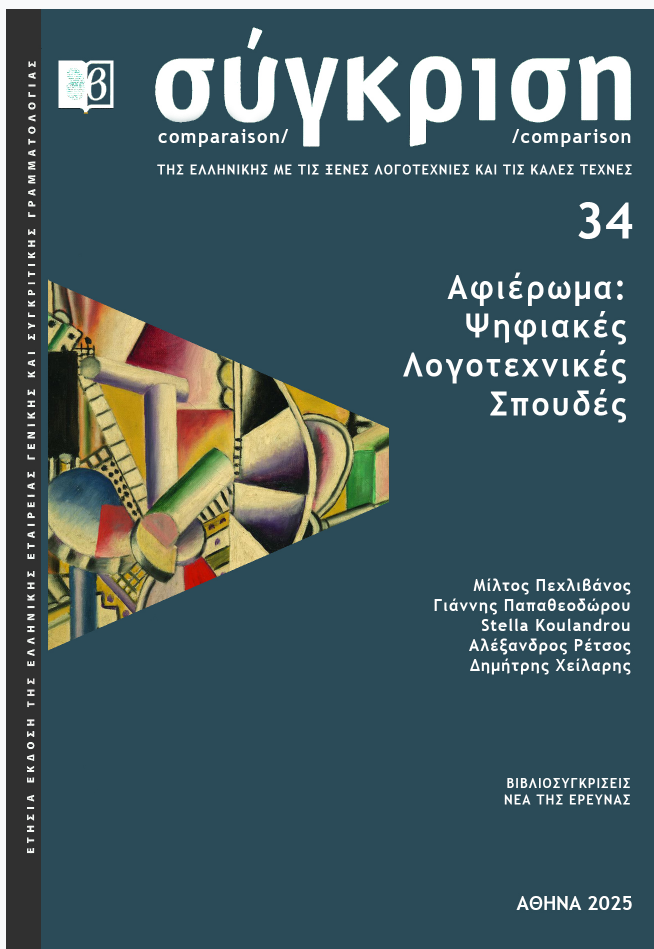


Σύγκριση/Comparaison/Comparison

Αρ. 34 (2025)

Ψηφιακές Λογοτεχνικές Σπουδές



Stella Chachali, *Inszenierte Intermedialität, Zur Wanderung ästhetischer Kategorien in Bild und Schrift*, transcript Verlag/Metabasis, Bielefeld, 2025, ISBN 978-3-8376-7690-7.

Λητώ Ιωακειμίδου

Copyright © 2026, Λητώ Ιωακειμίδου



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

Βιβλιογραφική αναφορά:

Ιωακειμίδου Λ. (2026). Stella Chachali, *Inszenierte Intermedialität, Zur Wanderung ästhetischer Kategorien in Bild und Schrift*, transcript Verlag/Metabasis, Bielefeld, 2025, ISBN 978-3-8376-7690-7.: [Στέλλα Χαχάλη, Σκηνοθετημένη Διαμεσικότητα. Για την περιπλάνηση των Αισθητικών Κατηγοριών στην εικόνα και τον λόγο, εκδ. transcript/Metabasis, Bielefeld Γερμανίας, 2025, 251 σσ., το πρωτότυπο κείμενο στα γερμανικά]. *Σύγκριση/Comparaison/Comparison*, (34), 306–317. ανακτήθηκε από <https://ejournals.epublishing.ekt.gr/index.php/syγκrissi/article/view/45413>

Stella Chachali, *Inszenierte Intermedialität, Zur Wanderung ästhetischer Kategorien in Bild und Schrift*, transcript Verlag/Metabasis, Bielefeld, 2025, ISBN 978-3-8376-7690-7.

