

Σύγκριση/Comparaison/Comparison

Τόμ. 32 (2023)



Η περιπλάνηση των αισθητικών κατηγοριών
μεταξύ Λόγου και Εικόνας. Το παράδειγμα της
Stimmung

Στέλλα Χαχάλη

Copyright © 2023, Στέλλα Χαχάλη



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

Βιβλιογραφική αναφορά:

Χαχάλη Σ. (2023). Η περιπλάνηση των αισθητικών κατηγοριών μεταξύ Λόγου και Εικόνας. Το παράδειγμα της Stimmung. *Σύγκριση/Comparaison/Comparison*, 32, 37–52. ανακτήθηκε από <https://ejournals.epublishing.ekt.gr/index.php/syγκrissi/article/view/35741>

ΣΤΕΛΛΑ ΧΑΧΑΛΗ

Εθνικό και Καποδιστριακό Πανεπιστήμιο Αθηνών & Πανεπιστήμιο Potsdam

Η περιπλάνηση των αισθητικών κατηγοριών μεταξύ Λόγου και Εικόνας. Το παράδειγμα της *Stimmung*

1. Η επαφή Λόγου και Εικόνας στη (σκηνοθετημένη) διαμεσικότητα

Στόχος της παρούσας μελέτης είναι να θέσει κάποιους προβληματισμούς και ερωτήματα μεθοδολογικού χαρακτήρα ως προς τις διακαλλιτεχνικές προσεγγίσεις. Ο όρος διακαλλιτεχνικές προσεγγίσεις προϋποθέτει ένα αντικείμενο απεύθυνσης της προσέγγισης, καθώς η προσέγγιση είναι τρόπος που ορίζεται αναφορικά, δηλαδή πάντοτε σε σχέση με κάτι. Αυτό, λοιπόν, το αντικείμενο απεύθυνσης στις διακαλλιτεχνικές προσεγγίσεις δεν είναι ένα μέσο, για παράδειγμα λογοτεχνικό ή εικαστικό. Το αντικείμενο είναι η ίδια η σχέση, η επαφή του Λόγου και της Εικόνας. Τι σημαίνει, όμως, επαφή δύο μέσων και κατ' επέκταση σωμάτων; Τόσο το μέσο της λογοτεχνίας όσο και αυτό της ζωγραφικής μπορούν να προσληφθούν ως κινούμενα σώματα, που αγγίζονται, συγκρούονται ή ανταλλάσσουν μεταξύ τους δώρα.¹

Όπως χαρακτηριστικά γράφει ο Jean-Luc Nancy (17-21, 56-57), αγγίζω σημαίνει αγγίζω ένα όριο, γιατί το άγγιγμα προϋποθέτει τη συνάντηση δύο διακριτών σωμάτων που υφίστανται αυτόνομα το ένα από το άλλο. Ενδεικτικά, μπορεί να επικαλεστεί κανείς ως εικαστική αναφορά τα σχεδιάσματα του Ernest Pignon Ernest,² τα οποία θεματοποιούν τόσο την έννοια της επαφής και του αγγίγματος όσο και την ένταση που προκύπτει από αυτή τη διαδικασία. Το άγγιγμα, ωστόσο, η επαφή υπόκειται σε κάποιους περιορισμούς. Ο πρώτος περιορισμός είναι ότι αφορά την επιφάνεια. Δυο σώματα που αγγίζονται είναι δυο επιφάνειες που έρχονται σε επαφή. Αυτό σημαίνει ότι σε αυτή την επαφή υπονοείται ένα βάθος το οποίο φαίνεται να είναι ανέπαφο και απροσπέλαστο. Ένας δεύτερος περιορισμός είναι ότι τα χέρια, το βασικό όργανο επαφής, αγγίζουν μέχρι εκεί που φτάνουν. Όταν η απόσταση μεταξύ δύο σωμάτων υπερβεί αυτά τα αναγκαία όρια το άγγιγμα δεν υφίσταται πλέον.

Η συγκεκριμένη ανάλυση του αγγίγματος μπορεί να μεταφερθεί στο πεδίο επαφής Λόγου και Εικόνας, δηλαδή στη διακαλλιτεχνική προσέγγιση. Όταν ένα μέσο λογοτεχνικό έρχεται σε επαφή με ένα εικαστικό μέσο, τότε ενεργοποιούνται όλοι οι μηχανισμοί που αναφέρθηκαν. Όταν για παράδειγμα ο Marcel Proust εγκιβωτίζει στο *Αναζητώντας τον χαμένο χρόνο*³ το έργο του Sandro Botticelli *Πειρασμοί του Μωυσή*⁴ για να συγκρίνει τη λογοτεχνική φιγούρα της Οντέτ με την (ζωγραφική) εικόνα της Σεπφώρας, αυτή η λογοτεχνική επανεγγραφή του εικαστικού ιδιώματος προκύπτει από την επαφή μεταξύ Λόγου και Εικόνας:

¹ Στη *Φαινομενολογία της αντίληψης* ο Maurice Merleau-Ponty συγκρίνει το σώμα με το έργο τέχνης: «Un roman, un poème, un tableau, un morceau de musique sont des individus, c'est-à-dire des êtres où l'on ne peut distinguer l'expression de l'exprimé, dont le sens n'est accessible que par un contact direct et qui rayonnent leur signification sans quitter leur place temporelle et spatiale. C'est en ce sens que notre corps est comparable à l'oeuvre d'art», στο Merleau-Ponty (1977).

² Πρβλ. ενδεικτικά τα έργα του Pignon-Ernest, Ernest. *Jeu de Mains I, Jeu de Mains II, Jeu de Mains VIII*. 2011, χαρακτηριστική σε χαρτί.

³ Στο εξής θα αναφέρεται ως *Αναζητώντας*.

⁴ Botticelli, Sandro. *Prove di Mose*. 1481-1482, Καπέλα Σιξτίνα, φρέσκο, 348.5 × 558 εκ.

Την κοίταζε, ένα μέρος από την τοιχογραφία εμφανιζόταν στο πρόσωπό της και στο σώμα της, κι από τότε γύρευε πάντα να το ξαναβρεί, είτε βρισκόταν κοντά στην Οντέτ είτε μόνο την έβλεπε με την σκέψη. Και, μόλο που αγαπούσε το φλωρεντινό αριστούργημα μόνο γιατί το ξανάβρισκε σ' εκείνη, η ομοιότητα ωστόσο αυτή πρόσθετε και στην Οντέτ μια ομορφιά, της έδινε πióτερη αξία. [...] Αφού είχε κοιτάξει για ώρα αυτόν τον Μποττιτσέλλι, σκεφτόταν τον δικό του Μποττιτσέλλι και τον έβρισκε ακόμα πιο ωραίο, και καθώς έφερνε κοντά του τη φωτογραφία της Σεπφώρας, ήταν σαν να 'σφιγγε την Οντέτ στην αγκαλιά του. (Από τη μεριά του Σουάν 199-200)

Ωστόσο, το έργο του Botticelli δεν εμφανίζεται πλέον με το εικαστικό του ένδυμα, με τη μεσική του ταυτότητα, δηλαδή με χρώματα και γραμμές, αλλά λεκτικοποιείται, δηλαδή μετατρέπεται σε λέξεις και αφήγηση. Αυτό συμβαίνει, διότι τα σώματα αγγίζονται μόνο στην επιφάνειά τους. Ο αφηγητής του μυθιστορήματος δεν δύναται να αφηγηθεί με σχήματα αλλά μόνο με λέξεις. Ωστόσο, μπορεί να μιμηθεί τους τρόπους αναπαράστασης του ανοίκειου μέσου, του εικαστικού στο συγκεκριμένο παράδειγμα και να αφηγηθεί σαν να ήταν κάποιο άλλο σώμα και μέσο. Τη στιγμή, δηλαδή, που η αφήγηση αρχίζει να μιμείται έναν πίνακα ζωγραφικής, απενεργοποιείται ο οικείος τρόπος και το αφηγηματικό *habitus* και ενεργοποιείται το παροντικό σώμα της ζωγραφικής. Όταν το άγγιγμα περατωθεί, το έργο θα επιστρέψει στους οικείους τρόπους αφήγησης και αναπαράστασης, καθώς τα σώματα έχουν πλέον απομακρυνθεί το ένα από το άλλο.

