Germany» στο *Memling Studies*, ό. π., σ. 133-146 και του ιδίου, «Collecting Early Netherlandish Paintings», ό. π., σ. 180-181, Bernhard Ridderbos, «From Waagen to Friedlander», ό. π., σ. 219-225.

¹⁰⁶ Charles Louis Guillaum Joseph, *Ursula, Princesse britannique, d' après la légende et les peintures d' Hemling; par un ami des lettres et des arts* (1818).

¹⁰⁷ Dirk De Vos, *Hans Memling*, ό. π., σ. 68, 71, Bernhard Ridderbos, «From Waagen to Friedlander», ό. π., σ. 232-235.

¹⁰⁸ James W. H. Weale, ό. π., σ. 79-80, 90-91. Για την συμβολή του Weale στην πρόσληψη του Memling και της ευρύτερης πρώιμης Φλαμανδικής τέχνης βλ. Paul Lambotte, ό. π., σ. 42, Dirk De Vos, *Hans Memling*, ό. π., σ. 72, Bernhard Ridderbos, «From Waagen to Friedlander», ό. π., σ. 235-237.

¹⁰⁹ Βλ. τον κατάλογο της έκθεσης *Exposition des Primitifs Flamands et d' Art ancien* [επιμ. James W. H. Weale-Georges Hulin de Loo, Bruges, 15 Ιουνίου-15 Σεπτεμβρίου 1902], Bruges 1902. Βλ. επίσης Paul Lambotte, ό. π., σ. 25, 30 Τζέφρι Τσιπς Σμιθ, ό. π., σ. 418-419, Bernhard Ridderbos, «From Waagen to Friedlander», ό. π., σ. 219, 236-237, Wessel Krul, ό. π., σ. 275-278. Στις αρχές του 20ού αιώνα, έργα του καλλιτέχνη πήραν μέρος σε πολλές εκθέσεις για την Φλαμανδική τέχνη, όπως οι *Exposition de la Toison d'Or à Bruges* [Librairie Nationale d' Art et d' Histoire, Βρυξέλλες, Ιούνιος-Οκτώβριος 1907], *Exposition of Flemish and Belgian Art-1300 to 1900* [Burlington House, Λονδίνο 1927], *Exposition internationale coloniale, maritime et d'art flamand* [Palais du Congo belge, Αμβέρσα, 16 Απριλίου-31 Οκτωβρίου 1930], *Cinq siècles d'art: exposition universelle et*

Κατά τον 20ό αιώνα, το ειρηνικό στοιχείο της τέχνης του Memling μεταφράζεται ως απουσία επινοητικότητας και έλλειψη καλλιτεχνικής δύναμης. Η θεώρησή του ως μέτριου ζωγράφου με κύριο στόχο την ικανοποίηση του αστικού γούστου ενισχύεται σημαντικά από την αρνητική κρίση των Max J. Friedlander¹¹⁰ και Erwin Panofsky.¹¹¹ Η αυστηρή αυτή κριτική οφείλεται κατά κύριο λόγο στην σύλληψη της τέχνης ως εξέλιξης που οδηγεί ξεκάθαρα και άμεσα στους Ιμπρεσιονιστές, μια ιδέα που ο Friedlander μοιράζεται με σημαντικούς ιστορικούς των αρχών του 20ού αιώνα.¹¹² Αντίστοιχα, ο ιστορικός ντετερμινισμός του Panofsky βασίζεται στην πεποίθηση ότι οι προθέσεις ενός καλλιτέχνη μπορεί να εκτιμηθούν μέσω της αντιπαραβολής της τέχνης του με ένα πρότυπο που τοποθετείται σε διαφορετική θέση μέσα στην παράδοση. Στην περίπτωση του Memling, με τον ώριμο ρεαλισμό του van Eyck και την τέχνη της Υψηλής Αναγέννησης.¹¹³

Στα τέλη του 20ού αιώνα, ο Kenneth Bruce Mac Farlane παρατηρεί ότι η ιστορία της τέχνης δεν αντιμετώπισε τον Memling ως μια γνήσια προσωπικότητα με αυτόνομη πορεία και εξέλιξη, παρά ως κατώτερο μιμητή του ρεαλισμού του van Eyck και της δραματικότητας του Weyden. Αυτό οφείλεται στην τάση των ερευνητών να θεωρούν την ιστορία της τέχνης ως έναν «αγώνα δρόμου» μεταξύ καλλιτεχνών, με άξονα και σκοπό την δραματική εκφραστική καινοτομία και την αριστοτεχνική απόδοση της φύσης.¹¹⁴ Κατά τον Ridderbos, τόσο η θετική εκτίμηση του Memling λόγω της σύνδεσής του με ρομαντικές αξίες όσο η αρνητική κριτική λόγω εμμονής στην ιδέα

internationale de Bruxelles [επιμ. Paul Lambotte, Βρυξέλλες, 24 Μαΐου-13 Οκτωβρίου 1935] και *Exposition Memling* [επιμ. Paul Lambotte, Musée Communal, Bruges, 22 Ιουνίου-1 Οκτωβρίου 1939].

¹¹⁰ Max J. Friedlander, ό. π., σ. 31-32: «Memling never surprises, never overwhelms, never strikes the viewer dumb [...] He never attained the highest measure of illusion in depicting materials, flesh, hair, fabrics [...] Memling was conquered, and he never quite liberated himself», σ. 34: «He lacks the passion of vision, the fanaticism of faith».

¹¹¹ Erwin Panofsky, *Early Netherlandish Painting*, ό. π., σ. 347: «he occasionally enchants, never offends and never overwhelms». Ακόμα και ο Paul Lambotte, ό. π., σ. 33 τον περιγράφει ως «λίγο επιφανειακό και απαθή, με έναν μυστικισμό περισσότερο κοσμικό παρά ασκητικό». Βλ. επίσης James Snyder, ό. π., σ. 197, Bernhard Ridderbos, «Objects and Questions», ό. π., σ. 140.

¹¹² Paul Philippot, ό. π., σ. 33, Bernhard Ridderbos, «From Waagen to Friedlander», ό. π., σ. 250. Η έλευση του Ιμπρεσιονισμού θέτει νέους όρους στην προσπάθεια απόδοσης του πραγματικού και κατατάσσει τον φλαμανδικό ρεαλισμό στην κατηγορία του «naïve» νατουραλισμού, βλ. Wessel Krul, ό. π., σ. 266.

¹¹³ Erwin Panofsky, *Early Netherlandish Painting*, ό. π., σ. 350: «There was no direct way from Memling to High Renaissance». Βλ. επίσης Paul Philippot, ό. π., σ. 33, Peter Parshall, ό. π., σ. 20, Bernhard Ridderbos, «From Waagen to Friedlander», ό. π., σ. 250.

¹¹⁴ Kenneth Bruce Mac Farlane, *Memling*, Οξφόρδη 1971 στο Jacques Foucart-Giorgio T. Faggini, ό. π., σ. 6. Βλ. επίσης Ludwig von Baldass, *Hans Memling*, 1942 στο ίδιο, σ. 14: «L'histoire ne doit pas [...] s'occuper en priorité des problèmes de l'expressions passionnée et de l'intense reproduction de la nature».

της γνησιότητας, είναι αμφότερες ανεπαρκείς στο να φωτίσουν τους σκοπούς του ίδιου του καλλιτέχνη ή την σημασία του έργου του για την εποχή του.¹¹⁵

Η σύγχρονη έρευνα προτείνει μια πιο αντικειμενική ανάγνωση του έργου του Memling, προκειμένου να εκτιμηθεί όχι μόνο η προσωπική του πορεία, αλλά και η συμβολή του στον πρώιμο ακαδημαϊσμό και την εκκίνηση του μοντερνισμού. Πολλές φωνές τον χαιρετίζουν ως επιτομή και σύνοψη μιας χρυσής εποχής, καταγραφέα μιας κοινωνίας που δύνει, δημιουργικό παραλήπτη μιας πλούσιας παράδοσης.¹¹⁶ Στις αρχές του 21ου αιώνα, η έντονη παρουσία του σε εκθέσεις για την Φλαμανδική ή πρώιμη Αναγεννησιακή τέχνη αποδεικνύει την αναγνώρισή του ως δημιουργού ισάξιου των Bruegel, van Eyck και Rubens,¹¹⁷ ενώ αρκετές εκθέσεις οργανώθηκαν σε Ευρώπη και Αμερική με κέντρο δικούς του πίνακες.¹¹⁸ Από το σύνολο του έργου του περισσότερο εκθειάζονται οι προσωπογραφίες (εικ. 13-14).¹¹⁹ Από τα λατρευτικά του έργα, ορισμένα είναι αρκετά δημοφιλή (εικ. 15-16). Τα δύο έργα με τα οποία θα ασχοληθούμε δεν έχουν σχολιαστεί ιδιαίτερα, πράγμα που τα καθιστά ένα γοητευτικό και ανοιχτό πεδίο εξερεύνησης.

¹¹⁵ Bernhard Ridderbos, «Objects and Questions», ό. π., σ. 140.

¹¹⁶ Ludwig von Baldass, στο Jacques Foucart-Giorgio T. Faggin, ό. π., σ. 13-14, Jacques Foucart-Giorgio T. Faggin, ό. π., σ. 6, James Snyder, ό. π., σ. 197.

¹¹⁷ Αναφέρουμε ενδεικτικά τις εκθέσεις *Bruegel to Rubens: Masters of Flemish Painting* [Palace of Holyroodhouse, Εδιμβούργο, 28 Σεπτεμβρίου 2007-6 Απριλίου 2008, Koninklijke Musea voor Schone Kunsten, Βρυξέλλες, 16 Μαΐου-21 Σεπτεμβρίου 2008, Buckingham Palace, Λονδίνο, 17 Οκτωβρίου 2008-26 Απριλίου 2009], *Bruegel, Memling, Van Eyck... The Brukenthal collection* [επιμ. Jan de Maere-Nicolas Sainte Fare Garnot, Musee Jacquemart, Παρίσι, 11 Σεπτεμβρίου 2009-11 Ιανουαρίου 2010], *Northern Renaissance: Dürer to Holbein* [επιμ. Kate Heard-Lucy Whitaker, Buckingham Palace, Λονδίνο, 17 Ιουνίου 2011-15 Ιανουαρίου 2012] καθώς και την έκθεση *Neighbours: Portraits from Flanders 1400-1700* [Mauritshuis Museum, 7 Σεπτεμβρίου 2017-14 Ιανουαρίου 2018] που πρόκειται να λάβει χώρα στην Χάγη.

¹¹⁸ Αναφέρουμε ενδεικτικά τις εκθέσεις *Memling Portraits*, ό. π., *Hans Memling's Virgin Nursing the Christ Child and the Early Netherlandish Tondo* [επιμ. Lloyd De Witt, Philadelphia Museum of Art, Ηνωμένες Πολιτείες, 19 Δεκεμβρίου 2009-17 Μαρτίου 2010], *Memling's "Portrait of a Man" on Loan from The Frick Collection* [Norton Simon Museum of Art, Ηνωμένες Πολιτείες, 27 Ιανουαρίου 2012-30 Απριλίου 2012], *Memling. Rinascimento Fiammingo* [επιμ. Till-Holger Borchert, Scuderie del Quirinale, Ρώμη, 11 Οκτωβρίου 2014-18 Ιανουαρίου 2015], *Hans Memling: Portraiture, Piety and a Reunited Altarpiece* [The Morgan Library & Museum, Νέα Υόρκη, 2 Σεπτεμβρίου 2016-8 Ιανουαρίου 2017], *Hans Memling: Allegory of Chastity* [State Hermitage Museum, Ρωσία, 7 Δεκεμβρίου 2016- 26 Φεβρουαρίου 2017].

¹¹⁹ James W. H. Weale, ό. π., σ. 85, Max J. Friedlander, ό. π., σ. 32 και το κεφάλαιο «Memling as a Portrait Painter», σ. 25-29, Paul Lambotte, ό. π., σ. 34, Ludwig van Baldass, στο Jacques Foucart-Giorgio T. Faggin, ό. π., σ. 13, Jacques Foucart-Giorgio T. Faggin, ό. π., σ. 7, Till-Holger Borchert, «Memling-Life and Work», ό. π., σ. 41, James Snyder, ό. π., σ. 202, Susie Nash, ό. π., σ. 126.

II. ΤΕΧΝΗ ΚΑΙ ΘΕΑΤΡΟ ΚΑΤΑ ΤΟΝ ΟΨΙΜΟ ΜΕΣΑΙΩΝΑ

1. Η τέχνη της Βόρειας Ευρώπης: Η ιδιαιτερότητα των πανοραμάτων του Memling

Στο παρόν κεφάλαιο θα επιχειρήσουμε να μελετήσουμε τόσο τα δύο πανοράματα του Memling όσο το μεσαιωνικό θρησκευτικό θέατρο ως προϊόντα ενός ευρύτερου οπτικού πολιτισμού. Να εντάξουμε, δηλαδή, τις μεταξύ τους αναλογίες στα πλαίσια των ευρύτερων αλληλεπιδράσεων μεταξύ των καλλιτεχνικών μορφών, οι οποίες παρατηρούνται κατά τον όψιμο Μεσαίωνα στην τέχνη των Κάτω Χώρων και σε αυτή των ευρωπαϊκών κρατών που συνδέονται ιστορικά, εμπορικά και πολιτισμικά με την περιοχή της Φλάνδρας.

Οι *Σκηνές από το Πάθος του Χριστού* (εικ. 1) είναι ένα σχετικά μικρό έργο, που περιλαμβάνει είκοσι τρεις σκηνές με γεγονότα από το Πάθος, την Ανάσταση και τις εμφανίσεις του αναστημένου Χριστού. Φιλοτεχνείται στα 1470 για τον παράγοντα της φλωρεντινής τράπεζας των Μεδίκων Tomasso Portinari και την σύζυγό του Maria (εικ. 17), που απεικονίζονται προσευχόμενοι στις κάτω γωνίες του πίνακα. Είναι πιθανόν το έργο να τοποθετήθηκε αρχικά σε ιδιωτικό χώρο προσευχής, στην οικία των Portinari στην Bruges. Κατόπιν, μεταφέρθηκε στο παρεκκλήσι τους στην εκκλησία του Αγίου Ιακώβου, όπου επίσης εξυπηρέτησε ιδιωτικούς λατρευτικούς σκοπούς. Όταν το 1480 ο Portinari επέστρεψε στην Φλωρεντία, ο πίνακας πιθανότατα τοποθετήθηκε στο παρεκκλήσιο της οικογένειας στην Santa Maria Nuova. Κατά τον 16ο αιώνα πέρασε στην ιδιοκτησία των Μεδίκων.¹²⁰ Στην δεύτερη έκδοση των *Βίων* (1568), ο Vasari ταύτισε την μικρή εικόνα που είδε στην εκκλησία της Φλωρεντίας με το *Πάθος* του Τορίνο.¹²¹

Το έργο *Σκηνές από την Έλευση και τον Θρίαμβο του Χριστού* (εικ. 2) τιτλοφορήθηκε αρχικά ως *Οι Επτά Χαρές της Παρθένου* (*Les Sept Joies de la Vierge, Seven Joys of Virgin*).¹²² Η πολύπλοκη και πληθωρική δομή του πίνακα προβλημάτισε για χρόνια τους ιστορικούς σχετικά με το αν το συνολικό περιεχόμενο των επεισοδίων

¹²⁰ Max J. Friedlander, ό. π., σ. 14, 17, Dirk De Vos, *Hans Memling*, ό. π., σ. 32-33, Michael O'Connell, ό. π., σ. 24, Till-Holger Borchert, «Memling-Life and Work», ό. π., σ. 26.

¹²¹ Giorgio Vasari, ό. π., στο Dirk De Vos, *Hans Memling*, ό. π., σ. 62. Για την fortuna του έργου βλ. Jacques Foucart-Giorgio T. Faggini, ό. π., *Catalogue* no 42, σ. 102, Dirk De Vos, *Hans Memling*, ό. π., σ. 109.

¹²² Max J. Friedlander, ό. π., σ. 17, 27, Paul Fierens, ό. π., χ. σ., εικ. 6, Jacques Foucart-Giorgio T. Faggini, ό. π., σ. 7 και *Catalogue* no 9, σ. 88, Ehrenfried Klucker, «Narrative Motifs in the Work of Hans Memling» στο Toman Rolf, ό. π., σ. 420.

επικεντρώνει στην ζωή του Χριστού ή της Θεοτόκου.¹²³ Η σύγχρονη έρευνα, σχεδόν ομόφωνα, διορθώνει τον παλιό τίτλο και θεωρεί ως κυρίαρχο μοτίβο την έλευση και τον θρίαμβο του Σωτήρα στην γη.¹²⁴ Το έργο παραγγέλνει ο δημοτικός σύμβουλος της Bruges και βυρσοδέψης Pieter Bultinc στα 1480, περίοδος κατά την οποία η καλλιτεχνική και οικονομική σταδιοδρομία του Memling κορυφώνεται.¹²⁵ Ο Bultinc παρουσιάζεται προσευχόμενος κάτω αριστερά, δίπλα στον γιο του Andriaan και το οικοσμήμό του. Κοιτάζει την Γέννηση μέσα από ένα παράθυρο. Η σύζυγός του Katelyn van Rybecke γονατίζει απέναντι, κοντά στην σκηνή της Πεντηκοστής. Στην δεξιά πλευρά του πίνακα, μια επιγραφή στην χαμένη κορνίζα ανέφερε: «*Το έτος 1480 αυτός ο πίνακας χαρίστηκε στη συντεχνία των βυρσοδεψών από τον Pieter Bultinc, γιο του Josse, βυρσοδέψη και έμπορο, και από την Katelyne, τη γυναίκα του, κόρη του Godewaert van Rybecke. Ο εφημέριος της συντεχνίας πρέπει μετά το τέλος κάθε λειτουργίας να απαγγέλει το Miserere και το De profundis για όλες τις ψυχές*».¹²⁶ Η δωρεά τοποθετήθηκε στο παρεκκλήσι της συντεχνίας των βυρσοδεψών στην Onze-Lieve-Vrouwekerk, κοντά στον κεντρικό βωμό. Κατά τον 18ο αιώνα, το έργο πέρασε στην κατοχή του αυστριακού κυβερνήτη της Brabant, έπειτα στην οικογένεια Brion και αποτέλεσε, τελικά, τμήμα της συλλογής Boisserée.¹²⁷

¹²³ Ο James W. H. Weale, ό. π., σ. 24-25 προτίμησε τον τίτλο *Χριστός, Το Φως του Κόσμου (Christ, the Light of the World)*, θεωρώντας κεντρικό θέμα του έργου την αποκάλυψη του Χριστού στον κόσμο. Ο Friedrich von Winkler, *Die altniederländische Malerei* (1924) στο Jacques Foucart-Giorgio T. Faggin, ό. π., σ. 13 είδε στο έργο μια περιγραφή της ζωής της Παρθένου. Οι Ludwig von Baldass, ό. π., στο Jacques Foucart-Giorgio T. Faggin, ό. π., σ. 88 και Erwin Panofsky, *Early Netherlandish Painting*, ό. π., σ. 507 προτιμούν τον τίτλο *Η ζωή του Χριστού και της Παρθένου (The life of Christ and Mary, La vie du Christ et de la Vierge)*. Ο Paul Lambotte, ό. π., σ. 28 το τιτλοφορεί ως *Σκηνές από την ζωή του Χριστού (Scènes de la vie du Christ)*. Ο Maurits Smeyers, «From Hemling to Memling-From panoramic view to compartmented representation», στο *Memling Studies*, ό. π., σ. 176, 179 προτείνει τον τίτλο *Έργο βωμού της Θεοφάνειας ή της Φανέρωσης (Altparpiece of the Theophany or of the Revelation)*, παρατηρώντας ότι όλα τα επεισόδια έχουν να κάνουν με τις φανερώσεις του Χριστού, από την Ενσάρκωση ως την Ανάληψη.

¹²⁴ Kenneth Bruce Mac Farlane, ό. π., στο Dirk De Vos, *Hans Memling*, ό. π., σ. 173, Dirk De Vos, *Hans Memling*, ό. π., σ. 42, Alfred Michiels, ό. π., σ. 74, James Snyder, ό. π., σ. 199, Τζέφρι Τσιπς Σμιθ, ό. π., σ. 178, Sally Whitman Coleman, ό. π., σ. 1. Για το ζήτημα του τίτλου βλ. επίσης Vida J. Hull, ό. π., σ. 31, υποσ. 6.

¹²⁵ Βλ. κεφάλαιο I, σ. 35.

¹²⁶ James W. H. Weale, ό. π., σ. 10, 23-24, 31, Max J. Friedlander, ό. π., σ. 18, Jacques Foucart-Giorgio T. Faggin, ό. π., σ. 84 και *Catalogue* no 9, σ. 88, Dirk De Vos, *Hans Memling*, ό. π., σ. 42, 178, Alfred Michiels, ό. π., σ. 75, James Snyder, ό. π., σ. 201, Maximilian P. J. Martens, «Patronage» στο *Early Netherlandish Paintings*, ό. π., σ. 346, 351, Τζέφρι Τσιπς Σμιθ, ό. π., σ. 178, Sally Whitman Coleman, ό. π., σ. 2.

¹²⁷ Sally Whitman Coleman, ό. π., σ. 3. Για την fortuna του έργου βλ. Max J. Friedlander, ό. π., σ. 50, Jacques Foucart-Giorgio T. Faggin, ό. π., σ. 84 και *Catalogue* no 9, σ. 88, Dirk De Vos, *Hans Memling*, ό. π., σ. 67, 179.

Οι ιστορικοί συχνά παρατηρούν την ομοιότητα που παρουσιάζει η σύνθεση των δύο έργων.¹²⁸ Αποτελούν αμφότερα δείγματα της αφηγηματικής εκείνης μορφής που περιγράφεται ως «προοδευτική» ή «συνεχόμενη» και αναπτύσσεται ιδιαιτέρως στην Βόρεια Ευρώπη ήδη από τον 13ο αιώνα. Γύρω από τους τομείς της εικόνας που φιλοξενούν τις κεντρικές σκηνές, αναπτύσσονται υποστηρικτικά δευτερεύοντα επεισόδια ως μια πυκνή σειρά από ιστορίες που λαμβάνουν χώρα μέσα σε ένα αστικό ή αγροτικό σκηνικό. Δημιουργείται, έτσι, μια διαδοχή γεγονότων που διαχωρίζονται από κτήρια, λόφους, φυτικά σύνολα, δέντρα κλ., ώστε ο θεατής μπορεί άμεσα και γρήγορα να αναγνωρίσει τις διάφορες σκηνές της αφήγησης.¹²⁹

Τα δύο πανοράματα παρουσιάζουν αναλογίες με γερμανικά και φλαμανδικά παραδείγματα του 15ου αιώνα, είτε αυτά οριοθετούν τις σκηνές σε διαμερίσματα (εικ. 18-19), είτε αποτελούνται από περισσότερες πτέρυγες (εικ. 20-21), ή παρουσιάζουν τα βιβλικά γεγονότα ως μια ενιαία αφήγηση που καλύπτει μια μοναδική επιφάνεια (εικ. 22-24).¹³⁰ Ο Till-Holger Borchert και η Coleman συνδέουν την αφηγηματική μέθοδο των πανοραμάτων με το έργο βωμού *Miraflores* και το *Έργο βωμού με τον Άγιο Ιωάννη* του Rogier van der Weyden (εικ. 25-26). Στα παραδείγματα αυτά, οι κεντρικές σκηνές λειτουργούν αποφασιστικά στην επιλογή και οργάνωση των δευτερευόντων επεισοδίων. Τα έργα του Memling ακολουθούν μια διαφορετική κατεύθυνση, ενσωματώνοντας τις μικρότερες σκηνές σε ένα πιο σύνθετο σκηνικό σύστημα.¹³¹

Στο πανόραμα του *Πάθους* διακρίνουμε, επίσης, έναν μακρινό απόηχο του καλλιτέχνη που, σύμφωνα με τον De Vos, επηρέασε τον Memling κατά την νεότητά του. Πρόκειται για έναν από τους σημαντικότερους ζωγράφους που εργάζονταν στην γενέτειρα του Memling γύρω στα 1450-1455. Εφαρμόζει σε πρώιμο στάδιο το πλαστικό λεξιλόγιο της Φλαμανδικής τέχνης και είναι γνωστός ως Master of the Darmstadt

¹²⁸ Friedrich von Winkler, ό. π., στο Jacques Foucart-Giorgio T. Faggini, ό. π., σ. 13, Max J. Friedlander, ό. π., σ. 17-18, Paul Lambotte, ό. π., σ. 28, 33, Jacques Foucart-Giorgio T. Faggini, ό. π., σ. 7, Martin Stevens, ό. π., σ. 328 και σ. 336-337, υποσ. 35, Dirk De Vos, *Hans Memling*, ό. π., σ. 42-43, 105, 173, Ehrenfried Klucker, «Narrative Motifs», ό. π., σ. 420, James Snyder, ό. π., σ. 199. Ο Alfred Michiels, ό. π., σ. 74 αναφέρει ότι οι Γερμανοί ιστορικοί θεώρησαν τα δύο έργα ως τμήματα μιας μεγαλύτερης σύνθεσης, παρά την διαφορά των διαστάσεών τους.

¹²⁹ Paul Philippot, ό. π., σ. 35, Ehrenfried Klucker, «Narrative Motifs», ό. π., σ. 420-421, του ιδίου, «Gothic Painting», ό. π., σ. 387, Sally Whitman Coleman, ό. π., σ. 1.

¹³⁰ Dirk De Vos, *Hans Memling*, ό. π., σ. 358, Maurits Smeyers, ό. π., σ. 179, 180, 182, 184, Ehrenfried Klucker, «Narrative Motifs», ό. π., σ. 421, Vida J. Hull, ό. π., σ. 35-36, Sally Whitman Coleman, ό. π., σ. 6.

¹³¹ Till-Holger Borchert, «Memling-Life and Work», ό. π., σ. 26, Sally Whitman Coleman, ό. π., σ. 16 υποσ. 27.

Passion (εικ. 27).¹³² Σύμφωνα με την Vida J. Hull, άμεσος πρόγονος του πανοράματος της *Έλευσης* είναι πιθανότατα η *Πύλη των Τριών Βασιλιάδων* στην Liebfrauenkirche της Φρανκφούρτης (εικ 28). Έργο του αρχιτέκτονα Madern Gerthener, το λαξεμένο τύμπανο κοσμούσε την νότια πύλη της εκκλησίας, την οποία θα μπορούσε να έχει δει ο Memling κατά το ταξίδι από την γενέτειρά του στην Φλάνδρα. Αναπαριστά την Προσκύνηση των Μάγων και, όπως το πανόραμα του Μονάχου, περιλαμβάνει το ταξίδι τους προς την Ιερουσαλήμ και, στην κορυφή της αψίδας, τον Ευαγγελισμό των Ποιμένων.¹³³

Ταυτόχρονα, θεωρούμε ότι τα δύο πανοράματα επιβεβαιώνουν την περιγραφή του ευρύτερου έργου του καλλιτέχνη ως «ύστερο Γοτθικό όνειρο».¹³⁴ Ο Memling χειρίζεται με τον τρόπο της πρώιμης Αναγέννησης ζητήματα όπως η προοπτική και το πλάσιμο των μορφών. Από την άλλη πλευρά, η οργάνωση και διαχείριση του τοπίου και ο τρόπος αφήγησης των ιερών ιστοριών παραπέμπουν σε έργα της όψιμης γοτθικής τέχνης, όπως το έργο βωμού *Parement de Narbonne* (εικ. 29). Η μικρογραφική απόδοση του Memling μοιράζεται με την γοτθική παραγωγή του Παρισιού μια ανάλογη αίσθηση του *horror vacui* και μια εφάμιλλη κομψότητα.¹³⁵ Έναν ανάλογο συνδυασμό της ιταλικής απόδοσης του trecento με μεσαιωνικούς τρόπους αφήγησης συναντάμε στις εξωτερικές πτέρυγες που ζωγράφισε ο Melchior Broederlam για το έργο βωμού της *Σταύρωσης* στο μοναστήρι Chartreuse de Champmol στην Dijon (εικ. 30).¹³⁶

Πολλοί είναι οι ερευνητές που περιλαμβάνουν στις πηγές έμπνευσης του Memling τα εικονογραφημένα χειρόγραφα, των οποίων η Bruges υπήρξε σημαντικό κέντρο παραγωγής.¹³⁷ Γύρω από τις κεντρικές σκηνές που σηματοδοτούν τα κύρια σημεία του κειμένου, οργανώνονται δεξιοτεχνικά δευτερεύοντα μοτίβα και πλήθος λεπτομέρειες. Η επιτήδευση του όψιμου γοτθικού ύφους συνδυάζεται με έναν κομψότατο

¹³² Dirk De Vos, *Hans Memling*, ό. π., σ. 17. Για την επίδραση της τέχνης της Γερμανίας και της Κολωνίας στο έργο του Memling βλ. στο ίδιο, σ. 355-360 και Lynn F. Jacobs, *Opening Doors. The Early Netherlandish Triptych Reinterpreted*, Pennsylvania 2012, σ. 160.

¹³³ Vida J. Hull, ό. π., σ. 39-40.

¹³⁴ James Snyder, ό. π., σ. 197.

¹³⁵ Ό. π., σ. 20-21.

¹³⁶ Ehrenfried Klucker, «Gothic Painting», ό. π., σ. 397.

¹³⁷ Friedrich von Winkler, ό. π., σ. 13, Jacques Foucart-Giorgio T. Faggin, ό. π., σ. 7, Max J. Friedlander, ό. π., σ. 17, Paul Lambotte, ό. π., σ. 24-25, Martin Stevens, ό. π., σ. 328, Maurits Smeyers, ό. π., σ. 179, Catherine Reynolds, «Memling's landscapes and the influence of Hugo van der Goes» στο *Memling Studies*, ό. π., σ. 163, Till-Holger Borchert, ό. π., σ. 26, James Snyder, ό. π., σ. 199. Για την σχέση της πρώιμης φλαμανδικής ζωγραφικής με την τέχνη της εικονογράφησης βλ. Max J. Friedlander, ό. π., τ. I, σ. 22 και Ehrenfried Klucker, «Gothic Painting», ό. π., σ. 412.

περιγραφικό ρεαλισμό, που ενισχύει την αφηγηματική δεινότητα των εικόνων και θα αποτελέσει ένα από τα βασικά χαρακτηριστικά της ευρωπαϊκής τέχνης του Βορρά (εικ. 31-33).¹³⁸ Αντίστοιχα, στα κομψό τοπίο των *Σκηνών από την Έλευση του Χριστού* (εικ. 2) μικρογραφικές αποδόσεις φυσικών στοιχείων και ανθρώπινων μορφών οργανώνονται γύρω από τις κεντρικές σκηνές του προσκηνίου.

Οι *Σκηνές από το Πάθος του Χριστού* αντιπαραβάλλονται συχνά με την εικονογράφηση των *Ωρών Sobiesky* (εικ. 34).¹³⁹ Ο συσχετισμός του συγκεκριμένου έργου με τα εικονογραφημένα χειρόγραφα ενισχύεται από το γεγονός ότι, κατά το ίδιο έτος, ο Memling φιλοτεχνεί μια ομόθεμη εικόνα βωμού για το παρεκκλήσι της συντεχνίας των μικρογράφων-εικονογράφων στον ναό του Αγίου Βαρθολομαίου. Ως παραγγελιοδότης αναφέρεται ο πρόεδρος της συντεχνίας Guillaume Vrelant.¹⁴⁰ Ο Weale ταύτισε το πανόραμα του Τορίνο με το έργο που εκτέλεσε ο Memling για τον φίλο και γείτονα του Vrelant. Θεώρησε, μάλιστα, ότι οι εικονιζόμενοι δωρητές προσωπογραφούν τον εικονογράφο και την σύζυγό του.¹⁴¹ Κάποιοι ερευνητές, τέλος, εικάζουν ότι ο ίδιος ο Memling φιλοτέχνησε μικρογραφίες, όπως σχεδόν όλοι οι καλλιτέχνες της περιόδου. Η δεξιοτεχνία του θα μπορούσε να εξυπηρετήσει έξοχα μια τέτοιου είδους εργασία, αλλά δεν έχει σωθεί καμία εικόνα που να μπορούμε να του αποδώσουμε με σιγουριά.¹⁴²

Η μέθοδος της συνεχόμενης αφήγησης εφαρμόζεται από ένα ακόμα καλλιτεχνικό προϊόν της εποχής, τις *tapisseries*. Το αποτέλεσμα παρουσιάζεται περισσότερο ως μια συσσώρευση γεγονότων, παρά ως μια σειρά συνθέσεων οργανωμένων γύρω από μια κεντρική εκδήλωση, με δομική ισορροπία και οργανική ενότητα. Αρχιτεκτονικά στοιχεία και δομές εντοπίζουν τα γεγονότα σε συγκεκριμένες θέσεις και λειτουργούν ως σκηνικά για την δράση. Η τοποθέτηση των επεισοδίων δεν παρέχει οπτικές ενδείξεις για την χρονική ή γεωγραφική απόσταση των γεγονότων (εικ 35-36).¹⁴³ Η

¹³⁸ Τζέφρι Τσιπς Σμιθ, ό. π., σ. 36, 43, 46-47, James Snyder, ό. π., σ. 38, Susie Nash, ό. π., σ. 92-94.

¹³⁹ Martin Smeyers, ό. π., σ. 180, Vida J. Hull, ό. π., σ. 36-38.

¹⁴⁰ Friedrich von Winkler, ό. π., στο Jacques Foucart-Giorgio T. Faggin, ό. π., σ. 13, Paul Lambotte, ό. π., σ. 33, Jacques Foucart-Giorgio T. Faggin, ό. π., σ. 84, James Snyder, ό. π., σ. 199, Till-Holger Borchert, «Memling-Life and Work», ό. π., σ. 18.

¹⁴¹ James W. H. Weale, ό. π., σ. 20, 21, 23. Σύμφωνα με τον Stevens το ζήτημα δεν έχει ακόμα ξεκαθαρίσει, βλ. Martin Stevens, ό. π., σ. 330.

¹⁴² Paul Fierens, ό. π., χ. σ., Alfred Michiels, ό. π., σ. 189-193.

¹⁴³ Laura Weigert, ό. π., σ. 29.

αφηγηματική ασάφεια των tapisseries συνδέθηκε με τα δύο πανοράματα του Memling, και ιδιαίτερα με τις *Σκηνές από το Πάθος*.¹⁴⁴

Ο Memling εφαρμόζει την συνεχόμενη αφήγηση και σε άλλους πίνακες. Το *Έργο Βωμού των Δύο Ιωάννηδων* αποτελεί την πρώτη απόπειρα απόδοσης του οράματος της Αποκάλυψης σε μια ενοποιημένη σύνθεση (εικ. 37). Στο ίδιο έργο, η αριστερή πτέρυγα παρουσιάζει ταυτόχρονα τον Αποκεφαλισμό του Ιωάννη στο προσκήνιο, το Συμπόσιο του Ηρώδη ενσωματωμένο στο αρχιτεκτονικό σύνολο της πόλης και την Βάφτιση του Χριστού ως μέρος του τοπίου στο βάθος.¹⁴⁵

Αρκετοί ερευνητές συνδέουν τα δύο πανοράματα με το τελευταίο γνωστό δείγμα της δημιουργίας του καλλιτέχνη, το *Τρίπτυχο του Πάθους* (*Τρίπτυχο Greverade*) του Lübeck (εικ. 38). Στην αριστερή πτέρυγα, πάνω από την κεντρική σκηνή της Μεταφοράς του Σταυρού, φανταστικά αρχιτεκτονικά σύνολα περιλαμβάνουν, με τον τρόπο των δύο πανοραμάτων, πλήθος μικροσκοπικών μορφών που συμμετέχουν στα γεγονότα που προηγούνται της ανάβασης στον Γολγοθά. Στο δεξί τμήμα, πίσω από τα κεντρικά επεισόδια του Ενταφιασμού και της Ανάστασης, οι εμφανίσεις του αναστημένου Χριστού παρουσιάζονται διαχωρισμένες και αρμονικά τοποθετημένες σε ένα πρωινό τοπίο, παραπέμποντας και πάλι στον τρόπο παρουσίασης των αντίστοιχων επεισοδίων στα δύο πανοράματα.¹⁴⁶

Η σύγκριση με προηγθέντα ή σύγχρονα παραδείγματα από την ζωγραφική και ευρύτερη τέχνη της εποχής, αλλά και με άλλα έργα του ίδιου καλλιτέχνη, αποδεικνύει ότι η καθαρή, συνεκτική και αρμονική διανομή των επεισοδίων στα δύο συγκεκριμένα πανοράματα αποτελεί μια καινοτομία και μοναδική στο είδος της εφαρμογή του μοντέλου της συνεχόμενης αφήγησης.¹⁴⁷ Ξεπερνώντας την επίπεδη, βυζαντινότροπη απόδοση του γοτθικού ρεαλισμού, ο Memling ενσωμάτωσε την ανθρώπινη μορφή στο προοπτικό και αληθοφανές τοπίο. Διαχώρισε με σαφήνεια τις σκηνές μέσω μιας ιδιαίτερης οργάνωσης του ίδιου περιβάλλοντος, και όχι με πλαίσια ή μέσω της επαναλαμβανόμενης απεικόνισης φυσικών ή αρχιτεκτονικών μοτίβων. Εκείνο που

¹⁴⁴ Vida J. Hull, ό. π., σ. 38-39, Maurits Smeyers, ό. π., σ. 179, Catherine Reynolds, ό. π., σ. 163, Sally Whitman Coleman, ό. π., σ. 6.

¹⁴⁵ Vida J. Hull, ό. π., σ. 41, υποσ. 37, Bernhard Ridderbos, «Objects and Questions», ό. π., σ. 136-144.

¹⁴⁶ James W. H. Weale, ό. π., σ. 55-56, Paul Lambotte, ό. π., σ. 44, 53, Jacques Foucart-Giorgio T. Faggin, ό. π., *Catalogue* no 16g-i, σ. 92-93, Dirk De Vos, *Hans Memling*, ό. π., σ. 54, 105, 323-326, Martin Smeyers, ό. π., σ. 179, Alfred Michiels, ό. π., σ. 74, 76, 180, 183.

¹⁴⁷ Charles D. Cluttler, *Nothern Painting From Pucelle to Bruegel*, New York 1968, σ. 171 στο Vida J. Hull, ό. π., σ. 40, υποσ. 36, Paul Philippot, ό. π., σ. 35, 40-41, Ehrenfried Klucker, «Narrative Motifs», ό. π., σ. 421, Vida J. Hull, ό. π., σ. 36, 40.

επαναλαμβάνεται σε διάφορα σημεία του φυσικού και αρχιτεκτονικού περιβάλλοντος είναι οι μορφές των ιερών προσώπων. Έτσι, τα επεισόδια συγκροτούν αυτόνομες αφηγηματικές εστίες που συγκροτούνται μαζί από το ενοποιημένο τοπίο. Με τον παραπάνω τρόπο, τα δύο έργα καταφέρνουν να αποδώσουν έναν μεγάλο αριθμό επεισοδίων στην ίδια ζωγραφική επιφάνεια, κι όχι ομαδοποιημένα σε θεματικές ενότητες κατανεμημένες σε διαφορετικές πτέρυγες ή σελίδες. Για τον παραπάνω λόγο, περιγράφονται ως «κυκλικές συνθέσεις» (*compositions cycliques*)¹⁴⁸ ή «ταυτόχρονες εικόνες» (*simultanbild*).¹⁴⁹ Τον τελευταίο όρο εισήγαγε και ανέλυσε ο Ehrenfried Kluckert, θέλοντας να περιγράψει αυτόν τον ξεχωριστό τύπο εικόνας του όψιμου μεσαίωνα και θεωρώντας τα πανοράματα του Memling ως κορυφαία δείγματα της αφηγηματικής αυτής φόρμουλας.¹⁵⁰

2. Το μεσαιωνικό θρησκευτικό θέατρο

Θεωρούμε ότι η ιδιαιτερότητα των δύο πανοραμάτων του Memling οφείλεται, συν τοις άλλοις, στην αλληλεπίδρασή τους με ένα ακόμα καλλιτεχνικό είδος, το οποίο δεν αντιπροσωπεύει την εικαστική, αλλά την θεατρική έκφραση της εποχής. Ο συνδυασμός της ρεαλιστικής απόδοσης με το είδος εκείνο της πολύσκηνικότητας που επιτρέπει τον διαχωρισμό των επεισοδίων και, ταυτόχρονα, διατηρεί την αίσθηση της ενότητας, οφείλεται στην συνειδητή ή ασυνειδητή άντληση στοιχείων από το μεσαιωνικό θρησκευτικό θέατρο και εξυπηρετεί αυτό που εύστοχα ο De Vos περιγράφει ως «σύνθετο σκηνικό σύνολο» (*complex stage set*).¹⁵¹

Αυτό που αποκαλούμε θρησκευτικό θέατρο ή «πρώιμο δράμα» (*early drama*), συνιστά μια πολιτισμική και ταυτόχρονα λατρευτική πρακτική του Μεσαίωνα. Τα χρονολογικά του όρια εκτείνονται περίπου από τον 10ο ως τον 18ο αιώνα και κατά την δύση του συνυπάρχει στις περισσότερες χώρες με το αναγεννησιακό θέατρο. Την γέννησή του χαρακτηρίζει ένα είδος ειρωνείας. Η θεατρική αναπαράσταση -αυστηρά

¹⁴⁸ Paul Lambotte, ό. π., σ. 28, 33.

¹⁴⁹ Το έργο *Σκηνές από το Πάθος του Χριστού* περιγράφεται ως «*simultaneous visual narrative*», βλ. Till-Holger Borchert, «Memling-Life and Work», ό. π., σ. 26 και ως «*synchronically conceived narrative*», βλ. Martin Stevens, ό. π., σ. 322. Ο Dirk De Vos, *Hans Memling*, ό. π., σ. 105 περιγράφει τα δύο έργα ως «*simultaneous paintings*».

¹⁵⁰ Ehrenfried Kluckert, «Zur Methode der Erzählformen in der Malerei», *Das Munster*, τχ. 27 (1973), σ. 150-151 και του ιδίου, «Die Simultanbilder Memlings, ihre Wurzeln und Wirkungen», *Das Munster*, τχ. 27 (1974), σ. 284-295 στο Dirk De Vos, *Hans Memling*, ό. π., σ. 105, 179, υποσ. 4. Με τον ίδιο όρο περιγράφει το έργο *Σκηνές από την Έλενη και το Θρίαμβο του Χριστού* η Sally Whitman Coleman, ό. π., σ. 1.

¹⁵¹ Dirk De Vos, *Hans Memling*, ό. π., σ. 105. Βλ. επίσης Martin Stevens, ό. π., σ. 328.

απαγορευμένη από τους Πατέρες της Εκκλησίας λόγω της ηθικής έκπτωσης του είδους κατά την όψιμη Ρωμαϊκή εποχή- ξαναγεννιέται στους κόλπους της ίδιας της χριστιανικής λατρείας. Η όλη διαδικασία είναι αργή και καθόλου ομαλή. Ωστόσο, σε γενικές γραμμές, αναδύεται ένα καθαρό πρότυπο σαφούς εξέλιξης από μια απλή λατρευτική πράξη προς αυτό που αποκαλούμε λειτουργικό δράμα. Δηλαδή, προς μια πλήρη αναπαράσταση της ζωής του Χριστού που τραγουδιέται στα λατινικά, χρησιμοποιεί ολόκληρο τον εκκλησιαστικό χώρο και αποδεσμεύεται σταδιακά από την Θεία Λειτουργία.¹⁵²

Το λυρικό μέρος της πρώιμης λειτουργίας του Πάσχα υπήρξε ο βασικός άξονας της μελλοντικής εξέλιξης. Τον τρόπο του Πάσχα αποτελούσε ένας μικρός διάλογος, συνοδευόμενος από στοιχειώδεις σκηνικές οδηγίες: Ένας λευκοντυμένος ιερέας στέκεται στην Αγία Τράπεζα υποδύομενος τον άγγελο. Άλλοι τρεις υποδύονται τις Μαρίες που επισκέπτονται τον Άγιο Τάφο την πρώτη Κυριακή του Πάσχα. Ο διάλογος «*Quem quaeritis*» διαμορφώνει το «σενάριο» του λειτουργικού δράματος, που αποκαλείται *Visitatio Sepulchri*:

«*Quem quaeritis in sepulchro, o Christicolae?*» (Ποιόν αναζητάτε στον τάφο, ω Χριστιανές;)

«*Jesum Nazarenum crucifixum, o caelicola*» (Τον Ιησού από τη Ναζαρέτ που σταυρώθηκε, ω επουράνιε)

«*Non est hic: surrexit sicut praedixerat. Ite, nuntiante quia surrexit de sepulchro*» (Δεν είναι εδώ: Αναστήθηκε όπως προείπε. Πηγαίνετε, και πείτε σε όλους ότι αναστήθηκε από τον τάφο).¹⁵³

Η πρώτη μαρτυρία του *Quem Quaeritis* προέρχεται από την Γαλλία. Το λειτουργικό δράμα επεκτάθηκε σε όλη την Ευρώπη. Ο αρχικός διάλογος μεγάλωσε και προστέθηκαν επεισόδια προγενέστερα και μεταγενέστερα της παραπάνω σκηνής. Χρησιμοποιήθηκαν μιμική δράση, ποικίλα εξαρτήματα και κατάλληλες ενδυμασίες. Η οργάνωση του χώρου ήταν ίδια σε όλες τις εκκλησίες: Στην κάθε πλευρά του κεντρικού κλίτους οριοθετούνταν οι «οίκοι», οι χώροι που σηματοδοτούσαν διαφορετικούς

¹⁵² Edmund K. Chambers, ό. π., τ. I, σ. 1-22, τ. II, σ. 2, 35, Κατερίνας Κακούρη, *Προαισθητικές*, ό. π., σ. 114, Allardyce Nicoll, ό. π., σ. 10, Φύλλης Χάρτνολ, ό. π., σ. 35, 39-40, Ronald W. Vince, ό. π., σ. 214, Phyllis Hartnoll-Peter Found (επιμ.), *Λεξικό του Θεάτρου*, μτφρ. Νίκου Χατζόπουλου, Αθήνα 2000, σ. 273, Eckehard Simon, ό. π., εισαγωγή, σ. xii.

¹⁵³ Edmund K. Chambers, ό. π., τ. II, σ. 9, 12, 57, Allardyce Nicoll, ό. π., σ. 10, Φύλλης Χάρτνολ, ό. π., σ. 41, 43, Phyllis Hartnoll-Peter Found, ό. π., σ. 273, Clifford Flanigan, «*Medieval Liturgical Processions in Semiotic and Cultural Perspective*» στο Kathleen Ashley-Wim Husken, ό. π., σ. 49, Dunbar H. Ogden, ό. π., σ. 24, 39-40.

τόπους σύμφωνα με τις ανάγκες της ευαγγελικής διήγησης: την Ναζαρέτ, την Βηθλεέμ, το παλάτι του Ηρώδη, το Όρος των Ελαιών, την Γεσθημανή, τον Γολγοθά κ.τ.λ. Ο μεταξύ τους χώρος (platea) που αρχικά προορίζονταν για το εκκλησίασμα, σύντομα μετατράπηκε σε χώρο δράσης. Έτσι, ολόκληρος ο ναός αποτελούσε ένα πολλαπλό σκηνικό, όπου το κοινό μπορούσε να παρακολουθεί διαδοχικά όλες τις σκηνές της παράστασης (εικ. 39).¹⁵⁴

Η ανάπτυξη του λειτουργικού δράματος ολοκληρώνεται γύρω στον 13ο αιώνα. Τα επόμενα εκατό χρόνια συγκροτούν μια μεταβατική περίοδο κατά την οποία το νέο είδος υπόκειται σε μια διαδικασία που, λαμβάνοντας πάντα υπόψη ότι το θέμα του παραμένει θρησκευτικό, μπορούμε να αποκαλέσουμε εκκοσμίκευση. Η ανθρώπινη πλευρά διευρύνεται έναντι της θρησκευτικής και ενισχύεται ο θεαματικός χαρακτήρας. Μέχρι τον 14ο αιώνα, η οργάνωση περνά από τον κλήρο στον λαό, το θέαμα βγαίνει έξω από τους ναούς και μετατρέπεται σε αυτό που αποκαλούμε μυστήριο. Σε θρησκευτικό, δηλαδή, έργο, γραμμένο στην καθομιλουμένη, που εκφέρεται πλέον ως προφορικός λόγος, παρουσιάζεται μπροστά στην εκκλησία ή στην πλατεία της πόλης, ή περιφέρεται στο αστικό περιβάλλον και συχνά διαρκεί περισσότερο από μια ολόκληρη μέρα.¹⁵⁵

Κάθε μυστήριο περιλαμβάνει έναν κύκλο βιβλικών επεισοδίων από την Γέννηση ως την Δευτέρα Παρουσία. Τα ιερά πρόσωπα ενσαρκώνουν πλέον αστοί και χωρικοί, ενώ επαγγελματικές συντεχνίες αναλαμβάνουν την κατασκευή των οίκων, χορηγούν τα κοστούμια και τα σκηνικά. Στις παραστάσεις αυτές εξακολουθούν να ισχύουν οι σκηνοθετικές οδηγίες του λειτουργικού δράματος, που σε κάποιες χώρες εγκαταλείπεται και σε άλλες συνεχίζει να εκτυλίσσεται εντός των ναών. Οι οίκοι (locae) τοποθετούνται πλέον πάνω σε εξέδρες και στήνονται σε έναν ανοιχτό χώρο (platea) μπροστά στο ακροατήριο σχηματίζοντας γραμμή, κύκλο ή ημικόκλιο. Οι σκηνογραφίες υπάρχουν ταυτόχρονα, ενώ το θέαμα μεταφέρεται διαδοχικά από το ένα σκηνικό στο άλλο. Εικάζεται ότι στην Αγγλία και την Φλάνδρα κάθε σκηνή παιζόταν σε διώροφο άρμα, σαν εκείνα που χρησιμοποιούνταν στις βασιλικές πομπές και τις θριαμβικές εισόδους. Μια σειρά από τέτοια αμάξια παρελαύνουν στην πόλη και, κάθε φορά που σταματούν, οι ηθοποιοί επαναλαμβάνουν το έργο μπροστά σε μια ομάδα

¹⁵⁴ Edmund K. Chambers, ό. π., τ. II, σ. 30, Allardyce Nicoll, ό. π., σ. 11-12, 15, Φύλλις Χάρτνολ, ό. π., σ. 44-45, Ronald W. Vince, ό. π., σ. 206-08, Clifford Flanigan, ό. π., σ. 47-48.

¹⁵⁵ Edmund K. Chambers, ό. π., τ. II, σ. 69, 79, 86-90, Allardyce Nicoll, ό. π., σ. 16, 28-29, 32-34, Φύλλις Χάρτνολ, ό. π., σ. 48-49, Phyllis Hartnoll-Peter Found, ό. π., σ. 415.

θεατών (processional staging).¹⁵⁶ Οι εξέδρες ή τα άρματα που φιλοξενούσαν την δράση των μυστηρίων διέθεταν συχνά κατασκευασμένα πλαίσια, τα οποία σηματοδοτούσαν το αρχιτεκτονικό ή φυσικό περιβάλλον εντός του οποίου λάμβανε χώρα η βιβλική δράση. Ήδη κατά τον 12ο αιώνα, το σκηνοθετικό αυτό μοντέλο παρουσιάζεται πλήρως διαμορφωμένο. Το σύστημα της πολυτοπικής ή ταυτόχρονης σκηνοθεσίας αποτελεί την χαρακτηριστική συμβολή του Μεσαίωνα στην τέχνη του θεάτρου.¹⁵⁷

Το σχέδιο του Hubert Cailleau προσφέρει μια εικόνα ενδεικτική της χωροταξίας ενός μεσαιωνικού μυστηρίου (εικ. 40). Όπως και στο λειτουργικό δράμα, το διάστημα μεταξύ των οίκων χρησιμοποιείται ως χώρος δράσης, πράγμα που καθιστά δυσδιάκριτα τα όρια μεταξύ του χώρου των υποκριτών και εκείνου που προορίζεται για το κοινό. Η μελέτη των σωζόμενων κειμένων επιβεβαιώνει την υπόθεση περί σύγχυσης και εναλλαγής των ρόλων εκτελεστών και θεατών κατά την διεξαγωγή αυτού του τύπου των εκδηλώσεων. Το κοινό των δημόσιων μυστηρίων δεν παρακολουθεί την αναπαράσταση ως παθητικός δέκτης, αλλά συμμετέχει σε αυτή με όρους συναισθηματικούς και λατρευτικούς, με έναν οιονεί τελετουργικό τρόπο.¹⁵⁸

Αρκετά κείμενα έχουν διασωθεί από τους κύκλους των αγγλικών μυστηρίων, των «mystery plays». Ταυτόχρονα, εμφανίζονται στην Γαλλία τα «mystères», στην Ιταλία τα «sacre rappresentazioni», στην Ισπανία τα «autos sacramentales», στις γερμανόφωνες χώρες τα «geistspiele». Τα γενικά γνωρίσματα του είδους είναι ίδια, ενώ κάποια στοιχεία υπερτερούν ή υποβαθμίζονται ανάλογα με την ιδιοσυγκρασία κάθε λαού. Σταδιακά, και με την χρήση τεχνολογικού εξοπλισμού, το θέαμα εμπλουτίζεται με κοσμικές σκηνές και κωμικούς χαρακτήρες, ακροβατικά νούμερα και εντυπωσιακά εφέ, συνιστώντας ένα μοναδικό δείγμα λατρευτικής εμπειρίας και θεατρικής απόλαυσης. Ο διαχωρισμός του θεάτρου από την τελετουργία είναι αποτέλεσμα εξελίξεων που λαμβάνουν χώρα μετά τον Διαφωτισμό. Σχετίζεται τον διαχωρισμό της ενεργητικής λειτουργίας του ηθοποιού από την παθητική λειτουργία του θεατή και δεν αφορά προαισθητικές μορφές θεάτρου όπως το Μεσαιωνικό.¹⁵⁹

¹⁵⁶ Αναφέρεται ότι η *Λειψανοθήκη της Αγίας Ούρσουλας* του Memling (εικ. 16) περιφερόταν στους δρόμους της Bruges στα πλαίσια παρόμοιων λατρευτικών εκδηλώσεων, βλ. Ehrenfried Klucker, «Narrative Motifs», ό. π., σ. 421, Τζέφρι Τσιπς Σμιθ, ό. π., σ. 195.

¹⁵⁷ Edmund K. Chambers, ό. π., τ. II, σ. 87, Allardyce Nicoll, ό. π., σ. 15, 29-30, 32-34, Φύλλις Χάρτνολ, ό. π., σ. 49-55, Ronald W. Vince, ό. π., σ. 264, 279, Phyllis Hartnoll-Peter Found, ό. π., σ. 415.

¹⁵⁸ Gilbert Lewis, ό. π., σ. 38, Michael O'Connell, ό. π., σ. 28, Kathleen Ashley-Wim Husken, ό. π., σ. 12, Laura Weigert, ό. π., σ. 25.