[Στέλλα Χαχάλη, *Σκηνοθετημένη Διαμεσικότητα. Για την περιπλάνηση των Αισθητικών Κατηγοριών στην εικόνα και τον λόγο*, εκδ. transcript/Metabasis, Bielefeld Γερμανίας, 2025, 251 σσ., το πρωτότυπο κείμενο στα γερμανικά]

Για τον αναγνώστη που ενδιαφέρεται να πληροφορηθεί τις τάσεις ή και τις μόδες στην εξέλιξη των διαμεσικών και διακαλλιτεχνικών μελετών, το πεδίο «Μαρσέλ Προυστ και τέχνες» αποδεικνύεται ιδιαίτερα εύφορο. Όχι μόνο ως προς την τέχνη που επιλέγεται (π.χ. δυτικότροπος καθεδρικός ναός εν συνόλω και ως προς τα αρχιτεκτονικά του τμήματα, ντεκόρ και μικροτεχνήματα στη μόδα του ιαπωνισμού ή του αρ νουβό, δομικά χαρακτηριστικά σε σχέση με το κίνημα του κονστρουκτιβισμού, και, βέβαια, μουσική και ζωγραφική όπως εγγράφονται στο έργο του), αλλά και ως προς τη μέθοδο παρουσίασης, τον τρόπο μοντελοποίησης, την κομβική μεταφορά, τη διασημειωτική γέφυρα ή όποιον άλλο όρο μπορεί να βρεθεί για να αποδώσει μια τέτοια μεταγραφή ενός συστήματος σημείων σε ένα άλλο.¹ Έτσι, πέρα από τη δοκιμαϊκή γραφή, ή στο πλαίσιο αυτής, μπορεί κανείς να συναντήσει για τον Προυστ και τις τέχνες: την ειδολογική κατασκευή εικονοκειμενικού λεξικού (εικόνες πινάκων και χωρία που τους ρηματο-

ποιούν) ή γλωσσαρίου (με αλφαβητική σειρά, τα τμήματα ενός καθεδρικού ναού), την παρακολούθηση των φαντασιακών/φαντασιωσικών μεταμορφώσεων μιας πρώτης ύλης (το γυαλί και τα γυάλινα αντικείμενα στον Μαρσέλ Προυστ),² αλλά και πιο πρωτότυπους διαμεσικούς προβληματισμούς, όπως είναι η χρήση του ειδολογικού όρου «μυθιστόρημα» (το μυθιστόρημα της Αλμπερτίν) για να σχολιαστεί η δημιουργία του χαρακτήρα αυτού και η αλληλεπίδρασή του με τον εσωτερικό κόσμο του Αφηγητή μέσω κορυφαίων ζωγράφων (Giotto, Tiziano, Carraccio μεταξύ άλλων), έργα των οποίων ρηματοποιούνται με πολύ ιδιαίτερους τρόπους στο κείμενο.³ Επομένως, στις προσεγγίσεις του πεδίου «Προυστ και τέχνες» διαφαίνεται «η χρήση διαλογοποιημένων εννοιολογικών κατηγοριών, ικανών δηλαδή να αποδώσουν την ύπαρξη και λειτουργία πεδίων “ανταλλαγών” και διαπλοκής μεταξύ λογοτεχνίας και καλλιτεχνικών εκφράσεων, πεδίων που φέρνουν στο προσκήνιο την ερμηνευτική διάσταση, αποδίδοντας στο εννοιολογικό συγκριτολογικό

¹ Βλ., αντιστοίχως, Luc Fraisse, *L'Œuvre cathédrale, Proust et l'architecture médiévale*, José Corti, 1990, *Proust et le japonisme*, PUS, 1997· Cyril Barde, *Littérature et Art nouveau, de Mallarmé à Proust*, Classiques Garnier, 2023· Sjeff Houppermans, *Marcel Proust constructiviste*, Rodopi, 2007.

² Βλ. David Mendelson, *Le Verre et les objets de verre dans l'univers imaginaire de Marcel Proust*, José Corti, 1968.

³ Βλ. Sophie Bertho, *La Peinture selon Proust*, Classiques Garnier, 2021.