Πριν, όμως, περιγραφεί αδρομερώς το προτεινόμενο ερμηνευτικό και μεθοδολογικό σχήμα για την επαφή Λόγου και Εικόνας, είναι καίριο να διευκρινιστούν κάποιοι επιστημολογικοί όροι, απαραίτητοι για την κατανόηση του εν λόγω σχήματος. Ο όρος της διαμεσικότητας (*intermediality*), οι διακαλλιτεχνικές δηλαδή προσεγγίσεις, χρησιμοποιείται για την περιγραφή φαινομένων, κατά τα οποία δύο ή περισσότερα διαφορετικά μέσα έκφρασης συναντώνται μεταξύ τους.⁵ Το πεδίο της διαμεσικότητας μελετά κυρίως δύο είδη παραδειγμάτων. Το πρώτο είδος αφορά παραδείγματα κατά τα οποία δύο διαφορετικά μέσα συνάπτονται και αυτή η σύναψη είναι ορατή. Πρόκειται, δηλαδή, για παραδείγματα εικονοκειμενικότητας, τα οποία μπορεί να προσληφθούν τόσο ως κείμενο όσο και ως εικόνα και κατ' επέκταση να αναγνωστούν και να ιδωθούν παράλληλα. Σε αυτή την κατηγορία, περιλαμβάνονται ενδεικτικά τα έργα του λετρισμού (όπως το παράδειγμα του Isidore Isou), τα καλιγράμματα του Guillaume Apollinaire, τα ορνιθοσκαλίσματα του Cy Twombly, τα *graphic novels* και ούτω καθεξής.

Το δεύτερο είδος παραδειγμάτων, με τα οποία ασχολείται η διαμεσικότητα και τα οποία θα απασχολήσουν αποκλειστικά και την παρούσα μελέτη, είναι τα παραδείγματα κατά τα οποία η συνύφανση Λόγου και Εικόνας είναι αόρατη, δηλαδή υπάρχει πάντα ένα μονάχα κυρίαρχο ορατό μέσο, λογοτεχνικό ή εικαστικό, το οποίο μιμείται, ή ακόμη καλύτερα σκηνοθετεί ένα άλλο μέσο ανοίκειο

⁵ Ο όρος της διαμεσικότητας εισήχθη στη θεωρία της λογοτεχνίας για πρώτη φορά το 1983 από τον Aage A. Hansen-Löve. Βλ. σχετικά Hansen-Löve (291-360). Για σύγχρονες εννοιολογικές προσεγγίσεις αναφορικά με τον όρο της διαμεσικότητας βλ. Rajewsky (43-64), <https://www.erudit.org/en/journals/im/2005-n6-im1814727/1005505ar/> [ανακτήθηκε: 17/08/2022].

σε αυτό.⁶ Το μεθοδολογικό και ερμηνευτικό σχήμα, που προτείνεται στην παρούσα υπόθεση εργασίας, είναι εστιασμένο σε τέτοια παραδείγματα σκηνοθετημένης διαμεσικότητας. Γιατί σε αυτά ακριβώς, η σχέση Λόγου και Εικόνας είναι πιο σύνθετη και διαμεσολαβείται από μια συγκεκριμένη επικοινωνιακή και αισθητική στόχευση του καλλιτέχνη, μια στόχευση που ισορροπεί στη λογική του «σαν να». Τι συμβαίνει, δηλαδή, όταν ο αφηγητής μιλά σαν να ήταν ζωγράφος και ο ζωγράφος απεικονίζει σαν να ήταν λογοτέχνης.

2. Ερμηνευτικό και μεθοδολογικό σχήμα για την επαφή Λόγου και Εικόνας: Η στρατηγική της περιπλάνησης

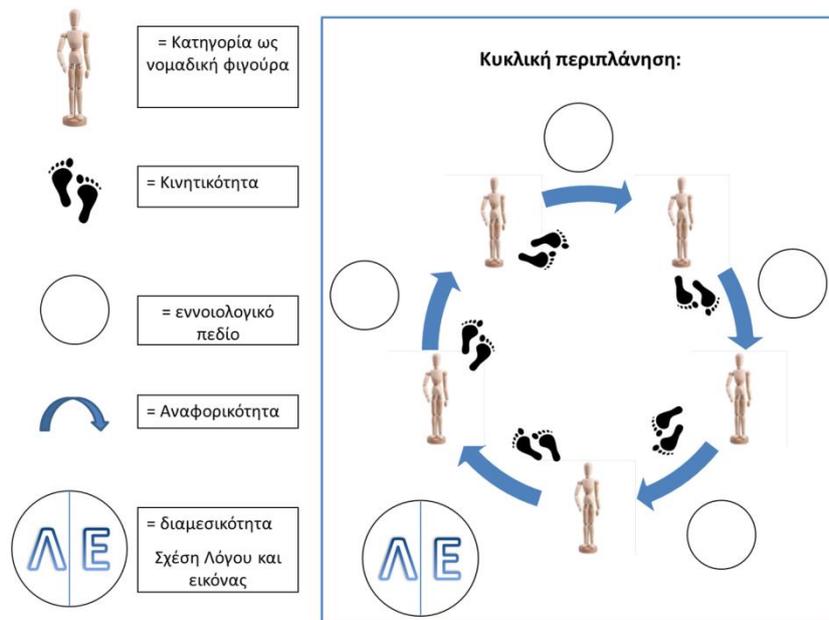
Η ερευνητική πρόταση για την προσέγγιση τέτοιου είδους διαμεσικών παραδειγμάτων, όπου ένα μέσο εγκιβωτίζει και σκηνοθετεί ένα άλλο, ξεκινά από τον σχηματισμό ενός εννοιολογικού συστήματος. Αυτό το σύστημα μπορεί να χρησιμοποιηθεί εν γένει ως μεθοδολογικό εργαλείο αλλά και ως ερμηνευτικό σχήμα για τις διακαλλιτεχνικές προσεγγίσεις. Υπό αυτό το πρίσμα, λοιπόν, δομείται μια σειρά αισθητικών κατηγοριών. Αναφέρονται ενδεικτικά οι κατηγορίες της *αληθοφάνειας*, της *ψευδαίσθησης*, της *απορρόφησης*, της *άρνησης* και της *ατμόσφαιρας* (*Stimmung*), εκ των οποίων η τελευταία θα χρησιμοποιηθεί ως βασικό παράδειγμα στην παρούσα εργασία. Οι αισθητικές κατηγορίες δεν είναι, ωστόσο, ένα απλό λεξιλόγιο θεωρίας λογοτεχνίας και τέχνης, το οποίο θα διευκολύνει τη διακαλλιτεχνική προσέγγιση. Προέρχονται από ιστορικοποιημένες εννοιολογικές κατηγορίες και πρέπει να εμβαπτιστούν εκ νέου και να αισθητικοποιηθούν, για να μπορέσουν να είναι λειτουργικές στα παραδείγματα επαφής Λόγου και Εικόνας.