¹⁵⁹ Edmund K. Chambers, ό. π., τ. II, σ. 91-96, Κατερίνας Κακούρη, *Προαισθητικές*, ό. π., σ. 111, Allardyce Nicoll, ό. π., σ. 33-34, Φύλλις Χάρτνολ, ό. π., σ. 50, 54, Phyllis Hartnoll-Peter Found, ό. π.,

Το λειτουργικό δράμα στις Κάτω Χώρες εξελίσσεται παράλληλα με το δράμα των γύρω κρατών και κυρίως της Γαλλίας. Σύντομα, καθίσταται σημαντικό κομμάτι της λατρευτικής ζωής και εξαπλώνεται σε Βορρά και Νότο. Όσον αφορά τα μυστήρια, τα σωζόμενα κείμενα περιορίζονται στα έργα *Die Eerste Bliscap van Maria* (*Η Πρώτη Χαρά της Παρθένου*) και *Die Sevenste Bliscap van Onser Vrouwen* (*Η Εβδομη Χαρά της Παρθένου*). Πρόκειται για δύο από τα επτά μέρη του κύκλου *Bliscap van Onser Vrouwen* (*Οι Χαρές της Παρθένου*). Πραγματεύονται τα γεγονότα από την Πτώση ως τον Ευαγγελισμό, καθώς και όσα σχετίζονται με τον Θάνατο και την Κοίμηση της Θεοτόκου. Οι παραστάσεις λάμβαναν χώρα κάθε χρόνο στις Βρυξέλλες, το απόγευμα της Κυριακής πριν την Πεντηκοστή. Τα αρχεία της πόλης χρονολογούν το γεγονός μεταξύ 1448 και 1566, περίοδος που συμπίπτει με την παρουσία του Memling στην πόλη πριν την εγκατάστασή του στην Bruges.¹⁶⁰

Ένα από τα εξέχοντα λατρευτικά γεγονότα της μεσαιωνικής Bruges είναι η λιτανεία του Αγίου Αίματος (*Heleghe Bloede processie*). Η τελετή σχετίζεται αρχικά με την λατρεία του Τίμιου Σταυρού. Αργότερα, και υπό αδιευκρίνιστες συνθήκες, κατάφθάνει από την Κωνσταντινούπολη ένα κρυστάλλινο δοχείο που περιέχει το Αίμα του Χριστού. Από το 1256, το ιερό λείψανο ενσωματώνεται στην λιτανεία και καθίσταται κεντρικό στοιχείο στην θέση του Σταυρού. Είναι δύσκολο να ανακαλέσουμε την πρώτη μορφή της τελετής, η οποία αναφέρεται στα δημοτικά αρχεία ως «*ommegan*» (κυκλική περιφορά, πορεία γύρω από την πόλη) και περιλαμβάνει θεατρικές αναπαραστάσεις ή *tableaux vivants* με θέμα το Θείο Πάθος.¹⁶¹ Ο εορτασμός παρουσιάζει αναλογίες με ένα ξεχωριστό τύπο μυστηρίου, την αναπαράσταση ή μυστήριο των Παθών (*Passion Play*). Πρόκειται για θρησκευτικό δράμα γραμμένο στην καθομιλουμένη, που παρουσιάζει τα γεγονότα από τον Μυστικό Δείπνο μέχρι την Σταύρωση, σε αντίθεση με το μυστήριο που περιλαμβάνει τα γεγονότα από την Γένεση ως την Δευτέρα Παρουσία (εικ. 41).¹⁶²

σ. 415. Ο Edmund K. Chambers, ό. π., τ. II, σ. 69, 79 θεωρεί ότι μέχρι τον 14ο αιώνα η πρωτόγονη σχέση μεταξύ λειτουργίας και αναπαράστασης έχει σβήσει απόλυτα. Εδώ θα θεωρήσουμε το μεσαιωνικό θρησκευτικό θέατρο σε όλη του την εξέλιξη ως μια τελετουργική-θεατρική επιτέλεση που διαθέτει αποτελεσματικότητα και ταυτόχρονα ψυχαγωγία, βλ. εισαγωγή, σ. 25.

¹⁶⁰ Ronald W. Vince, ό. π., σ. 223, 225, Martin Stevens, ό. π., σ. 336-337, υποσ. 35, Elsa Strietman, «The Low Countries» στο Eckehard Simon, ό. π., σ. 241-243, Michael O'Connell, ό. π., σ. 27.

¹⁶¹ Kathleen Ashley, «Introduction: The Moving Subject of Processional Performance» στο Kathleen Ashley-Wim Husken, ό. π., σ. 9, Thomas A. Boogaart, «Our Savior's Blood: Procession and Community in Late Medieval Bruges» στο ίδιο, σ. 74-75.

¹⁶² Edmund K. Chambers, ό. π., τ. II, σ. 75-77, Ronald W. Vince, ό. π., σ. 282-284, Phyllis Hartnoll-Peter Found, ό. π., σ. 481.

Κατά τον 14ο αιώνα, οι αστικές τελετουργίες της Bruges και ολόκληρης της Ευρώπης γίνονται εξαιρετικά μεγαλόπρεπες. Οι ενορίες συμμετέχουν στην οργάνωση, οι συντεχνίες πρωτοστατούν στην αναζήτηση σκηνικών νεωτερισμών, ενώ οι διοικητικές αρχές φροντίζουν για την εναρμόνιση των εκδηλώσεων με το αστικό τοπίο.¹⁶³ Η λιτανεία του Αγίου Αίματος, λόγω χάρη, ακολουθεί μια συγκεκριμένη πορεία που σταματά σε κεντρικά σημεία της πόλης και σε περιοχές εκτός των τειχών (εικ. 42). Κάθε σημείο του αστικού περιβάλλοντος μετατρέπεται διαδοχικά σε σκηνικό της θρησκευτικής τελετουργίας. Ο εορτασμός συμβάλλει στην πολιτιστική προβολή και την οικονομική ανάπτυξη, αφού κάθε Μάιο η Bruges γίνεται πόλος έλξης εμπόρων, προσκυνητών και κατοίκων από άλλες πόλεις.¹⁶⁴

Ένα στοιχείο που συναντάμε συχνά στο θέατρο, τις λιτανείες, αλλά και σε εκδηλώσεις των Κάτω Χωρών με πολιτικό περιεχόμενο, είναι τα *tableaux vivants*, οι λεγόμενες «ζωντανές εικόνες». Σε αυτές τις προσεκτικά στημένες σκηνές, οι συμμετέχοντες χρησιμοποιούν την κίνηση και τον λόγο ελάχιστα ή καθόλου. Μέσω της παρουσίας ιστορικών, βιβλικών ή μυθολογικών στιγμιotypών και αλληγορικών μορφών, τα *tableaux vivants* αφηγούνται τις βιβλικές ιστορίες στα πλαίσια των μυστηρίων, ή εκφράζουν τις προσδοκίες της κοινότητας κατά την υποδοχή των βασιλικών θριάμβων στα αστικά κέντρα.¹⁶⁵

3. Η λατρευτική τέχνη και το θρησκευτικό θέατρο στα πλαίσια του ύστερου μεσαιωνικού πολιτισμού

Ο Huizinga μελετά την πρώιμη Φλαμανδική τέχνη ως προϊόν της βουργουνδικής κουλτούρας. Η τελευταία είναι αναμφισβήτητα μεσαιωνική και αποτελεί την τελευταία αναλαμπή μιας παρακμάζουσας αριστοκρατίας. Ο πρώιμος Φλαμανδικός πολιτισμός δομείται γύρω από την αυλή. Αυτήν έχουν ως μοντέλο οι αστοί των πόλεων. Η γλώσσα της αυλής είναι η γαλλική και ο τρόπος ζωής βασίζεται στην γαλλική παράδοση. Η όψιμη μεσαιωνική αυλική κουλτούρα φέρει όλα τα χαρακτηριστικά ενός πολιτισμού σε ύφεση: την συντηρητικότητα ενός κλειστού και αμετάβλητου συστήματος, τις αρχές και τους κώδικες της ιπποτικής τιμής και υπακοής, τους εορτασμούς,

¹⁶³ Στις Κάτω Χώρες είναι έντονη η παρουσία των ζωγράφων στις αδελφότητες και συντεχνίες που εμπλέκονταν στις θεατρικές παραγωγές, βλ. Elsa Strietman, ό. π., σ. 238.

¹⁶⁴ Thomas A. Boogaart, ό. π., σ. 78, 84-90.

¹⁶⁵ Stijn Bussels, «Making the Most of Theatre and Painting: The Power of Tableaux Vivants in Joyous Entries from the Southern Netherlands (1458–1635)» στο *Theatricality in Early Modern Art and Architecture*, ό. π., σ. 37. Βλ. επίσης Ronald W. Vince, ό. π., σ. 272-277.

τα θρησκευτικά τάγματα και τις φιλοσοφικές-θεολογικές προσπάθειες να γίνει το ιερό προσβάσιμο σε κάθε πιστό. Το περιεχόμενο της πρώιμης Φλαμανδικής τέχνης δεν είναι βέλγικο ή ολλανδικό, αλλά συνδυάζει στοιχεία από τον πολιτισμό της βόρειας Γαλλίας και των Κάτω Χωρών. Περιέχει «αναγεννησιακά» αλλά και «μεσαιωνικά» στοιχεία και εξυπηρετεί τις παραπάνω πρακτικές και πεποιθήσεις.¹⁶⁶

Κατά τον όψιμο Μεσαίωνα, δύο παράγοντες χαρακτηρίζουν την θρησκευτική και ευρύτερη ζωή: ο κορεσμός της θρησκευτικής ατμόσφαιρας και η τάση μετάφρασης των σκέψεων σε εικόνες. Από το β' μισό του 14ου αιώνα, η έμφαση που δίνεται στην εικόνα συστηματοποιείται και επεκτείνεται σε όλους τους τομείς. Η αυλική ζωή, οι λατρευτικές εκδηλώσεις και γεγονότα όπως η στέψη του βασιλιά της Γαλλίας και οι θριαμβικές είσοδοι των δούκων της Βουργουνδίας στις φλαμανδικές πόλεις, συγκεκριμενοποιούν τον τρόπο συμπεριφοράς των συμμετεχόντων και αποκτούν έντονα θεαματικό χαρακτήρα.¹⁶⁷ Ταυτόχρονα, η ζωγραφική και η τέχνη της εικονογράφησης εγκαταλείπουν το βυζαντινό ύφος που τόνιζε την απόσταση μεταξύ πιστού και αναπαράστασης. Μορφή και ιδέα προσπαθούν να ομοιάσουν όσο το δυνατόν περισσότερο στην φύση.¹⁶⁸ Το ενδιαφέρον του θρησκευτικού θεάτρου εστιάζει αντίστοιχα στην αληθοφάνεια της δράσης, του σκηνικού και των ενδυμάτων, διατηρώντας ταυτόχρονα μοτίβα που παραπέμπουν στους λειτουργικούς συμβολισμούς.¹⁶⁹

Ένας πόθος για πλήρη αφήγηση, για μια κατηγορηματική δραματοποίηση των ευαγγελικών ιστοριών, χαρακτηρίζει τις τοιχογραφίες των ναών, τα vitreaux, τα πολύπτυχα έργα βωμού και τα Βιβλία των Ωρών (εικ. 31-34, 37-38). Αντίστοιχα, η θρησκευτική λογοτεχνία της εποχής εξιστορεί λεπτομερειακά τα βιβλικά επεισόδια. Οι πιστοί θέλουν να ξέρουν για το Θείο Πάθος περισσότερα από όσα διαβάζουν στα Ευαγγέλια. Η επιθυμία τους να βλέπουν όσο το δυνατόν περισσότερα, ή, πιο σωστά, ο πόθος τους να βλέπουν τα πράγματα στην μεγαλύτερη δυνατή τους λεπτομέρεια,

¹⁶⁶ Johan Huizinga, *The Waning*, ό. π., σ. 20-31, 37-40, 54-58, 68-74, 124, 204, 237-239, 250-251, 262-263, 307-318, του ιδίου, *Verzamelde werken*, τ. 1, Haarlem 1948, σ. 39 και τ. 2, σ. 95-160 στο Wessel Krul, ό. π., σ. 283-285. Για τις ιστορικές συνθήκες που διαμορφώνουν την σχέση μεταξύ Φλάνδρας και Γαλλίας βλ. παραπάνω κεφάλαιο I, σ. 31-33.

¹⁶⁷ Johan Huizinga, *The Waning*, ό. π., σ. 40-48, 147, Susie Nash, ό. π., σ. 1, Sally Whitman Coleman, ό. π., σ. 9.

¹⁶⁸ Ehrenfried Klucker, «Gothic Painting» ό. π., σ. 386, 388, 393, Τζέφρι Τσιπς Σμιθ, ό. π., σ. 36, 46-47, Susie Nash, ό. π., σ. 92-94.

¹⁶⁹ Edmund K. Chambers, ό. π., τ. II, σ. 90, 96-97, Dunbar H. Ogden, ό. π., σ. 168, 172-173.

έχει να κάνει με την πραγματικότητα της θρησκευτικής τους εμπειρίας και την εγγύτητα που νιώθουν ότι έχει η τελευταία στην καθημερινή τους ζωή.¹⁷⁰

Προς επιβεβαίωση των παραπάνω, αρκετές είναι οι αναλογίες που σημειώνονται μεταξύ εικαστικών και θεατρικών μορφών έκφρασης. Η Laura Weigert αναφέρει ότι, από όλες τις μορφές οπτικής αναπαράστασης, οι tapisseries παρουσιάζουν τις περισσότερες και ισχυρότερες ομοιότητες με τα μυστήρια. Πέρα από τις υπόνοιες μιας απευθείας συνδιαλλαγής των καλλιτεχνών, οι αναλογίες μεταξύ των δύο ειδών εντοπίζονται στις ευρύτερες συνθήκες παραγωγής και πρόσληψης. Οι ίδιοι πάτρωνες που παραγγέλνουν τις tapisseries, επιχορηγούν τα θεατρικά έργα. Τα δύο είδη μοιράζονται, επίσης, μια κοινή θεματολογία και έναν ανάλογο τρόπο παρουσίασης. Όπως η χρονικά οριοθετημένη παράσταση, η έκθεση των tapisseries περιορίζεται εντός των πλαισίων μιας συγκεκριμένης τελετουργικής περίπτωσης. Σε αντίθεση με το σχέδιο του Cailleau (εικ. 40), οι tapisseries παρέχουν ενδείξεις σχετικά με την ρευστότητα των ορίων μεταξύ του χώρου της θεατρικής δράσης και εκείνου που προορίζεται για το κοινό, καθώς και σχετικά με την συμμετοχή των θεατών στην θεατρική δράση (εικ. 35-36).¹⁷¹

Υπό την ίδια οπτική, ο Stijn Bussels μελετά τον διάλογο μεταξύ των tableaux vivants και της φλαμανδικής ζωγραφικής. Οι παγωμένες αλληγορικές σκηνές, ακόμα κι όταν συνοδεύονται από σύντομες φραστικές προσφωνήσεις, παραμένουν εικονογραφικές. Κάποιοι ερευνητές τις κατατάσσουν στην κατηγορία των εικαστικών τεχνών. Ορισμένοι εντοπίζουν σε αυτές μια ενδιάμεση μορφή μεταξύ θεάτρου και τέχνης και θεωρούν ότι η εισαγωγή της κίνησης μετέτρεψε την στατική εικόνα σε δυναμική αναπαράσταση.¹⁷² Για τον Bussels, τα tableaux vivants μοιράζονται τόσα κοινά στοιχεία και στόχους με το θέατρο, όσα με την ζωγραφική. Δεν μπορούμε, επομένως, να ορίσουμε με ασφάλεια σε ποιο από τα δύο μέσα ανήκουν.¹⁷³

Εντός των ίδιων πλαισίων, αρκετοί είναι οι ερευνητές που παρατηρούν αναλογίες μεταξύ των πανοραμάτων του Memling και του μεσαιωνικού θρησκευτικού θεάτρου.

¹⁷⁰ Max J. Friedlander, ό. π., τ. IV, σ. 17 και τ. I, σ. 19, Johan Huizinga, *The Waning*, ό. π., σ. 251, 265-266, James Marrow, *Passion Iconography in Northern European Art of the Late Middle Ages and Early Renaissance: A Study of the Transformation of Sacred Metaphor into Descriptive Narrative*, Βέλγιο 1979 στο David Freedberg, ό. π., σ. 170, Ehrenfried Klucker, «Gothic Painting», ό. π., σ. 386, Τζέφρι Τσιπς Σμιθ, ό. π., σ. 122. Βλ. επίσης Alfred Michiels, ό. π., σ. 72-73.

¹⁷¹ Laura Weigert, ό. π., σ. 26-27, 30.

¹⁷² Thomas Lerud, «Quick Images: Memory and the English Corpus Christi Drama» στο *Moving Subjects*, ό. π., σ. 213.

¹⁷³ Stijn Bussels, ό. π., σ. 40, Caroline van Eck-Stijn Bussels, ό. π. σ. 15.

Ο Jacques Foucart αναφέρει ότι η σύλληψη των έργων έγινε «με τον τρόπο των μυστηρίων του Μεσαίωνα» (à la manière des mystères du Moyen Age).¹⁷⁴ Ο Michiels αναγνωρίζει τον Memling ως δεξιοτέχνη των αφηγηματικών τάσεων που συνδέουν το θρησκευτικό θέατρο με τον ευρύτερο οπτικό πολιτισμό της εποχής.¹⁷⁵ Ο Klucker συνδέει τις *Σκηνές από το Πάθος* περισσότερο με τις δημόσιες αναπαραστάσεις, παρά με τα εικονογραφημένα χειρόγραφα ή τις εκκλησιαστικές τοιχογραφίες.¹⁷⁶

Κάποιοι ερευνητές σημειώνουν πιο συγκεκριμένες ομοιότητες. Ο εορταστικός χαρακτήρας του πανοράματος του Μονάχου και ο τρόπος με τον οποίο η ακολουθία των επεισοδίων κινείται εντός και γύρω από την πόλη, παραπέμπει, σύμφωνα με τον Hans Gerhard Evers, στις τελετές, τις θριαμβικές εισόδους και τις λιτανείες που λαμβάνουν χώρα στις φλαμανδικές πόλεις του 15ου αιώνα.¹⁷⁷ Οι Maurits Smeyers, Lorenzo Carletti και Francesca Polacci βλέπουν στις *Σκηνές από το Πάθος* μια οπτική μετάφραση της μεσαιωνικής θεατρικής παράδοσης των *loci deputati*, των οριοθετημένων οίκων που φιλοξενούν θεατρικές αναπαραστάσεις ή tableaux vivants στις κοσμικές και θρησκευτικές εκδηλώσεις της εποχής.¹⁷⁸ Ο Franz Bock συνδέει την σκηνογραφία των δύο έργων με τις θεατρικές ανυψωμένες εξέδρες και θεωρεί ότι ο τρόπος απόδοσης των εικονιζόμενων επεισοδίων παραπέμπει στα σύντομα έργα που παίζονταν σε διάφορα σημεία των πόλεων κατά τις μεσαιωνικές πομπές και λιτανείες.¹⁷⁹ Ο De Vos θεωρεί παρανόηση την υπόθεση ότι οι μέθοδοι του μεσαιωνικού δράματος αποτελούν πηγές έμπνευσης για έργα αυτού του τύπου. Πιστεύει ότι οι εικαστικοί καλλιτέχνες ήταν εκείνοι που επηρέασαν το οπτικό αποτέλεσμα των παραστάσεων.¹⁸⁰

Οι αναλογίες που αναφέρονται παραπάνω είναι, στην πλειονότητά τους, μορφικές. Παραπέμπουν σε εκείνο το στάδιο της διεπιστημονικής έρευνας όπου βασικός στόχος ήταν ο εντοπισμός κοινών εικονογραφικών και αφηγηματικών μοτίβων. Αφορούν περισσότερο το ζήτημα του αν η ζωγραφική αποτελεί πηγή για την διαμόρφωση του

¹⁷⁴ Jacques Foucart-Giorgio T. Faggini, ό. π., σ. 7.

¹⁷⁵ Alfred Michiels, ό. π., σ. 72-73.

¹⁷⁶ Ehrenfried Klucker, «Narrative Motifs», ό. π., σ. 421.

¹⁷⁷ Hans Gerhard Evers, *Durer bei Memling*, Μόναχο 1972 στο Dirk De Vos, *Hans Memling*, ό. π., σ. 178.

¹⁷⁸ Maurits Smeyers, ό. π., σ. 179-180, 182, Lorenzo Carletti-Francesca Polacci, «Transition between Life and Afterlife: Analyzing the Triumph of Death in the Camposanto of Pisa», *Signs and Society*, τ. 2, τχ. 1 (2014), σ. 96.

¹⁷⁹ Franz Bock, *Memling-Studien*, Dusseldorf 1900 στο Dirk De Vos, *Hans Memling*, ό. π., σ. 178 και σ. 109, υποσ. 3.

¹⁸⁰ Dirk De Vos, *Hans Memling*, ό. π., σ. 405, υποσ. 2.

δράματος ή το αντίστροφο. Ή ανήκουν στην ερμηνευτική κατηγορία που ο Bayard περιγράφει ως «αναφορική θεατρικότητα».¹⁸¹ Μεγαλύτερο ενδιαφέρον παρουσιάζει η προσέγγιση του Martin Stevens. Ο ερευνητής μελετά την σχέση των *Σκηνών από το Πάθος* με τα μεσαιωνικά μυστήρια και τα εικονογραφημένα χειρόγραφα ως «διακειμενική» (intertextual), παραπέμποντας στην σημειολογική ανάλυση του θεάτρου και του δράματος.¹⁸² Επικεντρώνει, όμως, σε μια αντιπαραβολή του έργου με την όψη και την οργάνωση που εικάζεται ότι υιοθετούν τα μυστήρια, καταλήγοντας σε συμπεράσματα που έχουν να κάνουν κυρίως με τις επιθυμίες των ευκατάστατων χορηγών της τέχνης και του θεάτρου της Βόρειας Ευρώπης του ύστερου Μεσαίωνα.

Από την άλλη πλευρά, υπάρχουν ερευνητές που σημειώνουν ότι, κατά την συγκεκριμένη ιστορική στιγμή, εικόνες και θεατρικές αναπαραστάσεις μοιράζονται κοινά μορφικά χαρακτηριστικά προκειμένου να πετύχουν κοινούς στόχους με ανάλογους τρόπους. Και βασικότερος στόχος της εικονοποιίας του όψιμου Μεσαίωνα, ως σημαντικότερη συμβολή στην σωτηρία της ανθρώπινης ψυχής, είναι η βιωματική συμμετοχή του θεατή στα γεγονότα της ζωής του Χριστού και των Αγίων. Η μετατόπιση του ενδιαφέροντος στους στόχους που εξυπηρετούν οι καλλιτεχνικές μορφές μας επιτρέπει να διευρύνουμε τα κριτήρια που χρησιμοποιούμε όταν συγκρίνουμε την τέχνη με το θέατρο, προχωρώντας πέρα από την σημείωση μιας κοινής προσήλωσης στην αληθοφάνεια. Μας επιτρέπει, επίσης, κατανοήσουμε την θεατρικότητα της ευρύτερης κουλτούρας την οποία εξυπηρετούν οι δύο τέχνες κατά την συγκεκριμένη εποχή.¹⁸³

Η δύσκολα προσδιορίσιμη θεατρικότητα μιας ιστορικής εποχής δημιουργείται από τον συσχετισμό των «πεδίων θεατρικότητας». Ως τέτοια ορίζονται το επίσημο θέατρο και άλλες παραθεατρικές και θεατροειδείς εκδηλώσεις.¹⁸⁴ Κατά τον όψιμο Μεσαίωνα, πεδία θεατρικότητας συνιστούν το θρησκευτικό και λαϊκό θέατρο, οι τελετές, οι θριαμβικές πομπές, οι αυλικές εκδηλώσεις και περιστάσεις όπως η έκθεση μιας tapisserie ή ενός έργου τέχνης που εκτελέστηκε ειδικά για μια εορταστική εκδήλωση (show-piece). Όλες αυτές οι δραστηριότητες, ακόμα και κάποιες πιο προσωπικές

¹⁸¹ Βλ. παραπάνω εισαγωγή, σ. 18-19, 21.

¹⁸² Martin Stevens, ό. π., σ. 317-337. Σύμφωνα με τον Elam ο σημειολόγος του θεάτρου έρχεται αντιμέτωπος με δύο ανόμοιους και στενά συνδεδεμένους τύπους κειμενικού υλικού: εκείνο που παράγεται μέσα στο θέατρο, το θεατρικό ή παραστασιακό κείμενο, και εκείνο που παράγεται για το θέατρο, το γραπτό ή δραματικό κείμενο, βλ. Keir Elam, ό. π., σ. 24-25.

¹⁸³ Maurits Smeyers, ό. π., σ. 182, 184, Ehrenfried Klucker, «Gothic Painting», ό. π., σ. 386-388, Vida J. Hull, ό. π., σ. 29-30, Susie Nash, ό. π., σ. 275, 277, Laura Weigert, ό. π., σ. 25.

¹⁸⁴ Rudolf Munz, *Theatralität und Theater. Zur Historiographie von Theatralitätsgefügen*, Βερολίνο 1998, Stefan Hulfeld, *Zahmung der Masken, Wahrung der Gesichter*. Ζυρίχη 2000, σ. 398-401 στο Walter Puchner, *Μια εισαγωγή*, ό. π., σ. 114-115.

όπως η έκφραση της αγάπης και του ερωτικού πόθου, ενέχουν ένα στοιχείο τελετουργικό που τους προσδίδει σημασία θρησκευτική.¹⁸⁵ Η λατρευτική εικόνα καλείται επίσης να εξυπηρετήσει μια προσωπική τελετουργία. Υπό αυτή την οπτική, και νοούμενο ως επιτέλεση, το συνεχές της ζωγραφικής δημιουργίας και πρόσληψης μπορεί να συμπεριληφθεί στα «πεδία θεατρικότητας» του όψιμου μεσαιωνικού πολιτισμού.

Όσοι συμμετέχουν στις μεσαιωνικές τελετουργικές επιτελέσεις -καλλιτέχνες, πιστοί, ηθοποιοί και θεατές- προσφέρουν το θέαμα της σωματικής και πνευματικής τους δράσης στα μάτια ενός υπερβατικού Άλλου, στον οποίο εναποθέτουν την ελπίδα της σωματικής και πνευματικής τους Σωτηρίας. Οι φυσικοί δεσμοί μεταξύ θεατρικής και τελετουργικής διαδικασίας δικαιολογούν και επιβάλλουν αναλογίες μεταξύ του θρησκευτικού θεάτρου και των εικαστικών εκείνων προϊόντων που επιθυμούν να αποτελέσουν συστατικά μιας αντίστοιχα αποτελεσματικής και βιωματικής επιτέλεσης.¹⁸⁶ Η προσέγγιση της πρώιμης Φλαμανδικής ζωγραφικής ως ένα τέτοιου είδους προϊόν αποτελεί το θέμα του επόμενου κεφαλαίου.

¹⁸⁵ Johan Huizinga, *The Waning*, ό. π., σ. 41-43, 48, 240-242.

¹⁸⁶ Βλ. παραπάνω εισαγωγή, σ. 25-26.

III. ΤΕΧΝΗ ΚΑΙ ΛΑΤΡΕΙΑ ΚΑΤΑ ΤΟΝ ΟΨΙΜΟ ΜΕΣΑΙΩΝΑ

1. Η ενσωμάτωση της εμπειρίας στην λατρευτική πρακτική

Σύμφωνα με τον Panofsky, η πρώιμη Φλαμανδική ζωγραφική συνιστά μια προσπάθεια συμφιλίωσης του νέου νατουραλισμού με την μακραίωνη χριστιανική παράδοση.¹⁸⁷ Ίσως λόγω του ιδιαίτερου ενδιαφέροντος που τρέφει για τον Σχολαστικισμό, ο ιστορικός δεν καταφέρνει να διακρίνει την σοβαρή ύφεση που υφίσταται η πολύπλοκη διανοητική πραγμάτευση των θεολογικών ζητημάτων, οι διεργασίες της οποίας έχουν τις ρίζες τους στον φιλοσοφικό Νομιναλισμό. Κατά τον 14ο αιώνα εμφανίζονται πλέον ριζοσπαστικές θέσεις. Ο μάταιος προβληματισμός πάνω στην φύση του θεϊκού σχεδίου κόβεται αποφασιστικά από το λεγόμενο «ξυράφι του Ockham», μια έννοια που υπαγορεύει ότι το απλούστερο επιχείρημα είναι και το καλύτερο.¹⁸⁸

Θέσεις όπως ο παραπάνω «νόμος της οικονομίας» (*lex parsimonia*) που εισάγει ο Άγγλος νομιναλιστής William του Ockham (1287-1347), θέτουν υπό αμφισβήτηση την ερμηνεία των φλαμανδικών εικόνων ως μέσων μετάδοσης πολύπλοκων θεολογικών πληροφοριών.¹⁸⁹ Τα χαρακτηριστικά της φλαμανδικής τέχνης και του ευρύτερου οπτικού πολιτισμού της περιόδου, όπως αυτά σκιαγραφήθηκαν στο προηγούμενο κεφάλαιο, σχετίζονται με τις αρχές που υιοθετεί κατά τον όψιμο Μεσαίωνα η φιλοσοφία, η θεολογία και η λατρευτική πρακτική μέσω της επαναπρόσληψης της κλασικής φιλοσοφίας. Οι αρχές αυτές αφορούν την ουσία της πραγματικότητας και την αποκατάσταση της φύσης ως θεμιτής πηγής αισθητικής και συναισθηματικής εμπειρίας.¹⁹⁰ Η ιδιαίτερη πνευματικότητα του ύστερου Μεσαίωνα αμφιταλαντεύεται μεταξύ αιτιοκρατικής κατανόησης και πίστης, βασίζεται στην ζωντανή φαντασία και το έντονο συναίσθημα και πιστεύει στην πραγματικότητα κάθε πνευματικά μορφοποιημένης ιδέας.¹⁹¹

Κατά τον 11ο αιώνα, δύο ρεύματα δεσπόζουν στην πνευματική κίνηση του Μεσαίωνα. Για τους Ρεαλιστές, τα ξεχωριστά αντικείμενα εξαρτούν την πραγματικότητά

¹⁸⁷ Erwin Panofsky, *Early Netherlandish Painting*, ό. π., σ. 140-141.

¹⁸⁸ Johan Huizinga, *The Waning*, ό. π., σ. 196, 225, Umberto Eco, ό. π., σ. 152-154, Craig Harbison, ό. π., σ. 397-398.

¹⁸⁹ Βλ. παραπάνω εισαγωγή, σ. 11-12.

¹⁹⁰ Ehrenfried Klucker, «Subjectivity, Beauty and Nature: Medieval Theories of Art» στο Toman Rolf, ό. π., σ. 394.

¹⁹¹ Johan Huizinga, *The Waning*, ό. π., σ. 227-230.

τους από γενικούς όρους, τους οποίους και επεξηγούν. Οι καθολικότητες αυτές είναι πιο «πραγματικές» από τις ατομικότητες των αντικειμένων. Από την άλλη πλευρά, οι Νομιναλιστές θεωρούν ότι οι γενικοί αυτοί όροι δεν είναι παρά ονόματα (*nomina*), αφηρημένες διανοητικές έννοιες. Εκείνα που υπάρχουν είναι τα συγκεκριμένα πράγματα και μόνο μέσω αυτών οι καθολικότητες γίνονται πραγματικές. Ο Θωμάς ο Ακινάτης (1225-1274) αποτελεί εξέχουσα μορφή στα παραπάνω συμφραζόμενα. Η σκέψη του, όπως αυτή παρουσιάζεται στο σημαίνον έργο *Summa Theologica* (1265-1274), δανείζεται τον λογικό και συστηματικό χαρακτήρα της αριστοτελικής φιλοσοφίας. Τιθέμενος μεταξύ Ρεαλισμού και Νομιναλισμού, ο Θωμάς ο Ακινάτης τονίζει την πραγματικότητα της ατομικής ύπαρξης των πραγμάτων, αλλά μόνο στον βαθμό που αυτή συνάγεται από τις καθολικότητες. Το σύμπαν του Θεού είναι πραγματικό, όσο και αυτό των συγκεκριμένων οντοτήτων, οι οποίες αποτελούν αναφορές στην δημιουργία Του. Τα κόκκινα τριαντάφυλλα αποτελούν αναφορά στο αίμα του μάρτυρα, μόνο από την στιγμή που οι έννοιες που συνδέουν τις δύο αυτές πραγματικότητες -η ομορφιά, η τρυφερότητα, η καθαρότητα και το χρώμα- είναι έννοιες υπαρκτές κι όχι απλά ονόματα. Η σύλληψη των εννοιών αυτών ως πραγματικών και απαραίτητων για τις ξεχωριστές ατομικότητες γεννά τον συμβολισμό.¹⁹²

Η ιδέα ότι όλα τα δημιουργημένα πράγματα αποτελούν σύμβολα του Δημιουργού κατάγεται από τις θέσεις του Διονυσίου του Αρεοπαγίτη (π. 9-96 μ. Χ), του Ιεροού Αυγουστίνου (354-430) και του Ιωάννη Σκώτου Εριγένη (815-877). Αλλά είναι κατά τον 13ο αιώνα που συγγραφείς όπως ο Θωμάς ο Ακινάτης, ο Αλβέρτος ο Μέγας (απεβ. 1280), ο Alain της Lille (1128-1202/03) και ο Άγιος Μποναβεντούρα (1221-1274) δημιουργούν ένα ολιστικό σύστημα σκέψης σχετικά με τον εξωτερικό κόσμο.¹⁹³

Κατά τον όψιμο Μεσαίωνα, η αναπαράσταση του Σύμπαντος ως ενός συστήματος συμβολικών σχέσεων έχει ολοκληρωθεί. Η συμβολιστική σκέψη παραμένει, αλλά εξαντλείται και καθίσταται ένα διανοητικό μηχανιστικό παρελθόν. Η αναγνώριση της πραγματικότητας των ξεχωριστών οντοτήτων που εγκαθίδρυσε ο Νομιναλισμός, στοιχειοθετεί μια ανύψωση της σημασίας της φύσης και της κοινής εμπειρίας, η οποία αναθερμαίνεται με την επαναπρόσληψη του Αριστοτέλη και την έμφαση που αυτός δίνει στον εμπειρισμό και τον ρασιοναλισμό. Οι μυστικιστικοί συνειρμοί της

¹⁹² Johan Huizinga, *The Waning*, ό. π., σ. 196-197, Meyer Shapiro, «Muscipula Diaboli», ό. π., σ. 186, Ehrenfried Klucker, «Subjectivity, Beauty and Nature», ό. π., σ. 394.

¹⁹³ Johan Huizinga, *The Waning*, ό. π., σ. 147-160, 194-199, David Freedberg, ό. π., σ. 166.

συμβολικής νοοτροπίας αποτελούν εμπόδιο για την αιτιοκρατική σκέψη.¹⁹⁴ Ο Σχολαστικισμός προσπαθεί να πνευματοποιήσει την νέα αυτή συνείδηση και να την επισφραγίσει με τις κληρονομημένες κατηγορίες της πατερικής παράδοσης. Στην ουσία, προσπαθεί χρησιμοποιήσει την αιτιοκρατική σκέψη στις υπηρεσίες του δόγματος, τιθασεύοντας εντός των ορίων μιας υγιούς και ισχυρής ευλάβειας την ατομική φαντασία που η ίδια η θρησκεία τροφοδοτεί μέσω των τελετών, των μύθων και των συμβόλων της. Σε αυτό το πλαίσιο, αναπτύσσεται ένας πρωτότυπος προβληματισμός σχετικός με την λειτουργία της τέχνης και διαμορφώνεται μια ιδιαίτερης υφής και κατεύθυνσης λατρευτική συμπεριφορά.¹⁹⁵

Μέχρι τα μέσα του 13ου αιώνα, οι αρχές που αφορούν την χρήση των λατρευτικών εικόνων έχουν αποκρυσταλλωθεί. Οι ισχυρότερες θέσεις διατυπώνονται από τον Ακινάτη και τον Άγιο Μπωναβεντούρα και συνοψίζονται στα εξής: Οι εικόνες τοποθετούνται εντός των ναών γιατί, πρώτον, συντελούν στην καθοδήγηση των αγραμμάτων, που μπορούν να τις διαβάσουν σαν βιβλία.¹⁹⁶ Δεύτερον, ώστε το μυστήριο της Ενσάρκωσης και τα παραδείγματα των Αγίων να διατηρούνται στην μνήμη των πιστών μέσω της καθημερινής, εικονιστικής τους αναπαράστασης. Και τρίτον, ώστε να διεγείρονται συναισθήματα που προκύπτουν πιο αποτελεσματικά από πράγματα που βλέπουμε, παρά από αυτά που ακούμε.¹⁹⁷ Στο παραπάνω τρίπτυχο ο Μπωναβεντούρα προσθέτει τον στόχο του προσηλυτισμού. Οι άνθρωποι που δεν πείθονται στο άκουσμα των πεπραγμένων του Χριστού, μπορεί ευκολότερα να ενθουσιαστούν όταν τα βλέπουν εικονοποιημένα, με τα γήινα μάτια τους.¹⁹⁸

Σύμφωνα με τον Sixten Ringbom, η φαντασία των ανθρώπων που στέκονταν μπροστά στις θρησκευτικές εικόνες δεν βασίζεται σε πολύπλοκες θεολογικές εξηγή-

¹⁹⁴ Johan Huizinga, *The Waning*, ό. π., σ. 199-201, 204-205, Ehrenfried Klucker, «Subjectivity, Beauty and Nature», ό. π., σ. 394.

¹⁹⁵ Johan Huizinga, *The Waning*, ό. π., σ. 150, 201, 204, Meyer Schapiro, «Muscipula Diaboli», ό. π., σ. 186-187, Umberto Eco, ό. π., σ. 19.

¹⁹⁶ Ήδη από τον 1ο αιώνα μ.Χ. οι εικόνες περιγράφονται ως «βιβλία των αγράμματων» (*libri idiotarum*), βλ. Άγιος Γρηγόριος εκ Νύσσης (335-394), *Oratio laudatoria Sancti ac Magni Martyris Theodoi*, PG 46, col. 757D και Γρηγόριος ο Μέγας (απεβ. 604), *Lib. IX, Epistola IX Ad Serenum Episcopum Massiliensem*, PL 77, cols. 1128-29 στο David Freedberg, ό. π., σ. 163. Ο Honorius της Autun, περιγράφει την ζωγραφική ως «λογοτεχνία των λαϊκών» (*pictura est laicorum litteratura*), στο Honorius Augustodunensis (1080-1154), *Gemma animae*, 122, PL 172, col. 586 στο Umberto Eco, ό. π., σ. 36.

¹⁹⁷ Θωμά του Ακινάτη, *Commentarium super libros sententiarum: Comentum in librum III*, dist. 9, art. 2, qu. 2 στο David Freedberg, ό. π., σ. 162. Η επίγνωση της αποτελεσματικότητας της οπτικής έναντι της ακουστικής πρόσληψης κατάγεται από τον Οράτιο, βλ. Horatius (65-8 π.Χ.), *Ars poetica*, στ. 180-182, βλ. David Freedberg, ό. π., σ. 162-163.

¹⁹⁸ Juan de Ferreras (1652-1735), *Expositio in quatuor libros sententiarum*, lib. 3, dist. 9, qu. 2 στο David Freedberg, ό. π., σ. 163. Βλ. επίσης Michael Baxandall, ό. π., σ. 40-41.

σεις ή στην διεισδυτική εξέταση των συμβολισμών που λανθάνουν στα γεγονότα της ζωής του Χριστού. Η θρησκευτική εμπειρία του όψιμου Μεσαίωνα είναι απλή, άμεση και αισθησιακή. Αναζητά την επαφή με την θνητότητα του Χριστού και των Αγίων.¹⁹⁹ Η εκτεταμένη μελέτη του Jacques Toussaert πάνω στις λατρευτικές πρακτικές διαφόρων φλαμανδικών κοινοτήτων, συμπεριλαμβανομένης της Bruges, κατέληξε στο συμπέρασμα ότι οι λαϊκοί άνθρωποι δεν ικανοποιούσαν τα θρησκευτικά τους συναισθήματα μέσω της εκπλήρωσης συμβατικών καθηκόντων όπως η παρακολούθηση της λειτουργίας και η εξομολόγηση. Η λατρευτική τους συμπεριφορά ήταν πιο ιδιαίτερη. Επιθυμούσαν την «θέαση» των ιερών μορφών και γεγονότων, πραγματοποιούσαν πραγματικά και φανταστικά προσκυνήματα συνδυάζοντας τις επίσημες δραστηριότητες με προσωπικές πεποιθήσεις και πόθους.²⁰⁰

Πολλοί ιστορικοί μελετούν την πρώιμη φλαμανδική ζωγραφική ως συμβεβλημένη με τα παραπάνω ζητούμενα. Σύμφωνα με τον Lloyd Benjamin, η περιγραφική αυτή τέχνη ενθαρρύνει και εξυπηρετεί τον ενσυναισθητικό διαλογισμό (empathetic meditation)²⁰¹ και εμπνέει το αίσθημα του συμπάσχειν (compassion).²⁰² Η διαλογιστική πρακτική βασίζεται στην πεποίθηση ότι η ενσυναίσθηση είναι ο καλύτερος τρόπος να κατανοήσουμε και δεχτούμε τα πάθη και τις πράξεις του Χριστού και των Αγίων, από την στιγμή που το μυαλό μας δεν είναι ικανό να υψωθεί στο επίπεδο της αφαίρεσης και της καθαρής πνευματικότητας. Ερχόμαστε πιο κοντά στις ιερές προσωπικότητες όταν παραδειγματιζόμαστε από τον βίο τους και συμπάσχουμε μαζί τους. Ο καλύτερος τρόπος να το πετύχουμε αυτό είναι μέσω των εικόνων.²⁰³

Η διαλογιστική χρήση των εικόνων βασίζεται στο ότι είναι πιο αποτελεσματικές από τις λέξεις στο να προκαλούν συναισθήματα και να ενισχύουν την μνήμη. Εμφανίζεται ήδη κατά την πρώιμη χριστιανική εποχή, αλλά τα πρώτα ξεκάθαρα στοιχεία

¹⁹⁹ Sixten Ringbom, *Icon to Narrative: The Rise of the Dramatic Close-up in Fifteenth-Century Devotional Painting*, Åbo 1965 στο Craig Harbison, ό. π., σ. 401.

²⁰⁰ Jacques Toussaert, *Le sentiment religieux en Flandre à la fin du moyen âge*. Paris 1963, σ. 11-24 στο Craig Harbison, ό. π., σ. 401. Βλ. επίσης Johan Huizinga, *The Waning*, ό. π., σ. 9-16.

²⁰¹ Με τον όρο «ενσυναίσθηση» αναφερόμαστε στην βιωματική εσωτερίκευση των συναισθημάτων ενός άλλου υποκειμένου, στην βαθιά επικοινωνία με άλλα πρόσωπα μέσω της συναισθηματικής ταύτισης ή κατανόησης. Θεωρούμε ότι αποδίδει επιτυχέστερα τον γερμανικό όρο «Einfühlung», βλ. Theodor Lipps, «Einfühlung und ästhetischer Genuß», *Die Zukunft*, τχ. 54 (1906), σ. 100–114, ο οποίος μεταφράστηκε στα αγγλικά ως «empathy», βλ. Gustav Jahoda, «Theodor Lipps and the shift from “sympathy” to “empathy”», *Journal of the History of the Behavioral Sciences*, τ. 41, τχ. 2 (2005), σ. 151–163, Christian Montag-Jürgen Gallinat-Andreas Heinz, «Theodor Lipps and the Concept of Empathy: 1851-1914», *American Journal of Psychiatry*, τ. 165, τχ. 10 (2008), σ. 1261.

²⁰² Lloyd Benjamin, «Disguised Symbolism Exposed and the History of Early Netherlandish Painting», *Studies in Iconography*, τχ. 2 (1976), σ. 11-24 στο Craig Harbison, ό. π., σ. 401.

²⁰³ David Freedberg, ό. π., σ. 163-164. Βλ. επίσης Maurits Smeyers, ό. π., σ. 182, 184, Vida J. Hull, ό. π., σ. 29-30, Craig Harbison, ό. π., σ. 401, Susie Nash, ό. π., σ. 275, 277.

που αποδεικνύουν την διάδοσή της ανήκουν στον 13ο αιώνα.²⁰⁴ Έντονη επίδραση ασκεί η πρώιμη σκέψη του Διονυσίου του Αρεοπαγίτη, σύμφωνα με την οποία ολόκληρος ο κόσμος των αισθήσεων αντανakλά τον κόσμο του πνεύματος. Ο διαλογισμός πάνω στον πρώτο εξυπηρετεί την εξύψωσή μας στον δεύτερο. Ο Διονύσιος δεν συνδέει άμεσα την άποψη αυτή με την τέχνη, αλλά η σχετικότητα είναι προφανής. Ενισχύεται δε από την συχνή αναφορά των αντικειμένων που συγκροτούν τον κόσμο ως «εικόνων».²⁰⁵ Συγγραφείς της ίδιας περιόδου, όπως ο Δίων ο Χρυσόστομος (40-120 μ.Χ.) και ο Μάξιμος εκ Τύρου (δράση π. 180 μ.Χ.), αναγκάστηκαν να υποστηρίξουν τις εικόνες λόγω της επίγνωσης ότι ο άνθρωπος, ανίκανος να μεταφερθεί απευθείας στην σφαίρα του πνευματικού, χρειάζεται υλικά σύμβολα του Θεού.²⁰⁶

Αρκετούς αιώνες αργότερα, ο Άγιος Μποναβεντούρα αναφέρει: «Όλα τα δημιουργημένα πράγματα του αισθητηριακού κόσμου οδηγούν το πνεύμα του διαλογιζόμενου και σοφού στον αιώνιο Θεό [...] Είναι ίχνη, ομοιώματα (simulacra) και θεάματα. Είναι θεϊκά δοσμένα σημεία που τίθενται μπροστά στα μάτια μας προκειμένου να δούμε τον Θεό. Αποτελούν παραδείγματα, ή καλύτερα επεξηγήσεις μέσω παραδειγμάτων (exemplaria vel potius exemplata), που τίθενται μπροστά στα ατελή και εγκλωβισμένα από την αίσθηση μυαλά μας, ώστε μέσω των αισθητηριακών πραγμάτων που αυτά αντικρύζουν να μπορούν να μεταφερθούν στο νοητό που δεν μπορούν να δουν, να μεταφερθούν από τα σημεία στα σημαινόμενα (tamquam per signa ad signata)».²⁰⁷ Αφού όλα τα δημιουργημένα πράγματα οδηγούν τον νου του διαλογιζόμενου στον Θεό, όλες οι εικόνες των πραγμάτων αυτών κάνουν το ίδιο. Επομένως, οι καλλιτεχνικές εικόνες μας παρέχουν άμεση πρόσβαση στην κατανόησή Του. Ταυτόχρονα, η δημιουργικότητα του Θεού μπορεί να κατανοηθεί με όρους σχετικών με την δημιουργική διαδικασία του καλλιτέχνη.²⁰⁸

Σύμφωνα με τον Freedberg, οι παραπάνω απόψεις σχετικά με την οπτικοποίηση και αναπαράσταση του θείου βρίσκονται στην καρδιά της Μεσαιωνικής σκέψης και συγκροτούν τις πραγματικές αρχές της γενικής θεωρίας των σημείων.²⁰⁹ Θεωρούμε

²⁰⁴ David Freedberg, ό. π., σ. 163-166.

²⁰⁵ Dionysius Areopagiticus, *De ecclesia hierarchia*, 1,2, PG 3, col. 373, βλ. Ernst Kitzinger, «The Cult of Images in the Age Before Iconoclasm», *Dumbarton Oaks Papers*, τ. 8 (1954), σ. 138 στο David Freedberg, ό. π., σ. 165.

²⁰⁶ David Freedberg, ό. π., σ. 164-165.

²⁰⁷ San Bonaventura, *Itinerarium mentis ad Deum* (1221-1224), 2, 11 στο David Freedberg, ό. π., σ. 166.

²⁰⁸ David Freedberg, ό. π., σ. 166.

²⁰⁹ Ό. π., σ. 163, 166.

ότι στις ίδιες απόψεις βασίζεται και η επάνοδος του θεάτρου στα μεσαιωνικά πολιτισμικά συμφραζόμενα. Εφτά αιώνες αργότερα, η θεατρική σημειολογία αναφέρει: «Η θεατρική απόλαυση είναι η απόλαυση του σημείου. Τι είναι ένα σημείο, αν όχι αυτό που αντικαθιστά ένα αντικείμενο υπό συγκεκριμένες συνθήκες; Το σημείο που αναπληρώνει, μια παρουσία που αντιπροσωπεύει μια απουσία: το σημείο που αντιπροσωπεύει έναν θεό [...] η σκηνή που αντιπροσωπεύει μια απύσχα “πραγματικότητα” [...] Δεν θα ήταν υπερβολή να πούμε ότι η δράση του να συμπληρώνεις το κενό είναι η ουσιώδης πηγή της θεατρικής απόλαυσης».²¹⁰

Η ιδέα της ιερής δραματοποίησης ως αναπαράστασης που ξεπερνά την κειμενική-γλωσσική διάσταση του «μύθου», δεν είναι ξένη για την Μεσαιωνική σκέψη.²¹¹ Ήδη από τον 1ο αιώνα μ.Χ., ο Amalarius von Metz (775-850) κατανοεί την λειτουργία ως δραματοποίηση του Πάθους.²¹² Ο θεολόγος Honorius της Autun (1080-1154) συνδέει τους λειτουργικούς εορτασμούς με την αρχαία ελληνική τραγωδία.²¹³ Όπως οι εικόνες διατηρούν ζωντανά στην μνήμη των πιστών τα επεισόδια της ζωής του Χριστού και των Αγίων, έτσι και η σημαντικότερη τελετή της χριστιανικής λατρείας, η Θεία Λειτουργία, αποτελεί μια δραματική μνημόνευση των σημαντικότερων από τα επεισόδια αυτά. Και όπως τα γλυπτά και οι ζωγραφίες των ναών λειτουργούσαν ως «εγκυκλοπαίδεια των αγράμματων», έτσι και η μιμική αναπαράσταση έδινε ζωντανή υπόσταση στις πιο σημαντικές πράξεις που αναφέρονταν στην ακολουθία της ημέρας.²¹⁴

Είναι, επίσης, γνωστό πως ό,τι προορίζεται για δημόσια απαγγελία και οργανώνεται ως θέαμα, προσλαμβάνει αυτόματα θεατρική μορφή. Ο φανατικά αντιθεατρικός χριστιανικός κλήρος αναθεμάτισε το ηθικά ξεπεσμένο ρωμαϊκό θέατρο των μίμων. Παρ' όλα αυτά, μεγάλες φυσιογνωμίες του χριστιανισμού όπως ο Ιερός Χρυσόστομος και ο Τερτυλλιανός δεν αντιλήφθηκαν ότι βάσισαν τα ιερά τους θεάματα στα θεμελιώδη θεατρικά συστατικά.²¹⁵ «Μπορεί κανείς να δει το γεγονός σαν μια προσπάθεια να τεθεί η γοητεία του κακού στις υπηρεσίες του πνεύματος, ή σαν μια ειρωνική και

²¹⁰ Anne Ubersfeld, «The Pleasure of the Spectator», μφρ. Pierre Bouillaguet-Charles Jose, *Modern Drama*, τ. 25, τχ. 1 (1982), σ. 129 στο Susan Bennett, ό. π., σ. 38.

²¹¹ Gilbert Lewis, ό. π., σ. 34. Βλ. επίσης Eckehard Simon, ό. π., σ. xi: «Medieval drama was primarily theatre; performance went far beyond the text».

²¹² Amalarius Mettensis, *Liber Officialis* (820) στο Ronald W. Vince, ό. π., σ. 6-7, 208 και στο Dunbar H. Ogden, ό. π., σ. 141.

²¹³ Honorius Augustodunensis, *Gemma Animae* στο Ronald W. Vince, ό. π., σ. 208 και στο Dunbar H. Ogden, ό. π., σ. 141. Για την δραματική υφή της Λειτουργίας βλ. επίσης Edmund K. Chambers, ό. π., τ. II, σ. 3-8, Κατερίνας Κακούρη, *Προαισθητικές*, ό. π., σ. 98-100

²¹⁴ Edmund K. Chambers, ό. π., τ. II, σ. 3-4, Κατερίνας Κακούρη, *Προαισθητικές*, ό. π., σ. 103.

²¹⁵ Ιεροῦ Χρυσόστομου, *Migne Patrologia Graeca* 60, 301, 415, Τερτυλλιανού, *De Spectaculis* στο Κατερίνας Κακούρη, *Γενετική*, ό. π., σ. 150. Βλ. επίσης παραπάνω, εισαγωγή, σ. 25.

αναπόφευκτη επιστροφή ενός καταπιεσμένου ανθρώπινου αισθήματος μέσα στην καρδιά των ίδιων των καταπιεστών».²¹⁶

Η επανεκτίμηση της φύσης και της εμπειρίας ισχυροποιεί τα θεατρικά συστατικά της λατρείας και, από συμβολική μνημόνευση, η Λειτουργία καθίσταται μια πραγματική επανάληψη των πρώτων γεγονότων. Ακόμα κι όταν το θρησκευτικό θέατρο βγαίνει από τους ναούς ως μια περισσότερο «θεατρική» παρά «τελετουργική» επιτέλεση, διατηρεί τον λατρευτικό του χαρακτήρα.²¹⁷ Άλλωστε, ανάμεσα στα περιεχόμενα που συγκροτούν θεμελιωδώς τον ορισμό του θεατρικού φαινομένου είναι «η επανάληψη κάποιων ιστορικών δομών, η περιοδική επιστροφή τους κατά τον ρου της ιστορίας, η μετουσίωσή τους στην σφαίρα του μεταφυσικού».²¹⁸ Το λειτουργικό δράμα και τα δημόσια μυστήρια, ως «προαισθητικές» μορφές όπου δεν είναι εφικτή μια ουσιαστική αντιδιαστολή μεταξύ θεάτρου και τελετουργίας, συνεχίζουν τους προαιώνιους δεσμούς μεταξύ θρησκείας και θεάτρου.²¹⁹

Σύμφωνα με την Κακούρη, η ιστορία των θρησκειών συνδέεται επαναληπτικά ανά τους αιώνες με αυτή του θεάτρου και του ευρύτερου πολιτισμού. Ένα πρώτο στάδιο προ-τεχνικής δραματοποίησής του μύθου είναι το μαγικό δρώμενο.²²⁰ Οι κοινωνικές και πνευματικές εξελίξεις περιόρισαν την μαγεία και ανέπτυξαν το θρησκευτικό ιερό δράμα των μεγάλων αστικών κοινωνιών. Στο δεύτερο αυτό στάδιο, η μυστηριακή δύναμη της φύσης μεταπλάστηκε σε μεγάλο επουράνιο θεό, με εκπρόσωπο τον επί της γης «ελέω Θεού» βασιλιά. Ιερείς και άρχοντες εντάχθηκαν την βασιλική αυλή. Ο ευρύτερος διαχωρισμός των τάξεων έδωσε αστική μορφή στην κοινωνική συγκρότηση. Ορισμένοι τόποι λατρείας λειτούργησαν ταυτόχρονα ως χώροι αναπαράστασης των δραματοποιημένων ιεροπραξιών. Στις τελευταίες, ο μύθος απέκτησε λυρισμό, λογική και ηθικό περιεχόμενο. Ο λόγος οργανώθηκε και η στιχομυθία συνδυάστηκε με μιμική δράση.²²¹

²¹⁶ Edmund K. Chambers, ό. π., τ. II, σ. 3. Βλ. επίσης Κατερίνας Κακούρη, *Προαισθητικές*, ό. π., σ. 112.

²¹⁷ Βλ. παραπάνω κεφάλαιο II, σ. 51 και κυρίως υποσ. 160.

²¹⁸ Γιώργου Πεφάνη, ό. π., σ. 27.

²¹⁹ Κατερίνας Κακούρη, *Προαισθητικές*, ό. π., σ. 110, 116.

²²⁰ Η σχέση μύθου-τελετουργίας στοιχειώνει τις συζητήσεις φιλοσόφων και ανθρωπολόγων. Για τον Wilhelm Maximilian Wundt, *Volkerpsychologie* (1914), ο μύθος είναι η πρώτη κινούσα δύναμη θρησκείας και τέχνης, βλ. Κατερίνας Κακούρη, *Γενετική*, ό. π., σ. 123. Για τον Turner, μήτρα και φυτώριο των συμβόλων είναι η τελετουργία, η πραξιακή σφαίρα εντός της οποίας τα σύμβολα παράγονται και ανανοηματοδοτούνται διαρκώς. Ο μύθος ως αφηγηματική φόρμα είναι ένα από τα αναρίθμητα πολιτισμικά είδη που γεννά η τελετουργία όταν χάνει την άμεση επιτελεστική της δύναμη, βλ. Φώτη Τερζάκη, εισαγωγή στο Victor Turner, ό. π., σ. 10.