εγχείρημα και ευρύτερα στη Συγκριτική Ποιητική ουσιώδη ερμηνευτικό χαρακτήρα», όπως συνοψίζει τη μεθοδολογική του πρόταση ο Δημήτρης Αγγελάτος.⁴

Με αξιοπρόσεκτη ευρηματικότητα στην αναζήτηση κατάλληλης ειδολογικής ορολογίας για να αποδοθεί η λειτουργική αξία του διαμεσικού σημείου, η Στέλλα Χαχάλη χρησιμοποιεί τη διαδικασία της «σκηνοθεσίας» ως εγγύηση α) της αμοιβαιότητας μεταξύ λόγου και ζωγραφικής, υπό την έννοια ότι η μία τέχνη μπορεί να σκηνοθετήσει την άλλη, β) της δραστηρότητας, της επεισοδιακής περιπλοκής και της διάρκειας του όλου μηχανισμού ετούτης της αλληλεπίδρασης και γ) της εμπλοκής του αποδέκτη στην πρόσληψη του όλου. Το βιβλίο της *Inszenierte Intermedialität, Zur Wanderung ästhetischer Kategorien in Bild und Schrift (Σκηνοθετημένη Διαμεσικότητα. Για την περιπλάνηση των Αισθητικών Κατηγοριών στην εικόνα και τον λόγο, 2025)* αποτελεί την έκδοση της διδακτορικής διατριβής της, η οποία εκπονήθηκε στο Πανεπιστήμιο του Πότσταμ (Ινστιτούτο Τεχνών και Μέσων, με επόπτη τον καθηγητή Johannes Ungelenk) σε συνεπίβλεψη με το Τμήμα Φιλολογίας ΕΚΠΑ (με επόπτη τον καθηγητή Δημήτρη Αγγελάτο) και ολοκληρώθηκε το 2024. Το βιβλίο υιοθετεί σταδιακά τη δόμηση ενός θεατρικού έργου, ενώ τα κεφάλαιά του προσομοιάζουν πλέον με «πρόλογο», «πάροδο»

(έκθεση, κατάσταση), «επεισόδια» (περιπέτεια), «στάσιμα» (στιγμές αργοπορίας), «έξοδο» και ό,τι συνεπάγεται η αριστοτελική σύλληψη αυτής της δομής. Η συγγραφέας του ερευνητικού έργου γίνεται και η σκηνοθέτρια του ξετυλίγματός του επί σκηνής, ενώ ο «Πρόλογος», εν είδει σκηνοθετικών οδηγιών, περιγράφει το περιεχόμενο και τη διάρθρωση του δράματος και αναγγέλλει τους κύριους χαρακτήρες. Ταυτόχρονα, γίνεται αναφορά σε προϋπάρχοντες τρόπους προσέγγισης της διαμεσικότητας λόγου-εικόνας, από τους οποίους η παρούσα ερευνητική δουλειά θέλει να απομακρυνθεί: αντιλήψεις περί της ζωγραφικής υφής του λογοτεχνικού κειμένου («εικονιστικότητα»), γενικές συσχετίσεις εικόνας-λόγου, ποικιλότροπη διάδραση εικόνων και κειμένων (όπως όταν εξετάζεται μια σειρά «μοτίβων» στο λογοτεχνικό κείμενο) κ.ο.κ. Η συγγραφέας στρέφεται λοιπόν σε εκείνη τη διαμεσική συγκυρία όπου ένα μέσον, ορατό για τον αναγνώστη/θεατή (π.χ. ένα μυθιστόρημα), καλεί, τοποθετεί επί σκηνής και σκηνοθετεί ένα άλλο μέσον (π.χ. έναν ζωγραφικό πίνακα), υιοθετώντας και ορισμένες από τις τεχνικές αναπαράστασης του δεύτερου. Μεταξύ του «μέσου που σκηνοθετεί» και του «μέσου που σκηνοθετείται» δημιουργείται, επί σκηνής, μια περίπλοκη σχέση που φτάνει σε μεταίχμιακές καταστάσεις και συγχύσεις, τόσο σε επίπεδο παραγωγής, όσο και σε επίπεδο πρόσληψης. Εδώ παρεμβαίνουν οι τρεις βασικές Αισθητικές Κατηγορίες πάνω στις οποίες βασίζεται το όλο εγχείρημα: η