Για να καταστεί σαφές αυτό το εννοιολογικό σύστημα, χρησιμοποιείται στρατηγικά ο μηχανισμός της περιπλάνησης των κατηγοριών.⁷ Οι κατηγορίες, πριν γίνουν αισθητικές, και ενεργοποιηθούν στο πεδίο της διαμεσικότητας, περιπλανώνται ανάμεσα σε διαφορετικά πεδία λόγου και αντίληψης. Το ακόλουθο σχήμα (εικ. 1) θα συντελέσει στην απεικονιστική αναπαράσταση του μηχανισμού της περιπλάνησης. Οι κατηγορίες περιπλανώνται κυκλικά ως νομαδικές

⁶ Αυτός ο δεύτερος τύπος διαμεσικότητας περιγράφεται στις σύγχρονες επιστημολογικές συζητήσεις με διαφορετικούς όρους. Ενδεικτικά η I. Rajewsky θα εντάξει το συγκεκριμένο φαινόμενο σε μια υποκατηγορία της *narrow intermediality*. Βλ. Rajewsky (46). Ο Uwe Wirth θα ορίσει το συγκεκριμένο είδος διαμεσικότητας ως *weiche Intermedialität* (μαλακή διαμεσικότητα), καθώς μόνο ένα μέσο είναι ορατό και συνεπώς κυρίαρχο, στα πλαίσια του οποίου εμφανίζεται ένα δεύτερο μέσο, το οποίο ωστόσο έχει απολέσει τον μεσικό και υλικό του εξοπλισμό, για να απορροφηθεί από το κυρίαρχο. Βλ. σχετικά Wirth (33). Στην παρούσα ανάλυση δεν θα χρησιμοποιηθούν αυτοί οι επιστημολογικοί όροι, αλλά θα προταθεί ο μηχανισμός της σκηνοθεσίας, για να περιγραφούν διαμεσικά φαινόμενα, κατά τα οποία το ένα μέσο σκηνοθετεί και μιμείται ένα έτερο μέσο.

⁷ Η συγκεκριμένη προσέγγιση ακολουθεί τα θεωρητικά ίχνη του Karl Manheim, ο οποίος συνδέει κοινωνιολογικά και ανθρωπολογικά μοντέλα με επιστημολογικές και γνωσιακές δομές, με στόχο να υπογραμμίσει τη συγγενεία τους, βλ. Gebhardt; Hitzler; Schnettler (9-22). Στην παρούσα μελέτη αφού έχει ήδη οριστεί το μέσο της λογοτεχνίας και της ζωγραφικής ως σώμα, χρησιμοποιώντας τη μερλωποντιανή φαινομενολογία, θα οριστούν οι εννοιολογικές κατηγορίες ως νομαδικές φιγούρες και η κίνησή τους ανάμεσα στα διαφορετικά εννοιολογικά πεδία ως περιπλάνηση. Για την έννοια της νομαδολογίας, όπως χρησιμοποιείται στην παρούσα προσέγγιση βλ. Deleuze και Guattari. Στόχος είναι να ξεφύγει το φαινόμενο της διαμεσικότητας από στεγνές επιστημολογικές αντιπαραθέσεις και να φωτιστεί μέσα από μια νεόκοπη αισθητική, βασισμένη στην υβριδικότητα και την πολυφωνία.

φιγούρες ανάμεσα σε διαφορετικά εννοιολογικά πεδία (οι κύκλοι του σχήματος). Όταν μια κατηγορία εισέρχεται στο εκάστοτε πεδίο, τότε ενεργοποιεί διαφορετικές αντιληπτικές δυνατότητες, οι οποίες καθορίζονται από την εκάστοτε επικοινωνιακή της στόχευση. Η στόχευσή της είναι να επιβιώσει στο γνωσιακό πεδίο, στο οποίο θα πολιτογραφηθεί. Κάθε πεδίο αποτελεί μια δυνητική στάση και προορισμό της περιπλανώμενης νομαδικής φιγούρας, η οποία δύναται να σηματοδοτήσει και το τέλος της περιπλάνησης. Ωστόσο, η πορεία της περιπλάνησης δεν είναι τελεολογικού χαρακτήρα και για αυτόν ακριβώς τον λόγο επιλέγεται η απεικόνιση μιας κυκλικής τροχιάς. Το πεδίο της διαμεσικότητας, το πεδίο δηλαδή της σχέσης του Λόγου και της Εικόνας, είναι ένας τέτοιος δυνητικός προορισμός. Τα σχεδιασμένα στο σχήμα ίχνη παραπέμπουν τόσο στη χαρτογράφηση της περιπλάνησης της εκάστοτε κατηγορίας όσο και στο χαρακτηριστικό της συνεχούς κινητικότητάς της. Το βέλος σηματοδοτεί το στοιχείο της αναφορικότητας, το οποίο χαρακτηρίζει τις νομαδικές κατηγορίες, καθώς πάντα ορίζονται ως προς κάτι αλλότριο.



Εικόνα 1: Αναπαράσταση του μηχανισμού της περιπλάνησης των κατηγοριών σε διαφορετικά εννοιολογικά πεδία, έως ότου φθάσουν στο πεδίο της διαμεσικότητας (Λ/Ε).

Αν ανατρέξει κανείς στις δέκα κατηγορίες που παραθέτει ο Αριστοτέλης στο *Όργανο*, θα μπορούσε να εντάξει τις κατηγορίες που λειτουργούν ως νομάδες στην τέταρτη αριστοτελική κατηγορία της αναφοράς, του *πρός τι* (86, 116). Τα *πρός τι* προϋποθέτουν πάντοτε την παρουσία τουλάχιστον δύο αναφερόμενων αντικειμένων και την έννοια της κλίσης προς κάτι, του προσανατολισμού, του αντικρίσματος. Όλες αυτές οι κατηγορίες που περιπλανώνται σε διαφορετικά πεδία, έως ότου φτάσουν σε αυτό των σχέσεων Λόγου και Εικόνας, αναπτύσσουν μια συγκεκριμένη λειτουργία σε κάθε πιθανό προορισμό, η οποία είναι αναφορικού χαρακτήρα. Η κατηγορία της άρνησης, για παράδειγμα, όταν φτάνει στο πεδίο της ψυχανάλυσης, αναπτύσσει διαφορετικές λειτουργίες από το όταν φτάνει στο πεδίο της αισθητικής ή στο πεδίο της μαθηματικής λογικής (Άλγεβρα Μπουλ). Ανάλογα με το πού πρόσκειται, ποιο είναι το πεδίο αναφοράς της, ποιος

είναι ο προορισμός της περιπλάνησής της, αναπτύσσει διαφορετικούς μηχανισμούς επιβίωσης και κατ' επέκταση διακριτές λειτουργίες.

Επιστρέφοντας στο πεδίο της διακαλλιτεχνικής προσέγγισης, το επίμαχο σημείο σε αυτό το σχήμα είναι τι συμβαίνει, όταν μια κατηγορία καταλήξει, μετά την περιπλάνησή της, στο πεδίο της σχέσης του Λόγου και της Εικόνας. Σημαντική, λοιπόν, είναι η διερεύνηση του ερωτήματος γιατί η περιπλάνηση είναι καταλυτική για την αισθητικοποίηση της εκάστοτε κατηγορίας. Αυτό συμβαίνει, γιατί η νομαδική φιγούρα που περιπλανάται, όταν φτάνει στο πεδίο της διαμεσικότητας, δεν είναι ένα ουδέτερο σώμα, αλλά έχει κερδίσει μέσα από την περιπλάνηση νέες, δυναμικές επικοινωνιακές ικανότητες. Αυτές την καθιστούν ικανή να επιβιώσει στις σύνθετες σχέσεις Λόγου και Εικόνας. Τόσο από τη διαδρομή της περιπλάνησης όσο και από την πολιτογράφησή της σε διαφορετικά εννοιολογικά πεδία, έχει αποκτήσει δύο εφόδια απαραίτητα για την αισθητικοποίησή της σε αυτό το πεδίο, την *πολυφωνία* και την *υβριδικότητα*. Η *πολυφωνία* που έχει κερδίσει από τους διαφορετικούς της προορισμούς προϋποθέτει εκρίζωση της μονοφωνίας και άνοιγμα προς την ετερότητα. Το ότι η κατηγορία της *Stimmung* μπορεί να χρησιμοποιηθεί στη μουσικολογία, στη φυσική και την ψυχολογία, όπως και στη διαμεσικότητα, την κάνει επικοινωνιακά ανθεκτική και ευέλικτη.

