
Σύγκριση/Comparaison/Comparison

Τόμ. 12 (2001)

Δημήτρης Τσατσουλης, Η γλώσσα της εικόνας, Σουρρεαλιστικά παίγνια και κοινωνιοσημειωτικές αναγνώσεις με αφορμή τη φωτο-γραφία του Raoul Ubac, Ελληνικά Γράμματα, Αθήνα 2000, σελ. 425.

Ελένα Κουτριάνου

doi: [10.12681/comparison.10805](https://doi.org/10.12681/comparison.10805)

Copyright © 2016, Ελένα Κουτριάνου



Άδεια χρήσης [Creative Commons Attribution-NonCommercial-ShareAlike 4.0](https://creativecommons.org/licenses/by-nc-sa/4.0/).

Βιβλιογραφική αναφορά:

Κουτριάνου Ε. (2017). Δημήτρης Τσατσουλης, Η γλώσσα της εικόνας, Σουρρεαλιστικά παίγνια και κοινωνιοσημειωτικές αναγνώσεις με αφορμή τη φωτο-γραφία του Raoul Ubac, Ελληνικά Γράμματα, Αθήνα 2000, σελ. 425. *Σύγκριση/Comparaison/Comparison*, 12, 189–193. <https://doi.org/10.12681/comparison.10805>

βιβλιο-συγκρίσεις

Δημήτρης Τσατσούλης, *Η γλώσσα της εικόνας, Σουρρεαλιστικά παίγνια και κοινωνιοσημειωτικές αναγνώσεις με αφορμή τη φωτο-γραφία του Raoul Ubac*, Ελληνικά Γράμματα, Αθήνα 2000, σελ. 425.

Ο Δημήτρης Τσατσούλης διδάσκει Σημειωτική του Θεάτρου στο Τμήμα Θεατρικών Σπουδών του Πανεπιστημίου Πατρών και το γνωστικό αντικείμενό του είναι οι σημειολογικές και κοινωνιολογικές παράμετροι της λογοτεχνίας και του θεάτρου. Στον παρόντα τόμο προσεγγίζει μέσα από ένα κοινωνιο-σημειωτικό θεωρητικό μοντέλο την υπερρεαλιστική φωτογραφία. Η φωτογραφική εικόνα αντιμετωπίζεται ως κείμενο («φωτο-γραφία»), στις διακειμενικές διασυνδέσεις της με θεωρητικά, λογοτεχνικά και εικαστικά (κυρίως φωτογραφικά) υπερρεαλιστικά έργα, με τη θεματοποιημένη τεχνική και το κοινωνικό περικείμενο. Η μελέτη οργανώνεται με άξονα τις φωτογραφίες του μάλλον σκιάδου αλλά σημαντικού Βέλγου υπερρεαλιστή φωτογράφου Raoul Ubac, οι οποίες είναι αντιπροσωπευτικές των υπερρεαλιστικών αναζητήσεων στη δεκαετία του 1930, γύρω από τη σχέση συνείδησης και ασυνειδήτου, πραγματικό-

τητας και αναπαράστασης, προσωπικού και κοινωνικού στοιχείου.

Η κριστεβική έννοια της διακειμενικότητας χρησιμεύει για να προσδιορισθεί η δυναμική επικοινωνιακή σχέση που υπερβαίνει τα όρια του κειμένου (της φωτο-γραφής) και επικαλείται ιδεολογικο-κοινωνικούς παράγοντες, τόσο για τη διαμόρφωση όσο και για την πρόσληψή του. Όπως όμως είναι γνωστό, η διακειμενικότητα της Julia Kristeva δεν συγκροτείται σε μια θεωρία ανάγνωσης και ερμηνείας των κειμένων· προφανώς αντιμετωπίζοντας το μεθοδολογικό αδιέξοδο, ο συγγραφέας δανείζεται τον ορισμό της σημειωτικής από τον Umberto Eco και στηρίζεται στη σημειωτική θεωρία του Charles Sanders Peirce για την τριχοτόμηση του σημείου σε δείκτη, εικόνα και σύμβολο. Ένα από τα μεγάλα πλεονεκτήματα του βιβλίου, άλλωστε, είναι ο γόνιμος διάλογος με θεωρητικούς της φωτογραφίας, όπως ο Roland Barthes και η Rosalind Krauss, καθώς και η αξιοποίηση στοιχείων από την κοινωνιολογία της τέχνης. Με την επιλογή του τίτλου επιχειρείται η αποκατάσταση του όρου σουρρεαλισμός, ο οποίος, ωστόσο, τείνει να αναδειχθεί στην ελληνική σε έναν λειτουργικό και πλούσιο σε υπονοή-