⁴ Δημήτρης Αγγελάτος, «Σύγκριση και διακαλλιτεχνικές προσεγγίσεις στη Συγκριτική Φιλολογία», *Σύγκριση*, τχ. 15, 2004, σσ. 50-51.

«Τεχνοφάνεια» (Artsemblance), η «Ατμόσφαιρα» (Stimmung) και η «Άρνηση» (Negation). Η περιπλάνησή τους (Wanderung) από επιστημονικό πεδίο σε επιστημονικό πεδίο προτού εισέλθουν σε αυτό της σκηνοθετημένης διαμεσικότητας, αλλά και η περιπατητική τους διαδρομή (flânerie) στις διακλαδώσεις του υπό μελέτη πεδίου αποτελούν την εγγύηση του πλούτου και της ευπλαστότητάς τους, όπως επίσης και μιας πολυφωνικής δυναμικής που δεν είναι πάντα ορατή. Κρίσιμη παράμετρος σε κάθε κεφάλαιο του βιβλίου είναι η ανάπτυξη παραδειγμάτων σκηνοθετημένης διαμεσικότητας εικόνας-λόγου, ώστε ο αναγνώστης να ενταχθεί πληρέστερα στην επιχειρηματολογία και, προπάντων, να μπορέσει να οικειοποιηθεί την περιγραφόμενη μέθοδο για τις δικές του μελλοντικές έρευνες.

Στο πρώτο κεφάλαιο εξετάζονται έννοιες και θεωρίες γύρω από τη σχέση λόγου και εικόνας. Μεταξύ άλλων, η ορολογική διαμάχη διαμεσικότητας-διακειμενικότητας (αν τα ζωγραφικά σημεία δεν εμφανίζονται στο κείμενο με τη χρωματική ή γραμμική τους υλικότητα, μπορούμε να μιλάμε για διαμεσικότητα; Μπορεί άραγε η γλωσσολογική διακειμενικότητα να χρησιμοποιηθεί και πέραν της γλώσσας, ως μεταβίβαση ενός συστήματος σημείων σε ένα άλλο, σύμφωνα με τη διατύπωση της Kristeva;)· οι τρανσμεδιακές μεταβάσεις (Transmedialität), διαδικασίες που φέρνουν κοντά δύο διαφορετικά σημειωτικά συστήματα ή τεχνολογίες παρουσίασης (π.χ. περφόρμανς και βίντεο), χωρίς όμως το

ένα μέσον να μιμείται ή να θεματοποιεί το άλλο. Η Στέλλα Χαχάλη θέτει ως πρόβλημα την υπερ-χρήση παρεμφερών τεχνικών όρων για να προσεγγιστεί ερμηνευτικά το αισθητικό προϊόν και στρέφεται σε μια διαμεσικότητα η οποία συνεπάγεται τη μετεγγραφή ετερογενών σημείων σε ένα ομογενές μεσικό σώμα, που ακολουθεί τη μεταιχμιακή λειτουργία της (ανα)παράστασης, καθώς τα υλικά απόντα (ζωγραφικά ή λογοτεχνικά) σημεία (ανα)παρίστανται ως ορατά (η περιγραφή του φαινομένου δανείζεται εδώ στοιχεία από το θεωρητικό οικοδόμημα του Δημήτρη Αγγελάτου για τη λογοτεχνία και τη ζωγραφική).