²²¹ Κατερίνας Κακούρη, *Προαισθητικές*, ό. π., σ. 76-77, της ίδιας, *Γενετική*, ό. π., σ. 123, 136-137, 146. Βλ. επίσης Richard Schechner, *Θεωρία Επιτέλεσης*, ό. π., σ. 182-183.

Το ιερό δράμα δημιουργήθηκε αρχικά στις πόλεις-κράτη που αντικατέστησαν τις νεολιθικές κοινότητες (Σουμέριοι-Ακκάδες-Αιγύπτιοι-Έλληνες). Επανεμφανίστηκε, όμως, και μετά την δημιουργία του ώριμου θεατρικού λόγου, με σύνθετες μορφές όπως τα χριστιανικά λειτουργικά δράματα. Η επανάληψη της όλης διαδικασίας θεωρούμε πως δεν είναι ανεξάρτητη από την ανακύκλωση των ιστορικών-κοινωνικών συνθηκών. Το χριστιανικό λειτουργικό δράμα είναι προϊόν ενός κόσμου που προχωρά από την φυλετική οργάνωση των βαρβαρικών εισβολέων προς μια φεουδαρχική Ευρώπη. Η εξέλιξή του συμβαδίζει με τις προσπάθειες των Ευρωπαίων ηγεμόνων να αναβιώσουν την έννοια του κράτους.²²² Και όπως στην Ελλάδα, αιώνες πριν, το ιερό δράμα του διθυράμβου αποτέλεσε προστάδιο των μεγάλων τραγωδιών, έτσι και τα λειτουργικά δράματα του χριστιανισμού οδήγησαν στις πάνδημες αναπαραστάσεις των Μυστηρίων.²²³ Η δεύτερη αυτή «γέννηση» του θεάτρου συμβαδίζει, επίσης, με την ανάπτυξη του.²²⁴ Ο Δυτικός Χριστιανισμός ζει στην σκιά της Αρχαιότητας, επαναπροσλαμβάνει τους θησαυρούς της και τους κατανοεί μέσω της δικής του κοσμοθεωρίας. Οι καλλιτεχνικές μορφές που τον εξυπηρετούν κατά τον όψιμο Μεσαίωνα ισορροπούν, όπως το τραγικό είδος και η κλασική τέχνη, μεταξύ λατρευτικής αποτελεσματικότητας και αισθητικής απόλαυσης.²²⁵ Το χαρακτηριστικό αυτό διακρίνει τόσο το θρησκευτικό θέατρο όσο την πρόιμη Φλαμανδική ζωγραφική.

Η ένταξη της θεατρικής και ζωγραφικής έκφρασης στα φιλοσοφικά-λατρευτικά πλαίσια της εποχής συντελεί στον μορφικό και θεματικό τους καθορισμό.²²⁶ Όπως σε κάθε ιστορική περίοδο, η σχέση μεταξύ καλλιτεχνικής δημιουργίας και πρόσληψης τοποθετείται εντός και εναντίον των πολιτισμικών αξιών, από τις οποίες εξαρτώνται όλες οι μορφές της τέχνης. «Τα έργα που παράγονται έχουν πάντα από πίσω τους μορφές κοινωνικά κατάλληλες. Έχουν επιλεγθεί από τους κοινωνικούς θεσμούς για να προσληφθούν και τις περισσότερες φορές έχουν ελεγχθεί».²²⁷ Η Εκκλησία και τα Πανεπιστήμια, λόγου χάρη, έχουν κατ' επανάληψη πάρει αποφάσεις σχετικά με το τι είναι κατάλληλο για το γενικό σύνολο. Και φυσικά δεν είναι όλες οι ερμηνείες αποδε-

²²² Serge Bernstein, ό. π., σ. 169-94.

²²³ Κατερίνας Ι. Κακούρη, *Προαισθητικές*, ό. π., σ. 77, της ίδιας, *Γενετική*, ό. π., σ. 136, 146, 150-152.

²²⁴ Βλ. παραπάνω, κεφάλαιο Ι, σ. 31-33.

²²⁵ Johan Huizinga, *The Waning*, ό. π., σ. 317-318, Ernst H. Gombrich, *Τέχνη και ψευδαίσθηση*, ό. π., σ. 175-177, 184.

²²⁶ Βλ. παραπάνω κεφάλαιο ΙΙ, σ. 57-58.

²²⁷ Manfred Naumann, «Literary Production and Reception», *New Literary History*, τ. 8, τχ. 1 (1976), σ. 119 στο Susan Bennett, ό. π., σ. 106.

κτές. Όσες δεν συμφωνούν με τις προϋποθέσεις που νομιμοποιούνται από τους κραταιούς θεσμούς, απορρίπτονται.²²⁸

Για τον Shapiro, κατά την περίοδο που εξετάζουμε η Εκκλησία υπήρξε μια κατασταλτική δύναμη στην ζωή των ανθρώπων, οι οποίοι αποκτούν μεγαλύτερη επίγνωση του εαυτού τους και της φύσης, και των οποίων οι ειλικρινείς προσωπικοί και υλικοί πόθοι αγωνίζονταν να εκφραστούν έξω από τα όρια της οργανωμένης θρησκείας.²²⁹ Η παρούσα εργασία δεν προτίθεται να κρίνει την θεσμοθετημένη λογοκρισία ή τα κίνητρα των μεσαιωνικών θεσμών. Τα οφέλη που καρπώνονται οι εκάστοτε ιθύνοντες από τις τελετουργικές ή καλλιτεχνικές επιτελέσεις δεν αποτελούν μέρος των δραστηριοτήτων αυτών. Οι καλλιτεχνικές και τελετουργικές συμβάσεις είναι σχεδιασμένες όχι μόνο για να επιβάλλονται, αλλά και για να προστατεύουν την δραστηριότητα διαχωρίζοντάς την από την πραγματική ζωή.²³⁰ Υπό αυτήν την οπτική, θα τις συνδέσουμε περισσότερο -και ιδανικά- με την ευρύτερη και βαθύτερη έννοια της θρησκείας, ώστε να επικεντρώσουμε στην διαδικασία της τελετουργίας, κι όχι της «εθιμοτυπίας» ως «εξαντλημένο κέλυφος μιας δραστηριότητας αποστραγγισμένης από τα κίνητρά της».²³¹

Σύμφωνα με τον Turner, η θρησκεία «δεν είναι γνωστικό σύστημα, ένα σύνολο δογμάτων μόνο, είναι μια νοηματοφόρα εμπειρία και ένα βιωμένο νόημα».²³² Όπως η τέχνη, προήλθε από την ανάγκη του ανθρώπου να δώσει νόημα και έκφραση στην συγκίνηση που του προκάλεσαν τα αξεδιάλυτα μυστήρια της φύσης.²³³ Κατά τον όψιμο Μεσαίωνα, οι επίσημοι θεσμοί θεωρούνται εγγενώς αγαθοί, ως χειροτονημένοι από τον Θεό. Οι αμαρτίες των ανθρώπων είναι εκείνες που τους διαφθείρουν. Αυτό που χρειάζεται να θεραπεύσουν, επομένως, η θρησκεία και η τέχνη είναι η ατομική ψυχή.²³⁴ Και «η θρησκεία, όπως και η τέχνη, ζει όσο επιτελείται, δηλαδή ενόσω τα τελετουργικά της ανθοφορούν».²³⁵

²²⁸ Michael Baxandall, ό. π., σ. 40-45, Susan Bennett, ό. π., σ. 42, 86, 107. Για την αντιμετώπιση των βλάβημων καταχρήσεων και παρεκτροπών που προκύπτουν από την κατά τα άλλα θεμιτή εξουκείωση των ανθρώπων με το θείο κατά τον όψιμο Μεσαίωνα βλ. Johan Huizinga, *The Waning*, ό. π., σ. 158-160, 187-188.

²²⁹ Meyer Shapiro, «Muscipula Diaboli», ό. π., σ. 186-187. Βλ. επίσης Johan Huizinga, *The Waning*, ό. π., σ. 105.

²³⁰ Richard Schechner, *Θεωρία Επιτέλεσης*, ό. π., σ. 35-36.

²³¹ Victor Turner, ό. π., σ. 168.

²³² Ό. π., σ. 179.

²³³ Κατερίνας Κακούρη, *Προαισθητικές*, ό. π., σ. 54.

²³⁴ Johan Huizinga, *The Waning*, ό. π., σ. 36, 187.

²³⁵ Victor Turner, ό. π., σ. 179.

Υπό την παραπάνω οπτική, οι τελετουργίες εξελίσσονται ως ένας τρόπος βελτίωσης της επικοινωνίας, απομάκρυνσης ασαφειών και ξεκαθαρίσματος των σημμάτων.²³⁶ «Η τελετουργία είναι μια διακήρυξη ενάντια στην ακαθοριστία. Μέσω της μορφής και του τυπικού πανηγυρίζει το ανθρωπογενές νόημα, το πολιτισμικώς καθορισμένο, το ρυθμισμένο, το κατονομασμένο και το εξηγημένο».²³⁷ Οι εκδηλώσεις κοινωνικής θρησκευτικότητας, όπως το θρησκευτικό θέατρο και οι τελετές, παρέχουν πρόσβαση σε δυσκολονόητες μεταφυσικές έννοιες, επιθυμούν να φέρουν τον πιστό σε επαφή με το δυσπρόσιτο θείο και με τους συνανθρώπους του. Αναλόγως, οι εκδηλώσεις προσωπικής θρησκευτικότητας, όπως η μοναχική ανάγνωση ενός ιερού κειμένου και ο διαλογισμός σε μια λατρευτική εικόνα, στοχεύουν στην επαφή του πεπερασμένου ατόμου με το άφθαρτο και ασύλληπτο θείο. Εντός των ευρύτερων χριστιανικών συμφραζομένων, συλλογική και ατομική θρησκευτικότητα στοχεύουν αμφότερες στην εξιλέωσή του Ανθρώπου από το Προπατορικό Αμάρτημα, στην επανόρθωση της κατάστασης που επήλθε με την φυγή από την πατρική ολότητα.²³⁸ Οι θρησκευτικοί θεσμοί του Μεσαίωνα κοιτάζουν πίσω, σε ένα ιδανικό παρελθόν, όχι προς ένα γήινο μέλλον. Γιατί το αληθινό μέλλον είναι η Τελική Κρίση, η αποκατάσταση της άμεσης, αδιαμεσολάβητης επικοινωνίας μεταξύ του Δημιουργού και των πλασμάτων του.²³⁹

Προκειμένου να επιτευχθεί η παραπάνω κατάσταση «χάριτος» και να απόφυγθουν, ταυτόχρονα, οι παρεκτροπές της προσωπικής φαντασίας, η Εκκλησία προσφέρει το σοφό και οικονομημένο σύστημα των τελετουργικών της και διατηρεί ισχυρούς τους φυσικούς δεσμούς του θεάτρου με την τελετουργία.²⁴⁰ Επίσης, η χρήση των έργων τέχνης διαμορφώνεται ως τελετή. Αποκτά, δηλαδή, τον χαρακτήρα μιας «επιβεβλημένης τυπικής συμπεριφοράς για περιστάσεις οι οποίες δεν ανάγονται σε τεχνολογική ρουτίνα, ενέχοντας αναφορά σε πίστες σε αόρατα όντα ή δυνάμεις που εκλαμβάνονται ως πρώτες και έσχατες αιτίες όλων των αποτελεσμάτων».²⁴¹ Ο παραπάνω ορισμός συλλαμβάνει το τελετουργικό ως εκδραμάτιση και επιτέλεση.²⁴² Καθιστά, επομένως, την πρόσληψη των λατρευτικών εικόνων μια εμπειρία, η οποία ενέχει εγγενώς τα στοιχεία της θεατρικότητας -ή επιτελεστικότητας- και της αποτελεσμα-

²³⁶ Richard Schechner, *Θεωρία Επιτέλεσης*, ό. π., σ. 282.

²³⁷ Barbara Myerhoff-Sally F. Moore (επιμ.), *Secular Ritual*, Άμστερνταμ 1977, σ. 16 στο Victor Turner, ό. π., σ. 172.

²³⁸ Κατερίνας Κακούρη, *Προαισθητικές*, ό. π., σ. 76, 90-91.

²³⁹ Johan Huizinga, *The Waning*, ό. π., σ. 36.

²⁴⁰ Ό. π., σ. 215, 240. Βλ. επίσης παραπάνω εισαγωγή, σ. 25.

²⁴¹ Victor Turner, ό. π., σ. 163-164. Βλ. επίσης Johan Huizinga, *The Waning*, ό. π., σ. 216.

²⁴² Victor Turner, ό. π., σ. 164.

τικότητας.²⁴³ Όχι τυχαία θεωρούμε, η Susie Nash περιγράφει την θέαση έργων όπως αυτών του Memling ως μια δράση που περιλαμβάνει την διατύπωση προσευχών ενώπιον της εικόνας, αλλά και μια πνευματική μετακίνηση προς και γύρω από αυτή, στοιχεία των οποίων η χρήση ενέχει, κατά την ιστορική, μια πτυχή «δραματική».²⁴⁴

2. Η πρόσληψη της λατρευτικής εικόνας και η εμπειρία της θρησκευτικής αναπαράστασης

Το φαινόμενο της τέχνης έχει πανανθρώπινες βιολογικές ρίζες και παρορμήσεις προγενέστερες του θρησκευτικού συναισθήματος.²⁴⁵ Η δημιουργία ενός έργου τέχνης εκκινεί από την αυτόματη αντίδραση του ανθρώπινου εγκεφάλου σε φυσικά ή εσωτερικά ερεθίσματα. Οι διεργασίες που ακολουθούν καταλήγουν σε εικόνες και συναισθήματα που εκφράζονται μέσω της καλλιτεχνικής δράσης. Η ίδια διαδικασία ακολουθείται κατά την πρόσληψη ενός καλλιτεχνήματος. Το έργο αποτελεί το ερέθισμα που θα κινητοποιήσει ανάλογες διεργασίες. Οι εικόνες και τα συναισθήματα που διαμορφώνονται εντός του θεατή μπορούν να εκφραστούν ως συμπεριφορές και πεποιθήσεις. Η όλη διαδικασία έχει να κάνει με την φυσιολογία των οπτικών οργάνων, την συνεργασία της μνήμης, την παροντική αισθητηριακή εμπειρία και με εκείνο που έχουμε περιγράψει ως «ορίζοντα προσδοκιών» του θεατή.²⁴⁶

Πρώτος ο Αριστοτέλης συνέλαβε ως φυσική και βιολογική αιτία της τέχνης την μίμηση, την «σύμφυτον τοῖς ἀνθρώποις ἐκ παίδων».²⁴⁷ Η μίμηση, όχι στην αντανάκλαστική και φυσική της εκδήλωση στα ζώα και το παιχνίδι, αλλά στην ενσυνείδητη αισθητική της μορφή, είναι το βάθρο της όποιας τέχνης. Στην καλλιτεχνική ενέργεια, η μίμηση έχει ως αντικείμενο την ρεαλιστική πραγματικότητα ή ένα εσωτερικό όραμα. Ο ορισμός «η τέχνη είναι μίμηση» ισχύει ανεκτόπιστος, αν απαλλάξουμε την λέξη από την πλατωνική έννοια της «απομίμησης» και της αποδώσουμε το ευρύ και βαθύ περιεχόμενο που καθόρισε ο Αριστοτέλης.²⁴⁸

²⁴³ Βλ. παραπάνω εισαγωγή, σ. 26.

²⁴⁴ Susie Nash, ό. π., σ. 250.

²⁴⁵ Κατερίνας Κακούρη, *Προαισθητικές*, ό. π., σ. 54, 76, της ίδιας, *Γενετική*, ό. π., σ. 99, 152-153. Βλ. επίσης Richard Schechner, *Θεωρία Επιτέλεσης*, ό. π., σ. 54.

²⁴⁶ Ernst H. Gombrich, *Τέχνη και ψευδαίσθηση*, ό. π., σ. 70-71, 79-80, 87, 206, 218 και passim, Michael Baxandall, *Painting and Experience*, ό. π., σ. 29-32, 40 και παραπάνω εισαγωγή, σ. 26-27.

²⁴⁷ Αριστοτέλους, *Περί ποιητικής*, 1448b 2-4.

²⁴⁸ Ernst H. Gombrich, *Τέχνη και ψευδαίσθηση*, ό. π., σ. 119-125, Κατερίνας Κακούρη, *Γενετική*, ό. π., σ. 23-24, 84, 89, Richard Schechner, *Θεωρία Επιτέλεσης*, ό. π., σ. 51.

Όλες οι τέχνες, λοιπόν, είναι μιμήσεις. Διαφέρουν γιατί μιμούνται διάφορα πράγματα, ή μιμούνται με διαφορετικά μέσα, ή με διαφορετικό τρόπο.²⁴⁹ Η ζωγραφική και το θέατρο μιμούνται την φύση και τις ανθρώπινες πράξεις. Την ίδια, δηλαδή, υπαρκτή πραγματικότητα και το ίδιο επικοινωνιακό σύστημα.²⁵⁰ Το ζωγραφικό και θεατρικό μιμητικό προϊόν παρουσιάζονται ως κόσμοι ανεξάρτητοι και αυτόνομοι, οι οποίοι υφίστανται παράλληλα προς τον φυσικό και μπορούν να δρουν ανεξάρτητα από αυτόν, άλλοτε ως καθρέφτης του, άλλοτε ως εξιδανικευμένα ή εξεζητημένα υποκατάστατά του. Τα μέσα των δύο τεχνών επιβάλλουν όρια και περιορισμούς στην προσπάθεια των καλλιτεχνών να φέρουν στην ζωή μια δεύτερη πραγματικότητα.²⁵¹

Η ζωγραφική απόδοση προϋποθέτει μια «μείωση» των ποιοτήτων του κόσμου που μιμείται. Αποτυπώνει μόνο οπτικά ίχνη του φυσικού κόσμου, τις «επίπεδες ιδιότητές» του, χρησιμοποιώντας γραμμές και χρώματα και υπακούοντας στις αρχές της προοπτικής, της ισορροπίας και της διαβάθμισης των επιπέδων. Ως στατική μορφή έκφρασης, διαχειρίζεται την διάσταση του χώρου και όχι του χρόνου.²⁵² Από την άλλη πλευρά, το θέατρο δεν εικονογραφεί την δράση, αλλά την παρουσιάζει. Βασικά συστατικά της θεατρικής πραγματικότητας είναι τα σώματα των ηθοποιών και οι σχέσεις που αναπτύσσονται μεταξύ τους στον χώρο και τον χρόνο. Η θεατρική αναπαράσταση μορφοποιεί απύσυχες πραγματικότητες, δημιουργώντας και περιλαμβάνοντας τις ίδιες τις συνθήκες -χωρικές και χρονικές- που σκοπεύει να παρουσιάσει. Τέλος, στο θεατρικό γεγονός συμμετέχουν σχεδόν όλες οι τέχνες, με πιο σημαντικές την υποκριτική, την σκηνοθεσία, την σκηνογραφία και την δραματολογία.²⁵³

Το ένστικτο της μίμησης υλοποιεί τα προϊόντα μιας βιοφυσιολογικής ροπής που προηγείται χρονικά κατά την τέλεση της δημιουργίας. Πρόκειται για την φαντασία που, ως έμφυτη ικανότητα ανάπλασης οραματισμών, ονείρων και νοητικών παραστά-

²⁴⁹ Αριστοτέλους, *Περί ποιητικής*, 1447a 3: «πᾶσαι τυγχάνουσιν οὔσαι μιμήσεις τὸ σύνολον· διαφέρουσι δὲ ἀλλήλων τρισίν, ἢ γὰρ τῷ ἐν ἑτέροις μιμεῖσθαι ἢ τῷ ἕτερον ἢ τῷ ἑτέρως καὶ μὴ τὸν αὐτὸν τρόπον».

²⁵⁰ Πλάτωνος, *Πολιτεία*, 597d-e: «Ἀλλὰ τι αὐτὸν (τον ζωγράφον) κλίνης φήσεις εἶναι; Τοῦτο ἔμοιγε δοκεῖ μετριώτατ' ἂν προσαγορεύεσθαι, μιμητής [...] Τοῦτ' ἄρα ἔσται καὶ ὁ τραγωδοποιός», Αριστοτέλους, *Περί ποιητικής*, VI 2, 1449b: «Ἔστιν οὖν τραγωδία μίμησις πράξεως σπουδαίας καὶ τελείας». Για την ρεαλιστική μίμηση της φύσης από την ζωγραφική βλ. Πλινίου, *Naturalis Historia* XXXV.

²⁵¹ Ernst H. Gombrich, *Τέχνη και ψευδαίσθηση*, ό. π., σ. 53, 86 και passim, Μάνου Στεφανίδη, ό. π., σ. 20. Βλ. επίσης Keir Elam, ό. π., σ. 90, Julien A. Greimas, ό. π., σ. 8, Richard Schechner, *Θεωρία Επιτέλεσης*, ό. π., σ. 52-53,

²⁵² Rudolf Arnheim, ό. π., σ. 410-12, Julien A. Greimas, ό. π., σ. 8, 15-18, Μάνου Στεφανίδη, ό. π., σ. 17-18, 22.

²⁵³ Richard Schechner, *Θεωρία Επιτέλεσης*, ό. π., σ. 264, Μάνου Στεφανίδη, ό. π., σ. 18, 20, 22, Walter Puchner, *Μία Εισαγωγή*, ό. π., σ. 71.

σεων, υπηρετεί την ζωή, την επιστήμη και την τέχνη. Ενώ οι κλασικοί Έλληνες θεώρησαν βασικότερο καλλιτεχνικό κίνητρο την μίμηση, η ελληνιστική αρχαιότητα, εξοικειωμένη με το πνεύμα του υποκειμενισμού, δίνει πρωταρχική θέση στην φαντασία.²⁵⁴ Ως μη λεκτικοί σχεδιασμοί ιδεών και διαισθητικών λειτουργιών, οι οραματισμοί της φαντασίας τοποθετούνται στο δεξί «αφασικό» μέρος του εγκεφάλου. Είναι ανεξερευνήτες ως σήμερα οι πολυσήμαντες μεταμορφώσεις που προσδίδονται στο αρχικό αυτό όραμα, πριν αυτό χειραφετηθεί και τοποθετηθεί στο συνειδητό ως αντικείμενο εσωτερικής θέας.²⁵⁵ Σύμφωνα με τον ανθρωπολόγο Laurence Sullivan, κάθε όραμα και κάθε όνειρο επιδρά στην πραγματική ζωή από την στιγμή που παίρνει μορφή μέσω της ανθρώπινης δράσης, από την στιγμή, δηλαδή, που επιτελείται. Το θέμα είναι ο τρόπος με τον οποίο οι διαφορετικές επιτελέσεις μεταφράζουν τις δυνάμεις της φαντασιακής πραγματικότητας ώστε να ενδυναμώσουν την καθημερινή ύπαρξη.²⁵⁶

Ο καλλιτέχνης δίνει μορφή στο φαντασιακό όραμα που «θεάται», μέσω παρορμήσεων όπως η μίμηση -λεκτική, θεατρική, εικαστική-.²⁵⁷ Αντίστοιχα, η πρόσληψη της καλλιτεχνικής εικόνας πυροδοτεί οραματισμούς οι οποίοι, μέσω των διεργασιών της φαντασίας και της μνήμης, δημιουργούν διανοητικές εικόνες. Η μεσαιωνική διαλογιστική πρακτική βασίζεται στην δυνατότητα του μυαλού να αντλεί από το υλικό της οπτικής εμπειρίας, να συνδυάζει μεταξύ τους αποσπάσματα από την οπτική μνήμη και να τα διατάσσει σε καθαρές και κατανοητές εικόνες, στην θέα των οποίων μπορεί να σταθεί και να ηρεμήσει. Από τα πρώιμα χριστιανικά συγγράμματα ως το *Exercitia spiritualia* (1522-1524) του Ignacio de Loyola (1491-1556), ο διαλογισμός συλλαμβάνεται ως μια πράξη ανάλογη της δημιουργίας των εικόνων, σκοπός της οποίας είναι η κατανόηση αυτού που είναι ιστορικά ή πνευματικά απόν. Αν ο ζωγράφος είναι «επαγγελματίας» στην οπτικοποίηση των ιερών ιστοριών, τότε ο κάθε πιστός καθίσταται «ερασιτέχνης» στην ίδια περιοχή. Πρέπει, μέσω πνευματικών ασκήσεων, να δημιουργήσει φανταστικές εικόνες όπως ο καλλιτέχνης δημιουργεί πραγματικές. Την δημιουργική και ταυτόχρονα ερμηνευτική αυτή διαδικασία διευκολύνει η πρόσληψη των λατρευτικών εικόνων, η οποία πραγματοποιεί στην ουσία ένα «πά-

²⁵⁴ Φιλόστρατου, *Τα ες τον Τυανέα Απολλώνιον* VI, 19: «φαντασία ταῦτα εἰργάσατο σοφωτέρα μιμήσεως δημιουργός· μίμησις μὲν γὰρ δημιουργήσῃ, ὃ εἶδεν, φαντασία δὲ καὶ ὃ μὴ εἶδεν».

²⁵⁵ Ernst H. Gombrich, *Τέχνη και ψευδαίσθηση*, ό. π., σ. 87, Κατερίνας Κακούρη, *Γενετική*, ό. π., σ. 14, 82, 92, 94.

²⁵⁶ Lawrence Sullivan, ό. π., σ. 21-22. Βλ. επίσης Richard Schechner, *Θεωρία Επιτέλεσης*, ό. π., σ. 264.

²⁵⁷ Ernst H. Gombrich, *Τέχνη και ψευδαίσθηση*, ό. π., σ. 112, Κατερίνας Κακούρη, *Γενετική*, ό. π., σ. 94.

ντρεμα» της υλικής εικόνας με την προηγηθείσα οπτική δραστηριότητα του πιστού πάνω στο ίδιο θέμα.²⁵⁸

Σύμφωνα με το θεολόγο Jean Gerson (1363-1429), οι λατρευτικές εικόνες προσφέρουν τα υλικά ερεθίσματα μέσω των οποίων ο πιστός θα περάσει στον οραματισμό μιας διανοητικής εικόνας (mental) και τελικά στον πνευματικό (spiritual), ανεικονικό οραματισμό του θείου.²⁵⁹ Το διαλογιστικό όραμα συνιστά στην ουσία έναν φανταστικό κόσμο, ανάλογο με εκείνον που πλάθει το μυαλό κατά την πρόσληψη της καλλιτεχνικής αναπαράστασης, μέσω του συνδυασμού της ανάμνησης με την παροντική αισθητηριακή εμπειρία. Όραμα, ζωγραφική και θέατρο συνδέονται μέσω αυτού που ο Peter Parshall αποκαλεί «οπτική νόηση» (visual thinking).²⁶⁰ Σύμφωνα με τον Schechner, «η επιτέλεση είναι ένα δημόσιο ονείρεμα. Αντιστρόφως, το ονείρεμα είναι ένα εσωτερικό δράμα [...] Η λειτουργία του ονείρου συνδυάζει το γεγονός της ημέρας με την εσωτερική ζωή του ονειρευτή [...] Δεν είναι τυχαίο ότι πολλοί πολιτισμοί συνδέουν τις επιτελέσεις με οράματα και με την αναζήτηση οραμάτων».²⁶¹ Ένας τέτοιος πολιτισμός θεωρούμε ότι είναι και ο μεσαιωνικός.

Σύμφωνα με τον Freedberg, η πρόσληψη της εικόνας δεν βασίζεται στο γεγονός της αναπαράστασης, αλλά στην αξίωση της παρουσίας. Πρόκειται για μια αρχή που διατρέχει όλη την ιστορία των κατασκευασμένων μορφών. Ο Gombrich την περιγράφει ως «προβολή» και την εξαρτά από την ικανότητά μας να διαβάζουμε σε μια εικόνα σχήματα και πράγματα που ήδη έχουμε στο μυαλό μας. Το απεικονιζόμενο σχήμα κατατάσσεται σε μια ειδολογική κατηγορία, αναγνωρίζεται ως οικείο και καθίσταται απόλυτα παρόν. Η αναπαράσταση υποτάσσεται στην παρουσία, στην ζωντανή εικόνα που δομεί η φαντασία βάσει της υλικής αναπαράστασης. Το σημείο μεταβάλλεται σε μια πλήρη ενσάρκωση αυτού που σηματοδοτεί, ταυτίζεται με το σημαινόμενο. Πρόκειται στην ουσία για μια διαδικασία διανοητικής μίμησης και μετάπλασης της πραγματικής εικόνας, αντίστοιχη με την καλλιτεχνική δημιουργία.²⁶² Ανήκει στην ψυχολογική, βιολογική και νευρολογική μας περιοχή, σαν κατεστημένο

²⁵⁸ Michael Baxandall, *Painting and Experience*, ό. π., σ. 45, David Freedberg, ό. π., σ. 161-162, 188-189.

²⁵⁹ Jean Gerson, *Opera omnia*, II, 1400 στο Susie Nash, ό. π., σ. 271. Βλ. επίσης David Freedberg, ό. π., σ. 162. Τα τρία στάδια της διαλογιστικής διαδικασίας κατάγονται από την σκέψη του Ιερού Αυγουστίνου (354-430) και του Άγιου Βερνάρδου του Clairvaux (1090-1153), οι οποίοι δεν συμπεριέλαβαν την συμβολή των εικόνων, βλ. David Freedberg, ό. π., σ. 162, Susie Nash, ό. π., σ. 271.

²⁶⁰ Peter Parshall, ό. π., σ. 18.

²⁶¹ Richard Schechner, *Θεωρία Επιτέλεσης*, ό. π., σ. 266.

²⁶² Ernst H. Gombrich, *Τέχνη και ψευδαίσθηση*, ό. π., σ. 131-142, 217-219, David Freedberg, ό. π., σ. 22-23, 28-30, 291, 314, 431-433 και passim.

που αφορά όλα τα μέλη του ίδιου είδους, και τέμνει τα ιστορικά, κοινωνικά και πολιτισμικά συμφραζόμενα. Σε αυτό το επίπεδο, η γνωστική μας λειτουργία συμβαδίζει με εκείνη όλων των ανθρώπων, η πρόσληψη «εκδημοκρατίζεται» και φωτίζεται η συνολική ιστορία του δράματος, της λογοτεχνίας, της γέννησης και εξέλιξης των τεχνητών μορφών.

Σύμφωνα με τον Pavice, αντίστοιχα, ο θεατής μιας θεατρικής παράστασης συλλαμβάνει την σκηνή ως φαντασίωση. Προκειμένου να αφομοιώσει το παροντικό γεγονός της αναπαράστασης, ανακαλεί την προηγούμενη εμπειρία του και την προβάλλει σε έναν φανταστικό κόσμο.²⁶³ «Με το θεατρικό και εν γένει καλλιτεχνικό έργο τελείται η εισχώρηση του υπαρκτού στο τυπικά μη-υπαρκτό [...] Ο πίνακας ή η θεατρική σκηνή με οδηγούν στο να κατοικήσω σε έναν άλλο κόσμο. Αλλά τούτο δεν οφείλεται στην δική μου πλαστική φαντασία που με τοποθετεί κάπου, μα στο γεγονός ότι αρχίζω να συλλαμβάνω τον πίνακα ή την θεατρική σκηνή και τον εαυτό μου ως συγκάτοικους σε έναν απρόσιτο για την πείρα μας κόσμο. Η αρχή της σύλληψης φυσικά εξαρτάται από την άμεση εμπειρία μου και εξαγγέλλει την μετάβαση από την όραση και την παρατήρηση στην θέαση».²⁶⁴

Προκειμένου να δώσει μορφή σε μια ιδέα που δεν έχει υπάρξει αντικείμενο θέασης, η φαντασία βασίζεται στο ορατό και οικείο, στις αναμνήσεις της οπτικής εμπειρίας. Επομένως, για μορφοποιήσει το ανεικονικό θείο χρειάζεται να το προσωποποιήσει, να παραπέμψει στην ανάμνηση της πιο οικείας μορφής, της ανθρώπινης. Γιατί μόνο η μορφή που μοιάζει με ανθρώπινη ενεργοποιεί την ανασύσταση της ζωής.²⁶⁵ Έτσι γεννιέται η αλληγορία. Αν ο συμβολισμός εκφράζει την βαθύτερη σύνδεση μεταξύ δύο ιδεών, η αλληγορία δίνει στην σύνδεση αυτή ορατή μορφή. Βοηθά την συμβολική σκέψη να εκφραστεί, προβάλλοντάς την σε μια επιφάνεια και ομαλοποιώντας την.²⁶⁶ Αν, λοιπόν, η βιβλική αλληγορία της Ενσάρκωσης μας δίνει την δυνατότητα να φανταζόμαστε τον Χριστό ως άνθρωπο, τότε οι λατρευτικές εικόνες πρέπει, επίσης, να τον αποδίδουν με ανθρώπινη μορφή. Το ίδιο ισχύει για την Παρθένο και τους υπόλοιπους Αγίους. Για να το κατανοήσουμε αυτό πρέπει να λάβουμε

²⁶³ Patrice Pavice, *Λεξικό του Θεάτρου*, μτφρ. Αγνής Στρουμπούλη, Αθήνα 2006, σ. 503.

²⁶⁴ Γιώργου Πεφάνη, ό. π., σ. 96-97.

²⁶⁵ Johan Huizinga, *The Waning*, ό. π., σ. 193, 197, Ernst H. Gombrich, *Τέχνη και ψευδαίσθηση*, ό. π., σ. 105-106, David Freedberg, ό. π., σ. 210.

²⁶⁶ Johan Huizinga, *The Waning*, ό. π., σ. 197, Meyer Shapiro, «Muscipula Diaboli», ό. π., σ. 185, 187.

υπόψη την ανάγκη των εικόνων να καταστήσουν το θείο οικείο, αναγνωρίσιμο και κατανοητό.²⁶⁷

Η σύλληψη μιας εικόνας με όρους οικειότητας εξαρτάται, πρωτίστως, από την σύλληψη της ομοιότητας. Δίνουμε έμφαση σε μια εικόνα επειδή παρουσιάζει ένα σώμα σαν το δικό μας, μια φυσιολογία κοντά στην δική μας και σε αυτή των γύρω μας. Όσο περισσότερο μοιάζει η κατασκευασμένη μορφή με την ανάμνηση της πραγματικής ύπαρξης που διατηρούμε στο μυαλό μας και επιβεβαιώνουμε διαρκώς μέσω της εμπειρία μας, τόσο πιο κοντά αισθανόμαστε σε αυτή. Η φαντασία μας επενδύει την όμοια ανατομία με οικεία συναισθήματα και ιδιότητες, ώστε να την φέρει πιο κοντά σε αυτό που θεωρούμε ότι είναι ο εαυτός μας. Και τότε, η ξένη υλικότητα μπορεί να αναπνεύσει, να ματώσει και να νιώσει όπως εμείς.²⁶⁸

Κατά τον 15ο αιώνα, ο Giovanni Dominici αποδίδει την αποτελεσματικότητα της εικόνας στην ταύτιση του θεατή με αυτό που αναπαρίσταται. Ο θεατής αποκτά ενδιαφέρον για την εικόνα επειδή αυτή καθρεφτίζει τον ίδιο, είναι σαν αυτόν. Η ενατένισή της οδηγεί πρώτα στην μίμηση και μετά στην πνευματική εξύψωση.²⁶⁹ Αντίστοιχα, η ενσάρκωση του δραματικού προσώπου από τον ηθοποιό, που μοιάζει απόλυτα με τον θεατή ως μορφή και φυσιολογία, προωθεί την ταύτιση του τελευταίου με τον απόντα χαρακτήρα. Πρόκειται στην ουσία για μια μεταμόρφωση που, όπως αυτή του ηθοποιού, μπορούμε να περιγράψουμε ως συνειδητοποίηση και ενστερνισμό μιας φαντασιακής προσωπικότητας.²⁷⁰ Η μεταμόρφωση του ηθοποιού που ταυτίζεται, ως έναν βαθμό, με τον ρόλο του, εκδηλώνεται μιμητικά πάνω στην σκηνή. Η μεταμόρφωση του θεατή δεν είναι ευκρινής και υπόκειται σε διαβαθμίσεις. Λαμβάνει χώρα στα πλαίσια της παράστασης που σκηνοθετεί στην φαντασία του, στον προσωπικό του οραματισμό τον σχετικό με την αναπαριστώμενη και ουσιαστικά απύσχα μυθοπλασία.²⁷¹ Η μορφή και η δράση του μυθικού προσώπου με το οποίο ταυτίζεται ο θεατής

²⁶⁷ David Freedberg, ό. π., σ. 188, 190, 290, 298.

²⁶⁸ Gilbert Lewis, ό. π., σ. 27, David Freedberg, ό. π., σ. 191, 210, 315.

²⁶⁹ Giovanni Dominici, *Regola del governo di cura familiar* (1403) στο David Freedberg, ό. π., σ. 4-5.

²⁷⁰ Γιώργου Πεφάνη, ό. π., σ. 34.

²⁷¹ Βλ. Γιώργου Πεφάνη, ό. π., σ. 95: «Στην πραγματικότητα [ο θεατής] έχει μηδενίσει το ορώμενο “αντικείμενο”, έχει απομονώσει τα θεμελιακά του γνωρίσματα και, τέλος, έχει συστήσει ένα ον ως παρόν μέσα στην συνείδησή του, αν και στον φυσικό κόσμο είναι απόν [...] Επομένως, με αυτήν την συνείδηση εισέρχεται στο Είναι κάτι που δεν είναι, κάτι το απόν. Αυτός είναι και ο ουσιώδης ρόλος της συνείδησης που φαντάζεται».

εκκινεί από την μορφή και την δράση του ηθοποιού που ενσαρκώνει σκηνικά τον δραματικό χαρακτήρα.²⁷²

Η ταύτιση με τον ήρωα είναι ένα φαινόμενο που ριζώνει βαθιά στο ασυνείδητο και τονίζει τον ενεργητικό και δραστικό χαρακτήρα της καλλιτεχνικής απόλαυσης. Σύμφωνα με τον Freud, η ηδονική αυτή κατάσταση προκαλείται από την αναγνώριση του άλλου, την επιθυμία ιδιοποίησής του, αλλά και διάκρισης από αυτόν. Από την διάκριση ανάμεσα σε αυτό που ο άνθρωπος είναι και σε αυτό που θέλει να είναι και υποκρίνεται πως είναι.²⁷³ Αυτή η συνδιαλλαγή μεταξύ ταύτισης-εξοικείωσης με το αναπαριστώμενο και διάκρισης από αυτό, ισχύει κατά την πρόσληψη τόσο της θεατρικής όσο της ζωγραφικής αναπαράστασης και συνδέεται με την λειτουργία της καλλιτεχνικής σύμβασης.

Το θεατρικό και το ζωγραφικό μιμητικό προϊόν επικαλούνται μια σύμβαση. Συνάπτουν, δηλαδή, με τον θεατή μια συμφωνία, που τοποθετεί τα αναπαριστώμενα γεγονότα εντός πραγματικών και μεταφορικών πλαισίων και τα προστατεύει ως ένα βαθμό από το να εκλαμβάνονται ως πραγματικά.²⁷⁴ Σε αντίθεση με την ζωγραφική, η θεατρική σύμβαση δεν αφορά τα υλικά. Το ανθρώπινο σώμα και ο τρισδιάστατος χώρος αποτελούν αναμφισβήτητες πραγματικότητες και η καλλιτεχνική μέθοδος συγκαλύπτεται. Το τεχνητό της σκηνικής και της τελετουργικής γλώσσας εντοπίζεται στην ισχύ των ρόλων, των σχέσεων που δομούνται μεταξύ τους και των ιδιοτήτων που προσδίδονται στους χώρους. Αυτό σημαίνει ότι, κατά την αναπαράσταση, ιδιότητες και σχέσεις που δεν ισχύουν στην πραγματικότητα κατασκευάζονται και παρουσιάζονται, αποκτούν θεατρική πρόθεση και προσλαμβάνονται ως αποδεκτές χάρη σε μια σημαντική αποκατάσταση από μέρους του θεατή.²⁷⁵ Η διττή συνείδηση αληθινού και κατασκευασμένου κόσμου είναι βασικό συστατικό του θεάτρου και της τελετουργίας. Συντελεί στην αποτελεσματικότητά τους και καθιστά τον θεατή ψυχολογικό συμμετοχο και συνεργάτη στην διατήρηση της «αλήθειας» του τεχνητού κόσμου,

²⁷² Patrice Pavice, *Λεξικό*, ό. π., σ. 479-480, Walter Puchner, *Μία Εισαγωγή*, ό. π., σ. 38, 203-204. Βλ. επίσης Richard Schechner, *Θεωρία Επιτέλεσης*, ό. π., σ. 198-200, 261.

²⁷³ Anne Ubersfeld, «The Pleasure of the Spectator», ό. π., σ. 132 στο Susan Bennett, ό. π., σ. 73, Patrice Pavice, *Λεξικό*, ό. π., σ. 480, Γιώργου Πεφάνη, ό. π., σ. 32. Για την μεταμόρφωση ως ένστικτη παρόρμηση και ακραία ή αντικειμενική άποψη της έμφυτης μίμησης βλ. Κατερίνας Κακούρη, *Γενετική*, ό. π., σ. 14, 82, 91-93.

²⁷⁴ Keir Elam, ό. π., σ. 111-112, Μάνου Στεφανίδη, ό. π., σ. 17-18, 22, Walter Puchner, *Μία Εισαγωγή*, ό. π., σ. 71, 73. Βλ. επίσης παραπάνω, εισαγωγή, σ. 20.

²⁷⁵ Keir Elam, ό. π., σ. 115, Julian A. Greimas, ό. π., σ. 8-9, Μάνου Στεφανίδη, ό. π., σ. 18, 20, 22, Patrice Pavice, *Λεξικό*, ό. π., σ. 407, Richard Schechner, *Θεωρία Επιτέλεσης*, ό. π., σ. 263, Josette Feral, ό. π., σ. 101-102, Caroline van Eck-Stijn Bussels, ό. π., σ. 19-20, Walter Puchner, *Μία Εισαγωγή*, ό. π., σ. 80, 94-95.

επιτρέποντάς του να απομακρύνεται από την κατάσκευασμένη πραγματικότητα και να αναστοχάζεται τα νοήματά της.²⁷⁶

Βάσει των παραπάνω, η σύμβαση είναι ένα στοιχείο που, κατά την πρόσληψη των καλλιτεχνημάτων και κατά την τελετουργική διαδικασία, συνδιαλέγεται με την αληθοφάνεια. Το αληθοφανές, η «εικονικότητα»,²⁷⁷ είναι ένας ενδιάμεσος κρίκος ανάμεσα στην ψευδαίσθηση που δημιουργεί η αναπαράσταση και την πραγματικότητα του αναπαριστώμενου. Αυτό εξηγεί την ιστορική του σχετικότητα, η οποία εξαρτάται από την πίστη μιας εποχής στην ικανότητά της να αναπαράγει την πραγματικότητα.²⁷⁸ Εξαρτάται, επίσης, από τους στόχους που εξυπηρετεί η μέσω της καλλιτεχνικής δημιουργίας και τελετουργικής διαδικασίας σύλληψη του αόρατου και εννοιολογικού σε κάθε εποχή. Οι στόχοι αυτοί καθορίζουν τους τρόπους με τους οποίους τέχνη και τελετή χρησιμοποιούν τα υλικά τους προκειμένου να ρυθμίσουν τον βαθμό της αληθοφάνειας, να καθοδηγήσουν την ταύτιση του θεατή με το εννοιολογικό τους περιεχόμενο ή την αποστασιοποίησή του από αυτό.²⁷⁹

Κατά τον Μεσαίωνα, η σύλληψη του φυσικού κόσμου ως συμβόλου του θείου και η προσωποποίηση που επιβάλλει η διασαφητική λειτουργία της αλληγορίας, συνδέονται με την ανάπτυξη του ρεαλισμού, την απεικόνιση του κόσμου ως ένα συναρπαστικό θέαμα στο οποίο ο άνθρωπος ανακαλύπτει την δική του ελευθερία κίνησης.²⁸⁰ Κάθε σκέψη παίρνει την μορφή εικόνας και η σύλληψη εξαρτάται εξ ολοκλήρου από την φαντασία. Ο εξιδανικευμένος ρεαλισμός της γοτθικής ζωγραφικής συνδέει τις εξατομικευμένες μορφές με τις υπερβατικές κατηγορίες. Κατά τον 13ο αιώνα, και υπό την επίδραση της αιτιοκρατικής σκέψης, το δόγμα της ανιδιοτελούς προσφοράς

²⁷⁶ Victor Turner, ό. π., σ. 38-40, Gilbert Lewis, ό. π., σ. 26-28, Karen Gaylor, «Theatrical Performances: Structure and Process, Tradition and Revolt» στο Jack Kamerman-Rosanne Martorella (επιμ.), *Performers & Performances: The Social Organization of Artistic Work*, Νέα Υόρκη 1983, σ. 136 στο Susan Bennett, σ. 139, Lawrence Sullivan, ό. π., σ. 8-11, Richard Schechner, *Θεωρία Επιτέλεσης*, ό. π., σ. 197, Walter Puchner, *Από την θεωρία του θεάτρου*, ό. π., σ. 83, του ιδίου, *Μία Εισαγωγή*, ό. π., σ. 36. Βλ. επίσης παραπάνω, εισαγωγή, σ. 26-27. Για την απόλαυση που προσφέρει η εκτέλεση και παρακολούθηση συμβάντων που διαφορετικά θα ήταν επικίνδυνα ή απαγορευμένα βλ. Richard Schechner, *Θεωρία Επιτέλεσης*, ό. π., σ. 283-284, Josette Feral, ό. π., σ. 104-105.

²⁷⁷ Keir Elam, ό. π., σ. 90, Julian A. Greimas, ό. π., σ. 7.

²⁷⁸ Patrice Pavice, *Λεξικό*, ό. π., σ. 29, 468. Βλ. επίσης Gilbert Lewis, ό. π., σ. 29, Keir Elam, ό. π., σ. 116, Julian A. Greimas, ό. π., σ. 9, 11.

²⁷⁹ Ernst H. Gombrich, *Τέχνη και ψευδαίσθηση*, ό. π., σ. 15-16, 22-26, 68, 89-90, 112-113 και passim, Gilbert Lewis, ό. π., σ. 29-32.

²⁸⁰ Johan Huizinga, *The Waning*, ό. π., σ. 195-197, Meyer Shapiro, «Muscipula Diaboli», ό. π., σ. 186-187, Umberto Eco, ό. π., σ. 19.

του Χριστού και των Αγίων συλλαμβάνεται πλέον ως δράση και ενθαρρύνεται μια περισσότερο υλιστική κατανόηση των ηθικών κατηγοριών.²⁸¹

Κατά τον όψιμο 14ο και τον 15ο αιώνα, οι φλαμανδικές διαλογιστικές πραγματείες αναπτύσσουν μια κίνηση γνωστή ως *Devotio Moderna*. Πρόκειται για την πιο επιτυχημένη θρησκευτική κίνηση του όψιμου Μεσαίωνα που, με σημείο εκκίνησης τις Κάτω Χώρες, εξαπλώνεται στην Δυτική και την υπόλοιπη Βόρεια Ευρώπη. Σκοπός της είναι η ανανέωση της πνευματικής ζωής μέσω της επιστροφής σε ιδανικά της πρώιμης περιόδου της Χριστιανοσύνης. Κεντρική ιδέα είναι η συγκρότηση μιας ορθής θρησκευτικής ζωής μέσω της μίμησης της ζωής του Χριστού και των Αγίων. Το κίνημα χαρακτηρίζεται από μια έντονη τάση ενδοσκοπήσης και εφαρμόζει απαραίτητα τον ιδιωτικό διαλογισμό πάνω στο Πάθος του Χριστού.²⁸²

Οι διαλογιστικές μέθοδοι που εμφανίστηκαν στα πλαίσια της *Devotio Moderna* επηρέασαν έντονα την κουλτούρα των Κάτω Χωρών. Ιδιαίτερος δημοφιλής υπήρξαν οι τεχνικές του Θωμά εκ Κέμπης (1380-1471), όπως αυτές παρουσιάζονται στην σημαίνουσα πραγματεία *De Imitatione Christi* (1427-1441). Ο διαλογιζόμενος οφείλει να μιμείται τον Χριστό, όπως ο ζωγράφος μιμείται το μοντέλο του. Η ιδέα της μίμησης εντοπίζεται ήδη σε πρώιμα λατινικά κείμενα. Κατά τον 15ο αιώνα, όμως, γίνεται ένα *raison d' être* της διαλογιστικής πρακτικής, κεντρική παραίνεση σε όλες σχεδόν τις πραγματείες και τα εγχειρίδια περί διαλογισμού.²⁸³

Στα πλαίσια της *Devotio Moderna*, η παρουσίαση του Χριστού από τον Θωμά εκ Κέμπης όχι μόνο ως κήρυκα, αλλά και ως δράστη των ιερών παραβολών, συνδέει την πλούσια μεσαιωνική φαντασία με την καθημερινότητα και προωθεί την ανάπτυξη του φλαμανδικού νατουραλισμού, της απόλυτης έκφρασης της μεσαιωνικής επιθυμίας να δώσει συγκεκριμένη μορφή στην υπερβατική ιδέα, της απόλυτη σύνδεσης του μυστικισμού με την υλικότητα.²⁸⁴ Η προϋπόθεση της αληθοφάνειας αφορά, επίσης, την απόδοση του περιβάλλοντος που πλαισιώνει τις μορφές. Από τον van Eyck και έπειτα, η αρχιτεκτονική εισβάλλει δυναμικά στην σύνθεση του ζωγραφικού έργου,

²⁸¹ Johan Huizinga, *The Waning*, ό. π., σ. 206-207, 2011.

²⁸² Johan Huizinga, *The Waning*, ό. π., σ. 185-187, David Freedberg, ό. π., σ. 174, Anne Bollmann, «The influence of the *Devotio Moderna* in Northern Germany» στο Elizabeth Andersen-Henrike Lahmann-Anne Simon (επιμ.), *A Companion to Mysticism and Devotion in Northern Germany in the Middle Ages*, Leiden-Βοστώνη 2013, σ. 231-259.

²⁸³ David Freedberg, ό. π., σ. 162, 174, Τζέφρι Τσιπς Σμιθ, ό. π., σ. 122. Σύμφωνα με τον Lipps, η ενσυναίσθηση αφορά την σύγχυση μεταξύ του θεατή και του αντικειμένου της θέασης. Αυτή η υποσυνείδητη διαδικασία βασίζεται σε ένα «φυσικό ένστικτο» και στην «εσωτερική μίμηση» (inner imitation), βλ. Christian Montag-Jurgen Gallinat -Andreas Heinz, ό. π., σ. 1261

²⁸⁴ Johan Huizinga, *The Waning*, ό. π., σ. 215-216, 250-252.

χωρίς να χάνει την δομική της λειτουργία. Η ρεαλιστική της απόδοση συμπίπτει με τον πόθο των Φλαμανδών καλλιτεχνών να προσεγγίσουν την πραγματικότητα και να την επιβεβαιώσουν πιο πειστικά.²⁸⁵

Το λειτουργικό δράμα και τα δημόσια μυστήρια λαμβάνουν χώρα εντός της ίδιας κοσμολογίας, η οποία τα φορτίζει με νόημα τοποθετώντας το στοιχείο του ιερού πάνω και εντός του υλικού κόσμου.²⁸⁶ Ο πόθος για αληθοφάνεια, αλλά και η σχέση που διατηρεί το θρησκευτικό θέατρο με την τελετουργία, ορίζουν την μορφή της υποκριτικής και της σκηνοθεσίας, της όψης, της σκευής και ενδυματολογίας του μεσαιωνικού θεάτρου. Οι σκηνοθετικές οδηγίες των δραμάτων περιγράφουν συχνά δράσεις που προέρχονται κατευθείαν από το τελετουργικό λεξιλόγιο, όπως ο χαιρετισμός, η ευλογία, η αφιέρωση, η απόδοση τιμής και η προσευχή. Το αν οι δράσεις αυτές διατηρούν την τελετουργική τους μορφή ή προσεγγίζουν σταδιακά μια πιο φυσική και αληθοφανή συμπεριφορά, αποτελεί ένα ζήτημα που απασχολεί έντονα την έρευνα.²⁸⁷

Σύμφωνα με την Κακούρη, το μεσαιωνικό θεατρικό είδος παραμένει σε ένα τελετουργικό-ρεαλιστικό μεταίχμιο: «Θέαμα ιερό και κοσμικό μαζί, έκλεινε όλη την μυστικοπαθή θρησκευτικότητα, τους οραματισμούς, τις δεισιδαιμονίες τον γεμάτο ευσέβεια υλισμό, ρεαλιστικό και συμβολικό μαζί, ακόμα και την σατυρική ροπή του μεσαιωνικού ανθρώπου».²⁸⁸ Η θεατρική χειρονομία, είτε αυτή αντιγράφει την καθημερινή συμπεριφορά, είτε απομακρύνεται από αυτήν διατηρώντας μια τελετουργική σχηματοποίηση, επιδρά στους θεατές συναισθηματικά και βιωματικά μέσω της ταύτισης, και διανοητικά, μέσω της θεατρικής και τελετουργικής σύμβασης.²⁸⁹ Ακόμα και αν δεχτούμε απόψεις που διαχωρίζουν απόλυτα τα δημόσια μυστήρια από τους πρώιμους τελετουργικούς τρόπους, ο Schechner μας επισημαίνει ότι όπου κι αν κοιτάξουμε, ανεξάρτητα από το πόσο πίσω στο παρελθόν, το θέατρο είναι ένα πλέγμα ψυχαγωγίας και τελετουργίας, με την έννοια ότι συνδυάζει την καλλιτεχνική-συντιθέμενη συμπεριφορά με την καθημερινή και αυθόρμητη.²⁹⁰

²⁸⁵ Umberto Eco, ό. π., σ. 152, Ehrenfried Klucker, «Subjectivity, Beauty and Nature», ό. π., σ. 394, του ιδίου, «Gothic Painting», ό. π., σ. 407, 411, του ιδίου, «Architectural Motifs in Painting Around 1400» στο Toman Rolf, ό. π., σ. 420.

²⁸⁶ Thomas A. Boogaart, ό. π., σ. 75.

²⁸⁷ Ronald W. Vince, ό. π., σ. 207-210, Dunbar H. Ogden, ό. π., σ. 168.

²⁸⁸ Κατερίνας Κακούρη, *Προαισθητικές*, ό. π., σ. 115-116.

²⁸⁹ Kathleen Ashley, ό. π., σ. 13, Clifford Flanigan, ό. π., σ. 37 και παραπάνω, εισαγωγή, σ. 27.

²⁹⁰ Richard Schechner, *Θεωρία Επιτέλεσης*, ό. π., σ. 172. Για την αντιδιαστολή της φυσικής σωματικής γλώσσας προς την τεχνητή γλώσσα τελετουργίας και τέχνης, την αντίστοιχη της διαφοράς μεταξύ «υπάρχω» και «παρουσιάζω», βλ. στο ίδιο, σ. 263-264. Βλ. επίσης παραπάνω, εισαγωγή, σ. 25 και κεφάλαιο II, σ. 51.