ματα νεολογισμό (για να δηλωθεί κάτι το παράδοξο, αλλόκοτο ή εξωφρενικό). Οπωσδήποτε, δεν υφίσταται πιθανότητα σύγχυσης του καθιερωμένου όρου υπερρεαλισμός (που μαρτυρείται από το 1924) με έναν όρο από τη σύγχρονη κοινωνική σημειολογία, όπως η υπερ-πραγματικότητα (*hyper-réalité*) του Jean Baudrillard, ενώ ο όρος φωτορεαλισμός έχει επικρατήσει για το εικαστικό κίνημα (*photorealism* ή *hyper-realism*) που εμφανίστηκε στην Αμερική στην περίοδο 1965-1970.

Στο πρώτο από τα δύο μέρη της μελέτης εξετάζεται η «Φωτογραφική γλώσσα της σουρρεαλιστικής τέχνης»: αφενός, η φύση της φωτογραφίας στη σχέση της με την πραγματικότητα και η φύση της υπερρεαλιστικής φωτογραφίας σε σχέση με τον υπερρεαλισμό. Παρουσιάζονται, αφετέρου, υπερρεαλιστικές θεωρητικές αρχές, τεχνικές καινοτομίες και υφολογικές ιδιαιτερότητες, ώστε να αναφανεί ο τρόπος κατά τον οποίο η υπερρεαλιστική φωτογραφία τίθεται στην υπηρεσία της υπερρεαλιστικής ιδεολογίας και αισθητικής. Στο δεύτερο μέρος, «Η σουρρεαλιστική γραφή της φωτογραφικής εικόνας», η υπερρεαλιστική φωτογραφία τοποθετείται στο αισθητικό και ιδεολογικο-κοινωνικό πλαίσιο που την καθόρισε ως τέχνη.

Όπως εξηγεί ο Τσατσούλης, η αισθητική μας εξαρτάται από αισθητικούς κανόνες ήδη διαμορφωμένους και κοινωνικά ελεγχόμενους, ενώ η παραγωγή αυθεντικών εικόνων στην τέχνη είναι ανέφικτη. Η ραγδαία εξέλιξη των τεχνικών μέσων που χρησιμοποιούνται στη φωτογραφία και η αναγνώριση της υποκειμενικής οπτικής του φωτογράφου, που εκφράζει ένα ορισμένο κοινωνικό και πολιτισμικό περιβάλλον, συντέλεσαν στην

απαγκίστρωσή της από τον, εγγενή για πολλούς, ρόλο του φωτογραφικού αναλόγου. Η φωτογραφία υποκαθιστά την πραγματικότητα και, συνεπώς, την καταλύει, ακυρώνοντας συγχρόνως και τον θάνατο. Μαζί με τον κινηματογράφο και την τηλεόραση, συνέβαλε στη δημιουργία ενός νέου είδους γραφής και αντίληψης της πραγματικότητας: το μήνυμά της δεν αποτελεί απλή αυτοαναφορικότητα αλλά είναι καταχωρισμένο σε μια συμβατική ή αντισυμβατική κανονικοποίηση. Για να γίνει αντιληπτό, επομένως, πρέπει ο θεατής να προστρέξει σε έναν κώδικα για την ανάγνωσή της. Η υπερρεαλιστική φωτογραφία εγγράφει στην εικόνα της την υπερπραγματικότητα και την ίδια τη γραφή (τη διαμόρφωση και κωδικοποίηση της πραγματικότητας). Η επανάσταση που επέφερε στην ιστορία της τέχνης οφείλεται στο γεγονός πως δεν υποκρύπτει αλλά προβάλλει τις τεχνικές, τον μηχανισμό της παραγωγής της.