Έτσι, όταν η εκάστοτε κατηγορία θα φτάσει στο πεδίο σύναψης Λόγου και Εικόνας, όχι μόνο δεν θα έχει απολέσει όσα έμαθε μέσα από το ταξίδι της, αλλά, αντιθέτως, θα τα χρησιμοποιήσει ως εφόδια για να ανοίξει νέους μεθοδολογικούς και ερμηνευτικούς δρόμους. Δεν σταματά να κινείται όταν φτάνει σε αυτό το αισθητικό πεδίο αλλά επιδίδεται σε μια *flânerie*. Αν ανατρέξει κανείς στη θεωρία του Michel de Certeau (93) για την αφηγηματικότητα του χώρου, την κειμενικότητα της πόλης, η οποία μπορεί να αναπαρασταθεί ως πεδίο αρχειοθέτησης και εγγραφής εικονικών και κειμενικών τεκμηρίων, τότε η νομαδική κατηγορία μετατρέπεται σε πλάνητα, ο οποίος περιδιαβαίνει μεταξύ Λόγου και Εικόνας. Ο φλανέρ εκτίθεται στα μάτια των άλλων και ταυτόχρονα αφήνεται διαισθητικά να επηρεαστεί από τα ερεθίσματα της περιρρέουσας ατμόσφαιρας (Benjamin 529). Κινούμενος μεταξύ Λόγου και Εικόνας, μεταξύ λεκτικών και εικονικών σημειολογιών, ανταποκρίνεται στους διαφορετικούς αισθητικούς κώδικες και διαμορφώνει μια νέα χαρτογράφηση της διαμεσικής τοπολογίας, προτείνοντας νέες διασταυρώσεις και ερμηνευτικά μονοπάτια.

3. Η αισθητική κατηγορία της *Stimmung*

Για να καταστεί σαφέστερο αυτό το σχήμα, θα περιγραφεί συνοπτικά η περιπλάνηση της κατηγορίας της *Stimmung* και η εφαρμογή της ως αισθητικής κατηγορίας στο διακαλλιτεχνικό πεδίο. Στην παρούσα εργασία, θα παραμείνει ο γερμανικός όρος της *Stimmung* αμετάφραστος τόσο επειδή η ελληνική μετάφρασή του ως «ατμόσφαιρα» ή ως «διάθεση» παρουσιάζει κάποια επιστημολογικά προβλήματα, όσο και επειδή κρατώντας τον όρο υπονοείται και όλη η βαριά θεωρητική και εννοιολογική παράδοση που αυτός φέρει στη γερμανική σκέψη.⁸

Θα γίνει, συνεπώς, μια σύντομη περιγραφή της περιπλάνησης της κατηγορίας της *Stimmung* σε διαφορετικά πεδία σκέψης, ενώ στη συνέχεια θα γίνει

⁸ Για μια συνοπτική ανασκόπηση του όρου βλ. Gisbertz (7-13) και Wellbery (703-733).

μια απόπειρα να οριστεί η αισθητική πλέον κατηγορία εκ νέου στο πεδίο της διαμεσικότητας. Στην ψυχολογία, η *Stimmung* ορίζεται ως μια συναισθηματική κατάσταση, η οποία καθορίζει τη σχέση μεταξύ υποκειμένου και περιβάλλοντος (Eberle 368). Στη μουσική, ο όρος χρησιμοποιείται τόσο για να δηλώσει το χόρδισμα όσο και ως όρος, ο οποίος συνδέεται με την έννοια της αρμονίας (Previsic 120-135). Στη φυσική, συνδέεται ο όρος με τα ηχητικά κύματα, τα οποία δρουν ρυθμιστικά στην ακουστική μετάθεση από σώμα σε σώμα (Gisbertz 9). Αν η νομαδική κατηγορία της *Stimmung* φτάσει στο πεδίο της φιλοσοφίας, τότε η παράδοση που εγγράφεται σε αυτήν είναι ογκώδης. Ενδεικτικά, αναφέρεται ο Immanuel Kant (Frey 75-94), ο οποίος ορίζει τη *Stimmung* ως δύναμη συμφιλίωσης μεταξύ του φαντασιακού και του γνωσιολογικού στοιχείου, και ο Friedrich Schiller (52-53), που επίσης χρησιμοποιεί τον όρο ως συνδετικό παράγοντα μεταξύ αίσθησης και λογικής. Η *Stimmung* θα λάβει οντολογικό προσανατολισμό στις πραγματείες του Martin Heidegger⁹ και φαινομενολογικό σε σύγχρονα γερμανικά φιλοσοφικά κινήματα, όπως σε αυτό της *Νέας Φαινομενολογίας*¹⁰ και της *Νέας Αισθητικής*.¹¹

Τι γίνεται, ωστόσο, όταν η κατηγορία της *Stimmung*, μετά από αυτή τη μακρά περιπλάνηση, καταλήξει στο πεδίο της σχέσης Λόγου και Εικόνας; Όταν φτάσει εκεί, φέρει μαζί της όλες τις ιδιότητες και τις επικοινωνιακές ικανότητες που έχει κληρονομήσει κατά την περιπλάνησή της. Από τη μουσική, για παράδειγμα, κρατά την έννοια της αρμονίας, από την ψυχολογία την έννοια της ατμόσφαιρας και της επήρειας, από τη φυσική την έννοια της αντήχησης και από τη φιλοσοφία τον τρόπο συμφιλίωσης αντικρουόμενων όρων. Έτσι, κατά τη διάρκεια της αισθητικοποίησής της, όταν δηλαδή πολιτογραφηθεί στο διακαλλιτεχνικό πεδίο, είναι σε θέση να ενεργοποιήσει όλα τα εφόδια που έλαβε κατά την περιπλάνησή της και να τα αξιοποιήσει για να χαρτογραφήσει νέους ερμηνευτικούς ορίζοντες.

Πώς ορίζεται, λοιπόν, η κατηγορία της *Stimmung* ως αισθητική κατηγορία; Στις υπάρχουσες μελέτες ο ορισμός κινείται σε ένα διπλό επίπεδο, σε αυτό της παραγωγής και σε αυτό της πρόσληψης. Στο επίπεδο της παραγωγής, η *Stimmung* ορίζεται ως αισθητική κατηγορία, όταν αναπαριστά έννοιες, συναισθήματα και ατμόσφαιρες μέσα στα πλαίσια ενός έργου τέχνης, λογοτεχνικού ή εικαστικού. Στο επίπεδο της πρόσληψης, η *Stimmung* ορίζεται ως αισθητική εμπειρία, ως βίωση της ατμόσφαιρας που εκπέμπει ένα έργο τέχνης, μια εμπειρία που οδηγεί στην παροντικοποίηση του έργου (Böhme 29, 31). Κάθε φορά που ο αναγνώστης διαβάζει ένα βιβλίο ή ο θεατής βλέπει έναν πίνακα η κατηγορία της *Stimmung* ενεργοποιείται με διπλό τρόπο: από τη μια το λογοτεχνικό και αντί-

⁹ Για μια φαινομενολογική ερμηνεία του όρου στον Heidegger και για την ποιητολογική της σημασία και αξιοποίηση βλ. Hajduk (97-126).

¹⁰ Κυρίαρχη είναι η μορφή του Hermann Schmitz, σύμφωνα με τον οποίο τα συναισθήματα δεν ορίζονται ως προβολή του εσωτερικού κόσμου ενός υποκειμένου στο περιβάλλον, αλλά ως *Stimmung*, ως ατμόσφαιρα, που εκπέμπεται προς το υποκείμενο και επιδρά στο σώμα και την ψυχή του. Η ατμόσφαιρα αυτή έχει τη δυνατότητα να εμπυχώνει τα περιβάλλοντα αντικείμενα, τα οποία συνδέονται με τα υποκείμενα. Πρβλ. Schmitz, *Atmosphären* (9, 30) και Schmitz, *Der Leib* (63-64, 66).

¹¹ Βασικός εκπρόσωπος της Νέας Αισθητικής είναι ο Gernot Böhme, ο οποίος χρησιμοποιεί τον όρο της ατμόσφαιρας (*Atmosphäre*) ως μέσο σύνδεσης του περιβάλλοντος χώρου και του παραλήπτη μιας αισθητικής εμπειρίας. Από τη μία το περιβάλλον εκπέμπει μια συγκεκριμένη ατμόσφαιρα, από την άλλη το προσλαμβάνον υποκείμενο συμμετέχει στην ατμόσφαιρα και βιώνει μέσα από την αισθητική εμπειρία μια νέα μορφή παροντικότητας.