Το κεφάλαιο ολοκληρώνεται με την ανάλυση του τρόπου με τον οποίο ο Emmet Williams, εκπρόσωπος της Concrete Poetry και περφόρμερ, δημιουργεί ένα εικαστικό έργο με την οπτική επανάληψη της φράσης (δανείου από το έργο της Γερτρούδης Στάιν) «when this you see remember me», σε σημείο οι λέξεις να μην μπορούν πια να αναγνωσθούν, η «δείξις» να ενεργοποιεί τη μνήμη, το κείμενο να μετατρέπεται σε οπτικό σημείο και το παρόν αντικείμενο να ανακαλεί ένα απόν στοιχείο. Σύμφωνα με τη διακειμενική προσέγγιση της Στέλλας Χαχάλη, η δεικτική ποιότητα της φράσης την καθιστά ιδανική για να μεταβεί στη «ζωγραφική» (την τέχνη της δείξεως), ενώ ο τίτλος του εικαστικού έργου, που εμπεριέχει και το όνομα της συγγραφέως, οδηγεί τους θεατές να ξαναγίνουν αναγνώστες, αναδεικνύοντας αυτή την αμφίδρομη σχέση (αναγνώστης ↔ θεατής).

Στο δεύτερο κεφάλαιο αναπτύσσεται η «πρώτη πράξη» του «έργου». Λογοτεχνία και ζωγραφική λαμβάνουν θέση επί σκηνής. Οι μεσικές αυτές μορφές γίνονται σώματα (ο «χορός») και αναμένουν να συναντήσουν τους πρωταγωνιστές, τις τρεις Αισθητικές Κατηγορίες. Προς το παρόν, η συγγραφέας-«σκηνοθέτρια» μελετάει διεξοδικά τις κινήσεις, το πλησίασμα και το άγγιγμα αυτών των μεσικών σωμάτων, χρησιμοποιώντας και προσαρμόζοντας στο σύστημά της έννοιες από τη θεωρία του σώματος και του πολιτισμού. Η κατά Maurice Merleau-Ponty φαινομενολογία της αντίληψης επιλέγεται για να παρουσιαστεί η μεταφορά σώμα=έργο τέχνης και για να τονιστεί η συνάντηση των μεσικών σωμάτων όχι μόνο ως προς τη χωρική δομή της σκηνής, αλλά και ως χρονικό φαινόμενο, με σχέδιο κίνησης και λειτουργική προθεσιακότητα, ένα πεδίο ανεξάντλητων δυνατοτήτων. Όπως και το σώμα, έτσι και το επί σκηνής μέσον είναι πάντα ανοιχτό σε νέες δυνατότητες και φέρει το δικό του «Zur-Welt-sein». Οι δικές του μνήμες και αφηγηματικές / αναπαραστατικές συνήθειες, χωρίς να σβήσουν, συναντούν αυτές του ξένου μέσου, μια αντίρροπη δύναμη που θα το γονιμοποιήσει. Ο σχολιασμός του ποιήματος «Το αμύγδαλο του κόσμου» (*Τρία ποιήματα με σημαία ευκαιρίας*, 1982) του Οδυσσέα Ελύτη και η ενσωμάτωση στο βιβλίο των αντίστοιχων πινάκων στους οποίους αναφέρεται το ποίημα εξεικονίζουν με ακρίβεια ετούτη την προσαρμογή του ποιητικού σώματος σε ζωγραφικό,

καθώς και την ανάπτυξη της σκηνοθετημένης διαμεσικότητας ως λεκτικού collage, γύρω από την παρθενικότητα και τον ερωτισμό ενός κοριτσιού του Dalí, του De Chirico και του Balthus.