Ο André Breton έδινε προτεραιότητα στην αυτόματη γραφή γιατί, όπως πίστευε, απελευθερώνει τις λέξεις από το αντικείμενο αναφοράς τους. Ο διαμεσολαβητής για την αποδέσμευση ή αποσημειοποίηση αυτή είναι το ασυνείδητο, ενώ παρεμβαίνει στη διαδικασία και η συνείδηση, σε κάποιο βαθμό και με ορισμένο τρόπο: αυτή είναι η έννοια της διηρημένης συνείδησης του καλλιτέχνη. Το αντικειμενικό τυχαίο (ή σύμπτωση) επιτελεί την αντίστροφη λειτουργία, δηλαδή την επανασημειοποίηση της αποσημειωποιημένης σκέψης και γλώσσας, την αποκατάσταση της επικοινωνίας με την πραγματικότητα, πάνω σε νέες βάσεις. Έτσι, οι φωτογραφίες του Jacques-André Boiffard για τη *Νάντια* δεν είναι πια κοινότυπες, αλλά επα-

νασημειοδοτούνται όταν ενταχθούν στο κείμενο· όπως υποστηρίζει ο Τσατσούλης, δεν αναφέρονται στη ζωή της Νάντιας, αλλά εντάσσονται στην αφήγηση, εξυπηρετούν δηλαδή τον συγγραφέα-αφηγητή, ο οποίος είχε «βιώσει» τις τοποθεσίες των φωτογραφιών, χωρίς να τις έχει δει: αυτό είναι ένα παράδειγμα για τη θεωρία της σύμπτωσης, που παραπέμπει στην πλατωνική θεωρία της ανάμνησης. Είναι προφανές πως δεν είναι δυνατό να μιλήσουμε για εικονογράφηση, με την παραδοσιακή έννοια. Σύμφωνα με τον Τσατσούλη, η υπερρεαλιστική φωτογραφία δείχνει τον τρόπο που λειτουργεί η διπλή συνείδηση του φωτογράφου, «σκηνοθετώντας» (προεργασία) και/ή προκαλώντας (με μετεπεξεργασίες) τον μορφολογικό μετασχηματισμό της πραγματικότητας και τη μεταμόρφωσή της σε ένα νέο σημαίνον επικοινωνιακό και αισθητικό σύστημα. Βασική θέση αποτελεί η διαπίστωση πως τόσο οι ευθείες υπερρεαλιστικές φωτογραφίες όσο κι εκείνες που έχουν υποστεί φωτοχημική ή τεχνική επεξεργασία διαθέτουν την τριπλή σημειωτική λειτουργία του δείκτη, του συμβόλου και της εικόνας.

Από τη φύση της η φωτογραφία είναι σε θέση να καταγράψει και τις τρεις ιδιότητες που αποδίδει στη σπασμωδική ομορφιά ο Breton, το εκρηκτικό-σταθερό, το μαγικό-περιστασιακό και το ερωτικό-θολό. Παράδειγμα αποτελεί η *Νεφελώδης* του Ubac, κατά τον συγγραφέα, μία από τις επιτυχεστέρες εφαρμογές του αυτοματισμού. Ο Ubac αναζήτησε στη φωτογραφία τον χώρο που καταλαμβάνει το ασυνήθιστο μέσα στην πραγματικότητα· είναι ενδεικτικό πως οι τεχνικές που επινόησε (το κάψιμο και τα απολιθώματα είναι οι δύο κύριες