στοιχα εικαστικό έργο αποτελείται από κατασκευασμένες ατμόσφαιρες και από την άλλη ο αναγνώστης και θεατής αντίστοιχα προσλαμβάνει αυτές τις ατμόσφαιρες μέσα από την αισθητική εμπειρία και έτσι, κατά κάποιο τρόπο, συμβάλλει στην επικαιροποίησή τους (Gumbrecht 13, 15).

Αυτός ο συνθετικός ορισμός περιγράφει πώς η κατηγορία της *Stimmung* αισθητικοποιείται. Ωστόσο, το ερώτημα είναι πώς η αισθητική πλέον κατηγορία μπορεί να ανοίξει νέες ορίζουσες στα παραδείγματα συνύφανσης Λόγου και Εικόνας, δηλαδή, πώς η νομαδική κατηγορία της *Stimmung* γίνεται *flâneur*. Τι συμβαίνει όταν ο Édouard Manet ζωγραφίζει τη *Nana*¹² αντλώντας έμπνευση από τον 7ο τόμο (*Το Ρόπαλο*) του μυθιστορηματικού κύκλου *Rougon-Macquart*, του Émile Zola, κατά τον οποίο εμφανίζεται η φιγούρα για πρώτη φορά; Και τι γίνεται στη συνέχεια, όταν ο Zola βλέποντας τη ζωγραφική αναπαράσταση της ηρωίδας, όπως αποδίδεται από τον Manet, αναπτύσσει λογοτεχνικά τη φιγούρα στο ομώνυμο μυθιστόρημά του, τη *Νανά*; Αυτό που μεταβιβάζεται από το λογοτεχνικό έργο στο εικαστικό και επανέρχεται στη συνέχεια στο λογοτεχνικό είναι η *Stimmung*. Είναι λες και ο συγγραφέας ή ο ζωγράφος αποσπά τη *Stimmung* από το ένα μέσο και τη μεταθέτει στο άλλο, στο οικείο του μέσο. Στο πεδίο, λοιπόν, της διαμεσικότητας θα μπορούσε να ορίσει κανείς την αισθητική κατηγορία της *Stimmung* ως αυτό που απομένει, όταν ένα έργο τέχνης απαλλαγεί από τον υλικό και μεσικό του εξοπλισμό, από την αμφίεσή του. Η *Stimmung* ορίζεται, έτσι, ως το υπόλοιπο. Αποσπάται από το ένα μέσο, για να μετατεθεί και να μεταγραφεί σε ένα άλλο μέσο. Όταν ο αφηγητής προσπαθεί να μιμηθεί τους τρόπους αναπαράστασης ενός ανοίκειου σε αυτόν μέσου, δεν κατορθώνει αυτή τη μίμηση με υλικό τρόπο, αλλά μέσω της *Stimmung*, την οποία ενσωματώνει στο κείμενο ή στην εικόνα αντίστοιχα.

Βασικό χαρακτηριστικό της συγκεκριμένης αισθητικής κατηγορίας είναι η φασματικότητα, καθώς είναι μια φιγούρα που επιβιώνει και επανεμφανίζεται σε νέα μέσα και είδη. Επιβιώνει από τον υλικό και μεσικό θάνατο και καταλαμβάνει ένα νέο μεσικό σώμα, το (μετα)στοιχειώνει. Ο εκάστοτε αφηγητής που θέλει να αφηγηθεί διαμεσικά, δηλαδή με τρόπο εικαστικό και λογοτεχνικό συνάμα, παλεύει με το ανοίκειο μέσο και αυτό που επιβιώνει από την πάλη του είναι η *Stimmung*. Αυτή θα μεταφερθεί στο οικείο μέσο του. Γιατί, ωστόσο, επιβιώνει αυτή η νομαδική φιγούρα; Διότι μέσα από την περιπλάνησή της έχει κερδίσει πολυφωνία. Ο Manet παλεύει με τη λογοτεχνική γυναικεία μορφή από το ζολαδικό μυθιστόρημα και προσπαθεί να την οικειοποιηθεί εγκιβωτίζοντάς τη στο μέσο της ζωγραφικής. Από αυτή την πάλη, διαλύονται και η ύλη και τα μεσικά χαρακτηριστικά της ηρωίδας. Αυτό που μένει, όμως, στα χέρια του ζωγράφου είναι η *Stimmung*. Και αυτή θα μεταφέρει στο έργο του.

3.1 Σκηνοθετημένη διαμεσικότητα στο εικαστικό ιδίωμα

Το πρώτο σκηνοθετημένο διαμεσικό παράδειγμα που θα αναλυθεί μέσα από την αισθητική κατηγορία της *Stimmung* είναι *Οι καρέκλες του χαμένου χρόνου* (*Les Assises du Temps Perdu*) που κατασκεύασε ο γάλλος ντιζάινερ Anthony Guerrée το 2020, έμπνεόμενος από τους λογοτεχνικούς χαρακτήρες του έργου του Proust. Κάθε λογοτεχνική φιγούρα του μυθιστορήματος αντιστοιχεί σε μια καρέκλα με διαφορετικά μορφολογικά και στυλιστικά χαρακτηριστικά. Η καρέκλα

¹² Manet, Édouard. *Nana*. 1877, Hamburger Kunsthalle, λάδι σε καμβά, 150 × 116 εκ.

φέρει το όνομα του εκάστοτε ήρωα και ενσαρκώνει, όπως επισημαίνει ο δημιουργός, «τον τρόπο ύπαρξης» («la manière d'être»: Guerrée, *Les Assises* 7) της εκάστοτε λογοτεχνικής φιγούρας. Όπως επισημαίνει ο ντιζάινερ: «Διάβασα Προυστ σαν να βρισκόμουν σε όνειρο και αίφνης ευχήθηκα να ιχνηλατήσω, να σχηματοποιήσω την πρόσληψη των ηρώων, καθιστώντας τους ορατούς, δίνοντάς τους μια θέση πραγματική μέσα στον χώρο, δίνοντάς τους μια καρέκλα». ¹³ Αυτό που περνά από τη μυθιστορηματική μορφή στο εικαστικό αντικείμενο είναι η *Stimmung*, ένα ίχνος, το οποίο επανεγγράφεται καλλιτεχνικά και οπτικοποιείται.

Ο Guerrée με τις καρέκλες του χωροποιεί τις μυθιστορηματικές φιγούρες και τους προσδίδει μια υλική και απτή υπόσταση. Οι διαφανείς μυθοπλαστικές φιγούρες αποκτούν μια εικαστική αδιαφάνεια. Δεν πρόκειται, ωστόσο, για μια αναπαράσταση, αλλά για ένα ξαναζωντάνεμα των ηρώων. Η φασματική *Stimmung* μεταφέρεται από το λογοτεχνικό μέσο στο εικαστικό και μετενσαρκώνεται διακαλλιτεχνικά. Οι λογοτεχνικές φιγούρες χειραφετούνται από το μυθιστορηματικό σύμπαν και δρουν πλέον αυτόνομα στον χώρο: «Η γραμμή, η άνεση, οι αναλογίες μιας καρέκλας δεν αποτελούν μόνο έναν τρόπο καθίσματος, αλλά και μια σειρά ιδιοτήτων και πιθανών σεναρίων» (“*Les Assises*”, [μτφρ. δική μου]). Για να προσλάβει κανείς τις καρέκλες του χαμένου χρόνου ως χειραφετημένες εικαστικές φιγούρες πρέπει πρωτίστως να αφαιρέσει από αυτές τη χρηστικότητα τους, επακόλουθο της επαφιέμενης εμπιστοσύνης (*Verlässlichkeit*), αν δανειστεί κανείς την ορολογία του Heidegger (28) και ακόλουθα να τις θεωρήσει ως έργο τέχνης.