Κατά τον όψιμο Μεσαίωνα, η εφαρμογή του αριστοτελικού κανόνα των τριών ενοτήτων συμβάλλει στην εκπλήρωση του αληθοφανούς, η οποία θα διασαφηνιστεί πλήρως μέχρι τον ευρωπαϊκό Κλασικισμό.²⁹¹ Η πολύσκηνικότητα που χαρακτηρίζει έργα όπως τα πανοράματα του Memling μπορεί να θεωρηθεί δείγμα της αποδυνάμωσης της αληθοφάνειας που χαρακτηρίζει την προηγηθείσα μεσαιωνική εικονοπλασία.²⁹² Μπορεί, όμως, να θεωρηθεί και ως εξέχον δείγμα μιας διαφορετικού τύπου οργάνωσης, η οποία τοποθετείται απέναντι στην «ουμανιστική» αφήγηση και την οποία ο Phillippot περιγράφει ως «λειτουργική» (liturgique).²⁹³

Σύμφωνα με τον Friedlander, από την στιγμή που η επιφάνεια της εικόνας οργανώνεται ως προσομοίωση ενός τρισδιάστατου χώρου, η αίσθηση της αληθοφάνειας αρνείται την ταυτόχρονη απόδοση διαφορετικών σκηνών που διαδέχονται η μία την άλλη στο χρόνο. Ο ερευνητής χαρακτηρίζει τον Memling ως τολμηρότερο από προηγούμενους και σύγχρονους του καλλιτέχνες στην αποδοχή αυτής της παράδοξης συμπαράθεσης γεγονότων, υπαινισσόμενος μια πιο naïve αίσθηση του ρεαλισμού από μέρους του. Όντως, όταν η ίδια μορφή εμφανίζεται σε δύο ή περισσότερα μέρη ενός αληθοφανούς ενιαίου χώρου, η ψευδαίσθηση εξαφανίζεται, ή τουλάχιστον αποδυναμώνεται. Δεν μπορεί να υπάρξει ενότητα του χώρου σε έναν πίνακα που δεν διαθέτει ενότητα του χρόνου. Σύμφωνα με τον Friedlander, η φαντασία του καλλιτέχνη ερεθίστηκε χωρίς αμφιβολία από το παράδειγμα του εκκλησιαστικού δράματος. Παρέβλεψε, όμως, την θεμελιώδη διαφορά μεταξύ των δύο μορφών έκφρασης. Το ότι, δηλαδή, σε αντίθεση με την θεατρική αναπαράσταση, η ζωγραφική δεν μπορεί να εκφράσει την χρονική σειρά των γεγονότων και την ακολουθία αιτίας και αιτιατού.²⁹⁴

Θεωρούμε ότι απόψεις όπως αυτές του Panofsky και του Friedlander προκύπτουν από την θεώρηση της καλλιτεχνικής δημιουργίας ως αγώνα δρόμου που στοχεύει στην αριστοτεχνική απόδοση της φύσης.²⁹⁵ Σύμφωνα με ερευνητές όπως ο Huizinga, ο Gombrich και ο Freedberg, η τέχνη δεν στοχεύει στην μίμηση της πραγματι-

²⁹¹ Johan Huizinga, *The Waning*, ό. π., σ. 307, Patrice Pavice, *Λεξικό*, ό. π., σ. 34, Paul Philippot, ό. π., σ. 34. Για τον θεμελιακό ρόλο της θεωρίας του Roger de Piles (1635-1709) στην παραπάνω διαδικασία βλ. την εισαγωγή του Thomas Puttfarken στο βιβλίο του ίδιου, *Roger de Piles' Theory of Art*, New Heaven 1985.

²⁹² Erwin Panofsky, *Early Netherlandish*, ό. π., σ. 140.

²⁹³ Paul Philippot, ό. π., σ. 34-35. Για την ιστορική και αισθητική μεταιχμιακότητα του 15ου αιώνα και την αναλογία που παρουσιάζουν τα πανοράματα του Memling με ύστερα γοτθικά παραδείγματα βλ. παραπάνω, κεφάλαιο II, σ. 44, 53. Για έργα του Memling που ακολουθούν τους αριστοτελικούς κανόνες βλ. Paul Philippot, ό. π., σ. 36.

²⁹⁴ Max J. Friedlander, ό. π., τ. IV, σ. 17.

²⁹⁵ Βλ. παραπάνω, κεφάλαιο I, σ. 38.

κότητας, αλλά στην μέσω αυτής εξυπηρέτηση συγκεκριμένων στόχων, οι οποίοι μεταβάλλονται σε κάθε εποχή. Η μίμηση ως πιστή απομίμηση της φύσης παραμένει ως παράγοντας στην πρόσληψη. Η τελευταία, όμως, δεν εξαρτάται από το πόσο επιτυχώς μιμητικό είναι το αναπαριστώμενο. Το ζήτημα είναι το πώς αντιδρούμε στην κατανόηση των καλλιτεχνικών μορφών, πώς λειτουργεί η τέχνη στα πλαίσια της εκάστοτε ιστορικής πραγματικότητας. Αντίστοιχα, οι διανοητικές κατηγορίες μιας εποχής δεν πρέπει να μελετώνται μόνο ως θεολογικές και φιλοσοφικές εικασίες. Το θέμα είναι ο τρόπος με τον οποίο εμφανίζονται στην πρακτική της καθημερινότητας.²⁹⁶ Και σύμφωνα με τον Eco, «η αισθητική τέρψη του μεσαιωνικού ανθρώπου δεν πηγάζει από την εμμονή του στην αυτονομία του καλλιτεχνικού προϊόντος ή της φυσικής πραγματικότητας, αλλά από την σύλληψη όλων των υπερφυσικών σχέσεων ανάμεσα στο αντικείμενο και τον κόσμο. Από την συνειδητοποίηση ότι οι αρετές του Θεού ανακλώνται οντολογικά στο από αντικείμενο».²⁹⁷

Ο νατουραλισμός, οι τρόποι οργάνωσης των πολλαπλών επεισοδίων και άλλοι μεθοδοι που χρησιμοποιούνται από τους ζωγράφους του όψιμου Μεσαίωνα, εξυπηρετούν την εμπλοκή του θεατή στην ερμηνεία της εικόνας στην πλαίσια της παραπάνω συνδιαλλαγής μεταξύ αισθητικής τέρψης και λατρευτικής αποτελεσματικότητας.²⁹⁸ Ο όρος «bricolage»²⁹⁹ περιγράφει την αντίστοιχη δυνατότητα των θεατρικών θρησκευτικών θεαμάτων να περιλαμβάνουν διαφορετικούς τρόπους αναπαράστασης. Κάθε τους συστατικό –κινούμενη αναπαράσταση ή στατικό στιγμιότυπο, λεκτική εκφορά ή σιωπηλή μίμηση- είναι σχεδιασμένο προκειμένου να ενεργοποιήσει το συναίσθημα, τους μηχανισμούς κατανόησης και την μνήμη του θεατή.³⁰⁰

Ο ρεαλισμός και η πολυσκηνικότητα της ζωγραφικής και του θεάτρου του όψιμου Μεσαίωνα ανάγονται σε θεμελιώδεις «μορφικές κατηγορίες», οι οποίες εφαρμόζονται σε όλα τα είδη των φυσικών ή τεχνητών σχηματισμών, πολιτισμικών θεσμών και πνευματικών γεγονότων. Ως τέτοιες, ο Wilhelm Dilthey ορίζει την ενότητα και πολλαπλότητα, την ομοιότητα και διαφορά, το όλον και το μέρος και παρόμοιες στοιχειώδεις έννοιες.³⁰¹ Οι κατηγορίες αυτές συγκροτούν το δομικό σύστημα που προέ-

²⁹⁶ Johan Huizinga, *The Waning*, ό. π., σ. 217, 233, Ernst H. Gombrich, *Τέχνη και ψευδαίσθηση*, ό. π., σ. 16-21, 68, 112-113, David Freedberg, ό. π., σ. 437.

²⁹⁷ Umberto Eco, ό. π., σ. 35.

²⁹⁸ Craig Harbison, ό. π., σ. 405.

²⁹⁹ Τον όρο εισάγει ο Claude Levi-Strauss, βλ. Kathleen Ashley, ό. π., σ. 12 και σ. 28, υποσ. 33.

³⁰⁰ Thomas Lerud, ό. π., σ. 213.

³⁰¹ Herbert A. Hodges, *The Philosophy of Wilhelm Dilthey*, Λονδίνο 1953 στο Victor Turner, ό. π., σ. 29-30.

κυψε από την διανοητική επεξεργασία του βιώματος, από την αποσαφήνιση του ενστίκτου, των βουλητικών ορμών και της συγκίνησης. Το ερώτημα που τίθεται αφορά το είδος του βιώματος το οποίο επιθυμούν να προκαλέσουν οι παραπάνω μορφικές κατηγορίες εφαρμοζόμενες στην τελετουργία και την τέχνη της κάθε εποχής.³⁰² Στην περίπτωση των διαλογιστικών και θεατρικών επιτελέσεων του όψιμου Μεσαίωνα, μέρος της απάντησης μπορούν να δώσουν τα διαλογιστικά εγχειρίδια.

Το τελετουργικό υιοθετεί ένα πρωτόκολλο, προτείνει στον μετέχοντα μια «τελετουργικοποιημένη συμπεριφορά».³⁰³ Τα διαλογιστικά εγχειρίδια σώζουν το πρωτόκολλο της διαλογιστικής διαδικασίας. Θεωρούμε ότι αντιστοιχούν σε αυτό που ο Schechner αναφέρει ως «σενάριο δράσης». Στην τελετουργία, το σενάριο δράσης αποτελεί «κάτι που προϋπάρχει οποιασδήποτε συγκεκριμένης εκδραμάτισης, που επιμένει από εκδραμάτιση σε εκδραμάτιση».³⁰⁴ Στο θέατρο, αποτελεί «τον εσωτερικό χάρτη της παράστασης»³⁰⁵ και, υπό αυτή την έννοια, θα μπορούσαμε να περιγράψουμε ως σενάρια δράσης και τα σωζόμενα λειτουργικά σενάρια. Ως πρότυπο της κάθε εικονιστικής εκδραμάτισης, τα διαλογιστικά εγχειρίδια αποτελούν τον συνδετικό κρίκο μεταξύ δημιουργίας και πρόσληψης της λατρευτικής εικόνας. Παρουσιάζουν την πρώιμη φλαμανδική τέχνη όχι πλέον ως προϊόν, αλλά ως μια διαδικασία κατά την οποία καλλιτέχνης και διαλογιζόμενος θεατής ακολουθούν ένα συγκεκριμένο σενάριο δράσης προκειμένου να επιτελέσουν μια τελετουργία με στόχο την Σωτηρία τους.³⁰⁶ Η μελέτη τους μπορεί να μας βοηθήσει να κατανοήσουμε την οπτική ρητορική της πρώιμης Φλαμανδικής ζωγραφικής και την κατάσταση στην οποία στοχεύει η πρόσληψή της.³⁰⁷

Στα εγχειρίδια εντοπίζουμε τα βασικά στάδια της διαλογιστικής τελετουργίας. Το πρώτο στάδιο αφορά την συγκέντρωση του μυαλού στην ιστορία και τον αποκλεισμό των άσχετων προς αυτήν σκέψεων. Η συγκέντρωση στις εικόνες θέτει υπό έλεγχο την φυσική τάση του μυαλού να διασκορπίζεται και βοηθά την επικέντρωση στην πνευματική και συναισθηματική ποιότητα της υλικής μορφής. Ένα δεύτερο στάδιο αφορά την προσεκτική κατάτμηση του αφηγηματικού συνόλου και την διαδοχική, προσεκτική επικέντρωση σε κάθε ξεχωριστό απόσπασμα. Η λατρευτική ζωγραφική και το

³⁰² Gilbert Lewis, ό. π., σ. 4-5, Victor Turner, ό. π., σ. 30-31.

³⁰³ Gilbert Lewis, ό. π., σ. 11, Victor Turner, ό. π., σ. 167-168. Βλ. επίσης παραπάνω, εισαγωγή, σ. 25.

³⁰⁴ Richard Schechner, *Θεωρία Επιτέλεσης*, ό. π., σ. 87.

³⁰⁵ Ό. π., σ. 104.

³⁰⁶ Βλ. παραπάνω, κεφάλαιο II, σ. 58.

³⁰⁷ David Freedberg, ό. π., σ. 161, 168, 171, 175, Reindert Falkenburg, ό. π., σ. 4.

βιβλικό δράμα του όψιμου Μεσαίωνα βασίζονται στην ίδια διαλογιστική παράδοση, που κατανέμει την ιστορία σε όσο το δυνατόν περισσότερα επεισόδια, προκειμένου να ενισχύσει την συγκέντρωση και βοηθήσει την μνήμη του θεατή. Τρίτο συστατικό της διαλογιστικής πορείας είναι η ενεργή σύνδεση του διαλογιζόμενου με το περιεχόμενο της αφήγησης και η καλλιέργεια των κατάλληλων συναισθημάτων.³⁰⁸ Στο στάδιο αυτό, τα εγχειρίδια προσφέρουν μια λεπτομερή καθοδήγηση του τρόπου με τον οποίο ο πιστός οφείλει περιηγηθεί στο διαλογιστικό όραμα προκειμένου να φτάσει σε κατάσταση ενσυναίσθησης.³⁰⁹

Θεωρούμε ότι η δυσπρόσιτη κατάσταση της ενσυναίσθησης αντιστοιχεί σε αυτό που ο Turner αποκαλεί «μέθεξη» (*communitas*) και περιγράφει ως «μια ειλικρινή και συνολική συμπαράθεση ανθρώπινων ταυτοτήτων, ένα βαθύ ύφος προσωπικής αλληλόδρασης [...] Νιώθουμε πως είναι σημαντικό να σχετιστούμε άμεσα με ένα άλλο πρόσωπο όπως μας παρουσιάζεται στο εδώ και στο τώρα, να το βιώσουμε με ενσυναισθητικό τρόπο, ελεύθερο από τα πολιτισμικά βάρη του ρόλου του, της κοινωνικής θέσης του, της υπόληψης, της τάξης, του φύλου του ή όποιας άλλης δομικής εσοχής».³¹⁰

Η «ουτοπία» της μέθεξης συναντάται συχνά ως συστατικό συνδεδεμένο με την έννοια της σωτηρίας. Τέτοια είναι η περίπτωση της χριστιανική ευχής «Ελθέτω η Βασιλεία Σου», όπου η Βασιλεία είναι φιλανθρωπία, ευσπλαχνία, αγάπη, μια «κατάσταση χάριτος», η μεσαιωνική «*dulcedo Dei*»,³¹¹ μια μέθεξη.³¹² Η ευχή αφορά την επαναφορά σε μια κατάσταση βαθιάς κοινωνίας με τον Θεό και τα υπόλοιπα πλάσματά Του, από την οποία ο άνθρωπος εξέπεσε λόγω της κρίσης που επήλθε με το Προπατορικό Αμάρτημα. Η ιστορία συμβολίζει για τον χριστιανικό κόσμο αυτό που ο Turner περιγράφει ως «κοινωνικό δράμα»,³¹³ και περιέχει έναν μεταπλασμό του στοιχείου της τραγικότητας.³¹⁴

³⁰⁸ David Freedberg, ό. π., σ. 162, 175, Michael O'Connell, ό.π., σ. 25.

³⁰⁹ Αντιπροσωπευτικό παράδειγμα αποτελεί το έργο του 14ου αιώνα *Meditationes vitae Christi*, που αποδόθηκε αρχικά στον Άγιο Μποναβεντούρα. Σήμερα θεωρείται πόνημα ενός Φραγκισκανού μοναχού από την Τοσκάνη.

³¹⁰ Victor Turner, ό. π., σ. 101. Η μέθεξη συνιστά μια από τις θεμελιώδεις έννοιες της προσέγγισης του Turner, βλ. στο ίδιο, σ. 52-55, 101-116, 232-233 και *passim*.

³¹¹ Johan Huizinga, *The Waning*, ό. π., σ. 189.

³¹² Victor Turner, ό. π., σ. 103.

³¹³ Το «κοινωνικό δράμα» τον ακρογωνιαίο λίθο της ανθρωπολογικής προσέγγισης του Turner, βλ. Victor Turner, ό. π., σ. 26-28, 134, 142-161, 188-189 και *passim*. Αναφέρουμε συνοπτικά την βασική δομή και επιχειρούμε μια εφαρμογή της στην περίπτωση της χριστιανικής αλληγορίας: Ένα κοινωνικό δράμα εγκαινιάζεται όταν η ρυθμιζόμενη από τον κανόνα ζωή διακόπτεται από την παραβίαση μιας διάταξης που ελέγχει κάποια από τις βασικές της σχέσεις (εξαπάτηση από τον Όφι και βρώση του

Οι τελετουργίες και το θρησκευτικό θέατρο συνιστούν «μετασχόλια», «διαλογικά χορευτικά ζεύγη» και «εκδραματισμένους» αναδιπλασιασμούς του αρχικού κοινωνικού δράματος. Μπορούν να αναδιφήσουν την αδυναμία μιας κοινότητας, να απεικονίσουν τις πιο χαρακτηριστικές της συγκρούσεις και να προτείνουν θεραπεία για αυτές. Στο «μεταιχμιακό»³¹⁵ (liminal) στάδιο αυτών των επιτελέσεων οικοδομείται μια ερμηνεία, προκειμένου να δώσει νόημα και τάξη στα γεγονότα που οδήγησαν στην κρίση.³¹⁶ Θεωρούμε ότι η ενσυναίσθηση στην οποία στοχεύει η διαλογιστική διαδικασία αποτελεί μια τέτοια θεραπευτική πρόταση, μετασχόλιο και πρόγευση της μέθεξης από την οποία ο άνθρωπος εξέπεσε και στην οποία θα επανέλθει με την Τελική Κρίση.

Προκειμένου να περιγράψει την δημιουργική εμπειρία της τέχνης και τις θρησκευτικές εμπειρίες, ο Mihaly Csikszentmihalyi εισάγει την έννοια της «ροής».³¹⁷ Η πορεία προς την ροή περιέχει συστατικά που παραπέμπουν έντονα στην διαλογιστική διαδικασία. Προϋποθέτει την συγκέντρωση της προσοχής σε ένα περιορισμένο πεδίο ερεθισμάτων. Παρελθόν και μέλλον πρέπει να εξαφανιστούν, η προσοχή καλείται να εστιάσει στο τώρα και ό,τι είναι άσχετο πρέπει να αποκλειστεί. Οι κανόνες -στην περίπτωση μας η καθοδήγηση των εγχειριδίων και των εικόνων, οι συμβάσεις της θεατρικής και τελετουργικής επιτέλεσης- εξασφαλίζουν τον περιορισμό της απόκλισης ή της ιδιοτροπίας στην έκδηλη συμπεριφορά. Η απώλεια του εγώ είναι ακόμα ένα συστατικό της διαδικασίας. Δεν σημαίνει, όμως, την απώλεια της αυτοεπίγνωσης. Κιναισθητική και νοητική επίγνωση οξύνονται, δεν συρρικνώνονται. Οι ικανότητές τους έχουν συναρμοστεί με τις απαιτήσεις που εγείρουν η τελετή και η τέχνη.³¹⁸ Από-

Απαγορευμένου Καρπού). Αυτό οδηγεί σε μια κατάσταση κρίσης (Πτώση του Ανθρώπου), η οποία αν δεν επουλωθεί γρήγορα μπορεί να διασπάσει την κοινότητα. Για να αποφευχθεί αυτό, επανορθωτικά μέσα χρησιμοποιούνται από εκείνους που θεωρούν τους εαυτούς τους ή θεωρούνται ως οι πλέον νόμιμοι εκπρόσωποι της κοινότητας (Θεός). Η επανόρθωση συχνά περιλαμβάνει μια πράξη θυσίας (Ενσάρκωση και Θυσία του Υιού του Θεού). Ακολουθεί η φάση που ενέχει εναλλακτικές λύσεις στο πρόβλημα. Πρώτη λύση είναι η επανασυμφιλίωση (μελλοντική επάνοδος του Ανθρώπου στην Βασιλεία του Θεού-Τελική Κρίση). Η δεύτερη είναι η συναινετική αναγνώριση του ανεπανόρθωτου ρήγματος (προσωρινή κατάσταση της απομάκρυνσης του Ανθρώπου από τον Θεό). Βλ. επίσης παραπάνω, σ. 68.

³¹⁴ Victor Turner, ό. π., σ. 149, Κατερίνας Κακούρη *Γενετική*, ό. π., σ. 136, 149. Περί του θανάτου της έννοιας του τραγικού μετά την έλευση του χριστιανισμού βλ. George Steiner, *Ο θάνατος της τραγωδίας*, μτφρ. Φώντα Κονδύλη, Αθήνα 1988.

³¹⁵ Μια ακόμα θεμελιώδης έννοια στην προσέγγιση του Turner, βλ. Victor Turner, ό. π., σ. 52-55, 109-116, 166-167, 175, 232-233 και passim.

³¹⁶ Ό. π., σ. 27-28, 156, 162-163, 168, 212-213, 220. Για την τελετουργία ως «εκδραμάτιση» βλ. παραπάνω, σ. 69.

³¹⁷ Mihaly Csikszentmihalyi, *Παιχνίδι και εγγενής ανταμοιβή*, δημοσίευτο χειρόγραφο, στο Victor Turner, ό. π., σ. 117.

³¹⁸ Ό. π., σ. 119-120.

τέλεσμα της ροής είναι η «ολιστική αίσθηση που είναι παρούσα όταν ενεργούμε με ολόψυχη συμμετοχή [...] στην οποία υπάρχει ελάχιστη διάκριση ανάμεσα στον εαυτό μας και το περιβάλλον, ανάμεσα στο ερέθισμα και στην ανταπόκριση, ανάμεσα στο παρελθόν, το παρόν και το μέλλον».³¹⁹

Αυτό που ο Turner αποκαλεί μέθεξη έχει κάτι από την ποιότητα της ροής. Η μέθεξη, από την άλλη πλευρά, συλλαμβάνεται ως κάτι που συμβαίνει μεταξύ ατόμων. Μπορεί να ανακύψει αυθόρμητα και απρόβλεπτα, δεν χρειάζεται κανόνες για να την πυροδοτήσουν. Είναι ζήτημα «χάριτος», όχι «νόμου».³²⁰ Η ροή «είναι ένας από τους τρόπους που η δομή μπορεί να μεταμορφωθεί σε μέθεξη και πάλι. Είναι μια από τις τεχνικές με τις οποίες οι άνθρωποι αναζητούν το χαμένο “βασιλείο” της άμεσης αδιαμεσολάβητης επικοινωνίας μεταξύ τους, ακόμη και αν μια αυστηρή υπακοή στους κανόνες είναι το πλαίσιο εντός του οποίου μπορεί να ανακύψει η ροή».³²¹ Οι τελετουργίες και το θρησκευτικό δράμα παρέχουν τους κύριους μηχανισμούς και τα πρότυπα της ροής.³²² Μια τέτοια τελετουργία είναι και η διαλογιστική πρόσληψη της λατρευτικής εικόνας.

Ουσιώδες χαρακτηριστικό της μέθεξης και της ροής είναι το περιεχόμενο της εμπειρίας. Εδώ ξεκινά για τον Turner η ανάλυση των συμβόλων. Οι διαδικασίες της μέθεξης και της ροής μεταγγίζονται στα νοήματα των συμβόλων, τα οποία είτε γεννούν, είτε μέσω αυτών δρομολογούνται.³²³ Η μελέτη των συμβόλων, συνεπώς, δεν αφορά την αποκρυπτογράφηση του πολύπλοκου θεολογικού περιεχομένου των μοτίβων μιας τελετουργικής επιτέλεσης ή μιας εικόνας που εντάσσεται σε μια τέτοια διαδικασία.³²⁴ Οφείλει να λαμβάνει υπόψη το είδος της εμπειρίας που προκαλούν τα συμβολικά οχήματα της τελετής και της εικόνας στον κάθε συμμετέχοντα.³²⁵

Η γέννηση των συμβολισμών συνδέεται με τα ευρύτερα φιλοσοφικά και πολιτισμικά πλαίσια μιας εποχής, με φιλοδοξίες και ιδεώδη, με κοινωνικές αλλά και ψυχολογικές διεργασίες.³²⁶ Προκειμένου να ερμηνεύσει τις τελευταίες, ο Carl Jung εισάγει την έννοια του «αρχέτυπου» ως πρωταρχική εικόνα που, αναδυόμενη στο συνειδητό,

³¹⁹ Ο. π., σ. 117.

³²⁰ Victor Turner, ό. π., σ. 122-124.

³²¹ Ο. π., σ. 122-123.

³²² Ο. π., σ. 123, Clifford Flanigan, ό. π., σ. 45.

³²³ Victor Turner, ό. π., σ. 124.

³²⁴ Βλ. εισαγωγή, σ. 11-12.

³²⁵ Αυτού του είδους την προσέγγιση αποκαλεί ο Turner «συγκριτική συμβολολογία», βλ. Victor Turner, ό. π., σ. 46-47. Βλ. επίσης Gilbert Lewis, ό. π., σ. 1-2, 6, 8-9, 18-19 και παραπάνω, σ. 60.

³²⁶ Gilbert Lewis, ό. π., σ. 32-33, Victor Turner, *Από την τελετουργία*, ό. π., σ. 47-48.

ενσαρκώνει τα δυσπρόσιτα οράματα του «συλλογικού ασυνείδητου».³²⁷ Ένα τέτοιο αρχέτυπο είναι ο θρήνος, ξέσπασμα αντανάκλαστικό και βιολογικά κληροδοτημένο. Ο νεκρικός θρήνος μένει πάντα απειθάρχητος μορφολογικά. Κλείνει όμως την δημιουργική δύναμη του αρχέτυπου και ενέχει κληρονομημένες λειτουργικές δυνατότητες που στηρίζουν μια ορισμένη μορφή. Η μίμηση του θρήνου απαντά σε δρώμενα και ιερά δράματα για θεούς που πάσχουν, πεθαίνουν και τελικά ανασταίνονται. Η καταβολή της τοποθετείται στην μυθοπλασία πρωτόγονων λατρειών και αγροτικών δρώμενων που σχετίζονται με την ευδοκίμηση της σποράς. Ο χειμωνιάτικος χαμός της βλάστησης μοιάζει με τον θάνατο του ανθρώπου. Ο αγρότης ανθρωπομορφίζει τον σπόρο, τον θάβει στην γη και τον μοιρολογεί στα δρώμενά του σαν νεκρό. Η ανθοφορία της άνοιξης μοιάζει με θεϊκή ευλογία που οδηγεί από τον θάνατο στην Ανάσταση.³²⁸

Το ταξίδι του θρηνητικού αρχέτυπου συνεχίζεται στις τελετουργίες του Μεσαίωνα. Ο νεκρός Ιησούς θάπτεται και μοιρολογείται ως «κόκκος του σίτου πεσών εις την γήν»,³²⁹ ενώ οι επιτάφιοι θρήνοι της Παναγίας είναι από τους τραγικότερους και ευγενέστερους νεκρικούς θρήνους της ανθρωπότητας. Η χριστιανική λατρεία διαφέρει, βέβαια, από την πρωτόγονη αγροτική σε τυπικό και συμβολικό επίπεδο. Η κοινή ψυχική ανάγκη του ανθρώπου, όμως, διαιώνίζει εκτός τόπου και χρόνου την ελπίδα της ανάστασης, δημιουργώντας μαγικά δρώμενα, ιερά δράματα και εικονογραφικά μοτίβα που ενεργοποιούν το θρηνητικό αντανάκλαστικό.³³⁰ Κατά τον όψιμο Μεσαίωνα, το Θείο Πάθος θεωρήθηκε ως το καταλληλότερο θέμα για την ενεργοποίηση της ενσυναίσθησης. Ο διαλογισμός στα Πάθη του Χριστού, ως άμεση επίκληση του θρηνητικού αρχέτυπου, περιλαμβάνει συναισθήματα στα οποία είμαστε θεμελιωδώς επιρρεπείς: την θλίψη, την μεταμέλεια, την ταπείνωση και τον προαιώνιο φόβο του

³²⁷ Carl Jung, *Die Archetypen und das Collective Unbewusste* (1902), του ιδίου, *Psychologische Typen* (1921), σ. 482 στο Κατερίνας Κακούρη, *Γενετική*, ό. π., σ. 82-83, 118-119.

³²⁸ Κατερίνας Κακούρη, *Γενετική*, ό. π., σ. 74-75, 131-132, 136.

³²⁹ Κατά Ιωάννην, 12, 24.

³³⁰ Κατερίνας Κακούρη, *Προαισθητικές*, ό. π., σ. 78, της ίδιας, *Γενετική*, ό. π., σ. 152. Σύμφωνα με τους Paul Ekman-Wallace V. Friesen-Phoebe Ellsworth, *Emotion in the Human Face*, Νέα Υόρκη 1927, υπάρχει μια «παγκόσμια γλώσσα σώματος», ένα μεγάλο ρεπερτόριο οικουμενικά αναγνωριζόμενων καταστάσεων που προκαλούν εξίσου αναγνωρίσιμες αντιδράσεις. Η τέχνη «παίζει» με αυτές τις καταστάσεις, βλ. Richard Schechner, *Θεωρία Επιτέλεσης*, ό. π., σ. 262. Για την έντονη σχηματοποίηση των συναισθηματικών εκδηλώσεων στις θρηνητικές τελετές, θρησκευτικές και κοσμικές, του όψιμου Μεσαίωνα και την σύνδεσή τους με τον πρωτόγονο θρήνο βλ. Johan Huizinga, *The Waning*, ό. π., σ. 48-53.

θανάτου.³³¹ Η καλλιέργεια των συναισθημάτων αυτών δρομολογεί το συμπάσχειν και την ενσυναίσθηση, την κατάσταση, δηλαδή, ροής.

Στο *De meditatione passionis Christi per septem diei horas libellus* του 13ου αιώνα αναφέρονται τα εξής: «Είναι απαραίτητο όταν συγκεντρώνεσαι σε αυτά τα πράγματα κατά το διαλογισμό σου, να το κάνεις σαν να ήσουν παρών σε αυτήν την ίδια στιγμή που Εκείνος υπέφερε. Και στον θρήνο πρέπει να θεωρείς τον εαυτό σου σαν να είχε τον Κύριο να υποφέρει μπροστά στα μάτια σου, σαν να ήταν παρών για να δεχτεί τις προσευχές σου [...] Τι θα έκανες αν όντως έβλεπες αυτά τα πράγματα; Δεν θα ριχνόσουν πάνω στον Κύριο μας και δεν θα έλεγες: “Όχι, όχι μην κάνετε τέτοιο κακό στον Θεό μου. Εδώ είμαι, κάντε το σε μένα, και μην πληγώνετε έτσι Εκείνον”. Και μετά θα γονάτιζες και θα αγκάλιαζες το Κύριο σου και αφέντη σου και θα υπέμενες εσύ τα χτυπήματα».³³²

Η βλοσυρότητα και ζωντάνια των φλαμανδικών και γερμανικών αποδόσεων του Πάθους στοχεύουν στην μορφοποίηση οραμάτων που να προκαλούν βιώματα όπως το παραπάνω. Οι βασανιστές του Χριστού παρουσιάζονται κτηνώδεις, οι πληγές του απεικονίζονται φριχτές, ενώ τονίζεται η πραότητα του βασανιζόμενου Σωτήρα και η οδύνη της Παρθένου (εικ. 43-44).³³³ Αντίστοιχα, ήδη από τον 12ο αιώνα πραγματοποιείται μια μεταστροφή του θεολογικού ενδιαφέροντος στα πλαίσια των μεσαιωνικών τελετών. Το κέντρο βάρους εντοπίζεται όχι πλέον στην θεώρηση του Χριστού ως Σωτήρα του κόσμου, αλλά στην θνητή Του φύση. Το φαινόμενο σημειώνει μια αλλαγή στην συναισθηματική φόρτιση των αναπαραστάσεων. Η εκτέλεσή τους δίνει έμφαση στην εξιστόρηση του Πάθους και στην σύνδεσή του με την προσωπική σωτηρία. Κατά το 13ο αιώνα, η αναπαράσταση των «σταθμών του σταυρού» (stations of the cross) βάσει μιας φανταστικής χαρτογράφησης της Ιερουσαλήμ, αποκτά μόνιμη θέση στο λειτουργικό δράμα. Η μεταστροφή αυτή του συναισθηματικού και θεολογι-

³³¹ David Freedberg, ό. π., σ. 164, 169-170. Βλ. επίσης Giovanni Battista Armenini, *De' veri precetti della pittura*, (1587), σ. 34 στο David Freedberg, ό. π., σ. 2: «when the beholders see very grave tortures present and apparently real [...] they are moved to true pity, and thereby drawn to devotion and reverence, all of which are remedies and excellent means for their salvation» και Johan Huizinga, *The Waning*, ό. π., σ. 184-185.

³³² *De meditatione passionis Christi per septem diei horas libellus* PL 94, cols. 561-62, 564 στο David Freedberg, ό. π., σ. 171.

³³³ James Marrow, *Passion Iconography in Northern European Art of the Late Middle Ages and Early Renaissance: A Study of the Transformation of Sacred Metaphor into Descriptive Narrative*, Βέλγιο 1979 στο David Freedberg, ό. π., σ. 170.

κού ενδιαφέροντος ανιχνεύεται σε κάποιες από τις πρωιμότερες μορφές της λιτανείας του Αγίου Αίματος στην Bruges.³³⁴

Εντός των παραπάνω λατρευτικών πλαισίων, έργα όπως οι *Σκηνές από το Πάθος το Χριστού* καλούνται να εξυπηρετήσουν την δημοφιλή πρακτική του «πνευματικού προσκυνηματος» (spiritual pilgrimage). Σε ένα τέτοιο ταξίδι, ο πιστός οραματίζεται τον εαυτό του να συνοδεύει τον Χριστό, όπως ο προσκυνητής των Άγιων Τόπων προσεύχεται και θρηνεί σε συγκεκριμένους σταθμούς σαν να ήταν παρών στα ιερά γεγονότα.³³⁵ Κατά τον 15ο αιώνα, οι πνευματικές αυτές περιηγήσεις προσέφεραν συγχωροχάρτια, «σαν (ο πιστός) να βρισκόταν όντως στην πόλη της Ιερουσαλήμ και να επισκεπτόταν ζωντανά όλα αυτά τα ιερά μέρη».³³⁶ Ο De Vos αναφέρει ότι το έργο του Memling παραπέμπει στο ταξίδι που πραγματοποίησε στους Άγιους Τόπους το 1470 ο Anselm Adornes, πολιτικός, διπλωμάτης, πάτρωνας και φίλος των Portinari. Η εμπειρία του Adornes σώζεται σε λεπτομερή αναφορά που έγραψε αργότερα ο γιος του. Η εξασφάλιση άφεσης μέσω ενός πνευματικού ταξιδιού πρέπει να φάνηκε βολική στον Tommaso Portinari, που, ως φιλόδοξος επιχειρηματίας, μπορούσε να επενδύσει σε ένα μεταθανάτιο μέλλον χωρίς να παραμελήσει τις εργασιακές του υποχρεώσεις.³³⁷

Οι *Σκηνές από το Πάθος* αποτελούν ένα είδος «πνευματικού μοντέλου» της πορείας των προσκυνητών. Η ρεαλιστική απόδοση μορφών και τοπίου, η συνέπεια της κλίμακας στην απόδοση αρχιτεκτονικού και φυσικού περιβάλλοντος, η λεπτομερής τοπογραφία και η χρονολογική οριοθέτηση των γεγονότων μέσω της διαχείρισης του φωτός και του χώρου, όλα αυτά τα στοιχεία προσφέρουν γεωγραφικό και χρονικό εύρος στην εμπειρία της πνευματικής περιήγησης.³³⁸ Αντίστοιχα, ο τρόπος με τον οποίο τελετές όπως η λιτανεία του Αγίου Αίματος «αγκαλιάζουν» την πόλη της Bruges, περιφέρονται εντός και εκτός των τειχών και σταματούν σε συγκεκριμένα σημεία προκειμένου να δώσουν ζωή στα γεγονότα του Πάθους, καθοδηγεί τους πιστούς σε μια βιωματική αντίχνευση της *via dolorosa*.³³⁹

³³⁴ Thomas A. Boogaart, ό. π., σ. 77, Clifford Flanigan, ό. π., σ. 43-44.

³³⁵ Vida J. Hull, ό. π., σ. 29-30, Susie Nash, ό. π., σ. 278-279.

³³⁶ Heer Bethlem, *Overwegingen op het Lijden des Heeren voor degenen, die den Geest de heilige Plaatsen willen bezoeken*, Αμβέρσα 1536 στο Vida J. Hull, ό. π., σ. 30.

³³⁷ Dirk De Vos, *Hans Memling*, ό. π., σ. 32 και σ. 109 υποσ. 3, Maurits Smeyers, ό. π., σ. 182, Vida J. Hull, ό. π., σ. 30, 33-35.

³³⁸ Dirk De Vos, *Hans Memling*, ό. π., σ. 105, Maurits Smeyers, ό. π., σ. 182-184, Vida J. Hull, ό. π., σ. 35-44.

³³⁹ Thomas A. Boogaart, ό. π., σ. 89 και παραπάνω, κεφάλαιο II, σ. 52.

Στο βενετικό εγχειρίδιο *Zardino de oration* του 1454 συναντάμε τις εξής οδηγίες: «Προκειμένου να εντυπώσεις την ιστορία του Πάθους στο μυαλό σου [...] είναι βοηθητικό και απαραίτητο να κατασκευάσεις τους ανθρώπους και τα μέρη: μια πόλη, για παράδειγμα, που θα είναι η πόλη της Ιερουσαλήμ, παίρνοντας ως δείγμα γι' αυτόν τον σκοπό μια πόλη που σου είναι γνωστή. Σε αυτήν την πόλη βρες τα κύρια μέρη στα οποία θα λάμβαναν χώρα όλα τα επεισόδια του Πάθους, για παράδειγμα ένα παλάτι με μια σάλα για το Μυστικό Δείπνο [...] και αυτό [το δωμάτιο] του Καϊάφα [...] και το δωμάτιο όπου [ο Χριστός] μεταφέρθηκε ενώπιον του Καϊάφα και χλευάστηκε και βασανίστηκε. Επίσης, βρες την κατοικία του Πιλάτου [...] και μια θέα του όρους Γολγοθά, όπου [ο Χριστός] τοποθετήθηκε στον Σταυρό και άλλα τέτοια μέρη [...] Και μετά πρέπει να σχηματίσεις στο μυαλό σου κάποιες μορφές, ανθρώπων που γνωρίζεις, προκειμένου να φανταστείς τους ανθρώπους που εμπλέκονται στο Πάθος [...] κάθε έναν από τους οποίους θα διαμορφώσεις στο μυαλό σου».³⁴⁰

Αν μια η λεκτική περιγραφή όπως η παραπάνω είναι ικανή να ενεργοποιήσει την βιωματική εμπλοκή, να την μετατρέψει σε ροή και να την μεταγγίσει στα νοήματα των συμβολισμών, ακόμα πιο αποτελεσματική προς αυτή την κατεύθυνση είναι η ζωγραφική απεικόνιση. Ο πιστός δεν βασίζεται στην ταραγμένη και ασταθή φαντασία προκειμένου να δομήσει την σκηνή στην οποία καλείται να συμμετέχει συναισθηματικά. Έργα όπως το πανόραμα του *Πάθους* προσφέρουν εικονογραφημένη την βάση μιας τέτοιας δράσης.³⁴¹ Σύμφωνα με τον Huizinga, η λογοτεχνία της βουργουνδικής περιόδου προσπαθεί, όσο και οι οπτικές τέχνες, να περιγράψει μια απέραντη πολλαπλότητα από λεπτομέρειες. Αυτό, όμως, που η ζωγραφική καταφέρει να οργανώσει σε ένα σύνολο, παραμένει για την ποίηση μια μεγάλη και εξαντλητική διαδοχή γεγονότων. Και στα συμφραζόμενα των μεσαιωνικών καλλιτεχνικών στόχων, οι οπτικές τέχνες παρουσιάζονται περισσότερο αποτελεσματικές.³⁴² Ο οραματισμός κάθε μικρής λεπτομέρειας, όπως τον προωθεί η λατρευτική λογοτεχνία της εποχής, οδήγησε στον αφηγηματικό πλούτο και την πολυπλοκότητα πολλών εικόνων της περιόδου, με κορυφαία παραδείγματα τα δύο πανοράματα του Memling.³⁴³

Από την άλλη πλευρά, η λατρευτική εικόνα προσφέρει στο μυαλό συγκεκριμένες εστίες, κι όχι έναν ακριβή χάρτη της πορείας. Κι επειδή ακριβώς είναι εικόνα, δεν

³⁴⁰ *Zardino de Oration*, κεφ. XVI: «Chome meditare la vita di christo», σ. x. ii v.-x. iii r., Βενετία 1494 στο Michael Baxandall, ό. π., σ. 46, 163-164.

³⁴¹ David Freedberg, ό. π., σ. 169, Craig Harbison, ό. π., σ. 396.

³⁴² Johan Huizinga, *The Waning*, ό. π., σ. 212, 231, 251-252, 263-288 και παραπάνω, σ. 61-62.

³⁴³ Vida J. Hull, ό. π., σ. 31, James Snyder, ό. π., σ. 199-200, Susie Nash, ό. π., σ. 278.

μπορεί να αποτελέσει κυριολεκτική και άμεση μίμηση ενός διαλογιστικού οράματος.³⁴⁴ Για να αποκτήσει ενάργεια η εικονογραφημένη δράση απαιτείται η συμμετοχή του θεατή. Για την σύνθεση, λόγου χάρη, μιας διαδοχής γεγονότων που συμβαίνουν σε διαφορετικές χρονικές στιγμές, οι κατηγορίες του «πριν» και του «μετά» εισάγονται από τον θεατή και βασίζονται στις λογικές συνδέσεις που αυτός πραγματοποιεί μεταξύ των τμημάτων της εικόνας όπου τοποθετούνται τα στατικά στιγμιότυπα.³⁴⁵ Εδώ είναι που εισάγεται η επινοητικότητα του Memling όσον αφορά την αντιμετώπιση των περιορισμών που θέτουν τα ζωγραφικά μέσα, την εκμετάλλευση των δυνατοτήτων τους και την επεξεργασία παραδεδομένων τρόπων διαχείρισης.³⁴⁶

Η θεατρική αναπαράσταση δεν προσφέρει απλά την βάση μιας δράσης, μια επιλεγμένη στιγμή της οποίας το παρελθόν και το μέλλον, την κίνηση και τον ήχο θα πρέπει να φανταστεί ο θεατής. Το μεσαιωνικό θρησκευτικό θέατρο ξεδιπλώνει την ιερή δράση στον οικείο αστικό χώρο και τον παροντικό χρόνο, με όχημα τα ζωντανά σώματα των πολιτών της μεσαιωνικής πόλης. Θέατρο μαζί και τελετή, περιέχει σύμβολα που μεταφράζουν τις πρωταρχικές εικόνες της φαντασίας σε οπτικές και ακουστικές εκφράσεις, προβάλλοντας την πραγματικότητα που βιώθηκε σε έναν άλλο χώρο και χρόνο, στις χωρικές και χρονικές συνθήκες που ισχύουν στον πραγματικό κόσμο.³⁴⁷ Σε αντίθεση με την πρόσληψη της ζωγραφικής εικόνας, η θεατρική επικοινωνία χαρακτηρίζεται από αυτό που η σημειολογία περιγράφει ως «σημειωτική συμπίκνωση», από την εμπλοκή μάλλον ενός συμπλέγματος συστατικών, παρά ενός μεμονωμένου στοιχείου.³⁴⁸

Η παράσταση συντίθεται από «πολλαπλά μηνύματα, όπου πολλοί και διάφοροι δίαυλοι ή πολλοί και διάφοροι τρόποι επικοινωνιακής αξιοποίησης ενός διαύλου χρησιμοποιούνται ταυτόχρονα σε μια αισθητική ή προσληπτική σύνθεση».³⁴⁹ Ο θεατρικός κώδικας δύναται να συμπεριλάβει στην πραγματοποίησή του όλους τους αισθητικούς κώδικες –μουσικούς, ζωγραφικούς, δραματικούς, αρχιτεκτονικούς-, αλλά και τους άπειρους κώδικες της καθημερινής ζωής.³⁵⁰ Το είδος των πληροφοριών που παρέχονται αφορά κατά γενικό κανόνα τον απόντα δραματικό κόσμο. Τα ζωντα-

³⁴⁴ Michael Baxandall, ό. π., σ. 46, 47, Peter Parshall, ό. π., σ. 21.

³⁴⁵ Rudolf Arnheim, ό. π., σ. 410-12, Julien A. Greimas, ό. π., σ. 18-20.

³⁴⁶ Βλ. επίσης Martin Stevens, ό. π., σ. 328.

³⁴⁷ Βλ. Lawrence Sullivan, ό. π., σ. 22.

³⁴⁸ Keir Elam, ό. π., σ. 60, 68-69.

³⁴⁹ Abraham Moles, *Information Theory and Esthetic Perception*, Urbana 1966, σ. 171 στο Keir Elam, ό. π., σ. 60-61.

³⁵⁰ Γιώργου Πεφάνη, ό. π., σ. 83.

νά σώματα και ο λόγος των ηθοποιών, ο τρόπος που η δράση ξεδιπλώνεται στον χώρο, οι ήχοι, οι μυρωδιές και τα σήματα που εκπέμπει το ίδιο το κοινό της αναπαράστασης, τροφοδοτούν τον φανταστικό κόσμο της βιβλικής μυθοπλασίας. Διαμορφώνουν ένα όραμα εν δράσει, εντός του οποίου ο πιστός καλείται να κατοικήσει συμπάσχοντας με τους ιερούς πρωταγωνιστές.³⁵¹

Οι παραπάνω ιδιότητες καθιστούν το θέατρο το πιο ισχυρό είδος πολιτισμικής επιτέλεσης. Η θεατρική επιτέλεση συνιστά «λογοτεχνία που περπατάει και μιλάει μπροστά στα μάτια μας, σχεδιασμένη για να παίζεται, να “διαδραματίζεται”, αντί να βλέπεται σαν σημάδια σε χαρτί και εικόνες».³⁵² Είναι «η εικονοποίηση (iconization-mise en vue) της λέξης [...] χειρονομιακότητα (gesturalité) που μπορεί κάθε στιγμή να διακόψει την εκπομπή του [κειμένου], και που πάντα οδηγεί τον θεατή στον ρυθμό της πρόσληψής του».³⁵³ Είναι η «περισσότερο δυνατή “ενσάρκωση” του ρου της ιστορίας [...] ιδιάζουσα εμπλοκή του κοινωνικού γίνεσθαι με την ατομική συνείδηση που το θεμελιώνει».³⁵⁴ Αυτή η εγγύτητα του θεάτρου στην ζωή, και ταυτόχρονα η απόσταση που κρατά από αυτήν, το καθιστούν την καλύτερα εξοπλισμένη φόρμα για να σχολιάσει ή να «μετασχολιάσει» την σύγκρουση του «κοινωνικού δράματος».³⁵⁵

Τα δύο πανοράματα του Memling παρουσιάζουν τα γεγονότα του Πάθους και της ζωής του Χριστού και της Παρθένου με όρους θεατρικούς. Παραπέμπουν, δηλαδή, στον τρόπο με τον οποίο αυτά αναπαρίστανται στο δημόσιο θέατρο μιας Φλαμανδικής πόλης ή στα λειτουργικά δράματα εντός των ναών.³⁵⁶ Θεωρούμε ότι με τον τρόπο αυτό, εκμεταλλεύονται την δύναμη της ζωγραφικής εικόνας και, ταυτόχρονα, εμπλουτίζουν την διαλογιστική τελετουργική εμπειρία μέσω της παραπομπής στην ισχυρότερη επιτέλεση, την εγγύτερη στην ζωντανή τελετή και την εμπλουτισμένη με πλήθος αισθητηριακά ερεθίσματα: την θεατρική αναπαράσταση.

³⁵¹ Βλ. Keir Elam, ό. π., σ. 61-66.

³⁵² Marjorie Boulton, *The Anatomy of Drama*, Λονδίνο 1971, σ. 3 στο Victor Turner, *Από την τελετουργία*, ό. π., σ. 215.

³⁵³ Patrice Pavis, *Languages of the Stage*, Νέα Υόρκη 1982, σ. 80 στο Susan Bennett, ό. π., σ. 69.

³⁵⁴ Γιώργου Πεφάνη, ό. π., σ. 81.

³⁵⁵ Victor Turner, ό. π., σ. 212, 215-216.

³⁵⁶ Michael O'Connell, ό. π., σ. 24, 27, Sally W. Coleman, ό. π., σ. 1, 5, 8.

IV. Ο MEMLING ΚΑΙ ΤΟ ΜΕΣΑΙΩΝΙΚΟ ΘΡΗΣΚΕΥΤΙΚΟ ΘΕΑΤΡΟ

1. Το έργο *Σκηνές από το Πάθος του Χριστού* και τα μυστήρια των Παθών

Κύριος στόχος των δύο πανοραμάτων του Memling είναι η συναισθηματική εμπλοκή του πιστού στα γεγονότα της ζωής και του Χριστού και της Παρθένου, όπως αυτή επιβάλλεται από το φιλοσοφικό-θεολογικό πλαίσιο και την διαλογιστική πρακτική της εποχής.³⁵⁷ Θεωρούμε ότι η ιδιαιτερότητα των δύο έργων και η αποτελεσματικότητά τους όσον αφορά την εξυπηρέτηση των παραπάνω στόχων, ενισχύεται από το ότι παραπέμπουν στην εμπειρία του θρησκευτικού θεάτρου όπως αυτή διατηρείται ως ανάμνηση στο μυαλό των πιστών της εποχής.³⁵⁸ Παρακάτω θα προσπαθήσουμε να εντοπίσουμε τους τρόπους μέσω των οποίων πραγματοποιείται αυτή η παραπομπή. Για τον σκοπό αυτό, θα αντιπαραβάλλουμε τις εικαστικές αποδόσεις με σωζόμενα σενάρια του θρησκευτικού θεάτρου της Φλάνδρας αλλά και της Γαλλίας, με την οποία συνδέεται έντονα τόσο η ιστορία και ο πολιτισμός όσο η εξέλιξη του θρησκευτικού θεάτρου στην συγκεκριμένη περιοχή.³⁵⁹

Έχουμε ήδη αναφέρει ότι το έργο *Σκηνές από το Πάθος του Χριστού* απεικονίζει είκοσι τρεις σκηνές, οι οποίες αφορούν τα γεγονότα του Θείου Πάθους καθώς και όσα προηγούνται ή έπονται αυτού.³⁶⁰ Η αφήγηση του έργου ξεκινά στο πάνω αριστερό άκρο της εικόνας, με την Είσοδο του Χριστού στην Ιερουσαλήμ. Στην υπόλοιπη αριστερή πτέρυγα απεικονίζονται επεισόδια που προηγούνται του Πάθους: η Εκκαθάριση του Ναού από τους Εμπόρους, η Συνομωσία του Ιούδα και ο Μυστικός Δείπνος. Η αριστερή γωνία του προσκηνίου μας μεταφέρει εκτός των τειχών της πόλης, στον κήπο της Γεσθημανή, όπου λαμβάνουν χώρα η Προσευχή και η Σύλληψη του Χριστού. Η αφήγηση συνεχίζεται στο κέντρο του πίνακα, εντός της πόλης, με την Προδοσία του Πέτρου, την εξέταση του Χριστού από τον Πιλάτο, τον Άνα και τον Καϊάφα, τον βασανισμό Του με την Φραγγέλωση και το Ακάνθινο Στεφάνι, την Δίκη και την παρουσίαση του Χριστού στο πλήθος (*Ecce Homo*). Κατόπιν μεταφερόμαστε και πάλι στο προσκήνιο, όπου η ακολουθία της Μεταφοράς του Σταυρού (*Via Crucis*)

³⁵⁷ Martin Stevens, ό. π., σ. 322, 328, Michael O'Connell, ό. π., σ. 24, Susie Nash, ό. π., σ. 277-279, Sally Whitman Coleman, ό. π., σ. 2. Βλ. επίσης παραπάνω, κεφάλαιο III, σ. 59-69.

³⁵⁸ Βλ. παραπάνω, κεφάλαιο II, σ. 47-52.

³⁵⁹ Βλ. παραπάνω, κεφάλαιο I, σ. 31-32, κεφάλαιο II, σ. 51, 52-53.

³⁶⁰ Βλ. παραπάνω, κεφάλαιο II, σ. 41.

περνά μέσα από τις πύλες της πόλης. Ακολουθούμε το μονοπάτι που, προχωρώντας ανοδικά κατά μήκος των τειχών, μεταφέρει την δράση στους λόφους που προβάλλουν πάνω από τους πύργους της πόλης. Εκεί λαμβάνουν χώρα το Κάρφωμα του Χριστού στον Σταυρό (Jacente Cruce), η Σταύρωση και η Αποκαθήλωση. Ακολουθώντας την αντίστροφη πορεία προς τα κάτω, απεικονίζονται ο Ενταφιασμός, η Ανάσταση και η Κάθοδος του Χριστού στην Κόλαση (Descensus Christi ad Inferos). Σε μια τελευταία ανοδική πορεία της αφήγησης, βλέπουμε στην πάνω δεξιά γωνία τις εμφανίσεις του αναστημένου Χριστού στην Μαγδαληνή, στους δύο μαθητές στο δρόμο προς τους Εμμαούς και τελικά, μόλις που διακρίνεται στο δεξί άκρο του ορίζοντα, την εμφάνισή Του στην θάλασσα της Γαλιλαίας.³⁶¹

Σε ένα έργο που έχει ως θέμα το Πάθος, θα περιμέναμε η Σταύρωση να αποτελεί κεντρικό και δεσπόζον επεισόδιο, όπως στο τρίπτυχο *Greverade* (εικ. 38).³⁶² Αντίθετα, στις *Σκηνές από το Πάθος* η Σταύρωση αποτελεί μια σχετικά μικρή σκηνή στην ανώτερη ζώνη του πίνακα. Η αφήγηση επικεντρώνει στα επεισόδια που λαμβάνουν χώρα εντός της Ιερουσαλήμ, όχι τόσο μέσω της απόδοσής τους σε μεγαλύτερη κλίμακα, όσο μέσω της κεντρικής τους τοποθέτησης.³⁶³ Στο δεξί και αριστερό τμήμα του πίνακα τοποθετούνται τα επεισόδια που, σύμφωνα με την ευαγγελική αφήγηση, συμβαίνουν εκτός πόλεως (εικ. 45). Αντιλαμβανόμαστε ότι ο ζωγράφος έχει διαγράψει μια φιδοειδή γραμμή που διατρέχει το έργο από τα αριστερά προς τα δεξιά, προκειμένου να χωρέσει τις σκηνές στον διαθέσιμο χώρο (εικ. 46). Ολόκληρη η ιστορία του Πάθους ξεδιπλώνεται σε έναν συνεχόμενο κύκλο που αγκαλιάζει το κέντρο και τα προάστεια της πόλης, όπως ακριβώς συμβαίνει στα μυστήρια των Παθών.³⁶⁴

Ο Memling είχε πιθανότατα εμπειρία του δημόσιου βιβλικού θεάτρου. Είναι εξίσου πιθανό το έργο του Τορίνο να σχετίζεται με την εμπειρία αυτή. Δεν θα μας απασχολήσει το αν ο καλλιτέχνης αντέγραψε κάποιο μεσαιωνικό θεατρικό δρώμενο της Bruges ή το κατά πόσο τα έργα του μπορούν να αποτελέσουν έγκυρες μαρτυρίες για

³⁶¹ Martin Stevens, ό. π., σ. 329-330, Michael O'Connell, ό. π., σ. 24. Για περιγραφές ή απλές αναφορές των επεισοδίων του έργου βλ. James W. H. Weale, ό. π., σ. 21-23, Jacques Foucart-Giorgio T. Faggin, ό. π., *Catalogue* no 42, σ. 102, Dirk De Vos, *Hans Memling*, ό. π., σ. 105-108, Alfred Michiels, ό. π., σ. 75-76, Ehrenfried Klucker, «Narrative Motifs», ό. π., σ. 421.

³⁶² Βλ. παραπάνω, κεφάλαιο II, σ. 46.

³⁶³ Nelson Goodman, «Twisted Tales; or, Story, Study, and Symphony», *Critical Inquiry*, τ. 7, τχ. 1 (1980), σ. 110, Ehrenfried Klucker, «Narrative Motifs», ό. π., σ. 421.

³⁶⁴ Martin Stevens, ό. π., σ. 328, Dirk De Vos, *Hans Memling*, ό. π., σ. 32, Michael O'Connell, ό. π., σ. 24. Για τα μυστήρια των Παθών και την αναλογία που παρουσιάζει με αυτά η διαδρομή και το περιεχόμενο των αναπαραστάσεων της Λιτανείας του Αγίου Αίματος βλ. παραπάνω, κεφάλαιο II, σ. 52 και εικ. 42.