και πιο εντυπωσιακές) απαιτούν επέμβαση πάνω στο υλικό της φωτογραφίας, δίνοντας την εντύπωση του ανάγλυφου, δηλαδή, μιας τρίτης διάστασης ή πραγματικότητας. Συμπληρωματική της σπασμωδικής ομορφιάς είναι η ιδέα της βρώσιμης ομορφιάς, την οποία ο υπερρεαλισμός οφείλει στον Salvador Dalí. Επιλέγοντας από το έργο του Ubac το *Μανεκέν*, ο Τσατσούλης προβαίνει σε μια σειρά επισημάνσεων, αντλώντας από τις υπερρεαλιστικές θεωρίες για τη μίμηση και τον θάνατο, τη βρώση και την κατοχή, τη σκέψη, τη μνήμη και τη μεταμόρφωση. Την αισθητική του υπερρεαλιστικού άμορφου επεξεργάστηκαν οι George Bataille, Roger Caillois και Dalí, με στόχο να απελευθεώσουν τον υπερρεαλισμό από την παθητικότητα του αυτοματισμού. Στη μελέτη σχολιάζεται το παράδειγμα του Μινώταυρου, του Άλλου, που τίθεται υπό περιορισμό εξαιτίας της διαφορετικότητάς του, γιατί υπερβαίνει τα όρια του κοινωνικά αποδεκτού, προσδιορισμένα με βάση την ομοιότητα. Ο μύθος συνδέεται με τις υπερρεαλιστικές μεταμορφώσεις του καθρέφτη και τη μετάπτωση του ανθρώπινου σώματος στο ζώδες, καθώς και με την αναδιοργάνωση του χώρου και την ανατροπή της αίσθησης του χρόνου στο έργο του Ubac.

Τυπικά, εξηγεί ο Τσατσούλης, η φωτογραφική απόπτωση συνεπάγεται μια σχέση εγκλεισμού - αποκλεισμού ανάμεσα στην αναπαραστάσιμη πραγματικότητα (που περιλαμβάνεται εντός του φωτογραφικού πλαισίου) και τη μη-αναπαραστάσιμη πραγματικότητα (που μένει εκτός πλαισίου), αφού συνδέονται μεταξύ τους με χωρική συνάφεια, αλλά μια χρονική τομή αποκλείει τον συγχρωτισμό τους. Προσπάθειες του Ubac να αντισταθεί στον κοινωνι-

κά συμβατοποιημένο, ορθολογικό τετραγωνισμό του πλαισίου βασίζονται συχνά στην τεχνική της εκφώτισης (*Το αυγό, Η σφαίρα με τις χίλιες σταγόνες*), που προσβάλλει τα περιγράμματα των αντικειμένων και προκαλεί την εντύπωση της ασάφειας στη μορφή και της διάχυσης στον χώρο. Στη φωτογραφία που φέρει τον τίτλο *Κάστρο* σκηνοθετείται ο αναδιπλασιασμός της πλαισίωσης, έτσι ώστε η εμβολή ενός χώρου μέσα σ' έναν άλλο έχει ως επακόλουθο την επανεπιέντρωση του βλέμματος στον εκτός οπτικού πεδίου χώρο. Όπως δείχνουν τέτοια παραδείγματα, η υπερρεαλιστική φωτογραφία δεν αντανακλά τον κόσμο της πραγματικότητας, αλλά εισάγει μέσα στο οπτικό πεδίο της την πραγματικότητα της εσωτερικής όρασης και της φαντασίας (του «ποιητικού αντι-χώρου», κατά την έκφραση του Ubas), διαμορφώνοντας μια νέα πραγματικότητα. Βασισμένος στο συμπέρασμα αυτό, ο Τσατσούλης διατείνεται πως η διάκριση του Barthes ανάμεσα στο εικονικό ή αναλογικό της πραγματικότητας μήνυμα της φωτογραφίας και το κωδικοποιημένο υφολογικά και πολιτισμικά μήνυμά της δεν ισχύει για την υπερρεαλιστική φωτογραφία, στην οποία τα δύο μηνύματα δεν μπορούν να αναγνωσθούν χωριστά το ένα από το άλλο. Άλλωστε, ανάμεσα στη φωτογραφία και το αντικείμενο αναφοράς παρεμβάλλεται το αντιληπτικό μοντέλο που ο θεατής έχει για το αντικείμενο (Eco): οι διαδικασίες σημείωσης και ανάγνωσης αδιάλειπτα διαφοροποιούνται πολιτισμικά και χωρο-χρονικά, αφού η ομοιότητα είναι πάντοτε ιστορικο-κοινωνικά προσδιορισμένη (Pierre Francastel).