Ακολουθεί ένα παράδειγμα από αυτές τις καρέκλες, το οποίο επεξηγεί πώς η αισθητική κατηγορία της *Stimmung* μπορεί να χρησιμοποιηθεί ως μέθοδος, αλλά και ως ερμηνευτικό κλειδί για τη σχέση Λόγου και Εικόνας. Η καρέκλα που φέρει το όνομα του *Bergotte*,¹⁴ του μυθοπλαστικού συγγραφέα στο *Αναζητώντας*, παραπέμπει απευθείας στη λογοτεχνική σκηνή όπου ο εν λόγω ήρωας πεθαίνει στην αίθουσα ενός μουσείου μπροστά από τον πίνακα του Johannes Vermeer *Vue de Delft* (εικ. 2). Ενώ περνά τις τελευταίες του στιγμές, ο Bergotte συνειδητοποιεί ότι έτσι έπρεπε να γράφει, όπως ακριβώς είναι ζωγραφισμένος ο μικρός κίτρινος τοίχος στο έργο του Vermeer.

Βρέθηκε επιτέλους μπροστά στον Βερμέερ, τον οποίο θυμόταν πιο αστραφτερό, πιο διαφορετικό από καθετί που γνώριζε, αλλά όπου [...] παρατήρησε για πρώτη φορά κάποιες μικρές ανθρώπινες φιγούρες σε χρώμα θαλασσί, την άμμο που ήταν ρόδινη και τελικά την πολύτιμη ματιέρα της πολύ μικρής επιφάνειας του κίτρινου τοίχου. Οι ζάλες του αύξαιναν, κάρφωνε το βλέμμα του, όπως ένα παιδί πάνω σε μια κίτρινη πεταλούδα την οποία προσπαθεί να πιάσει, στην πολύτιμη μικρή επιφάνεια του τοίχου. Έτσι έπρεπε να γράφω, έλεγε. Τα τελευταία μου βιβλία είναι πολύ ξερά, θα έπρεπε να περάσω πολλές στρώσεις χρώμα, να φτιάξω την ίδια μου τη φράση πολύτι-

¹³ «J'ai lu Proust comme on fait un rêve et j'ai très vite souhaité en garder une trace, figer ma perception des personnages en les rendant visibles et en leur donnant une place réelle dans l'espace, en leur donnant une assise» (*Les Assises* 9, [μτφρ. δική μου]).

¹⁴ Διαφορετικές φωτογραφικές λήψεις του έργου, καθώς και σημειώσεις του σχεδιαστή για τη συγκεκριμένη καρέκλα μπορεί κανείς να δει στον ακόλουθο σύνδεσμο: <https://anthony-guerree.com/bergotte/> [ανακτήθηκε: 19/08/2022].

μη, όπως αυτή η μικρή επιφάνεια κίτρινου τοίχου. Δεν του ξέφευγε, ωστόσο, η σοβαρότητα της ζάλης του. Έβλεπε μπροστά του μια ουράνια ζυγαριά, όπου από τη μια πλευρά βρισκόταν η ίδια η ζωή του και από την άλλη η μικρή επιφάνεια τοίχου η τόσο ωραία ζωγραφισμένη κίτρινη. Ένωθε πως είχε απερίσκεπτα θυσιάσει την πρώτη για τη δεύτερη [...] Επαναλάμβανε στον εαυτό του: Μικρή επιφάνεια κίτρινου τοίχου με λοξή στέγη, μικρή επιφάνεια κίτρινου τοίχου. (Η φυλακισμένη 152)



Εικόνα 2: Johannes Vermeer. *Vue de Delft* (ελλ. *Αποψη του Ντελφτ*). 1660, Mauritshuis, λάδι σε καμβά, 98.5 × 117.5 cm.

Ο Guergée, όταν κατασκευάζει αντίστοιχα την καρέκλα (εικ. 3), επιλέγει ακριβώς αυτή την κίτρινη επιφάνεια ως σήμα κατατεθέν, ως ίχνος που επιβιώνει στις μεσικές του μεταλλάξεις, ως *Stimmung*, για να δώσει στον μυθοπλαστικό συγγραφέα μια υλική υπόσταση. Και σε αυτό το σημείο, αξίζει να επισημανθεί ότι η συγκεκριμένη αισθητική κατηγορία, παρ' όλη τη φασματικότητά της, δεν είναι κάτι ομιχλώδες και αόριστο, αλλά είναι πάντοτε μέσω του έργου τέχνης και μέσα στο έργο τέχνης εντοπίσιμο (Heidegger 30).



Εικόνα 3: Anthony Guerrée. *Bergotte*. 2019, Atelier Jaspers, © Anthony Guerrée.

Ενώ παλεύει ο εικαστικός με τη λογοτεχνική φιγούρα, βρίσκει το σημείο που επιβιώνει, τη *Stimmung* και στη συνέχεια την ντύνει με το δικό του μεσικό και υλικό στοιχείο. Η κατηγορία εντοπίζεται ως σημείο και ίχνος και όχι ως κέντρο του έργου, γιατί η *Stimmung* μπορεί να βρίσκεται και στην περιφέρεια ενός έργου. Παρ' όλα αυτά, ενώ βρίσκεται στην περιφέρεια, μπορεί να δυναμιτίσει και να αποδομήσει κάθε έννοια. Η κίτρινη μικρή επιφάνεια είναι η *Stimmung*, η οποία επιβιώνει από το εικαστικό έργο του Vermeer στο μυθιστόρημα του Proust και στη συνέχεια, επανέρχεται στην καρέκλα του Guerrée. Ένα φάσμα που περνά διάτρητα τα όρια μεταξύ Λόγου και Εικόνας, που μεταμορφώνεται και δρα σε επίπεδο παραγωγής και πρόσληψης. Είναι τα «Σημάδια κίτρινα», όπως θα έλεγε ο Μίλτος Σαχτούρης στο ομώνυμο ποίημα (14) από τη συλλογή *Χρωμοτραύματα* (1980).

Έτσι, μπορεί να εντοπίσει κανείς στην καρέκλα Bergotte το κίτρινο σημείο από το έργο του Vermeer, που βρίσκεται εγκιβωτισμένο στη λογοτεχνική σκηνή του *Αναζητώντας*, καθώς και τη σιλουέτα της πόλης, τις κορυφογραμμές από τα σπίτια που απεικονίζονται στον πίνακα του Vermeer. Ο Guerrée επιλέγει για τη συγκεκριμένη καρέκλα το στυλ του κυκλικού πάγκου που περιστρέφεται γύρω από έναν κεντρικό άξονα, σχέδιο αγαπητό κατά τον 19ο αιώνα που κοσμούσε τις αίθουσες υποδοχής, παραπέμποντας έτσι στον χώρο του μουσείου, όπου εκτυλίσσεται η λογοτεχνική σκηνή με τον θάνατο του Bergotte. Είναι εξαιρετικού ενδιαφέροντος το γεγονός ότι η *Stimmung*, που μεταφέρεται από το ένα μέσο στο άλλο αποτελεί η ίδια ένα παράδειγμα διαμεσικότητας. Δεν πρόκειται,

δηλαδή, μόνο για τη μεταφορά μιας λογοτεχνικής σκηνής στον εικαστικό χώρο, ο Bergotte από λογοτεχνική φιγούρα γίνεται καρέκλα αλλά και η ίδια η λογοτεχνική σκηνή που επιλέγεται έχει διακαλλιτεχνικό χαρακτήρα, ο οποίος μεταφέρεται στην αναπαραστατική δύναμη της καρέκλας. Η καρέκλα είναι η λογοτεχνική φιγούρα και παράλληλα, το ζωγραφικό έργο του Vermeer.