την επανακατασκευή τέτοιου είδους εκδηλώσεων.³⁶⁵ Εκείνο που μας ενδιαφέρει είναι το πώς επιδρούν στον πιστό της εποχής τα στοιχεία των έργων που παραπέμπουν στην μεσαιωνική σκηνική πρακτική. Θεωρούμε ότι το είδος αυτό της επίδρασης αντανακλά τους κοινούς στόχους που μοιράζονται οι καλλιτεχνικές μορφές του όψιμου Μεσαίωνα και εξηγεί την ύπαρξη των μορφικών αναλογιών ασφαλέστερα, σε σχέση με την υπόθεση κάποιας συνειδητής ή ασυνείδητης πρόθεσης του καλλιτέχνη, την οποία, άλλωστε, δεν είμαστε σε θέση να γνωρίζουμε.

Η απόδοση της εναρκτήριας αφηγηματικής σκηνής, η Είσοδος του Χριστού στην Ιερουσαλήμ στην πάνω δεξιά γωνία του πίνακα (εικ. 47), παραπέμπει στην δραματοποίηση του γεγονότος από τα λειτουργικά δράματα κατά την Κυριακή των Βαΐων. Σωζόμενα σενάρια αναφέρουν ότι πριν την Θεία Λειτουργία, μια πομπή κληρικών και πιστών περιφέρεται έξω και γύρω από τον ναό κρατώντας βάγια στα χέρια. Στις πύλες του ναού η ακολουθία χαιρετίζεται από νεαρά αγόρια, όπως αυτά που τοποθετεί ο Memling στην είσοδο της απεικονιζόμενης Ιερουσαλήμ. Στα μετέπειτα δημόσια μυστήρια των Παθών πρέπει να ανήκει η εισαγωγή του «palmesel», ενός ομοιώματος του Χριστού πάνω σε γαϊδουράκι (εικ. 48).³⁶⁶ Η εικόνα του Memling ίσως παραπέμπει στην χρήση ενός τέτοιου ομοιώματος.

Κάποια στοιχεία που αφορούν κυρίως την ενδυματολογία και την χειρονομία των μορφών, παρουσιάζουν αναλογίες με τις σκηνοθετικές οδηγίες που συναντάμε στο *Πάθος* του Monte Cassino, σωζόμενο σενάριο του 12ου αιώνα. Σύμφωνα με το λεπτομερέστατο κείμενο, τα κοστούμια παίζουν κυρίαρχο ρόλο στο θέαμα. Κατά τον βασανισμό, ο Χριστός αποχωρίζεται τα αρχικά του ρούχα για να ντυθεί έναν πορφύρο ή μωβ μανδύα και φορά το Ακάνθινο Στεφάνι (εικ. 49). Όταν οδηγείται στον Πιλάτο, φορά λευκό ιμάτιο, υποτιμητική παραπομπή στα ρούχα των παραφρόνων (εικ. 51). Φορά τα πρώτα του ρούχα για να μεταφέρει τον Σταυρό (εικ. 52), ενώ στην Σταύρωση τα αποχωρίζεται και πάλι (εικ. 53). Ο κόκκινος χιτώνας του αναστημένου Χριστού συμβολίζει το αίμα Του ή το αίμα των εχθρών Του (εικ. 50). Ο πίνακας του Memling φαίνεται να παρακολουθεί με ακρίβεια τις παραπάνω ενδυματολογικές υποδείξεις. Τα θεατρικά σενάρια αναφέρονται, επίσης, στην πλούσια ενδυμασία του Πιλάτου, που παρουσιάζεται ως Ανατολίτης ηγεμόνας όπως στον πίνακα. Στο μεσαιωνικό θέατρο, οι εκπρόσωποι του Εβραϊκού κλήρου παρουσιάζονται ντυμένοι

³⁶⁵ Βλ. Martin Stevens, ό. π., σ. 330, Michael O'Connell, ό. π., σ. 23.

³⁶⁶ Edmund K. Chambers, ό. π., τ. II, σ. 4-5, Susie Nash, ό. π., σ. 246 Chambers τ. II, σ. 4-5.

αναχρονιστικά, με λειτουργικά άμφια της εποχής, όπως απεικονίζονται στον πίνακα όπως ο Άνας και ο Καϊάφας (εικ. 54). Τα ρούχα του Ιούδα είναι συχνά κίτρινα και μαύρα, μια χρωματική επιλογή χαρακτηριστική της ενδυμασίας των Εβραίων της εποχής την οποία επιβεβαιώνει και η ζωγραφική του απόδοση (εικ. 55).³⁶⁷

Παλαιό ελληνικό χειρόγραφο στην βιβλιοθήκη του Βατικανού, αγνώστου χρόνου και προελεύσεως, παραθέτει τις σκηνοθετικές φροντίδες που αφορούν τις έντονα συγκινησιακές στιγμές του βασανισμού του Σωτήρα. Στο εσωτερικό ενός κτηρίου της κεντρικής πλατείας, ο Memling συμπυκνώνει τις κύριες δράσεις της σκηνής του Ακάνθινου Στέφανου, όπως αυτές καταγράφονται στο χειρόγραφο: «Παραλαβόντες αὐτόν οἱ στρατιῶται ἄς ἐκδύσωσιν αὐτόν καί ἄς φορέσωσιν αὐτῷ πορφυροῦν ἱμάτιον καί στέφανον ἐξ ακανθῶν ἐπὶ τὴν κεφαλὴν αὐτοῦ καί κάλαμον ἐπὶ τὴν δεξιάν αὐτοῦ, καί γονυπετήσαντες ἔμπροσθεν αὐτοῦ ἄς εἴπωσι “Χαῖρε, ὁ Βασιλεὺς” καί λαβόντες τὸν κάλαμον ἄς τύπτωσιν αὐτόν εἰς τὴν κεφαλὴν» (εικ. 49).³⁶⁸

Η θεατρική απόδοση της σκηνής Μη Μου Ἄπτου (Noli me Tangere) αποτελεί μια από τις σημαντικότερες περιπτώσεις αναγνώρισης στο σύνολο της λειτουργικής λογοτεχνίας. Βασίζεται στην σκηνοθετική προετοιμασία μιας αιφνίδιας αποκάλυψης του Χριστού, ποιότητα που δεν είναι δυνατόν να αποδοθεί ζωγραφικά σε όλη της την ένταση. Οι οδηγίες των δραμάτων αναφέρουν τον Χριστό ντυμένο με κόκκινο χιτώνα, όπως στην εικόνα του Memling (εικ. 56). Κείμενα από το Rheinau και την Rouen δίνουν την αίσθηση μιας λεκτικής συναλλαγής που συνοδεύεται από έντονες χειρονομίες, υπονοώντας τον πόθο της Μαгдаληνής να αγγίξει το αναστημένο σώμα. Με ανάλογο τρόπο, η εικονιζόμενη Μαгдаληνή τείνει το χέρι προς τον Χριστό, ενώ εκείνος απλώνει το δικό του απαγορεύοντας την επαφή. Η στάση της Μαгдаληνής στον πίνακα, που δεν είναι απλή γονυκλισία αλλά «προσκύνηση» (prostratio), αποτελεί για το λειτουργικό δράμα μια από τις πιο ακραίες εκφράσεις σεβασμού και δέους.³⁶⁹ Από την συνάντηση λείπουν οι δύο Μαρίες, ενώ η τοποθέτησή της σε μια περιοχή με πλούσια βλάστηση παραπέμπει σε περιπτώσεις όπως αυτές που αναφέρονται στην συλλογή μεσαιωνικών δραμάτων *Livre de Jeux de Fleury* του 13ου αιώνα. Εκεί, αναφέρεται ότι σε αυτό το επεισόδιο ο Χριστός εμφανίζεται δύο φορές. Την πρώτη ως

³⁶⁷ Ronald W. Vince, ό. π., σ. 67, 70, Dunbar H. Ogden, ό. π., σ. 130-131.

³⁶⁸ Palatinus Graecus, Χειρόγραφα Βιβλιοθήκης Βατικανού 364. Αναδημοσίευση Σπυρίδωνος Λάμπρου, *Νέος Ελληνομνήμων* τ. ΙΓ', σ. 381-407 στο Κατερίνας Κακούρη, *Προαισθητικές*, ό. π., σ. 101.

³⁶⁹ Dunbar H. Ogden, ό. π., σ. 39, 128-129, 165, 170.

κηπουρός, «in similitudinem horto-lani», και την δεύτερη με λάβαρο, «in similitudinem domini» όπως στον πίνακα.³⁷⁰

Το φιλί του Ιούδα αποτελεί ένα ακόμα συναισθηματικά τεταμένο στιγμιότυπο. Ο Memling τονίζει την ένταση της δράσης πλαισιώνοντας την από ένα σύνολο ακατάστατα κινούμενων μορφών (εικ. 57). Εξίσου χαρακτηριστική είναι η προσευχητική στάση του Χριστού στον Κήπο των Ελαιών (εικ. 58) και η κλίση του κεφαλιού Του πάνω στον Σταυρό (εικ. 53). Τα σωζόμενα σενάρια περιλαμβάνουν λεπτομερείς οδηγίες όσον αφορά τα συγκεκριμένα στιγμιότυπα, οι οποίες υποδεικνύουν μια κινησιολογία ή σωματική στάση πολύ κοντά σε αυτή που εικονογραφείται στον πίνακα.³⁷¹

Η σκηνή της Καθόδου του Χριστού στον Άδη είναι στενά συνδεδεμένη με την Ανάσταση και με την διεύρυνση των δραμάτων του Πάσχα κατά την περίοδο της εκκοσμίκευσής τους.³⁷² Βασίζεται σε ένα κομμάτι του απόκρυφου ευαγγελίου του Νικόδημου, το *Descensus Christi ad Inferos*, σύμφωνα με το οποίο ο Χριστός μάχεται τον Σατανά -μια μορφή που μόλις φαίνεται στην απεικόνιση του Memling (εικ. 59)- και απελευθερώνει από την Κόλαση τον Αδάμ και τους Πατέρες της Παλαιάς Διαθήκης. Κατά τον 13ο αιώνα, η σκηνή εντάσσεται στον πασχαλινό κύκλο και παραμένει ως επεισόδιο στα μυστήρια των Παθών.³⁷³

Εκτός από τα στοιχεία που παραπέμπουν στην σκηνική όψη και πρακτική, το συγκεκριμένο έργο εικονογραφεί, σύμφωνα με τον Ο' Connell, την ιδιαίτερη λατρευτική συμπεριφορά του μεσαιωνικού κοινού. Ορισμένες από τις μορφές που παρουσιάζονται να παρακολουθούν τα ιερά επεισόδια θα μπορούσαν να ταυτιστούν με το κοινό των δημόσιων μυστηρίων. Δυο γυναίκες και ένα μικρό κορίτσι πάνω στον πύργο του προσκηνίου παρακολουθούν την ακολουθία της Μεταφοράς του Σταυρού καθώς αυτή περνά τις πύλες της πόλης (εικ. 52). Ένα κοινό πιο επίσημο και έφιππο παρίσταται στο Κάρφωμα του Χριστού στον Σταυρό (εικ. 61). Ένας έκπληκτος -αν όχι αδιάφορος- χωρικός περνά δίπλα από την σκηνή της Ανάστασης, με το μικρό του αγόρι και έναν σκύλο (εικ. 60).

Οι ζωγραφικές αναπαραστάσεις του Πάθους εικονογραφούν συχνά τέτοιου τύπου μορφές ως θεατές σύγχρονους των βιβλικών γεγονότων. Οι ισχυρότερες ενδείξεις ενός κοινού περισσότερο θεατρικού εντοπίζονται στις κεντρικές σκηνές του πίνακα.

³⁷⁰ Edmund K. Chambers, ό. π., τ. II, σ. 32, Ronald W. Vince, ό. π., σ. 65, Dunbar H. Ogden, ό. π., σ. 128.

³⁷¹ Dunbar H. Ogden, ό. π., σ. 168.

³⁷² Βλ. παραπάνω, κεφάλαιο II, σ. 49.

³⁷³ Edmund K. Chambers, ό. π., τ. II, σ. 73-76.

Ένας από τους άντρες της ομάδας που έχει ακολουθήσει τους στρατιώτες μετά τη σύλληψη του Ιησού, μοιάζει να στρέφει το βλέμμα από το δημόσιο θέαμα της Εξέτασης του Χριστού προς το προσωπικό δράμα της Άρνησης του Πέτρου. Ακριβώς από πάνω, ένα ζευγάρι παρακολουθεί την δράση μέσα από κάτι που μοιάζει λιγότερο με παράθυρο οικίας και περισσότερο με θεωρείο θεάτρου, ή με τις εφήμερες κατάσκευές-σκαλωσιές από όπου οι εύποροι πολίτες μπορούσαν να παρακολουθήσουν τις δημόσιες θεατρικές αναπαραστάσεις (εικ. 62).

Λίγο πιο πέρα, μια ομάδα παρακολουθεί την σκηνή *Ecce Homo* (εικ. 63). Η χειρονομία των σταυρωμένων χεριών υπονοεί πως αυτό που φωνάζουν τα ανοιχτά στόματα των εικονιζόμενων μορφών είναι η παραδεδομένη από τα ευαγγέλια φράση «σταύρωσον αὐτόν».³⁷⁴ Αν το πλήθος μπροστά στον Πιλάτο αποτελεί κοινό θεατρικό, τότε η κινητική και φωνητική συμμετοχή του επιβεβαιώνει την υπόθεση ότι το κοινό των μυστηρίων συχνά εμπλέκεται στην αναπαριστώμενη δράση.³⁷⁵ Ο Memling, βέβαια, δεν ζωγραφίζει το κοινό μιας παράστασης, αλλά το πλήθος μπροστά στον Πιλάτο. Σε συνδυασμό, όμως, με τα θεατρικά στοιχεία που υπονοούνται στο σύνολο του έργου, το πορτρέτο του πλήθους μοιάζει να εικονογραφεί αυτό που εικάζουμε για το κοινό των μυστηρίων.³⁷⁶

Πολλοί ερευνητές αναφέρουν ότι ο Memling έλαβε υπόψη την θεατρική σκηνογραφία, όπως αυτή απεικονίζονται, λόγου χάρη, στην σωζόμενη εικονογράφηση των *Παθών της Valenciennes* (εικ. 40).³⁷⁷ Την επεξεργάστηκε και την αναμόρφωσε, γιατί δεν ζωγραφίζει ένα θεατρικό έργο, αλλά το ίδιο το Πάθος προβεβλημένο σε ένα αστικό τοπίο. Τα μικρογραφικά αρχιτεκτονικά πλαίσια που περιλαμβάνουν όσα επεισόδια του πίνακα λαμβάνουν χώρα εντός της πόλης, παραπέμπουν άμεσα στον θεατρικό τρόπο αναπαράστασης των δημοσίων Μυστηρίων. Τα τέσσερα κεντρικά επεισόδια τοποθετούνται, μάλιστα, σε υψωμένες εξέδρες. Οι φυσικές ασίδες που οριοθετούν τις σκηνές του Ενταφιασμού, της Ανάστασης και της Καθόδου στην Κόλαση μοιάζουν, επίσης, με σκηνικά πλαίσια. Οι αρχιτεκτονικές δομές των αστικών κτηρίων αποδίδονται ως μικρές σκηνές. Μέσα από τα αψιδωτά τους ανοίγματα ο θεατής μπορεί να παρακολουθήσει όσα επεισόδια λαμβάνουν χώρα σε εσωτερικούς χώρους. Σύμφωνα

³⁷⁴ Κατά Ιωάννην 19, 5-6: «ἐξῆλθεν οὖν ὁ Ἰησοῦς ἔξω φορῶν τὸν ἀκάνθινον στέφανον καὶ τὸ πορφυροῦν ἱμάτιον, καὶ λέγει αὐτοῖς· ἴδε ὁ ἄνθρωπος. ὅτε οὖν εἶδον αὐτὸν οἱ ἀρχιερεῖς καὶ οἱ ὑπηρέται, ἐκραύγασαν λέγοντες· σταύρωσον σταύρωσον αὐτόν».

³⁷⁵ Βλ. παραπάνω, κεφάλαιο II, σ. 50-51.

³⁷⁶ Martin Stevens, σ. 332-333, Michael O'Connell, ό. π., σ. 25-26, 28.

³⁷⁷ Βλ. παραπάνω, κεφάλαιο II, σ. 55-56.

με τον Stevens, αυτός ο τρόπος απόδοσης αποτελεί την ισχυρότερη παραπομπή στους θεατρικούς οίκους, αφού υπαινίσσεται ξεκάθαρα τον απόντα τέταρτο τοίχο. Το στενό καδράρισμα των εσωτερικών σκηνών μοιάζει να υπονοεί την οργάνωσή τους ως *tableaux vivants*. Ταυτόχρονα, η ζωγραφική δράση κυλά μέσα και έξω από τα πλαισιωμένα παραπήγματα, όπως η σκηνική.³⁷⁸ Τα παραπάνω στοιχεία ενισχύουν την θεατρικότητα της ατμόσφαιρας που αποπνέει στο συγκεκριμένο έργο το αρχιτεκτονικό σύνολο της Ιερουσαλήμ.³⁷⁹

2. Το έργο *Σκηνές από την Έλευση και τον Θρίαμβο του Χριστού* και το λειτουργικό δράμα

Τα είκοσι πέντε στιγμιότυπα της ζωής του Χριστού και της Παρθένου που περιλαμβάνει το έργο *Σκηνές από την Έλευση και τον Θρίαμβο του Χριστού*, μοιάζουν τοποθετημένα με τυχαίο και ασύμμετρο τρόπο. Παρ' όλα αυτά, αν προσπαθήσουμε να από-καταστήσουμε την σειρά τους βάσει των ευαγγελικών αφηγήσεων, παρατηρούμε ότι η διαδοχή προχωρά από το βάθος στο προσκήνιο και ξανά πίσω στο βάθος, παρακάμπτοντας μεγάλα χρονικά διαστήματα. Ξεκινά στο βάθος αριστερά, με τον Ευαγγελισμό της Θεοτόκου. Ακολουθεί ο Ευαγγελισμός των Ποιμένων και η Γέννηση, στα αριστερά του προσκηνίου. Κατόπιν μεταφερόμαστε στο κέντρο του ορίζοντα, όπου οι τρεις Μάγοι στέκονται στις κορυφές τριών βουνών κοιτάζοντας το άστρο της Βηθλεέμ. Παρακολουθούμε το ταξίδι τους προς την Ιερουσαλήμ, στο κέντρο της σύνθεσης. Περνάμε στην καρδιά της πόλης, όπου οι Μάγοι συναντούν τον Ηρώδη. Ακολουθεί η Προσκύνηση των Μάγων στο κέντρο του προσκηνίου και, δίπλα, η αναχώρησή τους προς τον μακρινό ορίζοντα. Η ιστορία της Φυγής της Αγίας Οικογένειας στην Αίγυπτο, που περιλαμβάνει τα θαύματα της Σποράς και του Φοίνικα, κινείται πίσω από τον Ευαγγελισμό των Ποιμένων και την Σφαγή των Νηπίων στο αριστερό τμήμα του έργου. Κατόπιν, η αφήγηση μεταβαίνει στην Ανάσταση στα δεξιά του προσκηνίου, και προχωρά ελικοειδώς στο βάθος με τις διάφορες εμφανίσεις του αναστημένου Χριστού. Περιλαμβάνει την συνάντηση με την Μαγδαληνή, το Δείπνο στους Εμμαούς, την εμφάνιση στη Θάλασσα της Γαλιλαίας και την Ανάληψη. Τα τελευταία επεισόδια, στο δεξί τμήμα του πίνακα, αφορούν το τέλος της ζωής της Παρθένου. Ξεκινούν με την Εμφάνιση του Χριστού στην Μητέρα Του. Ακολουθεί η

³⁷⁸ Βλ. παραπάνω, κεφάλαιο II, σ. 49-50.

³⁷⁹ Martin Stevens, ό. π., σ. 329, και σ. 336, υποσ. 23, Michael O'Connell, ό. π., σ. 25, 27-28, Ehrenfried Klucker, «Narrative Motifs», ό. π., σ. 421.

Πεντηκοστή στα δεξιά του προσκηνίου, η Κοίμηση και η Ανάληψη της Παρθένου πίσω στο βάθος (εικ. 64-65).³⁸⁰

Ο παλαιός τίτλος του έργου και το περιεχόμενο των επεισοδίων παραπέμπουν στον κύκλο των μυστηρίων *Οι Χαρές της Παρθένου* που διεξάγονταν στις Βρυξέλλες.³⁸¹ Αρκετά στοιχεία γνωρίζουμε για το μεγαλόπρεπο αυτό γεγονός από περιγραφές της εποχής. Οι εορτασμοί ξεκινούν το πρωί, με μια πομπή που, όπως η Λιτανεία του Αγίου Αίματος, αναφέρεται ως «omneganс». ³⁸² Απαρτίζεται από δεκατέσσερα άρματα οργανωμένα από τις τοπικές συντεχνίες, που μεταφέρουν tableaux vivants με θέματα από την ζωή του Χριστού και της Παναγίας. Το απόγευμα ακολουθεί η διεξαγωγή των παραστάσεων. Η σκηνή αναφέρεται ότι είχε την μορφή του Colosseum. Το τοπίο του Memling, με τον ψηλά τοποθετημένο ορίζοντα, θα μπορούσε να παραπέμπει σε μια τέτοιου είδους αμφιθεατρική ανάμνηση. Τα επεισόδια εκτυλίσσονται μεμονωμένα, σε εξέδρες με παραπετάσματα. Αναφέρεται ότι ο Παράδεισος παρουσιάζεται ανυψωμένος, πάνω από το επίπεδο της σκηνής. Με τρόπο ανάλογο, ο Memling τοποθετεί την Ανάληψη του Χριστού και της Θεοτόκου στην ανώτερη ζώνη της εικόνας, παρουσιάζοντας την περιοχή όπου εκπληρώνεται η Αιώνια Ζωή ως απόμακρυσμένη και υπεράνω της εγκόσμιας σκηνής.³⁸³

Το κοινό του Memling έχει παρακολουθήσει τέτοιου τύπου δημόσιες θεατρικές εκδηλώσεις. Σύμφωνα, όμως, με την Coleman, το συγκεκριμένο έργο συνδέεται περισσότερο με το λειτουργικό, παρά με το δημόσιο θρησκευτικό θέατρο. Ο πολίτης της Bruges που βρίσκεται στην Onze-Lieve-Vrouwekerk και στέκεται μπροστά στο πανόραμα, συνειδητοποιεί ότι σχεδόν όλα τα εικονιζόμενα επεισόδια ταυτίζονται με αυτά που αναπαρίστανται στον ίδιο χώρο κατά τις μεγάλες γιορτές της χριστιανότητας.³⁸⁴ Στην συγκεκριμένη εκκλησία διεξάγονται λειτουργικά έργα ήδη από το 14ο αιώνα. Σημειώνουμε ότι η Onze-Lieve-Vrouwekerk αποτελεί έδρα της σημαίνουσας θρησκευτικής αδελφότητας «Broederschap van Onze-Lieve-Vrou-ter-Sneeuw» (Our Lady of the Snow), της οποίας ο Memling γίνεται μέλος στα 1473-1474. Οι ετήσιες

³⁸⁰ Sally Whitman Coleman, ό. π., σ. 2, 4-5. Για περιγραφές ή απλές αναφορές των επεισοδίων του έργου βλ. Jacques Foucart-Giorgio T. Faggin, ό. π., *Catalogue* no 9, σ. 88, Dirk De Vos, *Hans Memling*, ό. π., σ. 173-179, James Snyder, ό. π., σ. 200-201, Ehrenfried Klucker, «Narrative Motifs», ό. π., σ. 420, Alfred Michiels, ό. π., σ. 74-75.

³⁸¹ Βλ. παραπάνω, κεφάλαιο II, σ. 41-42, 51.

³⁸² Ό. π., σ. 51.

³⁸³ Edmund K. Chambers, ό. π., τ. II, σ. 87, Ronald W. Vince, ό. π., σ. 223, 225, Elsa Strietman, ό. π., σ. 242-243.

³⁸⁴ Sally Whitman Coleman, ό. π., σ. 8.

εκδηλώσεις του ναού αναφέρεται ότι περιλαμβάνουν θεατρικές παραστάσεις, λιτανείες και συμπόσια.³⁸⁵

Όπως το λειτουργικό έτος, έτσι και η αφήγηση του πίνακα ξεκινά με την Γέννηση. Πρώτο επεισόδιο αυτού του κεφαλαίου είναι ο Ευαγγελισμός. Η Coleman αντιπαραθέτει την εικαστική του απόδοση με σωζόμενο λειτουργικό δράμα του 16ου αιώνα από το Tournai. Το χειρόγραφο περιγράφει δύο εξέδρες με παραπετάσματα, τοποθετημένες στις δυο πλευρές του βωμού: μία για τον αρχάγγελο Γαβριήλ και μία για την Μαρία, που διαβάζει γονατισμένη σε μαξιλάρι. Μετά το πέρας της ακολουθίας, τα παραπετάσματα ανοίγουν και αποκαλύπτουν τους κληρικούς που υποδύονται τον Άγγελο και την Μαρία. Όταν ακούγονται τα λόγια «Spiritus Sanctus super veniet in te», ένα περιστέρι κρεμασμένο από σχοινί κατεβαίνει πάνω από το κεφάλι της Μαρίας. Η εικόνα του Ευαγγελισμού στον πίνακα πλαισιώνει, αντίστοιχα, τις μορφές με διπλό στέγαστρο, ενώ το Άγιο Πνεύμα κατεβαίνει ως περιστέρι (εικ. 66).³⁸⁶

Στο ίδιο χειρόγραφο αναφέρεται ότι όταν ο Άγγελος φτάνει μπροστά στην Μαρία, λυγίζει ελαφρώς τα γόνατα (*mediocriter*), μια στάση που υιοθετεί και η απόδοση του Memling. Εμφανίζεται φορώντας μια συνηθισμένη λειτουργική ενδυμασία: λευκό χιτώνα (*alb*), σύμβολο αγνότητας, και κόκκινο άμφιο. Τα λειτουργικά άμφια αποτελούν χαρακτηριστικό ενδυματολογικό στοιχείο των μεσαιωνικών δραμάτων και παραπέμπουν στην καταγωγή τους από την λατρευτική πρακτική. Τα λευκά φτερά είναι ένα στοιχείο που συναντάμε στο λειτουργικό δράμα από τον 12ο αιώνα και έπειτα, όταν η επιθυμία για θέαμα αντανακλάται στην προσθήκη εντυπωσιακών ενδυματολογικών στοιχείων.³⁸⁷

Η ιστορία της Γέννησης και ο Ευαγγελισμός των Ποιμένων ανήκουν στο λειτουργικό δράμα των Χριστουγέννων. Είκοσι χειρόγραφα σενάρια αυτού του δράματος, που αποκαλείται *Officium Pastorum*, σώζονται ήδη από τον 11ο αιώνα και εστιάζουν στην αποκάλυψη του Χριστού ως Υιού του Θεού. Σύμφωνα με χειρόγραφο του 14ου αιώνα από την Rouen, ένας άγγελος ντυμένος με τον χαρακτηριστικό λευκό χιτώνα και τα λευκά φτερά, όπως στον πίνακα του Memling, αναγγέλλει την Γέννηση στους βοσκούς (εικ. 67). Εκείνοι προχωρούν προς τον κεντρικό βωμό που αναπαριστά την φάτνη. Στο ίδιο χειρόγραφο αναφέρεται ότι οι ιερείς τραβούν τις κουρτίνες δεξιά και

³⁸⁵ Jacques Foucart-Giorgio T. Faggin, ό. π., σ. 83, Dirk De Vos, *Hans Memling*, ό. π., σ. 36, Till-Holger Borchert, «Memling-Life and Work», ό. π., σ. 16-18, Sally Whitman Coleman, ό. π., σ. 9.

³⁸⁶ Dunbar H. Ogden, ό. π., σ. 102, Sally Whitman Coleman, ό. π., σ. 9.

³⁸⁷ Edmund K. Chambers, ό. π., τ. II, σ. 34, Ronald W. Vince, ό. π., σ. 65, Kathleen Ashley, ό. π., σ. 19, Dunbar H. Ogden, ό. π., σ. 127, 168, Sally Whitman Coleman, ό. π., σ. 18, υποσ. 46.

αριστερά του κυρίως βωμού, αποκαλύπτοντας αιφνίδια ένα ομοίωμα της Βρεφοκρατούσας.³⁸⁸ Η ανάμνηση μιας τέτοιας οριοθέτησης του χώρου της Γέννησης εντός του ναού μοιάζει να αντιπροσωπεύεται εικονογραφικά από τα ερείπια που πλαισιώνουν το επεισόδιο στο προσκήνιο του πίνακα (εικ. 68).

Για την Δυτική Εκκλησία, τα Επιφάνια, ή αλλιώς «Μέρα των Τριών Βασιλιάδων», μνημονεύουν την προσκύνηση του Θείου Βρέφους από του Μάγους, δηλαδή την απόκάλυψη της φυσικής παρουσίας του Σωτήρα στους μη εβραίους. Η δραματοποίηση της ιστορίας, το *Officium Stella*, είναι αναμφίβολα από τις πιο επεξεργασμένες και περιέχει πλήθος θεατρικών και θεαματικών στοιχείων. Η λάμψη στο κέντρο της ανώτερης ζώνης του πίνακα παραπέμπει στο χαρακτηριστικό σημείο εκκίνησης του λειτουργικού αυτού δράματος: μια κατασκευή σε σχήμα αστεριού, φωτισμένη με κεριά και κρεμασμένη από την οροφή του ναού, που συχνά μπορούσε να κινείται με απλό μηχανισμό. Οι περίτεχνες κάπες και τα πολύτιμα υφάσματα που φορούν οι τρεις Βασιλιάδες στον πίνακα (εικ. 69), παραπέμπουν στον τρόπο παρουσιάσής τους στα δημόσια μυστήρια, που από το 14ο αιώνα και έπειτα εκμεταλλεύονται αυτού του είδους τους χαρακτήρες προκειμένου να επιδείξουν τον ενδυματολογικό τους πλούτο. Παραπέμπουν, επίσης, στο λειτουργικό δράμα, όπου οι Ανατολίτες των βιβλικών ιστοριών παρουσιάζονται ως Τούρκοι ή Σαρακηνοί, όπως ο σκουρόχρωμος Μάγος του έργου. Και όπως στο δράμα της Rouen, οι Μάγοι του Memling, αφού προσφέρουν τα δώρα, επιλέγουν διαφορετικό δρόμο για την επιστροφή τους (εικ. 70).³⁸⁹

Μέχρι το 14ο αιώνα, το *Officium Stella* ενσωμάτωσε την ιστορία του Ηρώδη, την συνάντησή του με τους Μάγους και την Σφαγή των Νηπίων. Τα παραπάνω επεισόδια μνημονεύονται κανονικά στις 28 Δεκεμβρίου (Innocents Day). Σύμφωνα με την Coleman, ο Memling περιλαμβάνει τις σκηνές αυτές στην θεματική ενότητα της Προσκύνησης των Μάγων, ακολουθώντας το περιεχόμενο των λειτουργικών δραμάτων (εικ. 71-72). Τις συνδέει, επίσης, μέσω ενός δικτύου μονοπατιών και κινούμενων μορφών που παραπέμπουν στην κίνηση των ηθοποιών ανάμεσα στους οίκους.³⁹⁰ Σημειώνουμε, τέλος, ότι οι σκηνοθετικές οδηγίες σε χειρόγραφο του Montpellier διαχωρίζουν τον τρόπο με τον οποίο οι Μάγοι χαιρετούν τον Ηρώδη από τον τρόπο με

³⁸⁸ Edmund K. Chambers, ό. π., τ. II, σ. 10-11, 41-44, Ronald W. Vince, ό. π., σ. 210, Dunbar H. Ogden, ό. π., σ. 72-73, Sally Whitman Coleman, ό. π., σ. 9-10 και σ. 18, υποσ. 51.

³⁸⁹ Edmund K. Chambers, ό. π., τ. II, σ. 44, 46, Émile Mâle, «Les rois mages et le drame liturgique», *Gazette des beaux-arts*, τ. 4, τχ. 4 (1910), σ. 261-70, Ronald W. Vince, ό. π., σ. 66, 70, 211, Dunbar H. Ogden, ό. π., σ. 73-74, Sally Whitman Coleman, ό. π., σ. 10.

³⁹⁰ Sally Whitman Coleman, ό. π., σ. 10. Βλ. επίσης Edmund K. Chambers, ό. π., τ. II, σ. 48-52.

τον οποίο τιμούν τον νεογέννητο Σωτήρα. Η διαφοροποίηση της στάσης εικονογραφείται στον πίνακα: οι Μάγοι γονατίζουν για να προσκυνήσουν το Θείο Βρέφος, ενώ λυγίζουν ελαφρώς τα γόνατα για να χαιρετίσουν τον Ηρώδη.³⁹¹

Ο λειτουργικός εορτασμός του Πάσχα, το *Visitatio Sepulchri*, ήταν στην ουσία ο πρώτος που διαμορφώθηκε ως δράμα. Σύντομα επεκτάθηκε ώστε να περιλάβει και άλλα επεισόδια.³⁹² Κάποια από αυτά, όπως το Δείπνο στους Εμμαούς και η συνάντηση του Χριστού με την Μαγδαληνή, αποδίδονται στο πανόραμα του Memling ως τμήματα της αφηγηματικής ενότητας που αφορά την ζωή του Χριστού. Τέτοια δράματα διεξάγονταν στην Onze-Lieve-Vrouwekerk ήδη από το 1350. Τα αρχεία του 1432 αναφέρουν τα χρηματικά ποσά που απέδωσε η εκκλησία στους ηθοποιούς που έπαιζαν τον Ιησού, την Μαγδαληνή και άλλους χαρακτήρες.³⁹³

Η θεατρική απόδοση της σκηνής Μη Μου Άπτου απαιτεί την σκηνοθετική απομόνωση του ηθοποιού που υποδύεται την Μαγδαληνή. Οι οδηγίες των δραμάτων αναφέρουν ότι οι γυναίκες που την συνοδεύουν παραμένουν σε απόσταση, όπως στον πίνακα (εικ. 73). Αναφέρουν, επίσης, ότι οι Μαρίες έχουν το κεφάλι καλυμμένο (*amice*), ενώ ο Χριστός φορά κόκκινο χιτώνα και κρατά σταυρό, όπως στο έργο.³⁹⁴ Η συνάντηση του αναστημένου Χριστού με την Μαγδαληνή επαναλαμβάνει την κινησιολογία που χρησιμοποίησε ο καλλιτέχνης στο πανόραμα του *Πάθους*, όπως αυτή επιβάλλεται από την συναισθηματική ένταση της στιγμής.³⁹⁵

Το δράμα των Εμμαών, το *Peregrinus*, αποτελεί ένα ακόμα επεισόδιο του πασχαλινού κύκλου, το οποίο μονιμοποιείται κατά τον 12ο αιώνα. Αφορά την δραματοποίηση της συνάντησης του αναστημένου Ιησού με τους μαθητές Κλεόπα και Λουκά και της αποκάλυψής Του στο δείπνο. Στο χειρόγραφο της Rouen παρουσιάζονται και οι τρεις ντυμένοι σαν προσκυνητές. Ο Χριστός φορά λευκό χιτώνα και έχει το κεφάλι του καλυμμένο, όπως στον πίνακα (εικ. 74). Το *Livre de Jeux de Fleury* περιγράφει το σκηνικό του επεισοδίου ως «*tabernaculum in similitudinem castelli Emaus*». Μπορούμε, λοιπόν, να φανταστούμε μια σκηνογραφική απόδοση παρόμοια με την ζωγραφική. Το θεατρικό σκηνικό περιλαμβάνει ένα «δωμάτιο»

³⁹¹ Ronald W. Vince, ό. π., σ. 66, Dunbar H. Ogden, ό. π., σ. 166.

³⁹² Βλ. Παραπάνω, κεφάλαιο II, σ. 48.

³⁹³ Ronald W. Vince, ό. π., σ. 210, Dunbar H. Ogden, ό. π., σ. 18, 35-36, Sally Whitman Coleman, ό. π., σ. 10-11 και σ. 19, υποσ. 61.

³⁹⁴ Dunbar H. Ogden, ό. π., σ. 39, 128-129, 165, 170.

³⁹⁵ Βλ. παραπάνω, σ. 94-95.

πάνω σε εξέδρα, το οποίο μπορούμε επίσης να διακρίνουμε, αν και με δυσκολία, στο αρχιτεκτονικό σύνολο των Εμμαών στην ανώτερη ζώνη του πίνακα.³⁹⁶

Η λειτουργική περίοδος του Πάσχα κλείνει με την αναπαράσταση της Ανάληψης. Αντίστοιχα, στο έργο του Memling το επεισόδιο αυτό οδηγεί την αφήγηση στους ουρανούς, έξω από την εικόνα. Οι σκηνοθετικές οδηγίες σε σωζόμενο σενάριο του 15ου αιώνα από την Moosburg συμφωνούν με την απόδοση της σκηνής στον πίνακα (εικ. 75). Οι κληρικοί ανυψώνουν ένα ομοίωμα του Χριστού, ενώ όσοι υποδύονται την Μαρία και τους Αποστόλους τοποθετούνται σε κύκλο γύρω από την περιοχή. Η Μαρία φορά στο κεφάλι το κάλυμμα της χήρας. Και ενώ τραγουδά το «Jhesu, nostra redempcio», υψώνει τα χέρια της στον ουρανό.³⁹⁷ Ένα *liber ordinarius* του 1532 περιγράφει μια αντίστοιχη αναπαράσταση στο Halle της Γερμανίας. Μια πομπή μεταφέρει τα ομοιώματα του Χριστού, της Παρθένου και των Αποστόλων. Σταματά κάτω από το σημείο όπου το ταβάνι έχει μια τρύπα. Τα ομοιώματα τοποθετούνται σε ημικύκλιο, όπως στον πίνακα. Η μορφή του Χριστού ανυψώνεται και χάνεται μέσα στην οροφή της εκκλησίας.³⁹⁸

Τα τελευταία επεισόδια της ζωγραφικής αφήγησης αφορούν την ζωή της Παρθένου και οριοθετούνται σε αρχιτεκτονικούς χώρους, στο δεξί τμήμα της εικόνας (εικ. 76). Κατά το λειτουργικό έτος, τα γεγονότα αυτά μνημονεύονται στα πλαίσια των εορτασμών που σχετίζονται με την Πεντηκοστή. Η αφήγηση ξεκινά στο προσκήνιο, με την Κάθοδο του Αγίου Πνεύματος. Τα σωζόμενα λειτουργικά δράματα αναφέρουν διαφορετικούς τρόπους δραματοποίησης. Στα 1464, η εκκλησία του Αγίου Ιακώβου στην Bruges χρησιμοποίησε ένα περιστέρι ως σύμβολο του Αγίου Πνεύματος, όπως ο Memling στην αντίστοιχη σκηνή. Η Ανάληψη της Θεοτόκου σημειώνει το τέλος των σημαντικών εορτών του έτους και της αφήγησης του πίνακα. Στην Onze-Lieve-Vrouwekerk, ο κλήρος τραγουδά μια μαγευτική αντιφωνία. Στον πίνακα, η τελευταία αυτή εικόνα οδηγεί το βλέμμα στην ανώτερη ζώνη του πίνακα, δίνοντας την αίσθηση ότι η αφήγηση επεκτείνεται εκτός των ορίων της εικόνας.³⁹⁹

Η εμφάνιση του Χριστού στην Μητέρα του είναι το μόνο επεισόδιο της σύνθεσης που δεν συνδέεται ξεκάθαρα με το λειτουργικό δράμα. Είναι, επίσης, η μόνη σκηνή που παρουσιάζεται εκτός χρονολογικής διαδοχής. Ο αναστημένος Χριστός εμφανί-

³⁹⁶ Edmund K. Chambers, ό. π., τ. II, σ. 36-38, 79, Dunbar H. Ogden, ό. π., σ. 71-72, 130, Sally Whitman Coleman, ό. π., σ. 11.

³⁹⁷ Dunbar H. Ogden, ό. π., σ. 103, 170, Sally Whitman Coleman, ό. π., σ. 11.

³⁹⁸ Susie Nash, ό. π., σ. 247.

³⁹⁹ Dunbar H. Ogden, ό. π., σ. 103, Sally Whitman Coleman, ό. π., σ. 11.

στηκε στην Παρθένο πριν εμφανιστεί σε οποιονδήποτε άλλο. Ο Memling, όμως, τοποθετεί το επεισόδιο μετά την Ανάληψη. Σύμφωνα με την Coleman, το επεισόδιο αυτό αποτελεί μια εικόνα-καθρέφτη του Ευαγγελισμού. Τα δύο αυτά γεγονότα αντιπροσωπεύουν την πρώτη θνητή και την πρώτη θεϊκή εμφάνιση του Σωτήρα. Η διάταξή τους τονίζει τον αποφασιστικό ρόλο της Παρθένου στην ιστορία της Λύτρωσης. Ίσως πάλι ο Memling να τοποθέτησε το επεισόδιο δίπλα στην Κοίμηση της Θεοτόκου για να παραπέμψει στην ιστορία σύμφωνα με την οποία ο Ιησούς επέστρεψε στην γη για να συνοδέψει την Παναγία στους ουρανούς. Η ιστορία αυτή αναπαρίσταται στα Ισπανικά λειτουργικά δράματα.⁴⁰⁰

3. Το εγχείρημα του Memling

Η υπόθεση ότι τα πανοράματα του Memling παραπέμπουν στην θεατρική πρακτική της εποχής προκειμένου να εξυπηρετήσουν αποτελεσματικότερα τα λατρευτικά ζητούμενα, είναι κάτι που δεν είμαστε σε θέση να αποδείξουμε με τεκμήρια πέραν αυτών που προκύπτουν από μια αντιπαραβολή των έργων με ό,τι σώζεται από την δραματολογία του μεσαιωνικού θεάτρου και ό,τι εικάζεται για την εμπειρία μιας θεατρικής και ταυτόχρονα τελετουργικής επιτέλεσης. Το θρησκευτικό θέατρο αποτελούσε αναμφίβολα ένα ισχυρό στοιχείο στο περιβάλλον του καλλιτέχνη. Δεν μπορούμε, όμως, να γνωρίζουμε τον τρόπο με τον οποίο κάθε δημιουργός αξιοποιεί τέτοιου είδους ερεθίσματα, ούτε και τον βαθμό στον οποίο έχει ο ίδιος επίγνωση μιας τέτοιας αξιοποίησης.⁴⁰¹ Ταυτόχρονα, η συμπερίληψη θεατρικών συστατικών σε ένα έργο τέχνης δεν αποτελεί ζήτημα απλής αποτύπωσης ή δανεισμού στοιχείων. Οι παραπομπές στην θεατρική εφαρμογή επιδρούν στον τρόπο θέασης του έργου. Επισημαίνουν στον θεατή ότι αυτό που κοιτάζει συνιστά την ενσάρκωση ενός δράματος, κι όχι μια απλή απεικόνιση δραματικών στιγμών.⁴⁰²

Η αποτελεσματικότερη μονάδα μιας αφήγησης είναι η ανθρώπινη μορφή. Ο εξατομικευμένος χαρακτήρας της κάθε μορφής εξαρτάται περισσότερο από τον τρόπο που κινείται, παρά από τα φυσιογνωμικά της χαρακτηριστικά, τα οποία διαμορφώνονται ως επί το πλείστον από την φαντασία του θεατή.⁴⁰³ Η ρεαλιστική απόδοση των

⁴⁰⁰ Sally Whitman Coleman, ό. π., σ. 11 και σ. 20, υποσ. 78.

⁴⁰¹ Βλ. επίσης Martin Stevens, ό. π., σ. 330 και σ. 336-337, υποσ. 35.

⁴⁰² Caroline van Eck-Stijn Bussels, ό. π., σ. 9-10, Laura Weigert, ό. π., σ. 31. Βλ. επίσης παραπάνω, εισαγωγή, σ. 20-21

⁴⁰³ Michael Baxandall, ό. π., σ. 56. Βλ. επίσης Keir Elam, ό. π., σ. 31.

μορφών στις ζωγραφικές απεικονίσεις του Memling προωθεί την σύλληψη των εικόνων με όρους οικειότητας, απαραίτητη προϋπόθεση για την ενεργοποίηση της μνήμης και την ανασύσταση της ζωντανής παρουσίας. Ταυτόχρονα, τα στοιχεία που δανείζονται τα έργα από την κινησιολογία και την ενδυματολογία του θρησκευτικού θεάτρου παραπέμπουν στην ζωντανή παρουσία του ηθοποιού, στο σημείο εκείνο όπου κυρίως εκδηλώνεται η ταλάντωση μεταξύ αναπαράστασης και πραγματικότητας και όπου συγκεντρώνεται το μεγαλύτερο μέρος της προσοχής του θεατή.⁴⁰⁴ Από την στιγμή που ο ζωντανός ηθοποιός συνιστά το απαραίτητο εκείνο στοιχείο που επιβεβαιώνει την θεατρικότητα της επιτελούμενης δράσης, η σύλληψη των μορφών του Memling ως σωμάτων που δρουν επί σκηνής ενεργοποιεί την σύλληψη της εικονιζόμενης δράσης ως θεατρικής.⁴⁰⁵

Το ζωντανό σώμα του ηθοποιού, ως πρώτη και θεμελιώδης πηγή κάθε είδους γλώσσας, καθιστά δυνατή την σύγκλιση όλων των επιμέρους τεχνών μέσα σε μια δυνατή ενότητα. Με τον πιο άμεσο τρόπο, τοποθετεί τον άνθρωπο όχι μόνο σε έναν χώρο όπως κάνει η ζωγραφική, ούτε μόνο σε ένα χρόνο κατά το πρότυπο του μυθιστορήματος, αλλά κυρίως σε ένα χωροχρόνο.⁴⁰⁶ Υλοποιεί το απόν δραματικό πρόσωπο -τον ρόλο- και τον κόσμο του -την μυθοπλασία-, διεκδικώντας και επιβάλλοντας την ταύτισή τους με ένα πραγματικό σώμα και έναν πραγματικό χώρο.⁴⁰⁷

Η δράση του ηθοποιού περιλαμβάνει γλώσσα, φωνή, κίνηση και φυσική παρουσία. Κατά την σκηνική αναπαράσταση, η χειρονομία συνεργάζεται με την λεκτική δράση, ένα στοιχείο που ζωγραφική απεικόνιση προσπάθησε να αποδώσει με διάφορους τρόπους (εικ. 77). Η κίνηση συνοδεύει τον ήχο και προσδιορίζει το είδος της γλωσσικής πράξης (speech act) που επιτελείται από τον ομιλητή και, ως εκ τούτου, από τον δραματικό χαρακτήρα. Στην εκφορά του λόγου συμμετέχει, επίσης, εκείνο που οι σημειολόγοι αποκαλούν «παραγλωσσική συμπεριφορά». Κινησιολογικά, δηλαδή, και φωνητικά χαρακτηριστικά με τα οποία ο τελεστής προικοδοτεί τον λόγο και την δράση του προκειμένου να φωτίσει περαιτέρω την διάθεση και τις προθέσεις του απόντος χαρακτήρα, όπως η οξύτητα και ένταση του λόγου, το γέλιο, το κλάμα, η κραυγή, ο ψίθυρος.⁴⁰⁸ Η σύλληψη των εικονιζόμενων μορφών ως θεατρικών

⁴⁰⁴ Keir Elam, ό. π., σ. 39, 108-110, Caroline van Eck-Stijn Bussels, ό. π., σ. 11.

⁴⁰⁵ Βλ. Josette Feral, ό. π., σ. 99-101.

⁴⁰⁶ Γιώργου Πεφάνη, ό. π., σ. 35-36.

⁴⁰⁷ Keir Elam, ό. π., σ. 98, Richard Schechner, *Θεωρία Επιτέλεσης*, ό. π., σ. 239, Susan Bennett, ό. π., σ. 140, Josette Feral, ό. π., σ. 100. Βλ. επίσης παραπάνω, κεφάλαιο III, σ. 70-71.

⁴⁰⁸ Keir Elam, ό. π., σ. 96, 98, 102-107, Josette Feral, ό. π., σ. 100.

τελεστών στοχεύει στην σύνδεση του διαλογιστικού οράματος με την θεατρική φαντασίωση που χτίστηκε κατά την παρακολούθηση της θρησκευτικής θεατρικής αναπαράστασης. Με ένα κόσμο, δηλαδή, όπου το υποκείμενο συνυπήρξε και ταυτίστηκε με τις απύσυχες μορφές της ευαγγελικής δραματουργίας, όπως αυτές ενσαρκώθηκαν από τα δρώντα σώματα των ηθοποιών που μιλούσαν και συνδιαλέγονταν προφορικά μεταξύ τους, κλαίγανε, ψιθύριζαν και κραύγαζαν.⁴⁰⁹

Το εξιδανικευμένο ύφος του Memling σχηματοποιεί την χειρονομία και έκφραση των μορφών, ακόμα και στις πιο συγκινησιακές σκηνές.⁴¹⁰ Για να εκτιμήσουμε αυτού του είδους την διατύπωση θα πρέπει να παραπέμψουμε στον πρωταρχικό σκοπό της παραδοσιακής λατρευτικής ζωγραφικής να τονίσει το περιεχόμενο του θέματος. Σε μια εποχή όπου η τέχνη χαρακτηρίζεται από μια αυξανόμενη εφαρμογή του ρεαλισμού, τα έργα του Memling διατηρούν κάτι από την προηγηθείσα λατρευτική δημιουργία, επιτρέποντας στην εικονιστική παράδοση να επισκιάσει την φύση.⁴¹¹ Η απουσία δραματικότητας στο ύφος του Memling και η σχηματοποιημένη απόδοση της χειρονομίας καθιστούν τα δυο έργα πρόσφορο πεδίο συσχετισμών με την θεατρική πρακτική, η οποία κατά την συγκεκριμένη εποχή ισορροπεί σε ένα ανάλογο μεταίχμιο μεταξύ ρεαλιστικής και τελετουργικής συμπεριφοράς.⁴¹²

Η πόλη που απεικονίζεται στις *Σκηνές από το Πάθος του Χριστού* είναι η βιβλική Ιερουσαλήμ. Αποδίδεται, όμως, ως ένα μεσαιωνικό αστικό κέντρο. Η αρχιτεκτονική, τα προάστια και η ενδυματολογία των πολιτών παραπέμπουν άμεσα σε μια φλαμανδική πόλη του 15ου αιώνα. Η αναπαράσταση του Πάθους σε σχέση με ένα ρεαλιστικό αστικό πορτρέτο στοχεύει στην πρόσληψη του ιστορικού περιβάλλοντος με όρους οικειότητας.⁴¹³ Το αστικό περιβάλλον της απεικόνισης ταυτίζεται, επίσης, με το σκηνικό των δημόσιων μυστηρίων, ώστε το έργο μοιάζει να έχει ως θέμα το Πάθος, αλλά και την θεατρική διαδικασία μέσω της οποίας η πόλη δίνει ζωή στο Πάθος. Η σύγχρονη όψη της απεικονιζόμενης πόλης υπονοεί ότι το Θείο Πάθος επισκέπτεται όχι μόνο την Bruges, αλλά κάθε αστικό κέντρο του όψιμου Μεσαίωνα. Την επίσκεψη

⁴⁰⁹ Βλ. παραπάνω, κεφάλαιο III, σ. 74-75.

⁴¹⁰ Michael O'Connell, ό. π., σ. 29.

⁴¹¹ Dirk De Vos, *Hans Memling*, ό. π., σ. 405, Alfred Michiels, ό. π., σ. 32-33. Βλ. επίσης παραπάνω, κεφάλαιο II, σ. 44, 52-53 και κεφάλαιο III, σ. 79-80.

⁴¹² Michael O'Connell, ό. π., σ. 29 και παραπάνω, κεφάλαιο III, σ. 78-79.

⁴¹³ Βλ. παραπάνω, κεφάλαιο III, σ. 78.

αυτή αναβιώνουν τα δημόσια μυστήρια και εκδηλώσεις όπως η Λιτανεία του Αγίου Αίματος.⁴¹⁴

Προϋπόθεση της θεατρικής και τελετουργικής επιτέλεσης είναι η ειδική πλαισίωση των αναπαριστώμενων συμβάντων, η οποία τα ξεχωρίζει από την κανονική ροή των γεγονότων της καθημερινότητας.⁴¹⁵ Μια τέτοια πλαισίωση είναι η εορταστική περίοδος, όπου ο κανονικός χρόνος και η συνηθισμένη ιεράρχηση της κοινωνίας ανατρέπονται και ισχύει μια άλλη τάξη.⁴¹⁶ Ταυτόχρονα, το θρησκευτικό θέατρο που παρουσιάζεται στην κεντρική πλατεία μιας πόλης δεν ακυρώνει την δημόσια χρήση του χώρου. Ο θεατρικός χώρος ταυτίζεται με τον αστικό, προσδίδοντάς του μια ακόμα ιδιότητα: αυτή του ιστορικού χώρου όπου για πρώτη φορά έλαβαν χώρα τα ιερά γεγονότα.⁴¹⁷ Με τρόπο όχι απλά συμβολικό, αλλά βιωματικό, η τελετουργική-θεατρική επιτέλεση του Πάθους μετασχηματίζει τον χώρο, τον χρόνο και τους συμμετέχοντες. Μετατρέπει κάθε πόλη εκείνες τις μέρες σε μια Ιερουσαλήμ και δημιουργεί έναν πολιτιστικό δεσμό μεταξύ παρόντος και παρελθόντος. Η ιεροτελεστία είναι αποτελεσματική γιατί καθιστά τον μύθο παρόντα, συνιστά μια εδώ-και-τώρα επιτέλεση των εκεί-και-τότε γεγονότων. Η ζωγραφική απόδοση της βιβλικής Ιερουσαλήμ παραπέμπει στην θεατρική αναβίωση, σηματοδοτώντας ότι ο κόσμος του έργου ζει την ίδια στιγμή στο τότε και το τώρα.⁴¹⁸ Ταυτόχρονα, το διαλογιστικό όραμα που γεννιέται από την ζωγραφική απεικόνιση συνδέεται με την Ιερουσαλήμ της ευαγγελικής δραματουργίας, όπως αυτή πλάστηκε στην φαντασία του πιστού κατά την πρόσληψη της θεατρικής αναπαράστασης. Η τελευταία, εμπλούτισε την φαντασίωση της απύσασ μυθοπλασίας με ερεθίσματα όπως οι μυρωδιές των τελετουργικών θυμιαμάτων, οι ήχοι του αστικού περιβάλλοντος και οι αντιδράσεις των υπόλοιπων συμμετεχόντων στην θεατρική αναβίωση.⁴¹⁹

Κατά την πρόσληψη της θρησκευτικής αναπαράστασης, οι μορφές των Φλαμανδών πολιτών που παρακολουθούν το δρώμενο συμμετέχουν στην φαντασίωση του

⁴¹⁴ Martin Stevens, ό. π., σ. 322, 328, Michael O'Connell, ό. π., σ. 29-30, Ehrenfried Klucker, «Narrative Motifs», ό. π., σ. 421.

⁴¹⁵ Βλ. παραπάνω, εισαγωγή, σ. 20 και κεφάλαιο III, σ. 75-76.

⁴¹⁶ Walter Puchner, *Μία Εισαγωγή*, ό. π., σ. 73-74.

⁴¹⁷ Michael O'Connell, ό. π., σ. 29-30. Για τις σχέσεις μεταξύ σκηνικού-συμβολικού, ιστορικού-δραματικού και θεατρικού-φυσικού χώρου βλ. Γιώργου Πεφάνη, ό. π., σ. 26, Walter Puchner, *Μία Εισαγωγή*, ό. π., σ. 238.

⁴¹⁸ Mircea Eliade, *Rites and Symbols of Initiation*, Νέα Υόρκη 1965, σ. 6 στο Richard Schechner, *Θεωρία Επιτέλεσης*, ό. π., σ. 59, Richard Schechner, *Θεωρία Επιτέλεσης*, ό. π., σ. 59, 193, 197, Martin Stevens, ό. π., σ. 333, Michael O'Connell, ό. π., σ. 29-30.