Διαπιστώνεται ακόμη πως η αφομοίωση της υπερρεαλιστικής φωτογραφίας από τη σύγχρονη μόδα και τη

διαφήμιση λαμβάνει χώρα στο επίπεδο της αισθητικής, ενώ απορρίπτεται η ιδεολογία μέσα από την οποία η υπερρεαλιστική φωτογραφία διαμορφώθηκε και έκφραση της οποίας υπήρξε. Η προσπάθεια να συμβατοποιηθεί η πρωτοποριακή τέχνη και, επομένως, να εξουδετερωθεί η επαναστατικότητα της, οφείλεται σ' έναν σύγχρονο νεοσυντηρητισμό. Η μετάλλαξη, αντιθέτως, του υπερρεαλισμού σε σύγχρονες μορφές αμφισβήτησης φέρει εμφανή ίχνη της δικής του ανατρεπτικότητας.

Η σύγκριση με το θέατρο, που επιχειρείται περιστασιακά, οδηγεί σε ορισμένες οξυδερκείς επισημάνσεις και ξαναθυμίζει τη διασταύρωση των μέσων που προγραμματικά επιδίωξαν οι υπερρεαλιστές: για τον ίδιο λόγο, μεγάλο ενδιαφέρον θα παρουσιάζαν επίσης κάποιες εκτενέστερες αναφορές στην τεχνική και υφολογική σύγκλιση της υπερρεαλιστικής φωτογραφίας με τον υπερρεαλιστικό κινηματογράφο, θέμα άλλωστε ιδιαίτερα προσφιλές στους μελετητές του υπερρεαλισμού. Από συγκριτολογική σκοπιά, διερωτάται κανείς ποιοι υπήρξαν οι όροι και τα αποτελέσματα της πρόσληψης της υπερρεαλιστικής φωτογραφίας από τους Έλληνες υπερρεαλιστές. Όπως λόγου χάρη είναι γνωστό, ο Ανδρέας Εμπειρικός ήταν φανατικός συλλέκτης φωτογραφιών και φωτογράφος ο ίδιος, ενώ ο Οδυσσέας Ελύτης επιδόθηκε με ιδιαίτερο ζήλο στο φωτοκολάζ.

Η παρούσα εργασία δεν ανταποκρίνεται απλώς στον στόχο της, την ουσιαστική συμβολή στη μελέτη της υπερρεαλιστικής φωτογραφίας και, ειδικότερα, του έργου του Ubas. Παράλληλα, ανοίγει θεωρητικές διόδους προς άλλες μορφές της τέχνης του 20ού αιώνα και, παρουσιάζοντας τον σχετικό προβληματισμό των υπερρεα-

λιστών, εξηγεί αρκετούς από τους λόγους για τους οποίους η τέχνη οφείλει να κατέχει μία δυναμική θέση στη σύγχρονη κοινωνία. Το δύσκολο εγχείρημα του Τσατσούλη διασφάλισε πολύτιμα συμπεράσματα όχι μόνο για την κατανόηση του υπερρεαλισμού, μιας τέχνης συν-τελεσμένης, αλλά και για τη μεθοδική ανάγνωση ενός παρόντος υπό διαμόρφωση και την αντίχρευση ενός μέλλοντος που δείχνει να απειλείται.