3.2. Σκηνοθετημένη διαμεσικότητα στο λογοτεχνικό ιδίωμα

Το δεύτερο παράδειγμα σκηνοθετημένης διαμεσικότητας, που θα αναλυθεί, είναι λογοτεχνικό και εστιάζει στο πώς ακριβώς η κατηγορία της *Stimmung* μπορεί να χρησιμοποιηθεί ως μέθοδος και ερμηνευτικό κλειδί στα παραδείγματα σύναψης Λόγου και Εικόνας. Το παράδειγμα είναι *Η καρδερίνα*, μυθιστόρημα της αμερικανίδας Donna Tartt, που εκδόθηκε το 2014. Η μυθοπλασία εκτυλίσσεται ως εξής: ο αφηγητής Theo Decker είναι ένας έφηβος που ζει με τη μητέρα του, ώσπου μια μέρα κατά την επίσκεψή τους σε ένα μουσείο γίνεται μια τρομοκρατική επίθεση. Ένας από τους ελάχιστους επιζήσαντες είναι ο αφηγητής, ο οποίος καταφέρνει να διασώσει έναν ζωγραφικό πίνακα, την *Καρδερίνα* (εικ. 4) του ολλανδού ζωγράφου Carel Fabritius, έργο του 1654. Από εκείνη τη στιγμή, κρύβει τον μικρό πίνακα, ο οποίος λειτουργεί σαν ένα *ρελίκβιεμ* της νεκρής του μητέρας και ως σημείο εκκίνησης όλης της δράσης του μυθιστορήματος.



Εικόνα 4: Carel Fabritius. *Het puttertje* (ελλ. *Η Καρδερίνα*). 1654, Mauritshuis, λάδι σε πάνελ, 33.5 × 22.8 εκ.

Η περιπέτεια του πραγματικού πίνακα αξίζει να αναφερθεί, καθώς δεν είναι τυχαία η επιλογή του στο συγκεκριμένο μυθιστόρημα και η μυθοπλαστική επανεγ-

γραφή του. Ο Carel Fabritius είναι ένας από τους σημαντικότερους μαθητές του Rembrandt και ζούσε από το 1650 στο Delft, όπου ίδρυσε και τη σχολή του Ντελφτ. Η *Καρδερίνα* είναι από τα τελευταία έργα του, καθώς ο ολλανδός ζωγράφος πέθανε 32 χρονών, ενώ βρισκόταν στο ατελιέ του μετά από έκρηξη μιας πυριτιδαποθήκης. Το μεγαλύτερο μέρος του έργου του καταστράφηκε, ενώ η *Καρδερίνα* είναι ένα από τα λίγα έργα που σώθηκαν άθικτα. Αυτό, λοιπόν, που μεταφέρεται από τη ζωγραφική αναπαράσταση της καρδερίνας στη λογοτεχνική επανεγγραφή της είναι η *Stimmung* του έργου και μαζί της η εγγεγραμμένη σε αυτό ιστορία της εικόνας που επιβιώνει, της σωζόμενης εικόνας. Ο έφηβος αφηγητής του μυθιστορήματος, ενώ κείται σε κατάσταση σύγχυσης στο μουσείο, ύστερα από την έκρηξη, παρατηρεί το εικαστικό έργο, που επίμονα τον παρακαλά να διασώσει από τα συντρίμια ένας ηλικιωμένος που βρισκόταν κοντά του. Ο ηλικιωμένος κύριος θα αφήσει την τελευταία του πνοή στο κατεστραμμένο μουσείο, αλλά η μνήμη του θα συνδεθεί με τη λογοτεχνική μοίρα του ήρωα:

Τότε είδα ότι έδειχνε μια σκονισμένη παραλληλόγραμμη τάβλα, ουσιαστικά αόρατη μέσα στα σπασμένα δοκάρια και τα σκουπίδια, μικρότερη σε μέγεθος από το φορητό υπολογιστή που είχα στο σπίτι. «Αυτό;» ρώτησα, κοιτάζοντας πιο προσεκτικά. Ήταν λεκιασμένο με στάλες από κερί, καλυμμένο με ένα ακανόνιστο κολάζ από κουρελιασμένες ετικέτες. «Αυτό θέλετε;»
 «Σε ικετεύω». Μάτια σφιχτοκλεισμένα. Ήταν ανάστατος, έβηχε τόσο άγρια, ώστε μετά βίας μπορούσε να μιλήσει.
 Άπλωσα το χέρι μου και σήκωσα την τάβλα από τις άκρες. Ήταν απρόσμενα βαριά για το μέγεθός της. Μια μακριά σχίζα από τη σπασμένη κορνίζα κρεμόταν από τη γωνία.
 Σκούπισα τη σκονισμένη επιφάνεια με το μανίκι μου. Ένα κίτρινο πουλάκι, θολό κάτω από την παχιά στρώση άσπρης σκόνης. (53)

Αυτό που παραμένει, μετά τη διάσωση του έργου είναι η *Stimmung*, η οποία μεταφέρεται από τον εικαστικό στον λογοτεχνικό κόσμο. Η Tartt αποσπά τη *Stimmung* από το εικαστικό της περιβάλλον και την οικειοποιείται όχι μόνο αναπαράγοντας μυθοπλαστικά, αν και παραλλαγμένη, την ιστορία του πίνακα, αλλά και μετατρέποντας την εικαστική μορφή της καρδερίνας σε λογοτεχνική μορφή. Η *Stimmung* επιβιώνει και αναπλάθεται διαμεσικά. Η ζωγραφική φιγούρα της καρδερίνας μετατρέπεται σε λογοτεχνική φιγούρα και στη συνέχεια, ενσαρκώνεται στη λογοτεχνική φιγούρα της χαμένης μητέρας. Αυτό που πλανάται από το ένα μέσο στο άλλο είναι ακριβώς η αισθητική κατηγορία ως φάσμα. Ο Aby Warburg οραματίστηκε ένα τέτοιο φασματικό μοντέλο για την ιστορία της τέχνης, η οποία θα έπρεπε να μελετηθεί ως επιβίωση των εικόνων που λειτουργούν ως σωσίες, φαντάσματα, καλλιτεχνικές και εκφραστικές μεταλλάξεις, μέσα στην εξέλιξη των χρόνων (Didi-Huberman 26-32).

Η *Stimmung*, ωστόσο, ως αισθητική κατηγορία, παρά τη φασματική της υπόσταση, και σε αυτό το παράδειγμα δεν είναι κάτι ασαφές και ομιχλώδες, αλλά είναι πάντα εντοπίσιμη στο έργο τέχνης και συντελεί στην ερμηνεία του. Στο συγκεκριμένο παράδειγμα, εντοπίζεται στην ικανότητα της φιγούρας να επιβιώνει. Αυτό το εικαστικό ίχνος έμεινε στα χέρια της Tartt, όταν πάλεψε με το έργο του Fabritius, και αυτό μετεγγράφεται στη μυθοπλαστική καρδερίνα ως επιβίωση από την τρομοκρατική επίθεση στο μουσείο, αλλά και ως επιβίωση της

μνήμης της νεκρής μητέρας. Η νέα, λογοτεχνικά εμβαπτισμένη, καρδερίνα αποχρωματίζεται κατά τη διαδικασία της μεσικής της μετάθεσης, δηλαδή, κατά τη διάρκεια της λεκτικοποίησής της, συγκρατώντας ωστόσο την εικαστική της παράδοση, καθώς και την ιστορική μνήμη της τύχης της.

4. Κατακλείδα ή το μυστικό της συνύπαρξης

Τα παραδείγματα, τα οποία αναλύθηκαν και ερμηνεύτηκαν στην παρούσα μελέτη, εντάσσονται στο πεδίο της σκηνοθετημένης διαμεσικότητας. Το συγκεκριμένο πεδίο ασχολείται με παραδείγματα, κατά τα οποία δύο διαφορετικά μέσα έκφρασης συνυφαίνονται σε ένα μόνο μεσικό πλάτωμα. Συνεπώς, οι ραφές που προκύπτουν από τη συνύπαρξη των δύο ετερόκλιτων μεσικών σωμάτων είναι αδιόρατες και επινοημένες από τον σκηνοθέτη του έργου, δηλαδή από τον αφηγητή ή την αφηγήτρια της λογοτεχνικής ή εικαστικής παράστασης. Το κυρίαρχο ορατό μέσο, λογοτεχνικό ή εικαστικό, μιμείται τους τρόπους αναπαράστασης ενός έτερου μέσου, απεκδύοντάς το από τον υλικό και μεσικό του εξοπλισμό. Για να γίνει σαφής αυτή η συνθετική και συνάμα αφαιρετική διαδικασία, προτάθηκε η αισθητική κατηγορία της *Stimmung*, η οποία δύναται να λειτουργήσει τόσο ως μεθοδολογικό εργαλείο για την προσέγγιση τέτοιας τάξεως διαμεσικών φαινομένων όσο και για την αισθητική ερμηνεία τους.