⁴¹⁹ Βλ. παραπάνω, κεφάλαιο III, σ. 89-90.

μεμονωμένου θεατή ως ιστορικοί μάρτυρες των μυθικών γεγονότων. Η απεικόνιση μορφών όπως το πλήθος στην σκηνή *Ecce Homo* του πανοράματος του *Πάθους* (εικ. 63), θυμίζει στον διαλογιζόμενο τον τρόπο με τον οποίο οι οικείες μορφές των συμπολιτών του αποίκησαν την φανταστική Ιερουσαλήμ που έπλασε κατά την συμμετοχή του στην θεατρική επιτέλεση. Κατά την θεατρική αναπαράσταση, η πρόσληψη των αντιδράσεων που προέρχονται από το υπόλοιπο κοινό επιδρά στον μεμονωμένο θεατή μέσω διαδικασιών όπως η επιβεβαίωση -η ενίσχυση της μεμονωμένης αντίδρασης από τις αντιδράσεις του συνόλου- και η ενοποίηση -η παραίτηση του θεατή από την εξατομικευμένη στάση του προς όφελος της ευρύτερης ενότητας-.⁴²⁰ Οι μορφές του Memling παραπέμπουν στην αίσθηση που δημιουργείται κατά την διεξαγωγή εκείνου που ο Schechner αποκαλεί «φατικό θέατρο», ένα είδος επιτέλεσης που επικεντρώνει στην πρόκληση και έκφραση μιας ομαδικής διάθεσης.⁴²¹

Τα ανοιχτά στόματα των μορφών που συμμετέχουν στην συγκεκριμένη σκηνή παραπέμπουν στην «φατική» έκφραση του λόγου, όπως αυτή αναδύεται και επικρατεί σε καταστάσεις έντονου συναισθήματος. Σύμφωνα με τον Schechner, οι τροποποιήσεις της οξύτητας και της έντασης του ήχου κατακλύζουν την γνωστική λειτουργία, η οποία εγκαταλείπεται στην επίδραση της συγκίνησης. Η δομή αυτή, ξεκάθαρη στην μουσική, είναι εγγενής σε πολλές ανθρώπινες επιτελέσεις, όπως η αρχαία τραγωδία, οι χαρισματικές εκκλησίες και μερικά αθλητικά γεγονότα. Όλες αυτές οι εκδηλώσεις δεν απαιτούν θεατές αλλά «συμμετέχοντες», «εκκλησιάσματα», συναθροίσεις πιστών που συνδημιουργούν τον κόσμο της επιτέλεσης.⁴²² Τα ανοιχτά στόματα των μορφών του Memling επιδιώκουν να εμπλουτίσουν το μοναχικό διαλογιστικό όραμα με την ανάμνηση ηχητικών συγκινήσεων όπως οι παραπάνω.

Η καλλιτεχνική διαχείριση της σχέσης μεταξύ χώρου και χρόνου έχει να κάνει με την αναβίωση του ιστορικού γεγονότος, αλλά και με την διαχείριση του παροντικού γεγονότος της πρόσληψης.⁴²³ Σύμφωνα με τον Rudolf Arnheim, η διαφορά μεταξύ θεάτρου και ζωγραφικής δεν συμπίπτει με την διαφορά μεταξύ κίνησης και ακινησίας. Έχει να κάνει με τον χώρο. Η αίσθηση του χρόνου δημιουργείται όταν η οπτική οργάνωση του χώρου που προηγήθηκε τροποποιείται συνεχώς από εκείνη που έπεται.

⁴²⁰ Keir Elam, ό. π., σ. 120-121, Susan Bennett, ό. π., σ. 71, 153.

⁴²¹ Richard Schechner, *Θεωρία Επιτέλεσης*, ό. π., σ. 249.

⁴²² Ό. π., σ. 254-258.

⁴²³ Για τις σχέσεις μεταξύ σκηνικού-συμβολικού, ιστορικού και πραγματικού χρόνου βλ. Richard Schechner, *Θεωρία Επιτέλεσης*, ό. π., σ. 31-32, Γιώργου Πεφάνη, ό. π., σ. 27, Walter Puchner, *Μία Εισαγωγή*, ό. π., σ. 238.

Η αίσθηση αυτή δημιουργείται είτε από το ίδιο το έργο, είτε από τον θεατή. Στα εικαστικά, ο παρατηρητής ανιχνεύει τις διάφορες περιοχές της εικόνας διαδοχικά, επειδή ούτε το μάτι, ούτε το μυαλό είναι ικανά να συλλάβουν τα πάντα ταυτόχρονα. Αντίθετα, σε ένα θεατρικό έργο η αλληλουχία είναι ουσιώδης. Επιβάλλεται στον θεατή και τον υποχρεώνει να την υπακούσει. Η ζωγραφική κατά την περίοδο που σχολιάζουμε, προσπαθεί να επιβληθεί στην οπτική αντίληψη με τα δικά της μέσα. Να δημιουργήσει την αίσθηση μιας ουσιώδους χρονικής αλληλουχίας, κατευθύνοντας με οπτικά τεχνάσματα το βλέμμα του θεατή στις διάφορες περιοχές του πίνακα και μετατρέποντας την θέαση σε μια δράση λατρείας και αφοσίωσης.⁴²⁴

Η πολυσκηνικότητα της μεσαιωνικής σκηνής και η πολυεστιακότητα των ζωγραφικών έργων της εποχής εξυπηρετούν ανάλογους στόχους. Κατά την παρακολούθηση της παράστασης, το κοινό μπορεί να εποπτεύει ολόκληρη την αφήγηση του μυστηριακού κύκλου διατηρώντας εντός του οπτικού του πεδίου το σύνολο του σκηνικού. Ταυτόχρονα, η μετακίνηση των ηθοποιών από τον ένα οίκο στον άλλο επιβάλλει την ξεχωριστή και διαδοχική πρόσληψη των επεισοδίων.⁴²⁵ Οι ηθοποιοί κατεβαίνουν, επίσης, μεταξύ των οίκων για να σχηματίσουν μια κεντρική περιοχή δράσης, η οποία ελευθερώνεται από τους θεατές όσο διαρκεί το θέαμα. «Εδώ οι θεατές πρέπει να έχουν εξοικειωθεί με την συνεχή διαμόρφωση και αναδιαμόρφωση των ορίων της ψευδαίσθησης, μέσω των κοινών συμβάσεων που μοιράζονται με τους ηθοποιούς».⁴²⁶

Αντίστοιχα, οι συνεχόμενες αφηγήσεις της πρώιμης Φλαμανδικής ζωγραφικής συνιστούν την κορύφωση της επιδίωξης της γοτθικής τέχνης να συνδυάσει την θέαση του μεμονωμένου με την εποπτεία του συνόλου.⁴²⁷ Σύμφωνα με τον De Vos, τα έργα του Memling αποτελούν ένα ζωντανό γεγονός απελευθερωμένο από τις χρονικές συμβάσεις. Το είδος αυτό της ταυτόχρονης αφήγησης διαφέρει από αυτό που

⁴²⁴ Rudolf Arnheim, ό. π., σ. 410-412, Lew Andrews, *Story and Space in Renaissance Art*, Cambridge 1995 στο Sally Whitman Coleman, ό. π., σ. 3. Βλ. επίσης παραπάνω, κεφάλαιο III, σ. 89.

⁴²⁵ Laura Weigert, ό. π., σ. 25, Sally Whitman Coleman, ό. π., σ. 9.

⁴²⁶ Elizabeth Burns, *Theatricality: A Study of Convention in the Theatre and Social Life*, Λονδίνο 1972, σ. 73 στο Keir Elam, ό. π., σ. 86. Βλ. επίσης Γιώργου Πεφάνη, ό. π., σ. 29-30 και παραπάνω, εισαγωγή, σ. 26-27, κεφάλαιο II, σ. 49-50. Σύμφωνα με την «σημειολογία των προσεγγιστικών σχέσεων» (proxemics relations), η χρήση του χώρου στο θεατρικό αυτό είδος ανήκει στο ημι-παγιωμένο σύστημα, που περιλαμβάνει μετακινούμενα αντικείμενα, ή στο άτυπο σύστημα, που περιλαμβάνει τις ολοένα μεταβαλλόμενες σχέσεις γειτνίασης και απόστασης μεταξύ ατόμων, βλ. Edward Hall, *The Hidden Dimension*, Νέα Υόρκη 1966, σ. 1 στο Keir Elam, ό. π., σ. 84-87, Susan Bennett, ό. π., σ. 131-132. Άτυπες παραστάσεις όπως οι μεσαιωνικές, καθιστούν τον χώρο «κοινωνικόκεντρο» (sociopetal), μια περιοχή που οι άνθρωποι έρχονται κοντά, βλ. Keir Elam, ό. π., σ. 86-87. Η οργάνωση του χώρου στα μεσαιωνικά μυστήρια είναι, λοιπόν, ένας ακόμα παράγοντας ενισχυτικός της συλλογικότητας.

⁴²⁷ Umberto Eco, ό. π., σ. 151-152, Lew Andrews, *Story and Space in Renaissance Art*, Cambridge 1995 στο Sally Whitman Coleman, ό. π., σ. 3.

εφαρμόζεται στην παραδοσιακή λατρευτική εικόνα. Τα δύο επικά πανοράματα μπορούν να θεωρηθούν ως τόποι συνάντησης πολλών μονοσκηνικών λατρευτικών έργων, όπου το αφηγηματικό σύνολο, κι όχι η αφηγηματική στιγμή, μετατρέπεται σε εικόνα. Μόνο από την στιγμή που κάθε τμήμα τους αφομοιώνεται ξεχωριστά, μπορεί ο θεατής να διαμορφώσει μια ιδέα του συνόλου της σύνθεσης. Έτσι, μέσω της δράσης του βλέμματος, η στατική αναπαράσταση μετατρέπεται σε μια αφήγηση που ξεδιπλώνεται στο χρόνο και ο θεατής αφομοιώνεται πλήρως από τον ευαγγελικό κόσμο.⁴²⁸ Η επικέντρωση του ερευνητικού ενδιαφέροντος στην ενεργητική ερμηνεία της εικόνας από τον θεατή επικαλείται συχνά λογοτεχνικές θεωρίες, όπως αυτή της αφηγηματικής πρόσληψης.⁴²⁹

Σύμφωνα με τους Umberto Eco και Paul Ricoeur, η αφήγηση διακρίνεται σε τρία επίπεδα: Η ιστορία συνιστά την χρονολογική σειρά των γεγονότων, των δράσεων, δηλαδή, που προκαλούν την αλλαγή ενός χαρακτήρα ή στις οποίες αντιδρούν οι χαρακτήρες. Η πλοκή είναι η σειρά με την οποία τοποθετούνται τα γεγονότα της ιστορίας, μια νοηματική κατασκευή που οργανώνεται προκειμένου να δώσει έμφαση σε κάποια από τα γεγονότα αυτά. Ο λόγος, τέλος, είναι ο τρόπος με τον οποίο εξιστορείται η πλοκή ώστε να γίνει κατανοητή με συγκεκριμένο τρόπο.⁴³⁰ Ακολουθώντας έναν ανάλογο τρόπο σκέψης, ο Nelson Goodman υποστηρίζει ότι η σειρά με την οποία αποδίδονται τα επεισόδια σε μια εικόνα μετατρέπει την αφήγηση σε κάτι καινούριο. Σε έργα όπως τα δύο πανοράματα, η πλοκή όχι μόνο στηρίζει την αφήγηση, αλλά παροτρύνει τους θεατές να την ακολουθήσουν. Οι περιγραφικές λεπτομέρειες της σύνθεσης συγκροτούν τον λόγο των έργων, έναν τρόπο εξιστόρησης της πλοκής που συνδέει τα βιβλικά γεγονότα με την ζωντανή εμπειρία και προωθεί την σύλληψή τους ως παροντικών βιωμάτων.⁴³¹ Θεωρούμε ότι προκειμένου να πετύχει τους παραπάνω στόχους, η πλοκή των δύο πανοραμάτων ενεργοποιεί, συν τοις άλλοις, την ανάμνηση της ουσιώδους χρονικής αλληλουχίας η οποία επιβλήθηκε στην πρόσληψη των ίδιων επεισοδίων κατά την παρακολούθηση της θεατρικής τους αναπαράστασης. Η

⁴²⁸ Dirk De Vos, *Hans Memling*, ό. π., σ. 402. Βλ. επίσης Paul Philippot, ό. π., σ. 35, Caroline van Eck-Stijn Bussels, ό. π., σ. 9.

⁴²⁹ Craig Harbison, ό. π., σ. 405.

⁴³⁰ Paul Ricoeur, *Hermeneutics and the Human Sciences*, επιμ. John B. Thompson, Cambridge 1981, σ. 274–96, Umberto Eco, *Six Walks in the Fictional Woods*, Cambridge 1994, σ. 33–41 στο Sally Whitman Coleman, ό. π., σ. 4.

⁴³¹ Nelson Goodman, «Twisted Tales», ό. π., σ. 103–119.

ανάμνηση αυτή λειτουργεί ως οδηγός κατά την περιπλάνηση του βλέμματος του θεατή στα στατικά στιγμιότυπα των εικόνων.⁴³²

Οι *Σκηνές από την Έλευση του Χριστού* παρουσιάζουν τα επεισόδια εντός ενός αληθοφανούς φυσικού τοπίου, παραπέμποντας στο πραγματικό περιβάλλον εντός του οποίου έλαβε χώρα η ιστορική δράση και προωθώντας την σύλληψή του με όρους οικειότητας. Το σκηνικό του πίνακα δεν ταυτίζεται με αυτό των λειτουργικών δραμάτων που λάμβαναν χώρα εντός των ναών. Η θεατρική ατμόσφαιρα του έργου είναι πιο διακριτική σε σχέση με το πανόραμα του *Πάθους*, πράγμα που ενισχύεται από την υιοθέτηση μιας πιο αναλογικής σχέσης μεταξύ μορφών και τοπίου. Εκείνο που παραπέμπει ισχυρότερα στην θεατρική εμπειρία είναι ο τρόπος οργάνωσης των επεισοδίων στην επιφάνεια του πίνακα, η πλοκή του έργου.

Ο Memling οργάνωσε την σύνθεση δίνοντας έμφαση στις τέσσερις σκηνές του προσκηνίου: Την Γέννηση, την Προσκύνηση των Μάγων, την Ανάσταση και την Κάθοδο του Αγίου Πνεύματος (εικ. 78). Οι σκηνές παραπέμπουν ευθέως στους τέσσερις μεγάλους εορτασμούς της Εκκλησίας -Χριστούγεννα, Επιφάνια, Πάσχα και Πεντηκοστή- και στα αντίστοιχα λειτουργικά δράματα που εκτυλίσσονται εντός του ναού κατά τις ημέρες αυτές. Η πλοκή του έργου ενεργοποιεί την ανάμνηση μιας ζωντανής θεατρικής-τελετουργικής αναβίωσης με ουσιώδη χρονική αλληλουχία, της οποίας ο στόχος ταυτίζεται με τον στόχο του ζωγραφικού έργου: να βοηθήσει τον θεατή να συμμετέχει ξανά και ξανά στην εμπειρία της αποκάλυψης του Χριστού ως Σωτήρα του κόσμου. Με τον τρόπο αυτό, παρέχει στους θεατές τα μέσα για να κατανοήσουν το νόημα της εικόνας, να αποκωδικοποιήσουν την σύνθετη δομή και να προσλάβουν τα εικονιζόμενα επεισόδια με την σωστή σειρά.⁴³³

Ο λόγος του έργου, οι περιγραφικές λεπτομέρειες μέσω των οποίων τα διάφορα επεισόδια παρουσιάζονται, οριοθετούνται και συμπαρατάσσονται, παραπέμπει στον τρόπο με τον οποίο οι θεατρικοί οίκοι αναπαριστούν ξεχωριστά τις διαφορετικές σκηνές της αναπαράστασης, ενώ, ταυτόχρονα, διατηρούν την αίσθηση της ενότητας παρέχοντας μια μόνιμη θέα του σκηνικού συνόλου. Μορφές, δρόμοι και μονοπάτια οδηγούν από το προσκήνιο στο βάθος, δημιουργώντας αφηγηματικές εστίες. Λόφοι, στέγες σπιτιών και θάμνοι διαχωρίζουν γεγονότα που, ενώ τα χωρίζει χρονική απόσταση, τοποθετούνται το ένα δίπλα στο άλλο. Οι αφηγηματικές ζώνες οργανώνονται

⁴³² Βλ. επίσης Martins Stevens 328-329, 331-332.

⁴³³ Dirk De Vos, *Hans Memling*, ό. π., σ. 173. Sally Whitman Coleman, ό. π., σ. 1-2, 5-7.

προοπτικά, επιτρέποντας στον θεατή την αναγνώριση οποιασδήποτε μορφής, ακόμα και εκείνων που απλά υπονοούνται στο βάθος. Το κέντρο όρασης μετακινείται διακριτικά κοντά στην ανώτερη ζώνη του πίνακα και, ταυτόχρονα, η κεντρική και κατώτερη ζώνη έρχονται κοντά στο προσκήνιο (εικ. 79). Τέλος, μια ελάχιστη εμπρόσθια κλίση διαμορφώνει το τοπίο ως «μνημειακή σκηνή, όπου οι χαρακτήρες μπορούν να ερμηνεύσουν τους ρόλους τους».⁴³⁴

Η ταυτόχρονη αφήγηση που επιβάλλει η φύση και τα μέσα της ζωγραφικής απεικόνισης, συνδέει την οργάνωση των επεισοδίων των *Σκηνών από το Πάθος* με μια οργάνωση τύπου processional staging. Μια τέτοια πρόσληψη του πίνακα μοιάζει πολύ «κυριολεκτική». Σύμφωνα με τον O' Connell, αν θεωρήσουμε ότι ο Memling αντλεί στοιχεία από την θεατρική χωροταξία, τότε εκείνο που έχει υπόψη του είναι η στατική οργάνωση των οίκων στον ανοιχτό αστικό χώρο.⁴³⁵ Υπό αυτή την οπτική, ο πίνακας δεν υπονοεί την ταυτόχρονη διεξαγωγή των επεισοδίων. Η κάθε σκηνή προσλαμβάνεται ξεχωριστά, η μία μετά την άλλη, όπως επιβάλλει η διαλογιστική πρακτική της εποχής.⁴³⁶ Και όπως η θεατρική σκηνοθεσία, ο πίνακας του Memling προσφέρει στον πιστό την δυνατότητα να διατηρεί την εποπτεία του αφηγηματικού συνόλου μέσω μιας ιδιοφυούς διαχείρισης της προοπτικής και του φωτός.

Ο χώρο της εικόνας συμπίεζεται και το τοπίο αποκτά μια ελαφρά εμπρόσθια κλίση ώστε να αποδίδονται με σαφήνεια τα επεισόδια στο βάθος. Το κέντρο όρασης τοποθετείται ψηλά, ώστε ο Γολγοθάς καθίσταται ορατός πάνω από την πόλη και προσφέρεται μια εξ απόπτου οπτική των κτηρίων στο προσκήνιο. Έτσι, παρ' όλο που η πολυπλοκότητα του συνόλου καθιστά αδύνατη την εφαρμογή της κεντρικής προοπτικής, ο θεατής διατηρεί μια αίσθηση οπτικής ενότητας. Η απόδοση του φωτός πραγματοποιεί ένα σπάνιο για την εποχή «tour de force», περιλαμβάνοντας ταυτόχρονα την μέρα, το σούρουπο και το βράδυ στις διαφορετικές ζώνες του πίνακα. Η πηγή ταυτίζεται με τον ήλιο στο δεξί άκρο της εικόνας, ώστε η γωνία απέναντι αριστερά παραμένει στην σκιά. Μόνο οι δωρητές στα κατώτερα άκρα του έργου δεν επηρεάζονται από το

⁴³⁴ Ehrenfried Klucker, «Narrative Motifs», ό. π., σ. 420. Βλ. επίσης Dirk De Vos, *Hans Memling*, ό. π., σ. 173, Sally Whitman Coleman, ό. π., σ. 7.

⁴³⁵ Βλ. παραπάνω, κεφάλαιο II, σ. 49-50.

⁴³⁶ Martin Stevens, ό. π., σ. 336, υποσ. 30, Michael O'Connell, ό. π., σ. 26-27 και παραπάνω, κεφάλαιο III, σ. 82. Ακόμα και στον τύπο του processional staging, οι θεατές παραμένουν στατικοί, δεν προσλαμβάνουν ταυτόχρονα περισσότερες από μία εστίες δράσης, βλ. Walter Puchner, *Μία Εισαγωγή*, ό. π., σ. 81-83.

φαινόμενο (εικ. 80).⁴³⁷ Ο Georges Marlier παρατηρεί ότι η διαχείριση του φωτός μοιάζει να υπονοεί το πέρασμα του χρόνου, αφού ο ήλιος θα συνεχίσει την πορεία του και σε λίγο θα φωτίσει ολόκληρη την πόλη.⁴³⁸ Θα μπορούσαμε να πούμε ότι ο πίνακας του Memling προσφέρει την πανοραμική θέα μιας μεσαιωνικής πόλης, όπου τα θρησκευτικά δρώμενα της εβδομάδας των Παθών αποδίδονται σε χρονική συμπίκνωση.⁴³⁹

Προκειμένου να μελετήσουμε περαιτέρω την διαχείριση του γεγονότος της πρόσληψης στα πλαίσια της διαλογιστικής πρακτικής, επιστρέφουμε στην καθοδήγηση των εγχειριδίων. Στο *Zardino de oration* αναφέρονται τα εξής: «Όταν θα έχεις κάνει όλα αυτά, και θα έχεις βάλει σε αυτά όλη σου την φαντασία, θα πας στον θάλαμό σου. Μόνη και ερημική, διώχνοντας κάθε εξωτερική σκέψη από το μυαλό σου, άρχισε να σκέφτεσαι την εκκίνηση του Πάθους, ξεκινώντας από το πώς ο Χριστός μπήκε στην Ιερουσαλήμ πάνω στον γάιδαρο. Κινούμενη αργά από επεισόδιο σε επεισόδιο, διαλογίσου σε κάθε ένα, επιμένοντας σε κάθε στάδιο και βήμα της ιστορίας. Και αν σε οποιοδήποτε σημείο νιώσεις ένα συναίσθημα ευλάβειας, σταμάτα: μην συνεχίσεις όσο αυτό το γλυκό και ευσεβές συναίσθημα διαρκέσει».⁴⁴⁰

Όπως ο πραγματικός, έτσι και ο σκηνικός χρόνος χαρακτηρίζεται από το θνησιγενές της εμπειρίας του. Η σκηνή είναι μια ακολουθία γεγονότων, όπως το παρόν συνίσταται από μια ακολουθία ενεστώτων. Ο σκηνικός χρόνος είναι ένα αδιάκοπο παρόν, που δεν παύει να διαλύεται, ενώ αδιάκοπα ανανεώνεται. Ο χρόνος που προσφέρεται για αναστοχασμό ορίζεται από τον παραγωγό, όχι τον παραλήπτη των γεγονότων.⁴⁴¹ Από την άλλη πλευρά, το έργο τέχνης παραμένει αναλλοίωτο και διαθέσιμο προς θέαση. Ως εκ τούτου, προσφέρεται διαρκώς στον θεατή προκειμένου να το χρησιμοποιήσει για την ανασύσταση της ζωντανής παρουσίας και εξυπηρετεί αποτελεσματικότερα τις διαλογιστικές προϋποθέσεις της συγκέντρωσης και της επιστροφής και παραμονής σε συγκεκριμένες στιγμές της αφήγησης προς εμβάθυνση των συναισθημάτων που εγείρονται κατά την περιήγηση στο διαλογιστικό όραμα.⁴⁴² Όπως χαρακτηριστικά αναφέρει ο De Vos, τα έργα του Memling διακατέχονται θεμελιωδώς

⁴³⁷ Martins Stevens, ό. π., σ. 328, 332, Dirk De Vos, *Hans Memling*, ό. π., σ. 32, 105, Ehrenfried Klucker, «Narrative Motifs», ό. π., σ. 421.

⁴³⁸ Georges Marlier, *Memling*, Βρυξέλλες 1934 στο Dirk De Vos, *Hans Memling*, ό. π., σ. 109, υποσ. 2.

⁴³⁹ Michael O'Connell, ό. π., σ. 26.

⁴⁴⁰ *Zardino de oration*, ό. π., στο Michael Baxandall, ό. π., σ. 46.

⁴⁴¹ Patrice Pavis, *Λεξικό*, ό. π., σ. 534-535, Susan Bennett, ό. π., σ. 73, 14. Βλ. επίσης Γιώργου Πεφάνη, ό. π., σ. 82.

⁴⁴² David Freedberg, ό. π., σ. 234 και παραπάνω, κεφάλαιο III, σ. 82.

από οραματιστικές αρχές, με την έννοια ότι ο καλλιτέχνης εισάγει την αίσθηση της κίνησης χωρίς να θέτει σε κίνδυνο την ακίνητη καθαρότητα του συνόλου, γιατί αυτή είναι που ενισχύει την αίσθηση της διάρκειας.⁴⁴³

Μια μορφή έκφρασης που εκμεταλλεύεται την δύναμη της στατικής εικόνας και, ταυτόχρονα, αυτήν της ζωντανής παρουσίας, είναι τα *tableaux vivants*. Στις αναφορές περί της εισόδου του Φιλίππου του Καλού στην Γάνδη το 1458, τα *tableaux vivants* που συμμετέχουν στον θρίαμβο αποκαλούνται «stellagies», δηλαδή «σκηνές πάνω στις οποίες κάποιος παίζει ή δίνει θεατρική παράσταση». Από την άλλη πλευρά, το πρόσωπο που δρα επί σκηνής αποκαλείται «figure», που σημαίνει «σχήμα» ή «ανθρώπινη μορφή», αλλά και «εικόνα», «γλυπτό» ή «απεικόνιση». Η ορολογία υπονοεί την σύνδεση των *tableaux vivants* τόσο με το θέατρο όσο με την ζωγραφική. Με το πρώτο μοιράζονται την ζωντανή παρουσία των υποκριτών, που προωθεί την πρόσληψη του αναπαριστώμενου θέματος με όρους οικειότητας. Το έμφυχο αυτό υλικό παραμένει σιωπηλό και ακίνητο, πράγμα που παραπέμπει στην ζωγραφική έκφραση και εκμεταλλεύεται την δυνατότητά της να παραμένει διαθέσιμη στο βλέμμα του θεατή.⁴⁴⁴

Θα μπορούσαμε να πούμε ότι τα έργα του Memling λειτουργούν με τρόπο αντι-στρόφως ανάλογο. Διατηρούν τις δυνατότητες της στατικής ζωγραφικής απεικόνισης, τις οποίες ενισχύουν με την δύναμη της θεατρικής φυσικότητας και δυναμικότητας που ενεργοποιείται ως ανάμνηση και βιωμένη εμπειρία. Οι εικόνες του Memling δεν επιβάλλουν μια ουσιώδη χρονική διαδοχή των γεγονότων, όπως η θεατρική δράση. Η απουσία, όμως, αυτής της δυνατότητας τους προσδίδει ένα πλεονέκτημα έναντι του φευγαλέου και θνησιγενούς της θεατρικής στιγμής, αλλά και της ίδια της ζωής. Τα καθιστά αναλλοίωτα ντοκουμέντα, έτοιμα πάντα να λειτουργήσουν στις υπηρεσίες της φαντασίας, της λατρείας και της μνημόνευσης.

Η ιδιότυπη σχέση που διατηρούν τα *tableaux vivants* τόσο με το θεατρικό όσο με το ζωγραφικό είδος, ο σημαντικός ρόλος που έπαιξαν στην διαμόρφωση του θεάτρου των Κάτω Χωρών, ο τρόπος με τον οποίο τα δύο πανοράματα ενεργοποιούν θεατρικές εικόνες και εμπειρίες και οι ευρύτερες αναλογίες που παρατηρούνται μεταξύ θεατρικών και εικαστικών ειδών κατά τον όψιμο Μεσαίωνα, αποτελούν στοιχεία που ίσως πρέπει να μας προβληματίσουν σχετικά με τον βαθμό στον οποίο οι καλλιτέχνες

⁴⁴³ Dirk De Vos, *Hans Memling*, ό. π., σ. 402.

⁴⁴⁴ Stijn Bussels, ό. π., σ. 38-40 και παραπάνω, κεφάλαιο II, σ. 54.

της εποχής είχαν συνείδηση του τρόπου με τον οποίο οι διαφορετικές μορφές έκφρασης επιδρούν στην αντίληψη και του θεατή.⁴⁴⁵ Η υπόθεση μιας τέτοιας επίγνωσης ενισχύει τον προσανατολισμό της έρευνας προς μια μελέτη όχι τόσο του κρυμμένου συμβολισμού των φλαμανδικών εικόνων όσο των στοιχείων τους που καθοδηγούν την πρόσληψη και την συνδέουν με τα ευρύτερα πολιτιστικά και φιλοσοφικά, αλλά και ιστορικά και κοινωνικά συμφραζόμενα.⁴⁴⁶

Η δύση του Μεσαίωνα βαραίνει την ψυχή των Ευρωπαίων με ένα αίσθημα μελαγχολίας, που διαχέεται σε κάθε μορφή έκφρασης σαν απόηχος των ταραχών και της βίας που χαρακτήρισαν τους προηγούμενους αιώνες.⁴⁴⁷ Η ειρηνική τέχνη του Memling περιγράφεται συχνά ως μια εξίσου μελαγχολική διέξοδος σε έναν ομορφότερο κόσμο.⁴⁴⁸ Το ίδιο ισχύει και για τα μυστήρια, τις γιορτές και όλες εκείνες τις εκδηλώσεις που μεταμορφώνουν την πόλη και τους πολίτες, διατηρώντας κάτι από το νόημα των πρωτόγονων τελετουργιών: το αίσθημα της συλλογικότητας και της αλληλεγγύης.⁴⁴⁹

Κατά τον Μεσαίωνα, η συλλογικότητα αποτελεί μια από τις ισχυρότερες ποιότητες του θεατρικού φαινομένου. Οι παραστάσεις, οι πομπές και οι λιτανείες συγκροτούν ομαδικές δράσεις που επιτελούνται με την συμμετοχή ολόκληρης της κοινότητας. Ως μέλη ενός συνόλου που κινείται βάσει ενός κοινού ρυθμού, συμμετέχοντες και θεατές βιώνουν την εξαφάνιση της ατομικότητάς τους. Πορεύονται ομαδικά προς την ίδια κατεύθυνση και πραγματοποιούν τις ίδιες στάσεις, όπως αυτές επιβάλλονται από την αναπαράσταση ενός συμβολικού παρελθόντος. Πομπές και παραστάσεις δίνουν την αίσθηση ότι ο καθένας μοιράζεται με την κοινότητα τους ίδιους στόχους, πράγμα το οποίο αποτελεί μια κάποια «λύση», μια ανακουφιστική ομαλότητα εντός των ταραγμένων καιρών.⁴⁵⁰ Όπως αναφέρει χαρακτηριστικά ο Flanigan: «Υπάρχει απώλεια του εγώ. Ο εαυτός γίνεται ασήμαντος, η ομάδα γίνεται όλοι».⁴⁵¹

⁴⁴⁵ Βλ. παραπάνω, κεφάλαιο II, σ. 52-57.

⁴⁴⁶ Βλ. παραπάνω, εισαγωγή, σ. 13.

⁴⁴⁷ Johan Huizinga, *The Waning*, ό. π., σ. 30-36 και παραπάνω, κεφάλαιο I, σ. 31-32.

⁴⁴⁸ Dirk De Vos, *Hans Memling*, ό. π., σ. 22, James Snyder, ό. π., σ. 197. Βλ. επίσης Eugene Fromentin, *Les Maîtres d'autrefois*, Βέλγιο 1876 στο Jacques Foucart-Giorgio T. Faggin, ό. π., σ. 11: «Imaginez, au milieu des horreurs de siècle, un lieu privilégié, une sorte de retraite angélique idéalement silencieuse et fermée où les passions se taisent, où les troubles cessent, où l'on prie, où l'on adore, où tout se transfigure [...] et vous aurez une idée de l'âme de Memling et du miracle qu'il opère en ses tableaux».

⁴⁴⁹ Johan Huizinga, *The Waning*, ό. π., σ. 239-240.

⁴⁵⁰ Clifford Flanigan, ό. π., σ. 39, Eckehard Simon, ό. π., σ. xviii-xvii.

⁴⁵¹ Clifford Flanigan, ό. π., σ. 45.

Η σύνδεση που επιχειρούν τα πανοράματα του Memling με την εμπειρία του δημόσιου και λειτουργικού θεάτρου, παροτρύνει τον θεατή να ενσωματώσει την υποκειμενικότητά του σε μια ερμηνευτική και συναισθηματική συλλογικότητα. Τα συγκεκριμένα έργα παραπέμπουν σε κάτι που ξεπερνά την παραδοσιακά μοναχική διαδικασία του διαλογισμού. Υπενθυμίζουν στον διαλογιζόμενο την συλλογικότητα του θεάτρου και της τελετουργίας, όπου η κοινότητα και η πόλη ξεχνούν τα ζητήματα που τις διχάζουν και οι πιστοί βρίσκουν και πάλι την προαιώνια σύνδεσή τους με τον κόσμο (εικ. 52). Με τον κόσμο όχι όπως αυτός υφίσταται πραγματικά, αλλά όπως τον ευαγγελίζεται το χριστιανικό όραμα, ως υπόσχεση και ανακούφιση, ως μέθεξη.⁴⁵²

Θεωρούμε ότι τα έργα του Memling επιθυμούν να καταστήσουν το βίωμα της ροής που προκύπτει από την διαλογιστική τους πρόσληψη εγγύτερο στο βίωμα της μέθεξης. Προκειμένου να το πετύχουν, παραπέμπουν στο μεσαιωνικό θρησκευτικό θέατρο, στην καλλιτεχνική μορφή που βρίσκεται πιο κοντά στην παροντική πραγματικότητα ως βίωμα, και στην ιστορική πραγματικότητα του κοινωνικού δράματος ως αποτελεσματικό μετασχόλιο. Οι διαλογιζόμενοι που τα χρησιμοποιούν, αλλά και ο ίδιος ο δημιουργός τους, καθίστανται συμμετοχοί σε μια τελετουργική επιτέλεση που, όπως το θρησκευτικό θέατρο και οι χριστιανικές τελετές, προσφέρεται ως θέαμα στον πρώτο Δημιουργό. Σε Αυτόν που κρατά στα χέρια του την σωματική και πνευματική Σωτηρία των τελεστών.⁴⁵³

⁴⁵² Tomas A. Boogaart, ό. π., σ. 92-96 και παραπάνω, κεφάλαιο III, σ. 68, 82-83.

⁴⁵³ Βλ. παραπάνω, εισαγωγή, σ. 25, κεφάλαιο II, σ. 57, κεφάλαιο III, σ. 84, 89-91.

ΣΥΜΠΕΡΑΣΜΑΤΑ

Σκοπός αυτής της εργασίας είναι η μελέτη της σχέσης μεταξύ της Φλαμανδικής ζωγραφικής του 15ου αιώνα και του θρησκευτικού θεάτρου της εποχής, όπως αυτή διαμορφώνεται εντός των ευρύτερων ιστορικών, πολιτισμικών και λατρευτικών συμφραζομένων. Τα έργα *Σκηνές από το Πάθος του Χριστού* και *Σκηνές από την Έλευση και τον Θρίαμβο του Χριστού* του ζωγράφου Hans Memling, θεωρούμε ότι αντιπροσωπεύουν ενδεικτικά τον τρόπο με τον οποίο η τέχνη της ζωγραφικής συνδέεται με την θεατρική εμπειρία προκειμένου να εξυπηρετήσει τα λατρευτικά ζητούμενα του όψιμου Μεσαίωνα.

Ο θαυμασμός με τον οποίο σχολιάζει ο 20ός αιώνας τον ρεαλισμό των πρώιμων Φλαμανδικών εικόνων συνοδεύεται από την επίμονη εξερεύνηση του θρησκευτικού τους συμβολισμού. Η εικονογραφική μέθοδος του Erwin Panofsky έχει μέχρι πρόσφατα εξυπηρετήσει σχεδόν κατά αποκλειστικότητα την αποκωδικοποίηση του συμβολισμού της πρώιμης Φλαμανδικής ζωγραφικής, ο οποίος, κατά τον ερευνητή, βρίσκεται κρυμμένος σε κάθε ρεαλιστική λεπτομέρεια της εικόνας. Η μέθοδος του Panofsky βασίζεται στην υπόθεση ότι ο ρεαλισμός των φλαμανδικών έργων αποτελεί ένα μέσο μετάδοσης πολύπλοκων θεολογικών πληροφοριών.

Η μετέπειτα πεποίθηση ότι ο συμβολισμός των φλαμανδικών εικόνων δεν είναι απαραίτητα πολύπλοκος, υπέδειξε την δυνατότητα ανάπτυξης μιας νέας εικονολογίας. Το ευρύτερο ερώτημα που τίθεται είναι το πώς η Φλαμανδική ζωγραφική καθιστά τον θεατή συνειδητό συμμετέχο στην διαμόρφωση του μηνύματός της. Η μελέτη της πρόληψης των εικόνων παρουσιάζει αρκετές δυσκολίες. Στο πεδίο της πρώιμης Φλαμανδικής τέχνης εξυπηρετήθηκε από ερευνητές όπως οι Aby Warburg, Johan Huizinga και Meyer Shapiro, ενώ στην ευρύτερη ιστορία της τέχνης υποστηρίχθηκε από σημαντικούς ιστορικούς, όπως οι Ernst Gombrich, Michael Baxandall, John Shearman και Richard Wollheim. Σημαντικό πρότυπο για την παρούσα εργασία αποτέλεσε η προσέγγιση του David Freedberg. Ο ερευνητής εστιάζει όχι τόσο στην μελέτη της ιστορίας της τέχνης, όσο στην εξερεύνηση της σχέσης μεταξύ ανθρώπων και εικόνων μέσα στην ιστορία, συνδυάζοντας την γνωστική θεωρία με ιστορικά, ανθρωπολογικά, φιλοσοφικά και κοινωνιολογικά τεκμήρια.

Θα μπορούσαμε να πούμε ότι, στην περιοχή της θεατρολογίας, το αντίστοιχο της εικονογραφικής μεθόδου είναι η σημειωτική. Η θεατρική σημειολογία θεμελιώθηκε στην γλωσσολογική σχολή της Πράγας κατά τον Μεσοπόλεμο, την ίδια περίπου

εποχή που διατυπώθηκαν οι αρχές του Panofsky. Κατά την δεκαετία του 1980 οι πρώτες κριτικές φωνές επισημαίνουν ότι το σημειολογικό μοντέλο εφαρμόζεται με δυσκολία σε μη γλωσσικά συστήματα επικοινωνίας. Όπως η αμφισβήτηση της αρχικής μεθοδολογίας του Panofsky οδήγησε σε μια νέα εικονολογία, έτσι και ο συνδυασμός της σημειολογικής μεθόδου με την αισθητική της πρόσληψης που διαμορφώθηκε στην Σχολή της Κωνσταντζας, οδήγησε σε μια ανανέωση της σημειολογίας ενδεικτική της οποίας είναι η εργασία του Patrice Pavis. Ταυτόχρονα, το μεγάλο μορφολογικό φάσμα των θεατρικών εκδηλώσεων του 20ού αιώνα προσανατολίζει την έρευνα σε μια μελέτη του θεάτρου ως ενός από τα φαινόμενα του ανθρώπινου πολιτισμού, καλώντας σημειολόγους, ανθρωπολόγους, ψυχολόγους και σκηνοθέτες να ερευνήσουν μαζί με τους θεατρολόγους το πολυσχιδές θεατρικό φαινόμενο.

Μια από τις κυριότερες έμμεσες πηγές στις οποίες καταφεύγει η θεατρική επιστήμη προκειμένου να «αναστηλώσει» θεατρικές εκδηλώσεις παρελθοντικών περιόδων, είναι οι εικαστικές απεικονίσεις. Η συγκριτική μελέτη της πρώιμης Φλαμανδικής τέχνης και του μεσαιωνικού θρησκευτικού θεάτρου απέκτησε αρκετούς φιλόδοξους σκαπανείς στο πεδίο των μεσαιωνικών θεατρικών σπουδών λόγω του «σκότους» που καλύπτει την σκηνική πρακτική της συγκεκριμένης εποχής. Μπορεί, επίσης, να ρίξει νέο φως σε έργα τέχνης περασμένων εποχών που έχουν τεθεί εδώ και καιρό εκτός των λειτουργικών τους συμφραζομένων.

Κατά τον 19ο αιώνα, η σχέση μεταξύ μεσαιωνικής τέχνης και θεάτρου ερμηνεύεται από το μοντέλο «αίτιο-αποτέλεσμα». Η μελέτη της, δηλαδή, αφορά το αν η ζωγραφική αποτελεί πηγή για την διαμόρφωση του θεάτρου ή το αντίστροφο. Κατά τον 20ό αιώνα, εισάγονται στην επιστημονική ορολογία έννοιες όπως η παράλληλη ανάπτυξη, η διεπιστημονική κατανόηση και η «αμοιβαία» σχέση. Παρ' όλα αυτά, το μεγαλύτερο μέρος της έρευνας εστιάζει πρωτίστως στην αντιπαραβολή θεμάτων, εικονογραφικών μοτίβων και τρόπων αφήγησης και εμμένει στην υπόθεση μιας αιτιώδους σχέσης μεταξύ των δύο ειδών.

Απέναντι στην παραπάνω προσέγγιση τοποθετείται η διεπιστημονική κατεύθυνση που χρησιμοποιεί ως εργαλείο την «θεατρικότητα». Στα πλαίσια της συγκριτικής έρευνας θεάτρου και τέχνης, η θεατρικότητα προσδιορίζεται ως ένας μηχανισμός που καθοδηγεί την αλληλεπίδραση μεταξύ της αναπαράστασης και των θεατών της. Πηγάζει από την επίγνωση της θεατρικής πρόθεσης ενός έργου ή γεγονότος, η οποία μεταβάλλει τον τρόπο με τον οποίο τα αντιμετωπίζει ο θεατής. Ο Marc Bayard ορίζει

ως «αναφορική θεατρικότητα» την μελέτη των στοιχείων ενός πίνακα που παραπέμπουν στη θεατρική πρακτική, και ως «διαδικαστική θεατρικότητα» την μελέτη των φυσιολογικών ή διανοητικών κινήσεων που εκτελεί ο θεατής εξ αιτίας του συγκεκριμένου χαρακτήρα ενός έργου τέχνης.

Η σύλληψη της θεατρικότητας ως πρωταρχικού ανθρώπινου ενστίκτου παραπέμπει στον κλάδο της γενετικής του θεάτρου, ο οποίος ερευνά την βιοχημική κατάβολή της καλλιτεχνικής δημιουργίας. Η θεώρηση του μεσαιωνικού θεάτρου ως μιας θεατρικής μορφής «προαισθητικής» από ερευνητές όπως η Κατερίνα Κακούρη, και το άνοιγμα της μεσαιωνικής θεατρολογίας στον χώρο των «παραθεατρικών» φαινομένων, παραπέμπουν στην περιοχή της ανθρωπολογίας και στην performance theory, η οποία αποτελεί καρπό της συνεργασίας του ανθρωπολόγου Victor Turner με τον σκηνοθέτη Richard Schechner κατά την δεκαετία του 1960. Η προσφορά ερευνητών όπως η Κακούρη, ο Turner, ο Huizinga και ο Freedberg έγκειται στην ισότιμη συσχέτιση στοιχείων του πολιτισμού, αρχέγονου και προηγμένου, η οποία οδηγεί στην βαθύτερη επίγνωση του εσώτερου εγώ.

Οι παραπάνω κλάδοι ορίζουν ως επιτέλεση κάθε παραστατική δραστηριότητα που απευθύνεται σε κάποιον και έχει ως μέσο έκφρασης το ανθρώπινο σώμα. Αντικαθιστούν την θεατρικότητα με την έννοια της «επιτελεστικότητας», την οποία αποδίδουν ως χαρακτηριστικό στην θεατρική παράσταση, αλλά και σε δραστηριότητες όπως η Θεία Λειτουργία. Αντίστοιχα, αν θεωρήσουμε ότι η ζωγραφική δημιουργία δεν ολοκληρώνεται στην μορφοποίηση μιας εικόνας, αλλά στα αποτελέσματα που έχει η θέαση της εικόνας στον θεατή, τότε μπορούμε να περιγράψουμε το συνεχές ζωγραφικής παραγωγής και πρόσληψης ως μια διαδικασία η οποία περιλαμβάνει τελεστές και επιτελέσεις (δράσεις, αντικείμενα, μέσα) και της οποίας οι στόχοι εκπληρώνονται μέσω της αλληλεπίδραση των συμμετεχόντων.

Η έννοια της επιτέλεσης εισάγει το ζήτημα της σχέσης της τελετουργίας με το θέατρο και την τέχνη. Σύμφωνα με την γενετική του θεάτρου, την ανθρωπολογία και την θεωρία της επιτέλεσης, το θέατρο και η τελετουργία αποτελούν δύο μόνο ενέργειες σε ένα σύμπλεγμα επιτελεστικών δραστηριοτήτων, των οποίων η σχέση δεν είναι κάθετη ή εξελικτική, αλλά οριζόντια. Η μελέτη της αφορά το τι μοιράζεται κάθε είδος αυτόνομης επιτέλεσης με τα υπόλοιπα. Όπως δεν υπάρχει τελετουργικό χωρίς θεατρικό περιεχόμενο, έτσι και η πραγματοποίηση της θεατρικής αναπαράστασης βασίζεται στον τελετουργικό τρόπο. Η τελετή και το θέατρο -κυρίως στο

προαισθητικό στάδιο του θρησκευτικού θεάτρου- χαρακτηρίζονται από την δυνατότητα να προσφέρουν επίγνωση και αυτοπροσδιορισμό μέσω του βιώματος.

Βάσει των παραπάνω, το μεσαιωνικό θέατρο συνιστά ένα είδος επιτέλεσης που μοιράζεται στοιχεία με την τελετουργία από την φύση του, αλλά και λόγω του ευρύτερου θεολογικού-φιλοσοφικού πλαισίου της συγκεκριμένης εποχής. Αντίστοιχα, το συνεχές της πρώιμης Φλαμανδικής ζωγραφικής δημιουργίας και πρόσληψης αποτελεί μια μορφή καλλιτεχνικής επιτέλεσης που μοιράζεται στοιχεία με την τελετουργία, με την έννοια ότι καθοδηγείται από ένα συγκεκριμένο σχέδιο δράσης προκειμένου να εξυπηρετήσει συγκεκριμένους λατρευτικούς στόχους μέσω βιωματικών διαδικασιών. Ως τελεστές, ορίζουμε τον καλλιτέχνη και τον θεατή. Όπως στις τελετουργίες εν γένει, το υπονοούμενο κοινό είναι κάποιος υπερβατικός Άλλος, στην προκειμένη περίπτωση ο Θεός.

Η θεώρηση της πρώιμης φλαμανδικής τέχνης ως επιτέλεσης παροτρύνει την μελέτη της καλλιτεχνικής πρόσληψης με όρους εμπειρίας. Ως «πρόσληψη» ορίζουμε τα συμπτώματα της σχέσης μεταξύ εικόνας και θεατή, στα οποία περιλαμβάνουμε εξωτερικές αντιδράσεις, αλλά και πεποιθήσεις που κινητοποιούν συγκεκριμένες δράσεις και συμπεριφορές. Εξαρτούμε την αποτελεσματικότητα των εικόνων και των τελετών από τον ορίζοντα προσδοκιών του θεατή και της ιστορικής περιόδου. Τέλος, ορίζουμε ως «εμπειρία» μια διαδικασία που οδηγεί τον συμμετέχοντα στην διεξοδική βίωση μιας κατάστασης και ταυτόχρονα τον ενθαρρύνει να αναστοχαστεί την ίδια κατάσταση προκειμένου να νοηματοδοτήσει τα συμβάντα της.

Ο Hans Memling γεννιέται στα 1435 στη γερμανική πόλη Seligenstadt. Εικάζεται ότι σπουδάζει στην Κολωνία και έρχεται στις Κάτω Χώρες για να μπει ως μαθητής ή συνεργάτης στο εργαστήριο του Rogier van der Weyden. Γύρω στα 1465 τον συναντάμε στην Bruges, όπου εντοπίζεται η κύρια καλλιτεχνική του δράση. Η πόλη αποτελεί σημαντικό οικονομικό, πολιτισμικό και ιστορικό κέντρο της ευρύτερης περιοχής της Φλάνδρας. Η τελευταία διατηρεί μια μακραίωνη και πολυδιάστατη επαφή με το γερμανικό, γαλλικό και αγγλικό πολιτισμικό περιβάλλον λόγω των εμπορικών συναλλαγών και των επεκτατικών πολέμων που, από τον 10ο ως τον 14ο αιώνα, συνόδευαν τις προσπάθειες των ισχυρών την Ευρώπης να εγκαθιδρύσουν την κυριαρχία τους.

Κατά την περίοδο δραστηριοποίησης του Memling, η Ευρώπη περνά σε μια εποχή ανόρθωσης και πολιτικής σταθερότητας. Ταυτόχρονα, ο ουμανισμός θέτει τις βάσεις

για την αμφισβήτηση των μεσαιωνικών αξιών και την καλλιτεχνική αναγέννηση. Ο ουμανισμός της Βόρειας Ευρώπης, τιθέμενος στις υπηρεσίες μιας αναγέννησης του χριστιανισμού, συμβάλλει στην καλλιτεχνική άνθιση της περιοχής. Κατά το 1480, η οικονομική και πολιτιστική άνοδος της Bruges και η καλλιτεχνική σταδιοδρομία του Memling κορυφώνονται. Διάσημος και ευκατάστατος κατά την εποχή του, ο καλλιτέχνης γρήγορα ξεχάστηκε στις Κάτω Χώρες. Η τέχνη του επανεκτιμάται κατά τον 19ο αιώνα από τους Γερμανούς Ρομαντικούς, ενώ κατά τον 20ό αιώνα σημαντικοί ερευνητές διατυπώνουν αρνητικές κρίσεις για το έργο του. Η σύγχρονη έρευνα έχει αποκαταστήσει επαρκώς την συμβολή του στην τέχνη της εποχής του και στην ευρύτερη πορεία του ευρωπαϊκού πολιτισμού.

Τα έργα του Memling *Σκηνές από το Πάθος του Χριστού* και *Σκηνές από την Έλευση και τον Θρίαμβο του Χριστού* αποτελούν αμφότερα δείγματα της αφηγηματικής εκείνης μορφής που περιγράφεται ως «προοδευτική» ή «συνεχόμενη» και αναπτύσσεται ιδιαιτέρως στην Βόρεια Ευρώπη ήδη από τον 13ο αιώνα. Παρουσιάζουν αναλογίες με γερμανικά ή φλαμανδικά παραδείγματα του 15ου αιώνα, με έργα του Weyden και καλλιτεχνών που έδρασαν στην γενέτειρα του Memling. Ταυτόχρονα, η οργάνωση και διαχείριση της αφήγησης παραπέμπει σε έργα της όψιμης γοτθικής τέχνης, καθώς και στα εικονογραφημένα χειρόγραφα και τις tapisseries της εποχής. Τέλος, ο ίδιος Memling εφαρμόζει την συνεχόμενη αφήγηση και σε άλλους πίνακές του.

Η σύγκριση με προηγθέντα ή σύγχρονα παραδείγματα από την ζωγραφική και ευρύτερη τέχνη της εποχής, αποδεικνύει ότι η καθαρή, συνεκτική και αρμονική διανομή των επεισοδίων στα δύο πανοράματα αποτελεί μια καινοτόμα και μοναδική στο είδος της εφαρμογή του μοντέλου της συνεχόμενης αφήγησης. Τα δύο έργα καταφέρνουν να ενσωματώσουν την ανθρώπινη μορφή στο προοπτικό και αληθοφανές τοπίο, να διαχωρίσουν με σαφήνεια τις σκηνές μέσω μιας ιδιαίτερης οργάνωσης του ίδιου περιβάλλοντος και να αποδώσουν έναν μεγάλο αριθμό επεισοδίων στην ίδια ζωγραφική επιφάνεια. Ο παραπάνω συνδυασμός της ρεαλιστικής απόδοσης με το είδος εκείνο της πολύσκηνικότητας που επιτρέπει τον διαχωρισμό των επεισοδίων και, ταυτόχρονα, εξυπηρετεί την αίσθηση της ενότητας, οφείλεται, συν τοις άλλοις, στην άντληση στοιχείων από το μεσαιωνικό θρησκευτικό θέατρο.

Αυτό που αποκαλούμε θρησκευτικό θέατρο συνιστά μια πολιτισμική και ταυτόχρονα λατρευτική πρακτική του Μεσαίωνα. Το λυρικό μέρος της πρώιμης λειτουργίας του Πάσχα αποτέλεσε τον βασικό άξονα της εξέλιξης από μια απλή λατρευτική

πράξη προς αυτό που αποκαλούμε λειτουργικό δράμα. Προς μια πλήρη, δηλαδή, αναπαράσταση της ζωής του Χριστού, που τραγουδιέται στα λατινικά, χρησιμοποιεί ολόκληρο τον εκκλησιαστικό χώρο και αποδεσμεύεται σταδιακά από την Θεία Λειτουργία.

Το λειτουργικό δράμα επεκτάθηκε σε όλη την Ευρώπη. Η ανάπτυξη του ολοκληρώνεται γύρω στον 13ο αιώνα. Κατά τα επόμενα εκατό χρόνια υπόκειται σε μια διαδικασία εκκοσμίκευσης. Οι αναπαραστάσεις βγαίνουν εκτός των ναών και συγκροτούν τα μυστήρια. Θρησκευτικά, δηλαδή, έργα, γραμμένα στην καθομιλουμένη, που εκφέρονται πλέον ως προφορικός λόγος. Παρουσιάζονται μπροστά στην εκκλησία ή στην πλατεία της πόλης, ή περιφέρονται στο αστικό περιβάλλον πάνω σε κινούμενα άρματα. Όπως και στο λειτουργικό δράμα, το διάστημα μεταξύ των οίκων όπου εκτυλίσσεται η σκηνική αναπαράσταση, χρησιμοποιείται ως χώρος δράσης, πράγμα που καθιστά δυσδιάκριτα τα όρια μεταξύ του χώρου των υποκριτών και των θεατών. Το κοινό των δημόσιων μυστηρίων συμμετέχει στην αναπαράσταση με όρους συναισθηματικούς και λατρευτικούς, με έναν οιονεί τελετουργικό τρόπο.

Τα έργα του Memling και το θρησκευτικό θέατρο αποτελούν δείγματα ενός ευρύτερου πολιτισμού, που -κατά την συγκεκριμένη εποχή και στην συγκεκριμένη περιοχή- αποκτά ορισμένη μορφή και κυρίαρχα χαρακτηριστικά. Η πρώιμη Φλαμανδική τέχνη αποτελεί προϊόν της βουργουνδικής κουλτούρας, η οποία είναι μεσαιωνική και δομείται γύρω από την αυλή. Η πρώιμη αυτή τέχνη περιέχει στοιχεία γαλλικά και φλαμανδικά, «μεσαιωνικά» αλλά και «αναγεννησιακά». Από τον 14ο αιώνα, η έμφαση που δίνεται στην εικόνα συστηματοποιείται και επεκτείνεται σε όλους τους τομείς. Στις εικαστικές τέχνες και στην εικονογράφηση, μορφή και ιδέα προσπαθούν να ομοιάσουν όσο το δυνατόν περισσότερο στην φύση. Το ενδιαφέρον του θρησκευτικού θεάτρου εστιάζει στην αληθοφάνεια της δράσης και του σκηνικού. Ένας πόθος για πλήρη αφήγηση των ευαγγελικών ιστοριών χαρακτηρίζει τις τοιχογραφίες των ναών, τα vitreaux, τα πολύπτυχα έργα βωμού, τα Βιβλία των Ωρών και την θρησκευτική λογοτεχνία.