Ελένα Κουτριάνου

Anastasia Daskarolis, *Die Wiedergeburt des Sophokles aus dem Geist des Humanismus. Studien zur Sophokles-Rezeption in Deutschland vom Beginn des 16. bis zur Mitte des 17. Jahrhunderts*, Tübingen (Niemeyer) 2000 (Frühe Neuzeit, τόμ. 55), σελ. 394.

Η μονογραφία αυτή αποτελεί διευρυμένη μορφή της διδακτορικής διατριβής της συγγραφέως, η οποία έγινε δεκτή από τη Φιλοσοφική Σχολή του Πανεπιστημίου της Χαϊδελβέργης το 1993. Παρουσιάζει για πρώτη φορά εποπτικά και διεξοδικά τη σχετικά περιορισμένη σε σχέση με τον Ευριπίδη, αλλά αρκετά ικανοποιητική σε σχέση με τον Αισχύλο, πρόσληψη του Σοφοκλή από το γερμανικό ανθρωπισμό —ιδιαίτερα των αρχών του 16ου έως τα μέσα του 17ου αιώνα—, πρόσληψη η οποία υπαγορεύεται κατά ένα μεγάλο μέρος από τα φιλολογικά, ρητορικά και ηθοπλαστικά ενδιαφέροντα των κυρίων εκπροσώπων του. Η συγγραφέας διακρίνει τρία στάδια στην πρόσληψη του Σοφοκλή από το γερμανικό ανθρωπισμό και, με βάση αυτήν τη σταδιοποίηση, διαρθρώνει τη μελέτη της σε τρία μέρη.

Στο πρώτο μέρος καταδεικνύεται

ότι η σπουδή του Σοφοκλή από τους πρώιμους ανθρωπιστές συντελεί στη σταδιακή απομάκρυνσή τους από τον σχολαστικισμό. Ειδικότερα, εκτίθεται η σημασία του Σοφοκλή αφενός στη δημιουργία του χριστιανικού ανθρωπισμού μέσα από το παράδειγμα του J. Reuchlin, ο οποίος ανάγει ηθικοθρησκευτικές διδαχές του Σοφοκλή σε αντίστοιχα χριστιανικά ιδεώδη, αφετέρου στην πρακτική φιλοσοφία όπως την αντιλαμβάνεται ο U. v. Hutten. Πολύ διεξοδικότερα συζητείται ο τוניσμός του ηθικοπαιδαγωγικού χαρακτήρα του έργου του Σοφοκλή από τον Έρασμο, καθώς και του θεατρικού-ρητορικού από τον Μελάγχθωνα.

Αντικείμενο του δεύτερου μέρους της μελέτης είναι η σημασία του Σοφοκλή στη θεωρία της ποίησης ανάμεσα στον ανθρωπισμό και το μπαρόκ. Εδώ η συγγραφέας επιχειρεί να καταδείξει, κυρίως στα παραδείγματα των Th. Rhodius και M. Virdung, ότι το αρχικό στοιχείο πρόσληψης από την ποιητική του πρώιμου γερμανικού ανθρωπισμού αποτελεί επιλεκτικά η υφολογική δομή στο έργο του Σοφοκλή, όταν αυτή ανταποκρίνεται στις προσδοκίες της παραδοσιακής ρητορικής θεωρίας και πράξης. Κατόπιν η συγγραφέας παρακολουθεί τη σταδιακά αυξανόμενη θετική αξιολόγηση του Σοφοκλή και ως δραματουργού, κυρίως στα παραδείγματα των J. Micyllus, G. Fabricius, J. C. Scaliger και M. v. Hessen. Τέλος, παρουσιάζεται η εδραίωση του Σοφοκλή ως αυθεντικού κλασικού δραματουργού στην ποιητική των Ιησουιτών κατά τον ύστερο ανθρωπισμό.

Στο τρίτο και ιδιαίτερα ενδιαφέρον μέρος της μελέτης η συγγραφέας παρουσιάζει με εύστοχα παραδείγματα