Από την παρούσα υπόθεση εργασίας προκύπτει, λοιπόν, η ακόλουθη διαπίστωση: για να προσεγγίσει κανείς τη σχέση Λόγου και Εικόνας χρειάζεται όρους ανθεκτικούς, όρους που έχουν δοκιμαστεί και επιβιώσει σε διαφορετικά πεδία και έχουν κερδίσει από αυτή την πάλη νέες, δυναμικές επικοινωνιακές ικανότητες. Η στρατηγική της περιπλάνησης, ο ορισμός της κατηγορίας ως νομαδικής φιγούρας και το παράδειγμα της *Stimmung* είναι μια προσπάθεια και μια πρόταση συνάμα προς αυτή την κατεύθυνση. Τα σώματα του Λόγου και της Εικόνας συναντιούνται, αγγίζονται και μεταφέρουν ένα μυστικό που περνά από το ένα μέσο στο άλλο, το μυστικό της συνύπαρξης.

Βιβλιογραφία

- Benjamin, Walter. "Das Passagen-Werk." *Walter Benjamin. Gesammelte Schriften V*, edited by Rolf Tiedemann. Suhrkamp, 1982.
- Böhme, Gernot. *Atmosphäre*. Suhrkamp, 1995.
- Certeau, Michel. *The Practice of Every Day Life*, translated by Steven Rendall. University of California Press, 1984.
- Deleuze, Gilles and Felix Guattari. *Nomadology. The War Machine*, translated by Brian Massumi. Wormwood Distribution, 2010.
- Didi-Huberman, Georges. *Surviving Image. Phantoms of Time and Time of Phantoms. Aby Warburg's History of Art*, translated by Harvey Mendelsohn. The Pennsylvania State University Press, 2017.
- Eberle, Gerhard. *Meyers kleines Lexikon Psychologie*. Bibliographisches Institut, 1986.
- Frey, Christiane. "Kants proportionierte Stimmung." *Stimmung. Zur Wiederkehr einer ästhetischen Kategorie*, edited by Anna-Katharina Gisbertz. Wilhelm Fink Verlag, 2011, pp. 75-94.
- Gebhardt, Winfried, Ronald Hitzler and Bernt Schnettler. "Unterwegs-Sein – zur Einleitung." *Nomaden, Flaneure, Vagabunden. Wissensformen und Denkstile der Gegenwart*, edited by Winfried Gebhardt and Ronald Hitzler. VS Verlag für Sozialwissenschaften, 2006, pp. 9-22.
- Gisbertz, Anna-Katharina. "Wiederkehr der Stimmung?" *Stimmung. Zur Wiederkehr einer ästhetischen Kategorie*, edited by Anna-Katharina Gisbertz. Wilhelm Fink Verlag, 2011, pp. 7-13.
- Guerrée, Anthony. *Les Assises du temps perdu*. Bouclard Éditions, 2020.
- Guerrée, Anthony. "Les Assises du Temps Perdu."
<https://anthony-guerree.com/category/chairs-lost-time/>
[ανακτήθηκε: 18/8/2022].
- Gumbrecht, Hans Ulrich. *Stimmungen lesen. Über eine verdeckte Wirklichkeit der Literatur*. Hanser Verlag, 2017.
- Hajduk, Stefan. *Poetologie der Stimmung. Ein ästhetisches Phänomen der frühen Goethezeit*. Transcript Verlag, 2016.
- Hansen-Löve, Aage. "Intermedialität und Intertextualität. Probleme der Korrelation von Wort- und Bildkunst – am Beispiel der russischen Modeme." *Dialog der Texte. Hamburger Kolloquium zur Intertextualität*, edited by Wolf Schmid and Wolf-Dieter Stempel. Institut für Slawistik an der Universität Wien, 1983, pp. 291-360.
- Heidegger, Martin. *Der Ursprung des Kunstwerkes*. Reclam, 2012 [1st edit.1950].
- Merleau-Ponty, Maurice. *Phénoménologie de la perception*. Éditions Gallimard, 1945.
- Nancy, Jean-Luc. *Corpus*, translated by Richard Rand. Fordham University Press, 2008.
- Previsic, Boris. "Polyphonie und Stimmung. Musikalische Metaphern zur Aktualisierung der Literatur- und Kulturtheorie." *Faszinosum ›Klang‹. Anthropologie – Medialität – Kulturelle Praxis*, edited by Wolf Gerhard Schmidt. De Gruyter, 2014, pp. 120-135.
- Rajewsky, Irina. "Intermediality, Intertextuality, and Remediation: A Literary Perspective on Intermediality." *Intermedialités / Intermediality*, vol. 6, 2005, pp. 43-64.

- https://www.researchgate.net/publication/273011987_Intermediality_Intertextuality_and_Remediation_A_Literary_Perspective_on_Intermediality
[ανακτήθηκε: 17/08/2022].
- Schiller, Friedrich. *Über die ästhetische Erziehung des Menschen in einer Reihe von Briefen*. Berliner Ausgabe, 2013 [1st edit. 1795].
- Schmitz, Hermann. *Der Leib*. De Gruyter, 2011.
- Schmitz, Hermann. *Atmosphären*. Verlag Karl Alber, 2016.
- Tartt, Donna. *Η καρδερίνα*, μετάφραση Χριστάννα Σακελλαροπούλου. Λιβάνης, 2014.
- Wellbery, David. "Stimmung." *Ästhetische Grundbegriffe*, vol. 5, edited by Barck Karlheinz et. al., Verlag J.B. Metzler, 2003, pp. 703-733.
- Wirth, Uwe. "Hypertextuelle Aufpfropfung als Übergangsform zwischen Intermedialität und Transmedialität." *Transmedialität. Zur Ästhetik paraliterarischer Verfahren*, edited by Urs Meyer, Roberto Simanowski et. al. Wallstein Verlag, 2006, pp. 19-38.
- Zola, Émile. *L'Assommoir*. Éditions Gallimard, 1999 [1st edit.1877].
- Zola, Émile. *Nana*. Gallimard Education, 2002 [1st edit.1880].
- Αριστοτέλης. *Όργανον 1: Κατηγορίαι – Περί έρμηνείας*, μετάφραση Ηλίας Π. Νικολούδης. Κάκτος, 1994.
- Προυστ, Μαρσέλ. *Αναζητώντας τον χαμένο χρόνο. Η φυλακισμένη*, μετάφραση Παύλος Ζάννας. Εστία, 2004.
- Προυστ, Μαρσέλ. *Αναζητώντας τον χαμένο χρόνο. Από την μεριά του Σουάν*, μετάφραση Παύλος Ζάννας. Εστία, 2013.
- Σαχτούρης, Μίλτος. *Χρωμοτραύματα*. Κέδρος, 1980.

Summary

Stella Chachali

The wandering of aesthetic categories between text and image. The example of *Stimmung*

The article raises methodological questions on the axis of analysis and hermeneutics between text and image. What happens if one perceives literature and painting as moving bodies, which touch each other, collide or exchange gifts? The paper proposes a conceptual scheme, which will be used both as a methodological tool and as an interpretation key for intermedial approaches. In this regard, a number of aesthetic categories is configured, which on the one hand derive from historical conceptual categories and on the other are getting aestheticized via the process of *Wanderung*, in order to be activated within complex intermedial relations. In this context the example of the category of *Stimmung* will be presented. Initially, *Stimmung* migrates as a nomadic figure among different epistemological fields and then it wanders as a *flâneur* between text and image, suggesting new crossings and hermeneutical paths.