Προς επιβεβαίωση των παραπάνω, αρκετές είναι οι αναλογίες που σημειώνονται μεταξύ θεατρικών μορφών έκφρασης και εικαστικών προϊόντων. Αρκετοί είναι και οι ερευνητές που παρατηρούν αναλογίες μεταξύ των δύο πανοραμάτων του Memling και του μεσαιωνικού θρησκευτικού θεάτρου. Οι αναλογίες αυτές είναι, στην πλειονότητά τους, μορφικές και ανήκουν στην ερμηνευτική κατηγορία της «αναφορικής

θεατρικότητας». Από την άλλη πλευρά, κάποιοι ερευνητές μελετούν τις αναλογίες μεταξύ των ειδών ως ανάλογα μέσα προς επίτευξη κοινών στόχων. Και βασικότερος στόχος της εικονοποιίας του όψιμου Μεσαίωνα είναι η βιωματική συμμετοχή του θεατή στα γεγονότα της ζωής του Χριστού και των Αγίων.

Η μετατόπιση του ενδιαφέροντος στους στόχους που εξυπηρετούν οι καλλιτεχνικές μορφές μας επιτρέπει να κατανοήσουμε την θεατρικότητα της ευρύτερης μεσαιωνικής κουλτούρας, η οποία δημιουργείται από τον συσχετισμό διαφόρων «πεδίων θεατρικότητας». Η λατρευτική εικόνα καλείται να εξυπηρετήσει μια προσωπική τελετουργία. Υπό αυτή την οπτική, και νοούμενο ως επιτέλεση, το συνεχές της ζωγραφικής δημιουργίας και πρόσληψης συμπεριλαμβάνεται στα «πεδία θεατρικότητας» του όψιμου μεσαιωνικού πολιτισμού. Όσοι συμμετέχουν στις μεσαιωνικές τελετουργίες προσφέρουν το θέαμα της σωματικής και πνευματικής τους δράσης στα μάτια ενός υπερβατικού Άλλου, στον οποίο εναποθέτουν την ελπίδα της σωματικής και πνευματικής τους Σωτηρίας. Οι φυσικοί δεσμοί μεταξύ θεατρικής και τελετουργικής διαδικασίας επιβάλλουν μορφικές αναλογίες μεταξύ του θρησκευτικού θεάτρου και των εικαστικών εκείνων προϊόντων που επιθυμούν να αποτελέσουν συστατικά μιας αντίστοιχα αποτελεσματικής επιτέλεσης.

Τα χαρακτηριστικά της φλαμανδικής τέχνης και του ευρύτερου οπτικού πολιτισμού της περιόδου σχετίζονται με την ιδιαίτερη πνευματικότητα του ύστερου Μεσαίωνα, η οποία αμφιταλαντεύεται μεταξύ αιτιοκρατικής κατανόησης και πίστης. Το φιλοσοφικό-θεολογικό πλαίσιο της εποχής διαμορφώνεται μέσω της ύφεσης που επιβάλλει στην σχολαστικιστική παράδοση ο φιλοσοφικός Νομιναλισμός και η επαναπρόσληψη της αριστοτελικής σκέψης. Εξέχουσα μορφή στα παραπάνω συμφοραζόμενα, ο Θωμάς ο Ακινάτης τονίζει την πραγματικότητα της ύπαρξης των ξεχωριστών οντοτήτων, αλλά μόνο στον βαθμό που αυτή συνάγεται από γενικές καθολικότητες.

Η σύλληψη των υπερβατικών αυτών εννοιών ως πραγματικών και απαραίτητων για τις ξεχωριστές ατομικότητες γεννά τον συμβολισμό. Η ιδέα ότι όλα τα δημιουργημένα πράγματα αποτελούν σύμβολα του Θεού δημιουργεί ένα ολιστικό σύστημα σκέψης. Κατά τον όψιμο Μεσαίωνα, οι συμβολικοί συνειρμοί αντιτίθενται στην εισβολή της αιτιοκρατικής αριστοτελικής σκέψης. Ο Σχολαστικισμός προσπαθεί να ενσωματώσει την αιτιοκρατία και τον εμπειρισμό και να τα χρησιμοποιήσει στις υπηρεσίες του δόγματος, τιθασεύοντας την ατομική φαντασία που η ίδια η θρησκεία τροφοδοτεί μέσω των τελετών, των μύθων και των συμβόλων της.

Εντός των παραπάνω πλαισίων, αναπτύσσεται ένας πρωτότυπος προβληματισμός σχετικός με την λειτουργία της τέχνης και διαμορφώνεται μια ιδιαίτερης κατεύθυνσης λατρευτική συμπεριφορά. Οι εικόνες τοποθετούνται εντός των ναών ώστε να καθοδηγούνται οι αγράμματοι, να διατηρούνται ζωντανά στην μνήμη των πιστών τα παραδείγματα του Χριστού και των Αγίων και να διεγείρονται συναισθήματα που προκύπτουν πιο αποτελεσματικά από πράγματα που βλέπουμε, παρά από αυτά που ακούμε. Η θρησκευτική συμπεριφορά των ανθρώπων που στέκονται μπροστά στις εικόνες αυτές αναζητά την επαφή με την θνητότητα του Χριστού και των Αγίων συνδυάζοντας τις επίσημες δραστηριότητες με προσωπικές πεποιθήσεις και πόθους. Η πρώιμη φλαμανδική ζωγραφική καλείται να εξυπηρετήσει τον ενσυναισθητικό διαλογισμό και να εμπνέει το αίσθημα του συμπάσχειν.

Η ενσυναίσθηση είναι ο καλύτερος τρόπος να κατανοήσουμε τα πάθη και τις πράξεις του Χριστού και των Αγίων, από την στιγμή που το μυαλό μας δεν είναι ικανό να υψωθεί στο επίπεδο της καθαρής πνευματικότητας. Ο καλύτερος τρόπος να φτάσουμε σε αυτή είναι μέσω των εικόνων. Αφού όλα τα δημιουργημένα πράγματα οδηγούν τον νου του διαλογιζόμενου στον Θεό, όλες οι εικόνες των πραγμάτων αυτών κάνουν το ίδιο. Η επάνοδος του θεάτρου στα μεσαιωνικά πολιτισμικά συμφραζόμενα βασίζεται στις ίδιες πεποιθήσεις. Η επανεκτίμηση της φύσης και της εμπειρίας ισχυροποιεί τα θεατρικά συστατικά της Θείας Λειτουργίας και συντελεί στην διαμόρφωση του λειτουργικού δράματος και των δημόσιων μυστηρίων. Η όλη διαδικασία επαναλαμβάνει το μοτίβο της γέννησης του θεάτρου από το ιερό δράμα, όπως αυτό διαμορφώθηκε κατά το πέρασμα από τις νεολιθικές κοινότητες στις πόλεις-κράτη. Η επανάληψη δεν είναι ανεξάρτητη από την ανακύκληση των ιστορικών-κοινωνικών συνθηκών και την επαναπρόσληψη της ελληνικής και ρωμαϊκής αρχαιότητας από τον ευρωπαϊκό ουμανισμό.

Έχει υποστηριχθεί ότι κατά την περίοδο που εξετάζουμε, η Εκκλησία υπήρξε μια κατασταλτική δύναμη στην ζωή των ανθρώπων. Μην επιθυμώντας να προχωρήσουμε σε μια κριτική των μεσαιωνικών θεσμών, συνδέουμε ιδανικά τους κανόνες που επιβάλλονται στην καλλιτεχνική δημιουργία και πρόσληψη με την ευρύτερη και βαθύτερη έννοια της θρησκείας ως διαδικασίας που, όπως η τέχνη, προήλθε από την ανάγκη του ανθρώπου να δώσει νόημα στα αξεδιάλυτα μυστήρια της φύσης. Κατά τον όψιμο Μεσαίωνα, η θρησκεία και η τέχνη καλούνται να θεραπεύσουν την ατομική ψυχή. Συλλογικές και ατομικές εκδηλώσεις θρησκευτικότητας στοχεύουν στην

κατάργηση της απόστασης μεταξύ του ανθρώπου και του δυσπρόσιτου θείου. Προκειμένου να επιτευχθεί η παραπάνω κατάσταση «χάριτος», η Εκκλησία προσφέρει το σοφό και οικονομημένο σύστημα των τελετουργιών της, διατηρεί ισχυρούς τους δεσμούς του θεάτρου με την τελετουργία και διαμορφώνει την χρήση των έργων τέχνης ως τελετή, καθιστώντας την μια εμπειρία η οποία ενέχει εγγενώς τα στοιχεία της θεατρικότητας και της αποτελεσματικότητας.

Το φαινόμενο της τέχνης έχει πανανθρώπινες βιολογικές ρίζες και παρορμήσεις προγενέστερες του θρησκευτικού συναισθήματος. Πρώτος ο Αριστοτέλης συνέλαβε ως τέτοια την μίμηση. Η ζωγραφική και το θέατρο μιμούνται την φύση και τις ανθρώπινες πράξεις. Παρουσιάζουν πραγματικότητες που υφίστανται παράλληλα προς την φυσική και μπορούν να δρουν ανεξάρτητα από αυτήν. Τα μέσα των δύο τεχνών επιβάλλουν όρια και περιορισμούς στην παραπάνω προσπάθεια. Η ζωγραφική αποδίδει τις επίπεδες ιδιότητες του κόσμου που μιμείται, χρησιμοποιώντας γραμμές και χρώματα. Διαχειρίζεται την διάσταση του χώρου και όχι του χρόνου. Το θέατρο δεν εικονογραφεί την δράση, αλλά την παρουσιάζει με όχημα τα σώματα των ηθοποιών και τις σχέσεις που αναπτύσσονται μεταξύ τους στον χώρο και τον χρόνο.

Το ένστικτο της μίμησης υλοποιεί τα προϊόντα μιας άλλης βιοφυσιολογικής ροπής: της φαντασίας. Το αρχικό όραμα της φαντασίας χειραφετείται και τοποθετείται στο συνειδητό ως αντικείμενο εσωτερικής θέας. Ο καλλιτέχνης δίνει μορφή στο όραμα που «θεάται» μέσω της μίμησης. Αντίστοιχα, η πρόσληψη της καλλιτεχνικής εικόνας πυροδοτεί οραματισμούς οι οποίοι, μέσω διεργασιών της φαντασίας και της μνήμης, δημιουργούν διανοητικές εικόνες. Στην διαδικασία αυτή βασίζεται η διαλογιστική πρακτική του όψιμου Μεσαίωνα.

Από τα πρώιμα χριστιανικά συγγράμματα, ο διαλογισμός συλλαμβάνεται ως μια πράξη ανάλογη της δημιουργίας των εικόνων, σκοπός της οποίας είναι η κατανόηση αυτού που είναι ιστορικά ή πνευματικά απόν. Οι λατρευτικές εικόνες προσφέρουν τα υλικά ερεθίσματα μέσω των οποίων ο πιστός θα περάσει στον οραματισμό μιας διανοητικής εικόνας και τελικά στον πνευματικό, ανεικονικό οραματισμό του θείου. Το διαλογιστικό όραμα συνιστά στην ουσία έναν φανταστικό κόσμο, ανάλογο με εκείνον που πλάθει το μυαλό κατά την πρόσληψη της καλλιτεχνικής αναπαράστασης μέσω του συνδυασμού της ανάμνησης με την παροντική αισθητηριακή εμπειρία.

Κατά την πρόσληψη της εικόνας, το απεικονιζόμενο σχήμα αναγνωρίζεται ως οικείο και καθίσταται απόλυτα παρόν. Πρόκειται στην ουσία για μια διαδικασία

διανοητικής μίμησης που ανήκει στην ψυχολογική, βιολογική και νευρολογική μας περιοχή και τέμνει τα ιστορικά, κοινωνικά και πολιτισμικά συμφραζόμενα. Αντίστοιχα, ο θεατής μιας θεατρικής παράστασης, προκειμένου να αφομοιώσει το παροντικό γεγονός της αναπαράστασης ανακαλεί την προηγούμενη εμπειρία του και την προβάλλει σε έναν φανταστικό κόσμο. Ο πίνακας και η θεατρική σκηνή οδηγούν τον θεατή στο να κατοικήσει σε έναν απρόσιτο για την εμπειρία κόσμο.

Προκειμένου να δώσει μορφή σε μια ιδέα, η φαντασία βασίζεται και πάλι στις αναμνήσεις της οπτικής εμπειρίας. Επομένως, για μορφοποιήσει το ανεικονικό θείο χρειάζεται να παραπέμψει στην ανάμνηση της πιο οικείας μορφής, της ανθρώπινης. Η βιβλική αλληγορία και οι λατρευτικές εικόνες αποδίδουν το θείο με ανθρώπινη μορφή ώστε να το καταστήσουν προσβάσιμο, οικείο και αναγνωρίσιμο. Η σύλληψη μιας εικόνας με όρους οικειότητας εξαρτάται, πρωτίστως, από την σύλληψη της ομοιότητας. Όσο περισσότερο μοιάζει η κατασκευασμένη μορφή με την ανάμνηση της πραγματικής, τόσο πιο κοντά αισθανόμαστε σε αυτή.

Η αποτελεσματικότητα της εικόνας οφείλεται στην ταύτιση του θεατή με το αναπαριστώμενο. Η ενατένισή της οδηγεί πρώτα στην μίμηση και μετά στην πνευματική εξύψωση. Αντίστοιχα, η ενσάρκωση του δραματικού προσώπου από τον ηθοποιό, που μοιάζει απόλυτα με τον θεατή ως μορφή και φυσιολογία, προωθεί την ταύτιση του τελευταίου με τον απόντα χαρακτήρα. Πρόκειται στην ουσία για μια μεταμόρφωση που λαμβάνει χώρα στον προσωπικό οραματισμό του θεατή, τον σχετικό με την απύσχα μυθοπλασία. Η συνδιαλλαγή μεταξύ ταύτισης-εξοικείωσης με το αναπαριστώμενο και διάκρισης από αυτό ισχύει κατά την πρόσληψη τόσο της θεατρικής όσο της ζωγραφικής αναπαράστασης και συνδέεται με την λειτουργία της καλλιτεχνικής σύμβασης.

Η καλλιτεχνική σύμβαση προστατεύει ως ένα βαθμό τα αναπαριστώμενα γεγονότα από το να εκλαμβάνονται ως πραγματικά. Σε αντίθεση με την ζωγραφική, η θεατρική σύμβαση δεν αφορά τα υλικά αλλά την ισχύ των ρόλων, των σχέσεων που δομούνται μεταξύ τους και των ιδιοτήτων που προσδίδονται στους χώρους. Η σύμβαση είναι ένα στοιχείο που κατά την πρόσληψη των καλλιτεχνημάτων και κατά την τελετουργική διαδικασία συνδιαλέγεται με την αληθοφάνεια. Οι στόχοι που εξυπηρετεί η μέσω της καλλιτεχνικής και τελετουργικής διαδικασίας σύλληψη του αόρατου και εννοιολογικού σε κάθε εποχή, καθορίζουν τους τρόπους με τους οποίους τέχνη και τελετή

χρησιμοποιούν τα υλικά τους προκειμένου να καθοδηγήσουν την ταύτιση του θεατή με το εννοιολογικό τους περιεχόμενο ή την αποστασιοποίησή του από αυτό.

Κατά τον Μεσαίωνα, η σύλληψη του φυσικού κόσμου ως συμβόλου του θείου συνδέεται με την ανάπτυξη του ρεαλισμού. Κατά τον 15ο αιώνα, οι φλαμανδικές διαλογιστικές πραγματείες αναπτύσσουν μια κίνηση γνωστή ως *Devotio Moderna*. Κεντρική της ιδέα είναι η συγκρότηση μιας ορθής θρησκευτικής ζωής μέσω της μίμησης της ζωής του Χριστού και των Αγίων. Η ιδέα της μίμησης γίνεται ένα *raison d'être* της διαλογιστικής πρακτικής. Στα πλαίσια της *Devotio Moderna*, η παρουσίαση του Χριστού όχι μόνο ως κήρυκα, αλλά και ως δράστη των ιερών παραβολών προωθεί την ανάπτυξη του φλαμανδικού νατουραλισμού, της απόλυτης έκφρασης της μεσαιωνικής επιθυμίας να δώσει συγκεκριμένη μορφή στην υπερβατική ιδέα. Το λειτουργικό δράμα και τα δημόσια μυστήρια λαμβάνουν χώρα εντός της ίδιας κοσμολογίας. Ο πόθος για αληθοφάνεια, αλλά και η σχέση που διατηρεί το θρησκευτικό θέατρο με την τελετουργία, ορίζουν την μορφή της υποκριτικής και της σκηνοθεσίας, της όψης, της σκευής και ενδυματολογίας του μεσαιωνικού θεάτρου, συντηρώντας το σε ένα τελετουργικό-ρεαλιστικό μεταίχμιο.

Η πολυσκηνικότητα που χαρακτηρίζει έργα όπως τα πανοράματα του Memling μπορεί να θεωρηθεί δείγμα της αποδυνάμωσης της αληθοφάνειας που χαρακτηρίζει την προηγούμενη μεσαιωνική εικονοποιία. Μια τέτοια θεώρηση παραβλέπει το ότι η τέχνη δεν στοχεύει στην μίμηση της πραγματικότητας, αλλά στην μέσω αυτής εξυπηρέτηση συγκεκριμένων στόχων, οι οποίοι μεταβάλλονται σε κάθε εποχή. Ο ρεαλισμός και η πολυσκηνικότητα της ζωγραφικής και του θεάτρου του όψιμου Μεσαίωνα ανάγονται σε θεμελιώδεις «μορφικές κατηγορίες», οι οποίες συγκροτούν το δομικό σύστημα που προέκυψε από την διανοητική επεξεργασία του βιώματος. Το ερώτημα που τίθεται αφορά το είδος του βιώματος το οποίο επιθυμούν να προκαλέσουν οι κατηγορίες αυτές εφαρμοζόμενες στην τελετουργία και την τέχνη της εποχής. Μέρος της απάντησης μπορούν να δώσουν τα διαλογιστικά εγχειρίδια.

Ως πρότυπο της κάθε εικονιστικής εκδραμάτισης, τα εγχειρίδια μας βοηθούν να κατανοήσουμε την οπτική ρητορική της πρώιμης Φλαμανδικής ζωγραφικής και το είδος του βιώματος στο οποίο στοχεύει η πρόσληψή της. Οι λεπτομερείς τους περιγραφές σώζουν το πρωτόκολλο της διαλογιστικής τελετουργίας και τον τρόπο με τον οποίο ο πιστός οφείλει να συμμετέχει συναισθηματικά στα διαλογιστικά οράματα, προκειμένου να φτάσει στην ενσυναίσθηση.

Η δύσκολη αυτή έννοια αντιστοιχεί σε αυτό που ο Turner αποκαλεί «μέθεξη» και περιγράφει ως ειλικρινή και συνολική συμπαράθεση ανθρώπινων ταυτοτήτων και βαθιά προσωπική αλληλόδραση. Η χριστιανική ευχή «Ελθέτω η Βασιλεία Σου» αντιπροσωπεύει την ουτοπία μιας μέθεξης. Αφορά την επαναφορά σε μια κατάσταση βαθιάς κοινωνίας με τον Θεό και τα υπόλοιπα πλάσματά Του, από την οποία ο άνθρωπος εξέπεσε λόγω του Προπατορικού Αμαρτήματος. Η ιστορία συμβολίζει για τον χριστιανικό κόσμο αυτό που ο Turner περιγράφει ως «κοινωνικό δράμα». Οι τελετουργίες και το θρησκευτικό θέατρο, ως «μετασχόλια» του αρχικού κοινωνικού δράματος, αναπαράγουν την σύγκρουση και προτείνουν θεραπεία. Η ενσυναίσθηση στην οποία στοχεύει η διαλογιστική διαδικασία αποτελεί μια τέτοια θεραπευτική πρόταση, μετασχόλιο και πρόγευση της μέθεξης από την οποία ο άνθρωπος εξέπεσε και στην οποία θα επανέλθει με την Δευτέρα Παρουσία.

Ο όρος «ροή» περιγράφει τον τρόπο με τον οποίο η διαλογιστική ή θεατρική τελετουργία προσεγγίζουν την αυθόρμητη μέθεξη. Αποτέλεσμα της ροής είναι η ολιστική αίσθηση στην οποία υπάρχει ελάχιστη διάκριση ανάμεσα στον εαυτό μας και το περιβάλλον, στο παρελθόν, το παρόν και το μέλλον. Η μέθεξη έχει κάτι από την ποιότητα της ροής. Ανακύπτει, όμως, μεταξύ ατόμων και δεν χρειάζεται κανόνες για να την πυροδοτήσουν. Είναι ζήτημα «χάριτος», όχι «νόμου». Η ροή είναι μια από τις τεχνικές με τις οποίες οι άνθρωποι αναζητούν την μέθεξη. Οι τελετουργίες και το θρησκευτικό δράμα παρέχουν τους κύριους μηχανισμούς και τα πρότυπα της ροής.

Οι διαδικασίες της μέθεξης και της ροής μεταγγίζονται στα νοήματα των συμβόλων τα οποία είτε γεννούν, είτε μέσω αυτών δρομολογούνται. Η γέννηση των συμβολισμών συνδέεται με τα ευρύτερα φιλοσοφικά και πολιτισμικά πλαίσια μιας εποχής, αλλά και με ψυχολογικές διεργασίες. Οι τελευταίες αφορούν τα «αρχέτυπα», τις πρωταρχικές εικόνες που ενσαρκώνουν τα οράματα του συλλογικού ασυνείδητου. Ένα τέτοιο αρχέτυπο είναι ο θρήνος.

Η μίμηση του θρήνου απαντά σε δρώμενα για θεούς που πάσχουν, πεθαίνουν και τελικά ανασταίνονται. Η κοινή ψυχική ανάγκη του ανθρώπου διαιωνίζει την ελπίδα της ανάστασης, δημιουργώντας ιερά δράματα και εικονογραφικά μοτίβα που ενεργοποιούν το θρηνητικό αντανάκλαστικό. Κατά τον όψιμο Μεσαίωνα, το Θείο Πάθος θεωρήθηκε ως το καταλληλότερο θέμα για την ενεργοποίηση συναισθημάτων που οδηγούν στο συμπάσχειν και την ενσυναίσθηση, σε κατάσταση, δηλαδή, ροής. Οι γλαφυρές περιγραφές των εγχειριδίων και η ζωντάνια των φλαμανδικών αποδόσεων

του Πάθους στοχεύουν σε τέτοιου είδους καταστάσεις. Κατά το 13ο αιώνα, η αναπαράσταση των «σταθμών του σταυρού» βάσει μιας φανταστικής χαρτογράφησης της Ιερουσαλήμ αποκτά μόνιμη θέση στο λειτουργικό δράμα. Έργα όπως οι *Σκηνές από το Πάθος του Χριστού* καλούνται να εξυπηρετήσουν την δημοφιλή λατρευτική πρακτική του «πνευματικού προσκυνήματος». Σε ένα τέτοιο ταξίδι, ο πιστός οραματίζεται τον εαυτό του να συνοδεύει τον Χριστό στο Πάθος Του, όπως ο προσκυνητής των Αγίων Τόπων προσεύχεται και θρηνεί σε συγκεκριμένους σταθμούς σαν να ήταν παρών στα ιερά γεγονότα.

Αν η λεκτική περιγραφή των εγχειριδίων είναι ικανή να ενεργοποιήσει την βιωματική εμπλοκή, να την μετατρέψει σε ροή και να την μεταγγίσει στα νοήματα των συμβολισμών, ακόμα πιο αποτελεσματική προς αυτή την κατεύθυνση είναι η ζωγραφική απεικόνιση. Έργα όπως το πανόραμα του *Πάθους* προσφέρουν την βάση της δράσης εικονογραφημένη. Από την άλλη πλευρά, επειδή ακριβώς είναι εικόνες, δεν μπορούν να αποτελέσουν κυριολεκτική και άμεση μίμηση ενός διαλογιστικού οράματος. Εδώ είναι που εισάγεται η επινοητικότητα του Memling όσον αφορά την αντιμετώπιση των περιορισμών που θέτουν τα ζωγραφικά μέσα.

Το μεσαιωνικό θρησκευτικό θέατρο περιέχει σύμβολα που μεταφράζουν τις πρωταρχικές εικόνες της φαντασίας σε οπτικές και ακουστικές εκφράσεις, προβάλλοντας την πραγματικότητα που βιώθηκε σε έναν άλλο χώρο και χρόνο στις χωρικές και χρονικές συνθήκες που ισχύουν στον πραγματικό κόσμο. Επίσης, ο θεατρικός κώδικας δύναται να συμπεριλάβει στην πραγματοποίησή του όλους τους αισθητικούς κώδικες, αλλά και τους άπειρους κώδικες της καθημερινής ζωής. Αυτή η εγγύτητα του θεάτρου στην ζωή, και ταυτόχρονα η απόσταση που κρατά από αυτήν, το καθιστούν την καλύτερα εξοπλισμένη φόρμα για να «μετασχολιάσει» την σύγκρουση του «κοινωνικού δράματος». Η ιδιαιτερότητά των δύο πανοραμάτων του Memling και η αποτελεσματικότητά τους όσον αφορά την εξυπηρέτηση των λατρευτικών στόχων ενισχύεται από το ότι παραπέμπουν στην εμπειρία του θρησκευτικού θεάτρου, όπως αυτή διατηρείται ως ανάμνηση στο μυαλό των πιστών της εποχής.

Οι σκηνές από το Πάθος, την Ανάσταση και τις εμφανίσεις του αναστημένου Χριστού που απεικονίζονται στο έργο *Σκηνές από το Πάθος του Χριστού*, ταυτίζονται με τα επεισόδια που συγκροτούν τα μυστήρια των Παθών. Κάποια στοιχεία που αφορούν κυρίως την ενδυματολογία και την χειρονομία των μορφών, παρουσιάζουν αναλογίες με τις σκηνοθετικές οδηγίες του *Πάθους* του Monte Cassino του 12ου αιώνα.

Η απόδοση σκηνών όπως ο βασανισμός του Σωτήρα, η συνάντηση του Χριστού με την Μαγδαληνή και η προσευχή Του στον Κήπο των Ελαιών συμφωνεί με τις σκηνοθετικές οδηγίες που σώζουν σενάρια από την βιβλιοθήκη του Βατικανού, το Rheinau και την Rouen και το *Livre de Jeux de Fleury* του 13ου αιώνα.

Σε σκηνές όπως αυτή του πλήθους μπροστά στον Πιλάτο, το έργο εικονογραφεί την ιδιαίτερη λατρευτική συμπεριφορά του μεσαιωνικού κοινού. Οι εξέδρες, τα αψιδωτά ανοίγματα των κτηρίων της πόλης και τα φυσικά πλαίσια που οριοθετούν τις σκηνές εκτός πόλεως παραπέμπουν στην θεατρική σκηνογραφία της εποχής. Ενισχύουν την θεατρικότητα της ζωγραφικής αφήγησης του Πάθους, που ξεδιπλώνεται σε έναν μοναδικό συνεχόμενο κύκλο και αγκαλιάζει το κέντρο και τα προάστεια της πόλης, όπως ακριβώς συμβαίνει στα μυστήρια των Παθών.

Η πολύπλοκη δομή των *Σκηνών από την Έλευση και τον Θρίαμβο του Χριστού* προβληματίσε για χρόνια τους ιστορικούς. Ο παλαιός τίτλος του έργου *Επτά Χαρές της Παρθένου* και το περιεχόμενο των επεισοδίων παραπέμπουν στις παραστάσεις του κύκλου των μυστηρίων *Bliscapen van Onser Vrouwen (Joys of Our Lady)*, που διεξάγονταν στις Βρυξέλλες κατά την περίοδο παραμονής του Memling στο εργαστήριο του Rogier. Παρ' όλα αυτά, το έργο σχετίζεται περισσότερο με τα λειτουργικά δράματα που εκτελούνται εντός του ναού. Οι αναλογίες αφορούν την θεματική εστίαση στην αποκάλυψη του Χριστού ως Σωτήρα του κόσμου, την ενδυματολογία και κινησιολογία των μορφών και την σκηνοθεσία συγκεκριμένων στιγμιότυπων. Το δίκτυο των μονοπατιών και των κινούμενων μορφών ανάμεσα στα οριοθετημένα επεισόδια παραπέμπει στην κίνηση των ηθοποιών ανάμεσα στους οίκους. Τέλος, η απόδοση φαινομένων όπως η κάθοδος του Αγίου Πνεύματος στην σκηνή του Ευαγγελισμού ή της Πεντηκοστής, το Άστρο της Βηθλεέμ και η Ανάληψη, φαίνεται να παραπέμπουν σε συγκεκριμένες πρακτικές και χρήση ιδιαίτερου θεατρικού εξοπλισμού.

Η συμπερίληψη θεατρικών συστατικών σε ένα έργο τέχνης επισημαίνει στον θεατή ότι αυτό που κοιτάζει συνιστά την ενσάρκωση ενός δράματος, κι όχι μια απλή απεικόνιση δραματικών στιγμών. Η ρεαλιστική απόδοση των μορφών στις ζωγραφικές απεικονίσεις του Memling προωθεί την σύλληψη των εικόνων με όρους οικειότητας. Ταυτόχρονα, τα στοιχεία που δανείζονται τα έργα από την κινησιολογία και την ενδυματολογία του θρησκευτικού θεάτρου παραπέμπουν στην ζωντανή παρουσία των ηθοποιών. Η σύλληψη των μορφών του Memling ως σωμάτων που δρουν επί σκηνής ενεργοποιεί την σύλληψη της εικονιζόμενης δράσης ως θεατρικής.

Η δράση του ηθοποιού υλοποιεί το απόν δραματικό πρόσωπο και τον κόσμο του, διεκδικώντας και επιβάλλοντας την ταύτισή τους με ένα πραγματικό σώμα και έναν πραγματικό χώρο. Περιλαμβάνει γλώσσα, φωνή, κίνηση και φυσική παρουσία. Η σύλληψη των εικονιζόμενων μορφών ως θεατρικών τελεστών στοχεύει στην σύνδεση του διαλογιστικού οράματος με την φαντασίωση που χτίστηκε κατά την παρακολούθηση της θεατρικής θρησκευτικής αναπαράστασης. Με ένα κόσμο, δηλαδή, όπου το υποκείμενο συνυπήρξε και ταυτίστηκε με τις απύσυχες μορφές της ευαγγελικής δραματουργίας, όπως αυτές ενσαρκώθηκαν από τα δρώντα σώματα των ηθοποιών, τα οποία μιλούσαν και συνδιαλέγονταν προφορικά μεταξύ τους, κλαίγανε, ψιθύριζαν και κραύγαζαν.

Η πόλη που απεικονίζεται στις *Σκηνές από το Πάθος του Χριστού* είναι η βιβλική Ιερουσαλήμ. Αποδίδεται, όμως, ως ένα μεσαιωνικό αστικό κέντρο. Η αναπαράσταση του Πάθους σε σχέση με ένα ρεαλιστικό αστικό πορτρέτο στοχεύει στην πρόσληψη του ιστορικού περιβάλλοντος με όρους οικειότητας. Το σύγχρονο αστικό περιβάλλον της απεικόνισης ταυτίζεται, επίσης, με το σκηνικό των δημόσιων μυστηρίων. Παραπέμπει, έτσι, στην θεατρική αναβίωση του ιστορικού χώρου, σηματοδοτώντας ότι ο κόσμος του έργου ζει την ίδια στιγμή στο τότε και το τώρα. Ταυτόχρονα, το διαλογιστικό όραμα που γεννιέται από την ζωγραφική απεικόνιση συνδέεται με την Ιερουσαλήμ της ευαγγελικής δραματουργίας, όπως αυτή πλάστηκε στην φαντασία του πιστού κατά την πρόσληψη της θεατρικής αναπαράστασης. Η τελευταία, εμπλούτισε την φαντασίωση της απύσυχας μυθοπλασίας με ερεθίσματα όπως οι μυρωδιές των τελετουργικών θυμιαμάτων και οι ήχοι του αστικού περιβάλλοντος,

Ταυτόχρονα, οι μορφές των Φλαμανδών πολιτών που παρακολουθούν το θεατρικό δρώμενο συμμετέχουν στην φαντασίωση του μεμονωμένου θεατή ως ιστορικοί μάρτυρες των μυθικών γεγονότων. Η απεικόνιση μορφών όπως το πλήθος στην σκηνή *Ecce Homo* θυμίζει στον διαλογιζόμενο τον τρόπο με τον οποίο οι οικείες μορφές των συμπολιτών του αποίκησαν την φανταστική Ιερουσαλήμ που έπλασε κατά την συμμετοχή του στην θεατρική επιτέλεση. Επιδιώκει να εμπλουτίσει το μοναχικό διαλογιστικό όραμα με την ανάμνηση της συλλογικής αντίδρασης στα αναπαριστώμενα γεγονότα και με την ανάμνηση ηχητικών συγκινήσεων όπως η «φατική» έκφραση του λόγου.

Η καλλιτεχνική διαχείριση της σχέσης μεταξύ χώρου και χρόνου έχει να κάνει με την αναβίωση του ιστορικού γεγονότος, αλλά και με την διαχείριση του παροντικού

γεγονότος της πρόσληψης. Στα εικαστικά, ο παρατηρητής ανιχνεύει τις διάφορες περιοχές της εικόνας διαδοχικά. Αντίθετα, σε ένα θεατρικό έργο η αλληλουχία επιβάλλεται στον θεατή και τον υποχρεώνει να την υπακούσει. Η ζωγραφική κατά την περίοδο που σχολιάζουμε, προσπαθεί να δημιουργήσει την αίσθηση μιας ουσιώδους χρονικής αλληλουχίας, κατευθύνοντας με οπτικά τεχνάσματα το βλέμμα του θεατή στις διάφορες περιοχές του πίνακα και μετατρέποντας την θέαση σε μια δράση λατρείας και αφοσίωσης. Η πλοκή των δύο πανοραμάτων του Memling, η συγκεκριμένη, δηλαδή, οργάνωση των επεισοδίων της βιβλικής ιστορίας, ενεργοποιεί την ανάμνηση της ουσιώδους χρονικής αλληλουχίας η οποία επιβλήθηκε στην πρόσληψη των ίδιων επεισοδίων κατά την παρακολούθηση της θεατρικής τους αναπαράστασης. Η ανάμνηση αυτή λειτουργεί ως οδηγός κατά την περιπλάνηση του βλέμματος του θεατή στα στατικά στιγμιότυπα των εικόνων

Στις *Σκηνές από την Έλευση του Χριστού* η σύνθεση οργανώνεται με τρόπο που δίνει έμφαση στις τέσσερις σκηνές του προσκηνίου: Την Γέννηση, την Προσκύνηση των Μάγων, την Ανάσταση και την Κάθοδο του Αγίου Πνεύματος. Οι σκηνές παραπέμπουν ευθέως στους εορτασμούς των Χριστουγέννων, των Επιφανίων, του Πάσχα και της Πεντηκοστής και στα αντίστοιχα λειτουργικά δράματα που εκτυλίσσονται εντός του ναού κατά τις ημέρες αυτές. Η πλοκή του έργου ενεργοποιεί την ανάμνηση μιας ζωντανής θεατρικής-τελετουργικής αναβίωσης με ουσιώδη χρονική αλληλουχία, παρέχοντας στους θεατές τα μέσα για να κατανοήσουν το νόημα της εικόνας και να προσλάβουν τα εικονιζόμενα επεισόδια με την σωστή σειρά. Η παρουσίαση, οριοθέτηση και συμπαράταξη των επεισοδίων, ο λόγος των έργων, παραπέμπει στον τρόπο με τον οποίο οι θεατρικοί οίκοι οριοθετούν τις διαφορετικές σκηνές της αναπαράστασης, ενώ, ταυτόχρονα, διατηρούν την αίσθηση της ενότητας παρέχοντας μια μόνιμη θέα του σκηνικού συνόλου.

Η οργάνωση των *Σκηνών από το Πάθος* παραπέμπει στην στατική διάταξη των οίκων στον εξωτερικό, αστικό χώρο. Υπό αυτή την οπτική, ο πίνακας δεν υπονοεί την ταυτόχρονη διεξαγωγή των επεισοδίων, αλλά μια αφήγηση που ξεδιπλώνεται διαδοχικά. Και όπως η πολυτοπική θεατρική σκηνοθεσία, ο πίνακας προσφέρει στον πιστό την δυνατότητα να διατηρεί την εποπτεία του αφηγηματικού συνόλου μέσω μιας ιδιοφυούς διαχείρισης της προοπτικής και του φωτός.

Όπως ο πραγματικός, έτσι και ο σκηνικός χρόνος χαρακτηρίζεται από το θνησιγενές της εμπειρίας του. Ο χρόνος που προσφέρεται για σκέψη και αναστοχασμό ορίζε-

ται από τον παραγωγό και όχι τον παραλήπτη των γεγονότων. Από την άλλη πλευρά, το έργο τέχνης παραμένει αναλλοίωτο και διαθέσιμο προς θέαση. Ως εκ τούτου, εξυπηρετεί αποτελεσματικότερα τις διαλογιστικές προϋποθέσεις της συγκέντρωσης και της επιστροφής σε συγκεκριμένες στιγμές της αφήγησης προς εμβάθυνση των συναισθημάτων που εγείρονται κατά την περιήγηση στο διαλογιστικό όραμα.

Μια μορφή έκφρασης που εκμεταλλεύεται την δύναμη της στατικής εικόνας και, ταυτόχρονα, αυτήν της ζωντανής παρουσίας, είναι τα *tableaux vivants*. Η ζωντανή παρουσία των υποκριτών παραπέμπει στην θεατρική αναπαράσταση. Η απουσία της κίνησης και του λόγου παραπέμπουν στην ζωγραφική έκφραση και εκμεταλλεύονται την δυνατότητά της να παραμένει διαθέσιμη στο βλέμμα του θεατή. Τα έργα του Memling λειτουργούν με τρόπο αντιστρόφως ανάλογο. Διατηρούν τις δυνατότητες της στατικής ζωγραφικής απεικόνισης, τις οποίες ενισχύουν με την δύναμη της θεατρικής φυσικότητας και δυναμικότητας που ενεργοποιείται ως ανάμνηση και βιωμένη εμπειρία.

Κατά την δύση του Μεσαίωνα, μιας περιόδου επεκτατικών πολέμων και κοινωνικών συγκρούσεων, η ειρηνική τέχνη του Memling προσφέρει μια μελαγχολική διέξοδο σε έναν ομορφότερο κόσμο. Το ίδιο ισχύει και για τα μυστήρια και όλες εκείνες τις εκδηλώσεις που μεταμορφώνουν την πόλη και τους πολίτες, διατηρώντας κάτι από την συλλογικότητα και της αλληλεγγύη των πρωτόγονων τελετουργιών. Η σύνδεση που επιχειρούν τα πανοράματα του Memling με την εμπειρία του δημόσιου και λειτουργικού θεάτρου, υπενθυμίζει στον διαλογιζόμενο την συλλογικότητα του θεάτρου και της τελετουργίας, όπου οι πιστοί βρίσκουν και πάλι την προαιώνια σύνδεσή τους με τον κόσμο όπως τον ευαγγελίζεται το χριστιανικό όραμα, ως μέθεξη.

Τα έργα του Memling επιθυμούν να καταστήσουν το βίωμα της ροής που προκύπτει από την διαλογιστική τους πρόσληψη εγγύτερο στο βίωμα της μέθεξης. Προκειμένου να το πετύχουν, παραπέμπουν στο μεσαιωνικό θρησκευτικό θέατρο, στην καλλιτεχνική μορφή που βρίσκεται πιο κοντά στην παροντική πραγματικότητα ως βίωμα, και στην ιστορική πραγματικότητα του κοινωνικού δράματος ως αποτελεσματικό μετασχόλιο. Οι διαλογιζόμενοι που τα χρησιμοποιούν, αλλά και ο ίδιος ο δημιουργός τους, καθίστανται συμμετοχοί σε μια τελετουργική επιτέλεση που, όπως το θρησκευτικό θέατρο και οι χριστιανικές τελετές, προσφέρεται ως θέαμα στον πρώτο Δημιουργό. Σε Αυτόν που κρατά στα χέρια του την σωματική και πνευματική Σωτηρία των τελεστών.

ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

- Ainsworth Maryan W. (επιμ.), *Early Netherlandish Painting at the Crossroads. A Critical Look at Current Methodologies*, [Νέα Υόρκη] 2001.
- Andersen Elizabeth-Lahnemann Henrike-Simon Anne (επιμ.), *A Companion to Mysticism and Devotion in Northern Germany in the Middle Ages*, Leiden-Βοστόνη 2013.
- Arnheim Rudolf, *Τέχνη και οπτική αντίληψη. Η ψυχολογία της δημιουργικής όρασης*, μτφρ. Ιακώβου Ποταμιανού, Αθήνα ³2006.
- Ashley Kathleen-Husken Wim, *Moving Subjects. Processional Performance in the Middle Ages and the Renaissance* [=Medieval and Early Renaissance Theatre and Drama, τ. 5], Άμστερνταμ-Ατλάντα 2001.
- Baxandall Michael, *Painting and Experience in Fifteenth-century Italy: A Primer in the Social History of Pictorial Style*, Οξφόρδη ²1988.
- Benjamin Lloyd, «Disguised Symbolism Exposed and the History of Early Netherlandish Painting», *Studies in Iconography*, τχ. 2 (1976), σ. 11-24.
- Bennett Susan, *Theatre Audiences. A Theory of Production and Reception*, Λονδίνο-Νέα Υόρκη ²1997.
- Berstein Serge-Mizla Pierre, *Ιστορία της Ευρώπης*, τ. 1: *Από τη Ρωμαϊκή Αυτοκρατορία στα Ευρωπαϊκά Κράτη 5^{ος}-18^{ος} αιώνας*, Αθήνα 1997.
- Carletti Lorenzo-Polacci Francesca, «Transition between Life and Afterlife: Analyzing the Triumph of Death in the Camposanto of Pisa», *Signs and Society*, τ. 2, τχ. 1 (2014), σ. 84-120.
- Chambers Edmund K., *The Mediaeval Stage*, τ. I-II, Νέα Υόρκη 1996.
- Coleman Sally Whitman, «Hans Memling's Scenes from the Advent and Triumph of Christ and the Discourse of Revelation», *Journal of Historians of Netherlandish Art*, τ. 5, τχ. 1 (2013), σ. 1-23.
- Davis Tracy C.-Postlewait Thomas (επιμ.), *Theatricality*, Cambridge 2003.
- De Vos Dirk, *Hans Memling. The Complete Works*, Ghent 1994.
- Eco Umberto, *Τέχνη και Κάλλος στην Αισθητική του Μεσαίωνα*, μτφρ. Έφης Καλλιφατίδη, Αθήνα 1992.
- Elam Keir, *Η Σημειωτική Θεάτρου και Δράματος*, μτφρ. Καίτης Διαμαντάκου, Αθήνα 2001.

- Feral Josette, «Theatricality: the specificity of the theatrical language», *Substance*, τ. 31, τχ. 2-3 (2002), σ. 94-108.
- Fierens Paul, *Memlinc [=Collection «Les Maîtres»]*, τ. 7], Braun 1939.
- Foucart Jacques–Faggin Giorgio T., *Tout l’œuvre peint de Memling*, [Flammarion] 1973.
- Freedberg David, *The Power of Images. Studies in the History and Theory of Response*, Chicago and London 1989.
- Friedlander Max J., *Early Netherlandish Painting*, τ. I,VI, μτφρ. Heinz Norden, Βερολίνο-Leiden 1924-1937.
- Gombrich Ernst H., *Τέχνη και ψευδαίσθηση. Μελέτη για την ψυχολογία της εικαστικής αναπαράστασης*, μτφρ. Ανδρέα Παππά, Αθήνα 1995.
- Goodman Nelson, «Twisted Tales; or, Story, Study, and Symphony», *Critical Inquiry*, τ. 7, τχ. 1 (1980), σ. 103–119.
- Greimas Julien A., «Sémiotique figurative et sémiotique plastique», *Actes Sémiotiques, Documents*, τ. 6, τχ. 60 (1984), σ. 1–24.
- Harbison Craig, «Iconography and Iconology» στο Bernhard Ridderbos-Anne Van Buren-Henk Van Veen (επιμ.), *Early Netherlandish Paintings. Rediscovery, Reception and Research*, Άμστερνταμ 2005, σ. 378-406.
- Hartnoll Phyllis-Found Peter (επιμ.), *Λεξικό του Θεάτρου*, μτφρ. Νίκου Χατζόπουλου, Αθήνα 2000.
- Huizinga Johan, *The Waning of the Middle Ages. A study of the Forms of Life, Thought and Art in France and the Netherlands in the Fourteenth and Fifteenth Centuries*, μτφρ. F. Hopman, Λονδίνο 1987.
- Hull Vida J., «Spiritual pilgrimage in the paintings of Hans Memling» στο Sarah Blick-Rita Tekippe (επιμ.), *Art and Architecture of Late Medieval Pilgrimage in Northern Europe and the British Isles*, τ. I, Leiden-Βοστώνη 2005, σ. 29-57.
- Jacobs Lynn F., *Opening Doors. The Early Netherlandish Triptych Reinterpreted*, Pennsylvania 2012.
- Jahoda Gustav, «Theodor Lipps and the shift from “sympathy” to “empathy”», *Journal of the History of the Behavioral Sciences*, τ. 41, τχ. 2 (2005), σ. 151–163.
- Lewis Gilbert, *Day of the Shining Red: An Essay on Understanding Ritual*, Cambridge 1980.
- Mâle Émile, *L’Art Religieux du XIIIe au XVIIIe Siècle*, [Princeton] 1982.

- Michiels Alfred, *Hans Memling*, [Νέα Υόρκη] 2007.
- Montag Christian-Gallinat Jürgen-Heinz Andreas, «Theodor Lipps and the Concept of Empathy: 1851-1914», *American Journal of Psychiatry*, τχ. 165, (2008), σ. 1261.
- Nash Susie, *Northern Renaissance Art*, Οξφόρδη 2008.
- Nicoll Allardyce, *Παγκόσμια Ιστορία του Θεάτρου. Από τον Αισχύλο στον Ανούιγ, μτφρ. Μαρίας Οικονόμου*, τ. Β΄, Αθήνα 1976.
- O’Connell Michael, «The Civic Theater of Suffering: Hans Memling’s *Passion* and Late Medieval Drama» στο Gyorgy E. Szonyi (επιμ.), *European Iconography East and West. Selected Papers of the Szeged International Conference* [9-12 Ιουνίου 1993], Leiden-New York-Koln 1996, σ. 22-34.
- Ogden Dunbar H., *The Staging of Drama in the Medieval Church*, Newark-Λονδίνο 2002.
- Pacht Otto, *Early Netherlandish Painting. From Rogier van der Weyden to Gerard David*, μτφρ. David Britt, Λονδίνο 1997.
- Panofsky Erwin, *Studies in Iconology: Humanistic Themes in the Art of the Renaissance* (1939), Νέα Υόρκη 1972.
- , *Meaning in the Visual Arts*, Νέα Υόρκη 1955.
- , *Early Netherlandish Painting. Its origins and character*, τ. Ι, Νέα Υόρκη 1971.
- , *Μελέτες Εικονολογίας. Ουμανιστικά θέματα στην Τέχνη της Αναγέννησης*, μτφρ. Ανδρέα Παππά, Αθήνα 1991.
- Pavice Patrice, *Λεξικό του Θεάτρου*, μτφρ. Αγνής Στρουμπούλη, Αθήνα 2006.
- Philippot Paul, «Icône et Narration chez Memling», *Annales d’Histoire de l’Art et d’Archéologie*, Université Libre de Bruxelles, τχ. 5 (1983), σ. 33-45.
- Puchner Walter, *Από τη θεωρία του θεάτρου στις θεωρίες του θεατρικού*, Αθήνα 2003.
- , *Μια εισαγωγή στην επιστήμη του θεάτρου*, Αθήνα 2011.
- Ridderbos Bernhard-Van Buren Anne-Van Veen Henk (επιμ.), *Early Netherlandish Paintings. Rediscovery, Reception and Research*, Άμστερνταμ 2005.
- Rolf Toman, *The Art of Gothic. Architecture-Sculpture-Painting*, Κολωνία 1999.
- Schechner Richard, *Η Θεωρία της Επιτέλεσης*, μτφρ. Νάνσους Κουβαράκου, επιμ. Μαγδαληνής Ζωγράφου-Φιλίππου Φιλίππου, Αθήνα 2011.
- Shapiro Meyer, «“Muscipula Diaboli”, The Symbolism of the Merode Altarpiece», *Art Bulletin*, τ. 27, τχ. 3 (1945), σ. 182-187.

- Simon Ekehard (επιμ.), *The Theater of Medieval Europe. New Research in Early Drama*, Cambridge 1991.
- Snyder James, *Northern Renaissance Art. Painting, sculpture, the graphic arts from 1350-1575*, Νέα Υόρκη 2005.
- Stevens Martin, «The intertextuality of medieval art and drama», *New Literary History*, τχ. 22 (1991), σ. 317–37.
- Sullivan Lawrence, «Sound and Senses: Towards a Hermeneutics of Performance», *History of Religions*, τ. 26, τχ. 1 (1986), σ. 1-33.
- Turner Victor, *Από την τελετουργία στο θέατρο. Η ανθρώπινη βαρύτητα του παιχνιδιού*, μτφρ. Φώτη Τερζάκη, Αθήνα 2015.
- Van Eck Caroline-Bussels Stijn (επιμ.), *Theatricality in Early Modern Art and Architecture*, Ηνωμένο Βασίλειο 2011.
- Van Mander Karel, *The Lives of the Illustrious Netherlandish and German Painters. From the first edition of the Schilder-boeck (1603-1604)*, επιμ. Hessel Miedema, τ. I, Doornspijk 1994.
- Vince Ronald W., *A Companion to the Medieval Theatre*, Νέα Υόρκη-Westport-Λονδίνο 1989.
- Weale James W. H., *Hans Memling*, Λονδίνο 1901.

- Κακούρη Κατερίνας, *Προαισθητικές Μορφές θεάτρου*, Αθήνα 1946.
- ———, *Γενετική του θεάτρου. Διεπιστημονική Έρευνα Θεατρολογίας*, Αθήνα 1987.
- Πεφάνη Γιώργου, *Σκιαγράφηση μιας φαινομενολογικής θεατρολογίας*, Αθήνα 1991.
- Σμιθ Τζέφρι Τσιπς , *Η Αναγέννηση στη Βόρεια Ευρώπη*, μτφρ. Ιωάννας Βετσοπούλου, Αθήνα 2005.
- Στεφανίδη Μάνου, «Ζωγραφικός Χώρος-Θεατρικότητα» στην έκδοση με αφορμή την έκθεση *Ζωγραφικός Χώρος-Θεατρικότητα* [Μουσείο Μπενάκη (Μέγαρο Βέρας Κουλούρα), Σεπτέμβρης 1985], επιμ. Πόπης Τσακιράκη, Αθήνα 1985, σ. 16-27.
- Χάρτνολ Φύλλις, *Ιστορία του Θεάτρου*, μτφρ. Ρούλας Πατεράκη, Αθήνα 1980.

ΚΑΤΑΛΟΓΟΙ ΕΚΘΕΣΕΩΝ-ΠΡΑΚΤΙΚΑ ΣΥΝΕΔΡΙΩΝ:

- Κατάλογος της έκθεσης *Exposition des Primitifs Flamands et d'Art ancien* [επιμ. Henry James Weale-Georges Hulin de Loo, Bruges, 15 Ιουνίου-15 Σεπτεμβρίου 1902], Bruges 1902.
- Κατάλογος της έκθεσης *Exposition de la Toison d'Or à Bruges* [Librairie Nationale d'Art et d'Histoire, Βρυξέλλες, Ιούνιος-Οκτώβριος 1907] Βρυξέλλες 1907.
- Κατάλογος της έκθεσης *Exposition Memling* [Musée Communal, Bruges, 22 Ιουνίου-1 Οκτωβρίου 1939] Bruges ²1939.
- Κατάλογος της έκθεσης *Memling Portraits* [Museo Thyssen-Bornemisza, Μαδρίτη, 15 Φεβρουαρίου-15 Μαΐου 2005, Groeningemuseum, Bruges, 8 Ιουνίου-4 Σεπτεμβρίου 2005, Frick Collections, Ηνωμένες Πολιτείες, 12 Οκτωβρίου-31 Δεκεμβρίου 2005] [Βέλγιο] 2005.
- Πρακτικά του διεθνούς συνεδρίου *Memling Studies* [Bruges, 10-12 Νοεμβρίου 1994], επιμ. Helene Verougstraete-Roger Van Schoute-Maurits Smeyers, Leuven 1997.

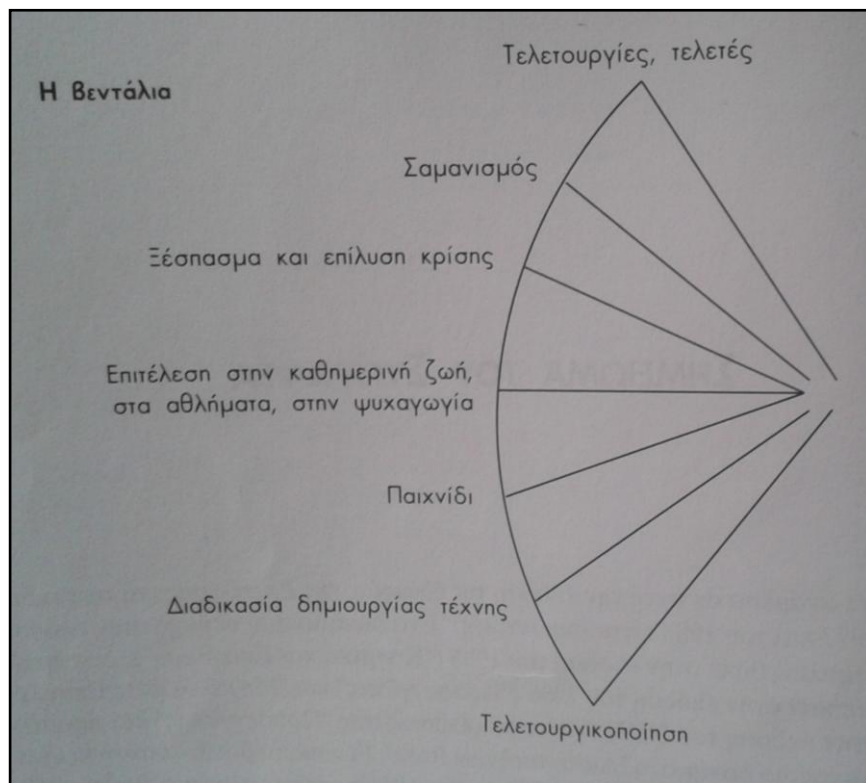
ΕΙΚΟΝΕΣ



Εικ. 1: Hans Memling, *Σκηνές από το Πάθος του Χριστού*, π. 1470-71, λάδι σε ξύλο, 56,7X92,2 εκ., Τορίνο, Sabauda Gallery.



Εικ. 2: Hans Memling, *Σκηνές από την Έλευση και τον Θρίαμβο του Χριστού*, π. 1480, λάδι σε ξύλο, 81,3X189,2 εκ., Μόναχο, Alte Pinakothek.



Εικ. 3: Οι κατηγορίες των επιτελέσεων στην «βεντάλια» του Richard Schechner.



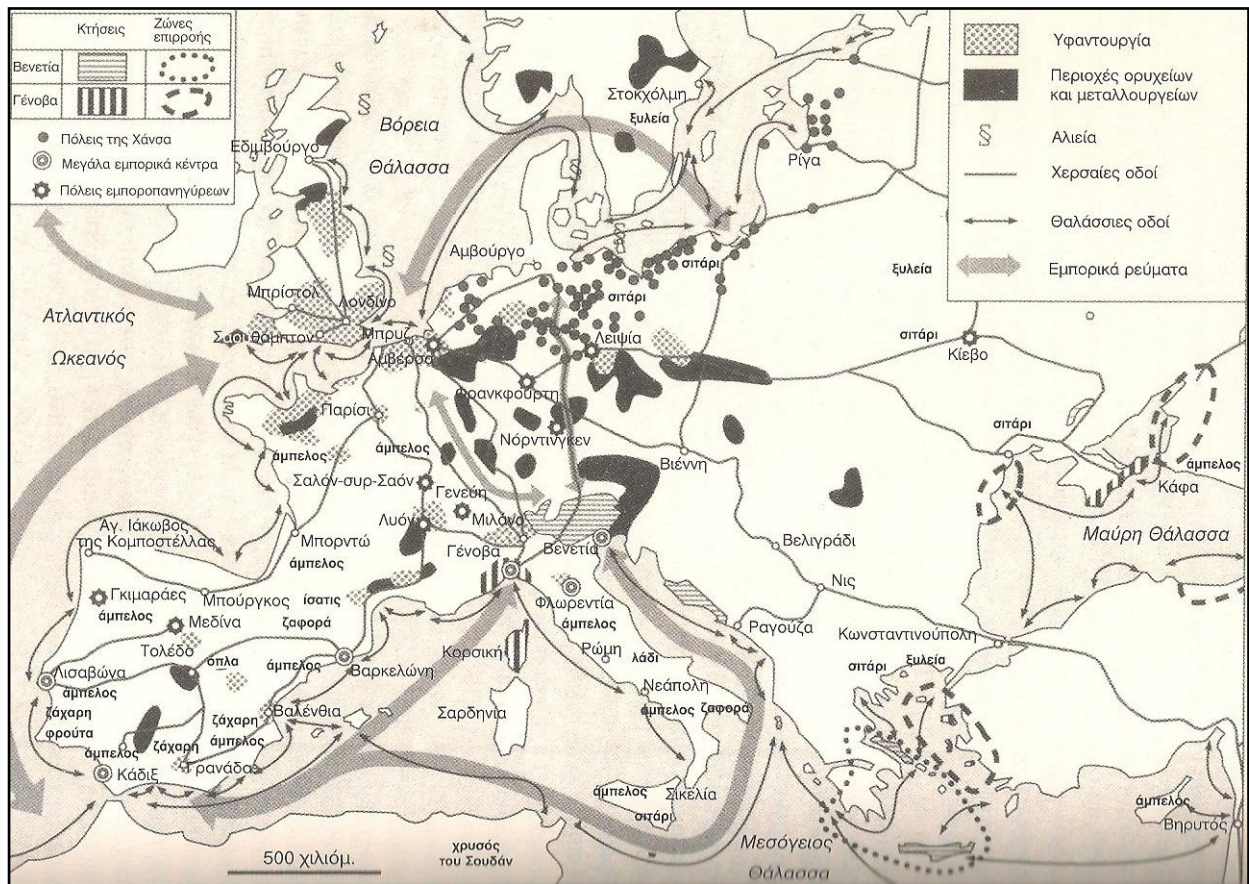
Εικ. 4: Το βασίλειο των Φράγκων γύρω στα 800 μ.Χ.



Εικ. 5: Rogier van der Weyden,
Προσωπογραφία του Φιλίππου του Καλού,
π. 1450, λάδι σε καμβά, 29,6X21,3 εκ.,
Dijon, Musée des Beaux-Arts.



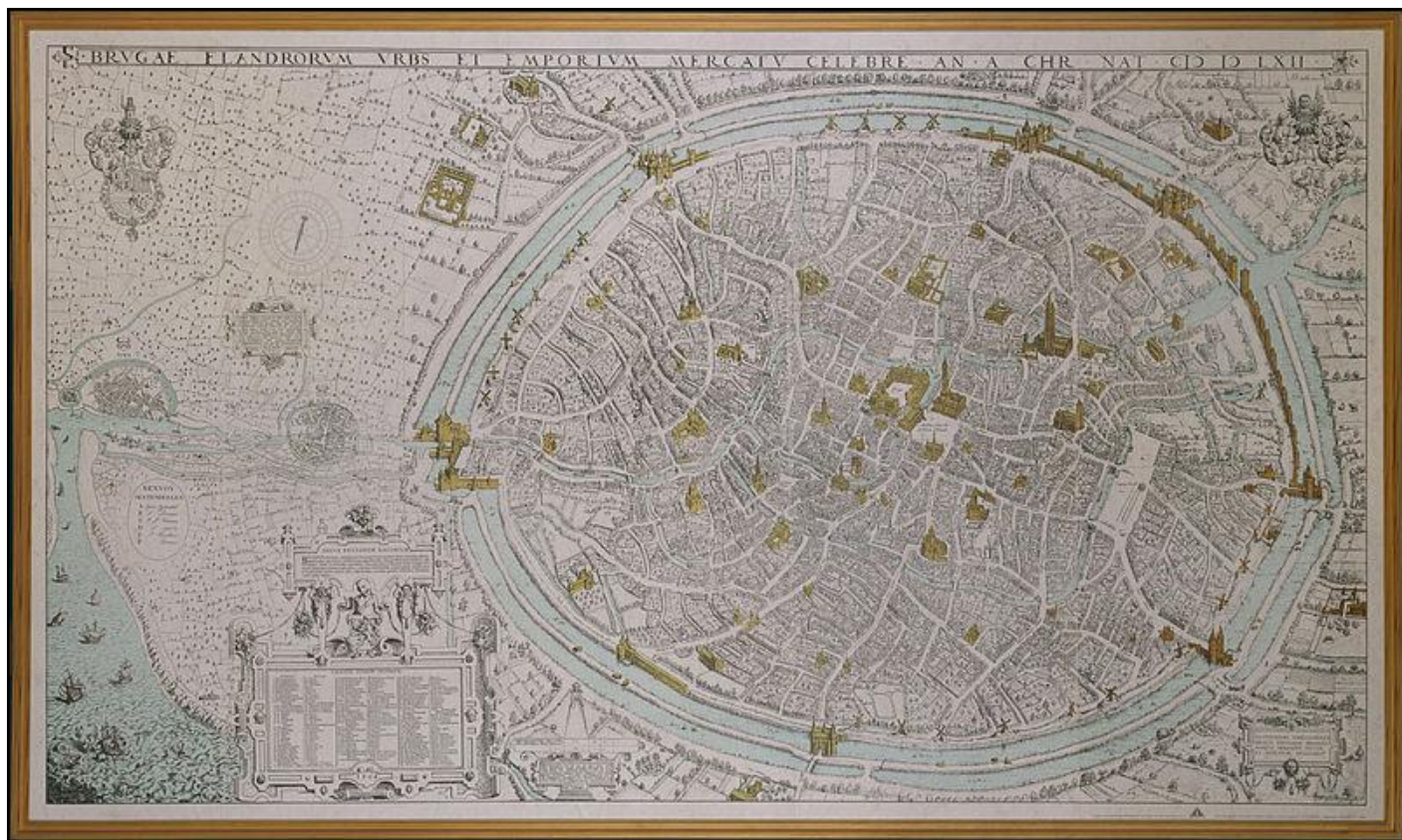
Εικ. 6: Η επικράτεια
του Δουκάτου της Βουργουνδίας
κατά το β' μισό του 15^{ου} αιώνα.



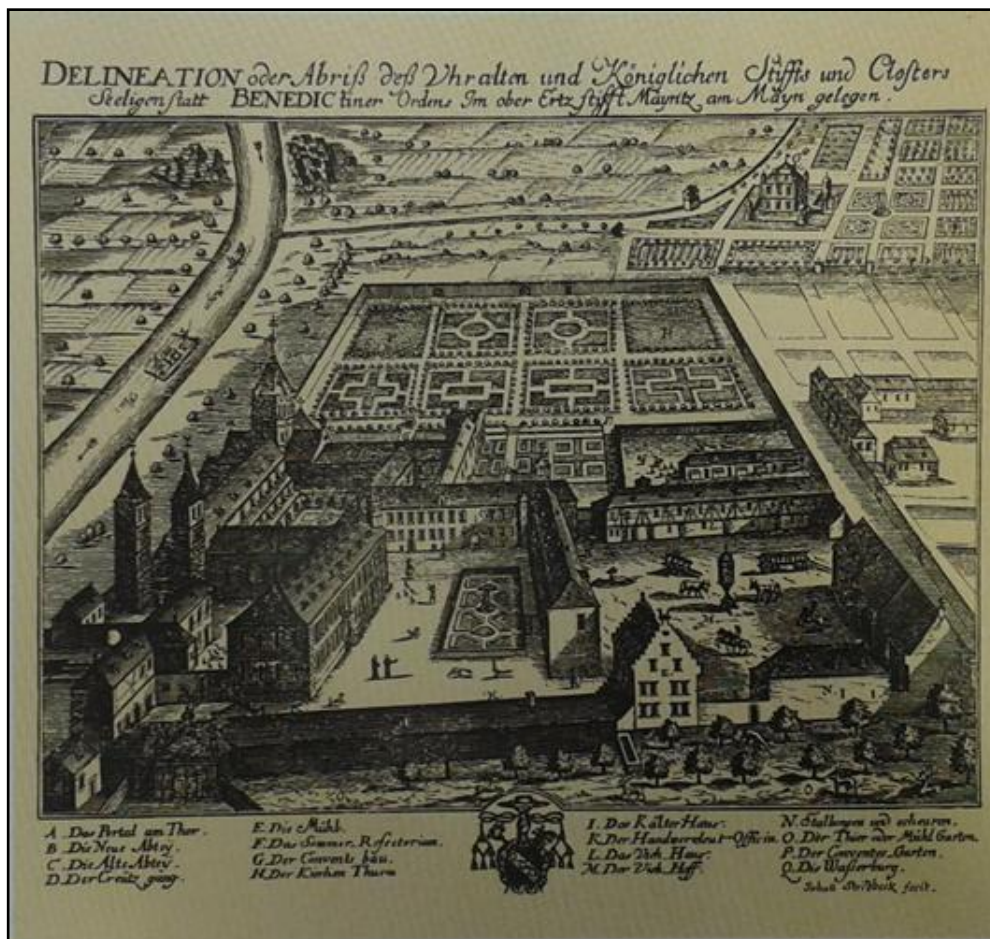
Εικ. 7: Το ευρωπαϊκό εμπόριο κατά τον 15ο αιώνα.



Εικ. 8: Εξάπλωση του ευρωπαϊκού ουμανισμού κατά τον 15ο αιώνα.



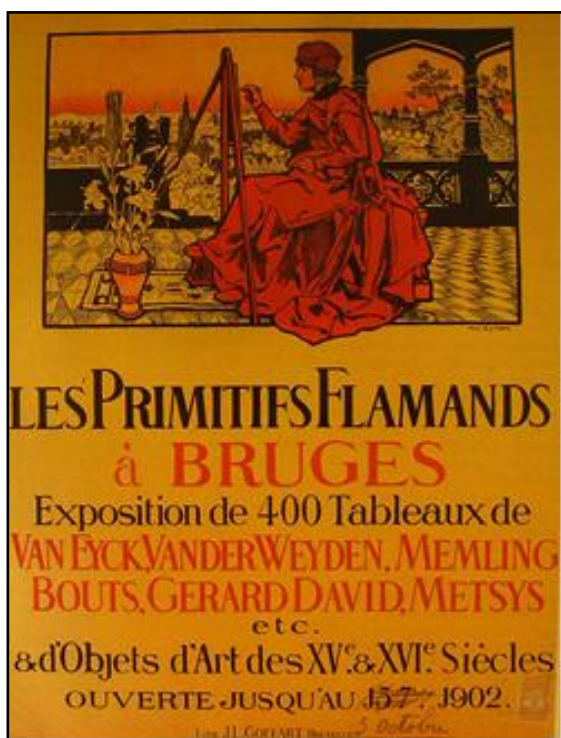
Εικ. 9: Marcus Gheeraerts ο Πρεσβύτερος, *Χάρτης της Bruges*, 1562, οξυγραφία, 100X180 εκ.



Εικ. 10: Johann Stridbeck ο Πρεσβύτερος, *Το Αββαείο του Seligenstadt*, π. 1710, χαρτακικό, Seligenstadt, Landschaftsmuseum.



Εικ. 11: Henri Dobbelaere, *O Hans Memling ζωγραφίζει την Λειψανοθήκη της Αγίας Ούρσουλας*, 1857, λάδι σε καμβά, 172X245 εκ., Βέλγιο, Stedelijke Musea Kortrijk.



Εικ. 12: J.L. Goffart, αφίσα για την έκθεση *Les Primitifs Flamands*, λιθογραφία, Bruges 1902.



Εικ. 13: Hans Memling,
Προσωπογραφία άντρα με ρωμαϊκό νόμισμα,
π. 1480, λάδι σε ξύλο, 31X23,3 εκ.,
Αντβέρπη, Museum Voor Schone Kunsten.



Εικ. 14: Hans Memling,
Προσωπογραφία νέου, 1485-90,
λάδι σε ξύλο, 29,2X22,5 εκ.,
Μαδρίτη, Museo Thyssen-Bornemisza.



Εικ. 15: Hans Memling, *Τρίπτυχο της Τελικής Κρίσης*, 1467-1471, λάδι σε ξύλο, 221X161 εκ. (κεντρικός τομέας), 223,5X72,5 εκ. (κάθε πτέρυγα), Gdansk, Museum Narodowe.



Εικ. 16: Hans Memling, *Η λειψανοθήκη της Αγίας Ούρσουλα*, 1489, λάδι σε ξύλο, 87X91X33 εκ., Bruges, Hans Memlingmuseum.



Εικ. 17: Hans Memling, *Προσωπογραφίες του Tommaso και της Maria Portinari*, π. 1470, λάδι σε ξύλο, 44,1X34 εκ. (κάθε πτέρυγα), Νέα Υόρκη, The Metropolitan Museum of Art.



Εικ. 18: (εργαστήριο), *Σκηνές από την ζωή του Χριστού (Πάθος Roermond)*, π. 1425-1450, λάδι σε ξύλο, 110X173,3 εκ., Άμστερνταμ, Rijkmuseum.



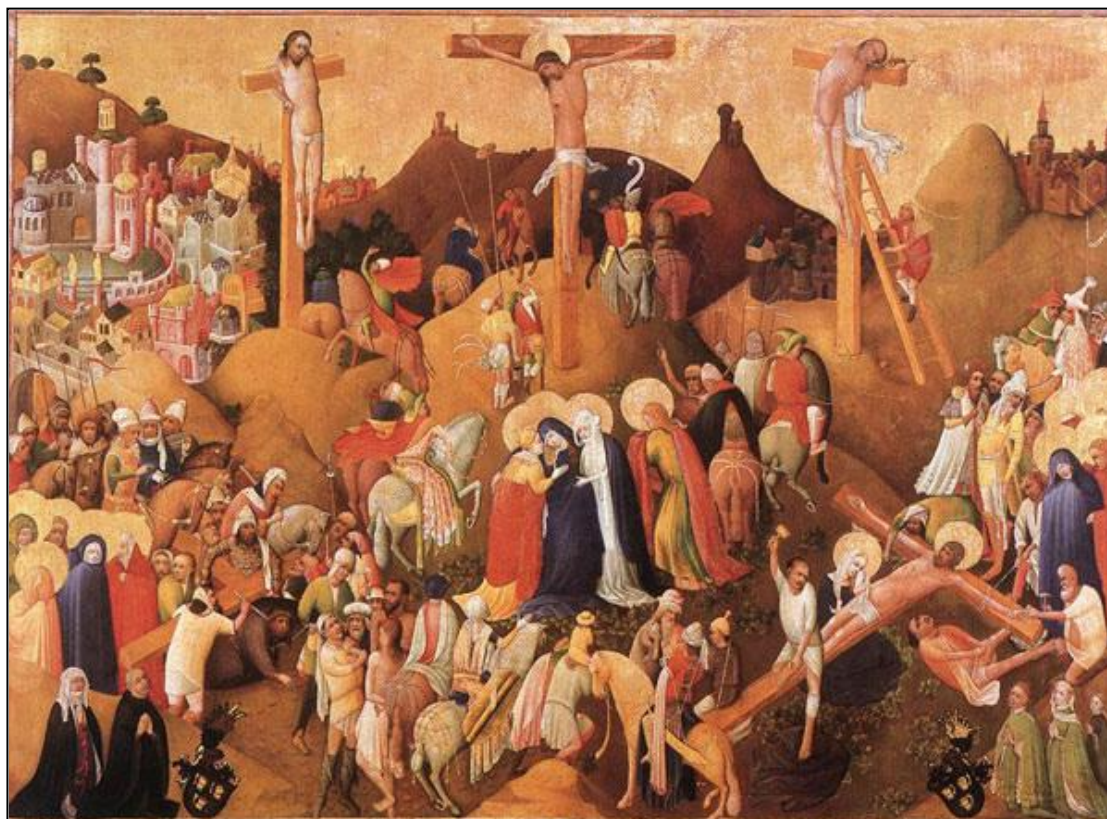
Εικ. 19: Δασκάλου του Liesborn, αριστερά: *Ο Ευαγγελισμός της Παρθένου*, δεξιά: *Ο Χριστός μπροστά στον Πιλάτο*, λεπτομέρειες από το *Έργο βωμού Liesborn*, π. 1470-1480, λάδι σε ξύλο, 98,7X70,5 εκ., Λονδίνο, The National Gallery.



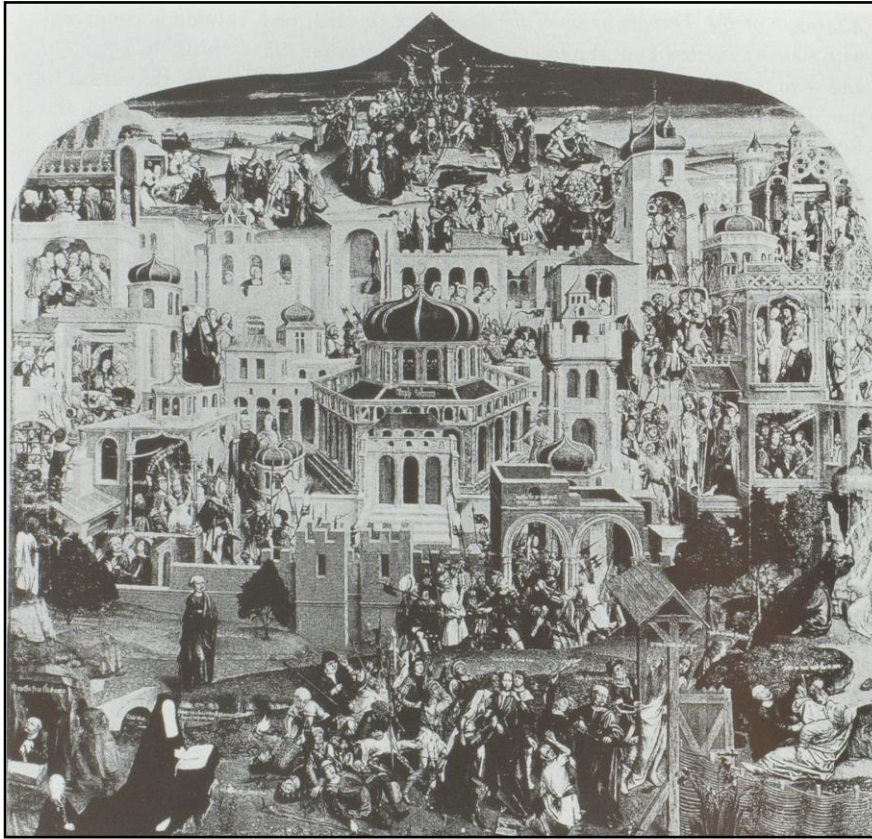
Εικ. 20: Lodewijk Allynckbrood, *Σκηνές από την ζωή του Χριστού*, π. 1445, λάδι σε ξύλο, 78X134 εκ., Μαδρίτη, Museo Nacional del Prado.



Εικ. 21: Justus van Ghent, *Τρίπτυχο της Σταύρωσης*, 1465-1468, λάδι σε ξύλο, 250X216 εκ. (ανοιχτό), Ghent, Καθεδρικός St. Bavo.



Εικ. 22: Ανώνυμου, *Το Πάθος του Χριστού (Πάθος Wasservass)*, π. 1420-30, τέμπρα σε ξύλο, Κολονία, Wallraf-Richartz-Museum.



Εικ. 23: Ανώνυμου Φλαμανδού καλλιτέχνη, *Το Πάθος του Χριστού*, όψιμος 15ος αιώνας, Λισαβόνα, Museu Nacional do Azulejo.



Εικ. 24: Ανώνυμου, *Σκηνές από το Πάθος του Χριστού*, π. 1480-1490, λάδι σε ξύλο, Πολωνία, Torun, Jakobskirche.



Εικ. 25: Rogier van der Weyden, *Έργο βωμού Miraflores*, π. 1440, λάδι σε ξύλο, 213X43 εκ. (ανοιχτό), Βερολίνο, Gemäldegalerie.



Εικ. 26: Rogier van der Weyden, *Έργο βωμού του Αγίου Ιωάννη*, π. 1455, λάδι σε ξύλο, 77X48 εκ. (κάθε πτέρυγα), Βερολίνο, Gemäldegalerie.



Εικ. 27: Δασκάλου του Darmstadt Passion, αριστερά: *Μεταφορά του Σταυρού*, δεξιά: *Σταύρωση*, πτέρυγες από το έργο βωμού *Πάθος του Darmstadt*, π. 1445, λάδι σε ξύλο, 160X110 εκ. (κάθε πτέρυγα), Darmstadt, Hessisches Landesmuseum.



Εικ. 28: Madern Gerthener, *Η Πύλη των Τριών Βασιλιάδων*, π. 1420, Φρανκφούρτη, Liebfrauenkirche.



Εικ. 29: Ανώνυμου Γάλλου καλλιτέχνη, *Parement de Narbonne*, πριν το 1378, γκριζογραφία σε μετάξι, 78X208 εκ., Παρίσι, Musée de Louvre.



Εικ. 30: Melchior Broederlam, *Έργο βωμού της Σταύρωσης*,
αριστερά: *Ο Ευαγγελισμός και η Επίσκεψη της Μαρίας στην Ελισάβετ* (εξωτερική όψη αριστερής πτέρυγας),
δεξιά: *Η Παρουσίαση του Χριστού στον Ναό και η Φυγή στην Αίγυπτο* (εξωτερική όψη δεξιάς πτέρυγας),
1394-1399, τέμπρα σε ξύλο, 167X125 εκ., Dijon, Musée des Beaux-Arts.



Εικ. 31: Αδερφών Limbourg, *Γέννηση*, folio 44v, από τις *Πολύ Πλούσιες Ώρες του Δούκα του Berry*, 1441-1416, τέμπερα σε vellum, 29X21 εκ., Chantilly, Musée Condé.



Εικ. 32: Σκηνές από την ζωή του Αγίου Ιωάννη του Βαπτιστή, από Βιβλίο των Ωρών της Bruges, π. 1515, Νέα Υόρκη, The Metropolitan Museum.

Εικ. 33: Σκηνές από την ζωή
του Αγίου Ιωάννη του Ευαγγελιστή, folio 1v,
από φλαμανδική Αποκάλυψη
του πρώιμου 15ου αιώνα,
Παρίσι, Bibliothèque Nationale.



Εικ. 34: Δασκάλου του Bedford (εργαστήριο),
Το πάθος του Χριστού, από τις Ώρες Sobiesky, 1420-1430,
Royal Library of Windsor Castle.



Εικ. 35: Ανώνυμου καλλιτέχνη από τις Νότιες Κάτω χώρες, *Η Άλωση της Ιερουσαλήμ*, 1460-1470, tapisserie, 3,7X5,4 μ., Tournai, Musée d'Histoire et d'Archéologie.



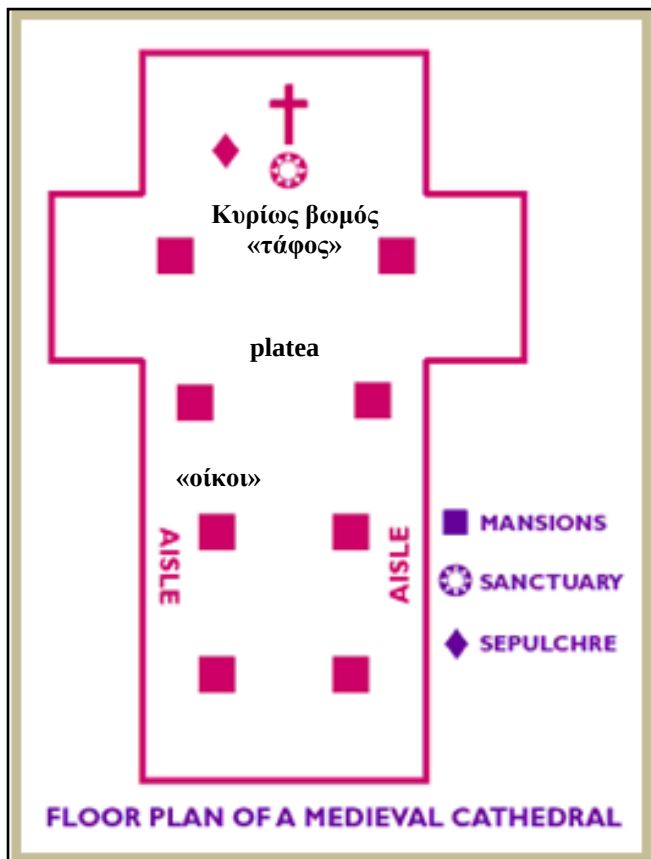
Εικ. 36: Ανώνυμου Φλαμανδού καλλιτέχνη, *Σκηνές από το Πάθος του Χριστού*, 1470-1490, tapisserie, 3X4,6 μ., Άμστερνταμ, Rijksmuseum.



Εικ. 37: Hans Memling, *Έργο βωμού των Δύο Ιωάννηδων*, 1474-1479, λάδι σε ξύλο, 331,4X176 εκ.,
Bruges, Hans Memlingmuseum.



Εικ. 38: Hans Memling, *Έργο βωμού του Πάθους (Τρίπτυχο Greverade)*, 1491, λάδι σε ξύλο, 205X150 εκ.,
Lübeck, St. Annen-Museum.

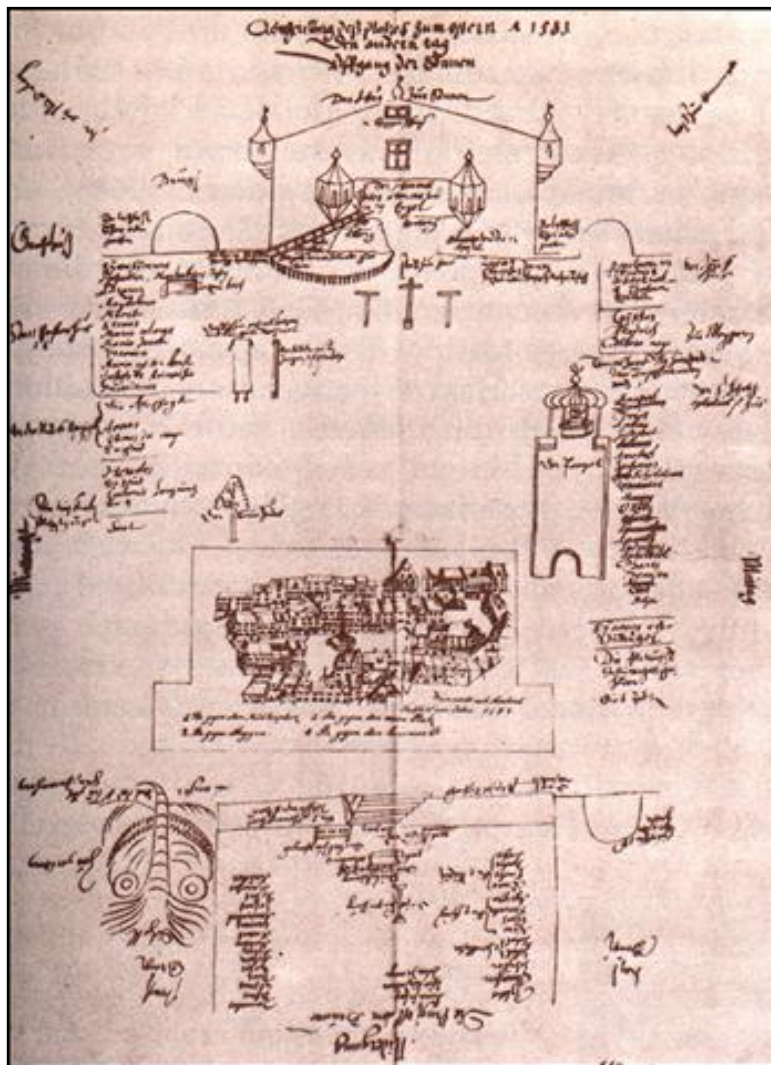


Εικ. 39: Οργάνωση του λειτουργικού δράματος στο χώρο του μεσαιωνικού καθεδρικού.

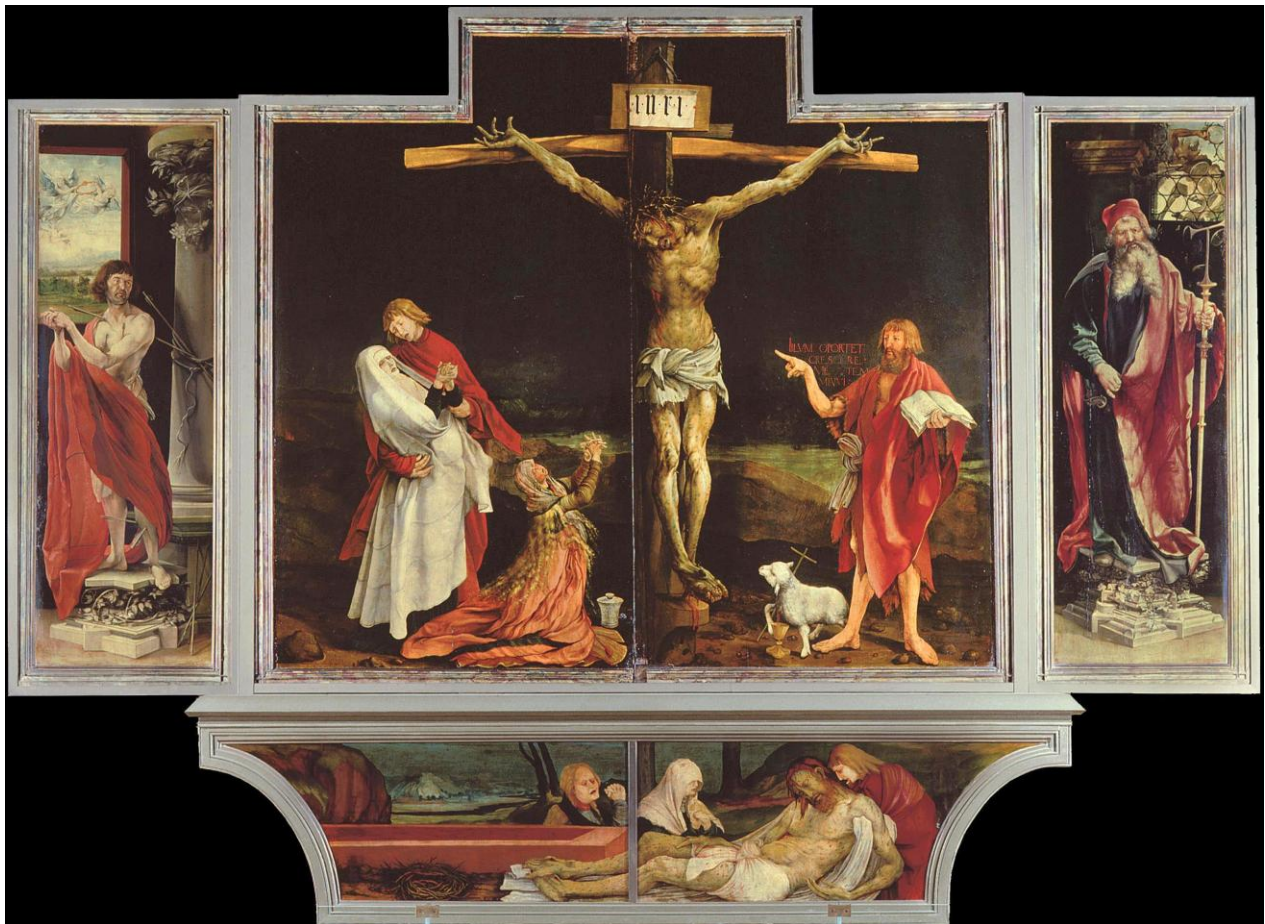


Εικ. 40: Hubert Cailleau, *Το Πάθος της Valenciennes*, εκδ. 1501-1600, εικονογραφημένο χειρόγραφο, 29,2X20,5 εκ, Παρίσι, Bibliothèque Nationale.

Εικ. 41: Cysat Renwart,
Πλάνο της αναπαράστασης
των Παθών της Λουκέρνης, 1583,
Λουκέρνη , Bürgerbibliothek..



Εικ. 42: Η διαδρομή της λιτανείας του Αγίου
Αίματος στην Bruges.



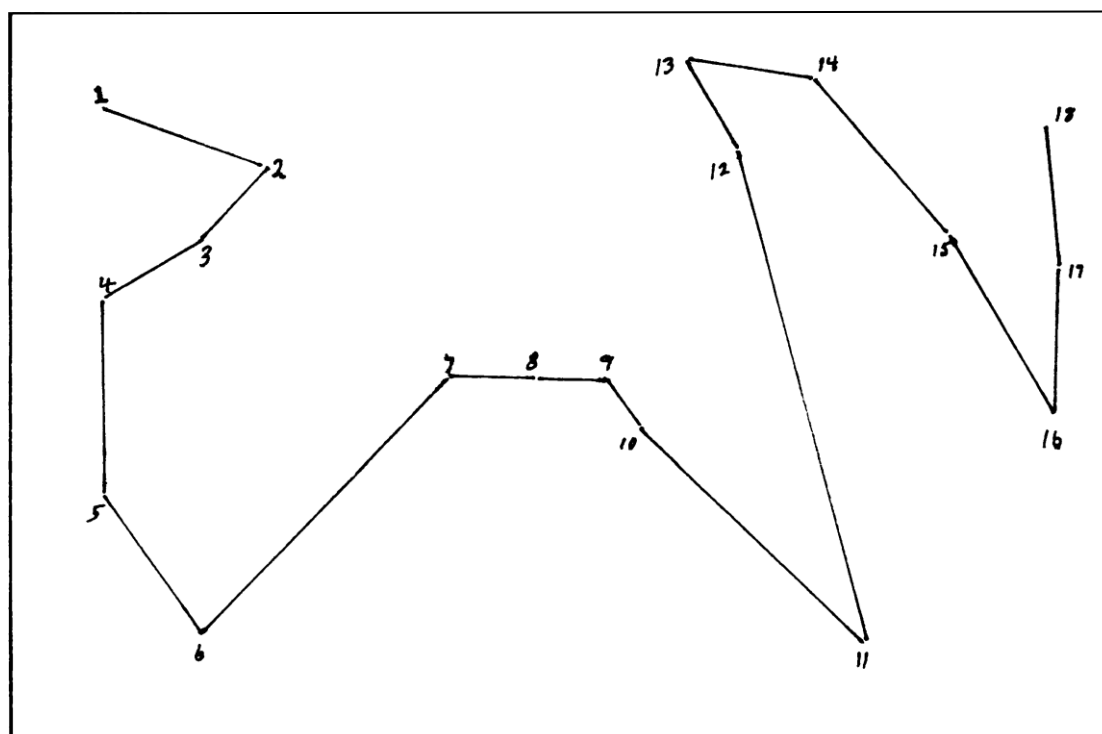
Εικ. 43: Matthias Grunewald, *Έργο βωμού του Issenheim (κλειστό)*, 1515, λάδι σε ξύλο, 269X307 εκ. (κεντρικό τμήμα), 269X141 εκ. (κάθε πτέρυγα), Colmar, Musée d' Unterlinden.



Εικ. 44: Δασκάλου της Μαρίας της Βουργουνδίας, *Το Κάρφωμα του Χριστού στο Σταυρό*, folio 14n, από τις *Ώρες της Μαρίας της Βουργουνδίας*, π. 1480, 22,5X16,3 εκ., Βιέννη, Österreichische Nationalbibliothek.



Εικ. 45: Hans Memling, *Σκηνές από το Πάθος του Χριστού*, τα επεισόδια εντός (κόκκινο) και εκτός της πόλης (μπλε).



Εικ. 46: Η διαδρομή που διαγράφει στον πίνακα η σειρά των επεισοδίων βάσει της ευαγγελικής αφήγησης.



Εικ. 47: Η Είσοδος του Χριστού στην Ιερουσαλήμ.



Εικ. 48: Palmesel από την Γερμανία, 15ος αιώνας, ομοίωμα, χρώμα σε ξύλο λεμονιάς, 156X60X138 εκ., Νέα Υόρκη, The Metropolitan Museum.



Εικ. 49: Το Ακάνθινο Στεφάνι.



Εικ. 50: Η Ανάσταση.



Εικ. 51: Ο Χριστός μπροστά στον Πιλάτο.

Εικ. 47, 49-51: Hans Memling,
Σκηνές από το Πάθος του Χριστού,
λεπτομέρειες.



Εικ. 52: *Η Μεταφορά του Σταυρού.*



Εικ. 53: *Η Σταύρωση.*

Εικ. 52-54: Hans Memling,
Σκηνές από το Πάθος του Χριστού,
 λεπτομέρειες.



Εικ. 54: *Η εξέταση του Χριστού.*



Εικ. 55: *Η Προδοσία του Ιούδα.*



Εικ. 56: *Η συνάντηση του Χριστού με την Μαγδαληνή.*



Εικ. 57: *Το φιλί του Ιούδα.*



Εικ. 58: *Η Προσευχή του Χριστού στον Κήπο των Ελαιών.*

Εικ. 56-58: Hans Memling,
Σκηνές από το Πάθος του Χριστού,
λεπτομέρειες.



Εικ. 59: Η Κάθοδος του Χριστού στον Άδη.



Εικ. 60: Μορφές που παρακολουθούν την σκηνή της Ανάστασης.



Εικ. 61: Το Κάρφωμα του Χριστού στον Σταυρό.



Εικ. 62: Η Άρνηση του Πέτρου.

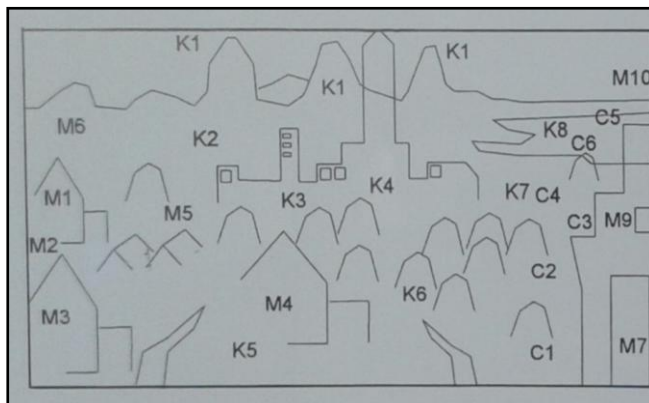
Εικ. 59-62: Hans Memling,
Σκηνές από το Πάθος του Χριστού,
λεπτομέρειες.



Εικ. 63: Hans Memling, *Ιδού ο Άνθρωπος*, λεπτομέρεια από τις *Σκηνές από το Πάθος του Χριστού*.



Εικ. 64: Hans Memling, *Σκηνές από την Έλεση και τον Θρίαμβο του Χριστού*.



Hans Memling, *The Seven Joys of Mary*

K1 The Magi See the Star, K2 Journey to Jerusalem, K3/K4 Welcome and Conversation with Herod, K5 Adoration, K6 Departure, K7 Embarkation. M1 Annunciation, M2 Annunciation to the Shepherds, M3 Nativity, M4 Adoration of the Christ Child, M5 Slaughter of the Innocents, Miracle of the Cornfield, M6 Flight into Egypt, M7 Pentecost, M8 Death of the Virgin, M9 Assumption of the Virgin. C1 Resurrection, C2 Noli me tangere (St. Mary Magdalene), C3 Christ Meets His Mother, C4 Road to Emmaus, C5 Sea of Galilee, C6 Ascension.

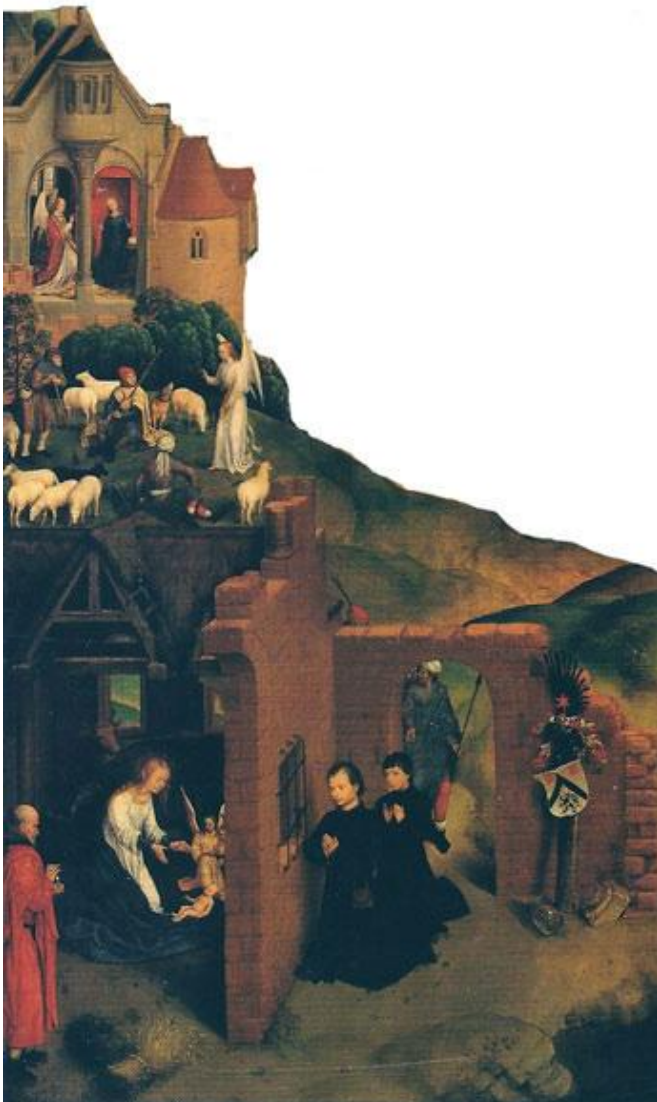
Εικ. 65: Κατανομή των επεισοδίων σε αφηγηματικές ενότητες και αρίθμηση βάσει χρονολογικής σειράς
K: Η πορεία των Μάγων, M: Η ζωή της Παρθένου, C: Η ζωή του Χριστού.



Εικ. 66: Ο Ευαγγελισμός της Θεοτόκου.



Εικ. 67: Ο Ευαγγελισμός των Ποιμένων.



Εικ. 68: Η Γέννηση.

Εικ. 66-68: Hans Memling,
Σκηνές από την Έλευση
και τον Θρίαμβο του Χριστού,
λεπτομέρειες.



Εικ. 69: Η Προσκύνηση των Μάγων.



Εικ. 70: Αφιξη και αναχώρηση των Μάγων.



Εικ. 71: Η συνάντηση των Μάγων με τον Ηρώδη.

Εικ. 69-71: Hans Memling,
Σκηνές από την Έλευση
και τον Θρίαμβο του Χριστού,
λεπτομέρειες.



Εικ. 72: Η Σφαγή των Αθώων Νηπίων.



Εικ. 73: Η συνάντηση του Χριστού με την Μαγδαληνή.



Εικ. 74: Η συνάντηση του Χριστού με τους μαθητές Λουκά και Κλεόπα στον δρόμο προς τους Εμμαούς.



Εικ. 75: Η Ανάληψη.

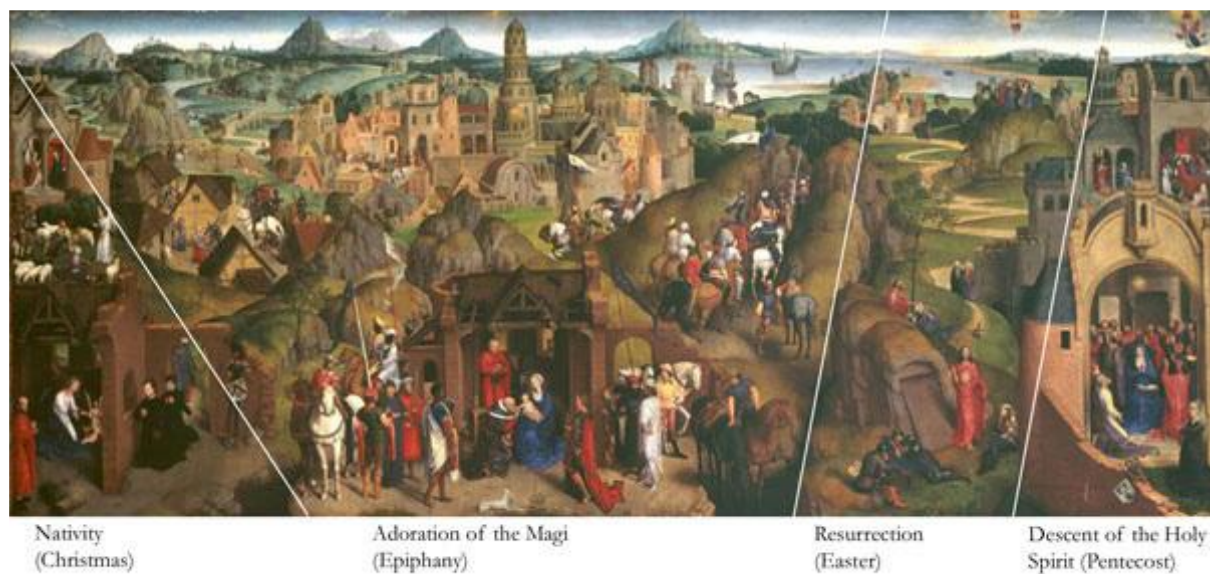
Εικ. 72-75: Hans Memling,
Σκηνές από την Έλεση
και τον Θρίαμβο του Χριστού,
λεπτομέρειες.



Εικ. 76: Hans Memling, *Η Πεντηκοστή*, η εμφάνιση του Χριστού στην Μητέρα Του, η Κοίμηση και η Ανάληψη της Θεοτόκου, λεπτομέρειες από τις *Σκηνές από την Έλευση και τον Θρίαμβο του Χριστού*.



Εικ. 77: Δασκάλου των *Ωρών Mazarine*, *Ευαγγελισμός της Παρθένου*, folio 13r, από τις *Ωρες Mazarine*, π. 1415, 25X17,5 εκ., Παρίσι, Bibliothèque Mazarine.



Εικ. 78: Hans Memling, *Σκηνές από την Έλευση και τον Θρίαμβο του Χριστού*, η πλοκή του έργου όπως οργανώνεται με κέντρο τις σκηνές του προσκηνίου.



Εικ. 79: Hans Memling, *Σκηνές από την Έλευση και τον Θρίαμβο του Χριστού*, η οργάνωση του πίνακα σε οριζόντιες ζώνες.

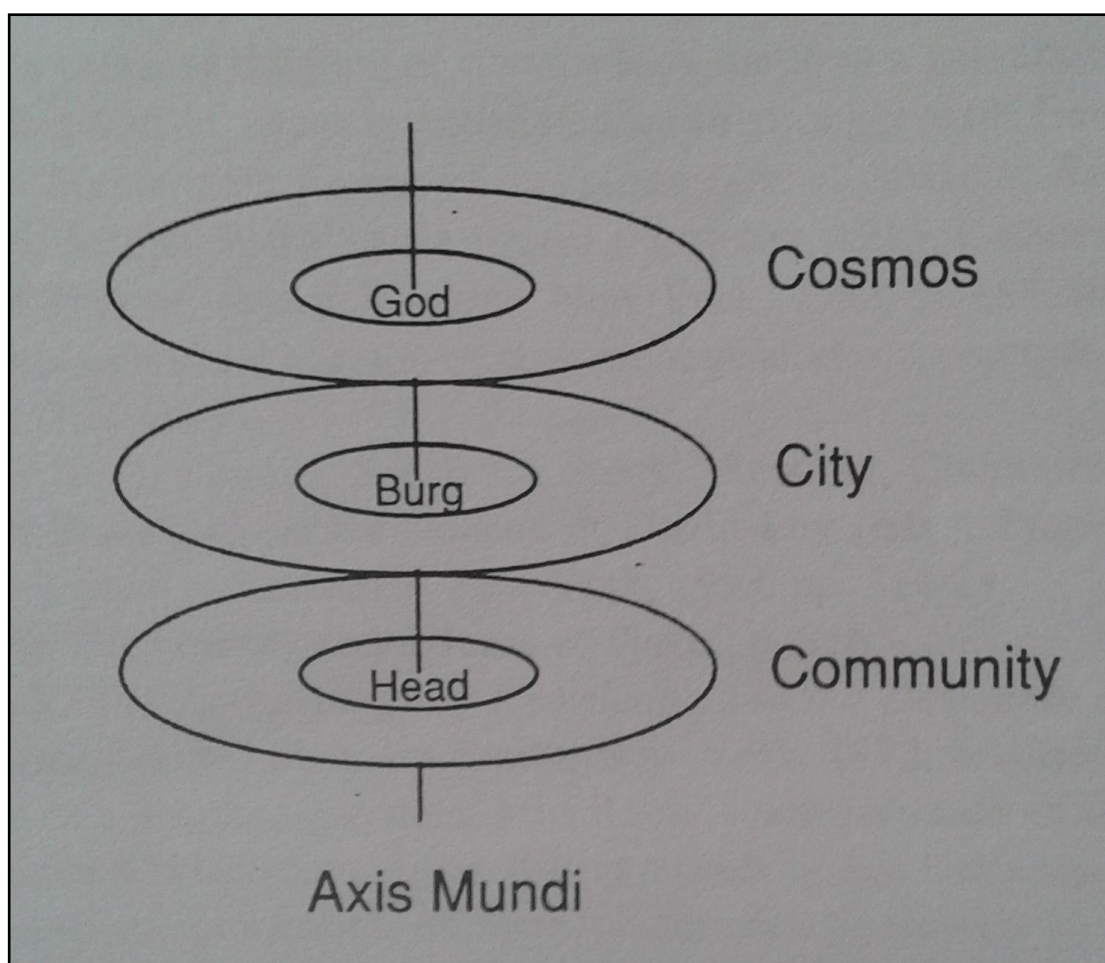
Ζώνη 3

Ζώνη 2

Ζώνη 1



Εικ. 80: Hans Memling, Σκηνές από το Πάθος του Χριστού, η οργάνωση του πίνακα σε ζώνες και η διαχείριση του φωτός.



Εικ. 81: Γραφική αναπαράσταση της επικοινωνίας κατά τις τελετουργίες σύμφωνα με τον Tomas A. Boogaart.

ΠΡΟΕΛΕΥΣΗ ΕΙΚΟΝΩΝ

- Εικ. 1: www.wga.hu (Web Gallery of Art)
- Εικ. 2: Ό. π.
- Εικ. 3: Richard Schechner, *Η Θεωρία της Επιτέλεσης*, Αθήνα 2011, σ. 20.
- Εικ. 4: www.euratlas.net
- Εικ. 5: www.mba.dijon.fr (Musée des Beaux-Arts de Dijon)
- Εικ. 6: www.worldmapsonline.com
- Εικ. 7: Serge Berstein-Pierre Mizla, *Ιστορία της Ευρώπης*, τ. 1: *Από τη Ρωμαϊκή Αυτοκρατορία στα Ευρωπαϊκά Κράτη 5^{ος}-18^{ος} αιώνας*, Αθήνα 1997, σ. 236.
- Εικ. 8: Ό. π., σ. 318.
- Εικ. 9: Τζέφρι Τσιπς Σμιθ, *Η Αναγέννηση στη Βόρεια Ευρώπη*, Αθήνα 2005, σ. 73.
- Εικ. 10: Dirk De Vos, *Hans Memling. The Complete Works*, Ghent 1994, σ. 15.
- Εικ. 11: www.codart.nl (Dutch and Flemish art in museums worldwide)
- Εικ. 12: www.bruggeinaffiches.be
- Εικ. 13: www.kmska.be (Museum Voor Schone Kunsten)
- Εικ. 14: www.museothyssen.org (Museo Thyssen-Bornemisza)
- Εικ. 15: www.wga.hu
- Εικ. 16: Ό. π.
- Εικ. 17: www.metmuseum.org (The Metropolitan Museum of Art)
- Εικ. 18: www.rijkmuseum.nl (The Rijkmuseum)
- Εικ. 19: www.nationalgallery.org.uk (The National Gallery)
- Εικ. 20: Sally Whitman Coleman, «Hans Memling's Scenes from the Advent and Triumph of Christ and the Discourse of Revelation», *Journal of Historians of Netherlandish Art*, τ. 5, τχ. 1 (2013), σ. 6.
- Εικ. 21: www.wga.hu
- Εικ. 22: Sally Whitman Coleman, ό. π., σ. 6.
- Εικ. 23: Maurits Smeyers, «From Hemling to Memling-From panoramic view to compartmented representation» στα πρακτικά του συνεδρίου *Memling Studies*, σ. 180.
- Εικ. 24: www.wikimedia.org
- Εικ. 25: www.wga.hu
- Εικ. 26: Ό. π.
- Εικ. 27: www.garyschwartzarthistorian.nl (ιστοσελίδα του ιστορικού της τέχνης Gary Schwartz)

- Εικ. 28: www.wikimedia.org
- Εικ. 29: www.louvre.fr (Musée de Louvre)
- Εικ. 30: www.beaux-arts.dijon.fr (Musée des Beaux-Arts de Dijon)
- Εικ. 31: www.wikimedia.org
- Εικ. 32: www.manuscriptroadtrip.wordpress.com (ιστοσελίδα της ιστορικού της μεσαιωνικής τέχνης Lisa Fagin Davis)
- Εικ. 33: www.moliero.com (εκδοτικός οίκος M. Moliero)
- Εικ. 34: Maurits Smeyers, ό. π., σ. 178.
- Εικ. 35: Laura Weigert, «Theatricality in Tapestries and Mystery Plays and its Afterlife in Painting» στο Caroline Van Eck-Stijn Bussels (επιμ.), *Theatricality in Early Modern Art and Architecture*, Ηνωμένο Βασίλειο 2011, σ. 29.
- Εικ. 36: www.wga.hu
- Εικ. 37: www.vlaamseprimitieven.vlaamsekunstcollectie.be (online συλλογή Φλαμανδικής τέχνης)
- Εικ. 38: www.wga.hu
- Εικ. 39: www.medart.pitt.edu (Images of Medieval Art and Architecture)
- Εικ. 40: www.gallica.bnf.fr (Bibliothèque Nationale de France)
- Εικ. 41: www.luminarium.org (Images related to Medieval English Drama)
- Εικ. 42: Thomas A. Boogaart, «Our Savior's Blood: Procession and Community in the Late Medieval Bruges» στο Kathleen Ashley-Wim Husken (επιμ.), *Moving Subjects. Processional Performance in the Middle Ages and the Renaissance*, Άμστερνταμ 2001, σ. 79.
- Εικ. 43: www.musee-unterlinden.com (Musée Unter Linden)
- Εικ. 44: www.wga.hu
- Εικ. 45: Ό. π.
- Εικ. 46: Nelson Goodman, «Twisted Tales; or, Story, Study, and Symphony», *Critical Inquiry*, τ. 7, τχ. 1 (1980), σ. 112.
- Εικ. 47: www.wga.hu
- Εικ. 48: www.metmuseum.org
- Εικ. 49-63: www.wga.hu
- Εικ. 64: Ό. π.
- Εικ. 65: Ehrenfried Klucker, «Narrative Motifs in the Work of Hans Memling» στο Toman Rolf, *The Art of Gothic*, Κολωνία 1999, σ. 420.

Εικ. 66-76: Sally Whitman Coleman, ό. π., σ. 4-5, www.hansmemling.org (Hans Memling: The complete works)

Εικ. 77: www.initiale.cnrs.fr (online κατάλογος εικονογραφημένων χειρογράφων)

Εικ. 78: Sally Whitman Coleman, ό. π., σ. 5.

Εικ. 79: Ό. π., σ. 7.

Εικ. 80: www.wga.hu

Εικ. 81: Thomas A. Boogaart, ό. π., σ. 95.