Η θεωρία του δώρου, προερχόμενη από τις ανθρωπολογικές μελέτες του Marcel Mauss, εισάγει μια άλλη διάσταση, ηθικής τάξεως, στη σκηνοθετημένη διαμεσικότητα: το ένα μέσον προσφέρει δώρα στο άλλο· αλλά ο παραλήπτης λαμβάνει και ένα «κομμάτι» του δωρητή, που θα επιστρέψει ανταποδίδοντάς το ή δωρίζοντάς το σε κάποιον τρίτο. Υποδειγματική στο σημείο αυτό είναι η ανάλυση του μακροσκελούς μυθιστορήματος *Η καρδερίνα* (2013) της Donna Tartt, όπου ο ομώνυμος πίνακας του Carel Fabritius, αν και δεν αναπαράγεται στην αρχική, υλική υπόστασή του, ούτε και γίνεται αντικείμενο κάποιας ρητορικής «εκφράσεως», αποκτά τη μυστική δύναμη που έχουν τα λείψανα, αποτελώντας τη βάση για την επιβίωση της μνήμης της σκοτωμένης μητέρας στον ψυχικό κόσμο του έφηβου πρωταγωνιστή. Και όταν, το 2019, το μυθιστόρημα γίνεται ταινία, το δώρο περνάει σε άλλα μεσικά χέρια, τροποποιούμενο, μη χάνοντας όμως τη μεσική του ουσία. Αντίστοιχα, για τη νουβέλα του Balzac *Το άγνωστο αριστούργημα* (1831) τονίζεται ότι το μέσον που σκηνοθετεί, η λογοτεχνία, μιμείται τον ρυθμό του σκηνοθετούμενου μέσου, της ζωγραφικής, «σαν-να-ήταν» δικός του τρόπος αναπαράστασης, λαμβανομένου υπόψη και του παραδόξου να παρίσταται το εν λόγω πορτρέτο ως

προϊόν ρηματοποίησης, την ίδια στιγμή που ο ζωγράφος-δημιουργός του το έχει πλήρως καταστρέψει, μετατρέποντας τα χρώματά του σε μια «ανοιχτόχρωμη αλοιφή». Ομοίως, τα «Σημάδια κίτρινα» από τα *Χρωμοτραύματα* (1980) του Σαχτούρη λαμβάνουν τον ηχητικό και ζωγραφικό ρυθμό τους από το κίτρινο χρώμα, μια οντολογική ουσία που γεννάει υπαρξιακό άγχος, χτίζοντας το Unheimlich (ανοίκειο) και προβληματίζοντας για την ιδεοπλαστική εικόνα στον Σαχτούρη, την «αντιπαράσταση» κατά τον Γ. Δάλλα.

Το τρίτο κεφάλαιο αναπτύσσει την έννοια της «Κατηγορίας» και τη στρατηγική της περιπλάνησης των τριών Αισθητικών Κατηγοριών. Οι Κατηγορίες εμφανίζονται ως λεκτικές και σημασιολογικές προοπτικές της πραγματικότητας (Wirklichkeit), με ταξινομική δύναμη πάνω στο υπαρκτό (Seiend). Μοιραία, τίθεται το αριστοτελικό ζήτημα των «πρός τι», από τη στιγμή που, διαλεκτικά και οντολογικά, η ταυτότητα ενός αντικειμένου μπορεί να προσδιοριστεί μόνο μέσα από την πρόσδεσή του με ένα άλλο. Σε αυτή την ποιητική της αναλογίας συμβάλλει, επίσης, ο μετα-αποικιακός στοχασμός του Édouard Glissant περί νομαδισμού ως απομάκρυνσης από τη μονογλωσσία, προς όφελος μιας πολυφωνικής ετερότητας.

Η συγγραφέας αναπτύσσει στη συνέχεια τη θεμελιώδη ικανότητα των Κατηγοριών να περιπλανώνται στα πεδία του λόγου και σε ποικίλες μορφές σκέψης μέχρι να φτάσουν στον προορισμό τους, το πεδίο της

διαμεσικότητας, όπου αισθητικοποιούνται προκειμένου να συνδεθούν με το ζήτημα των σχέσεων ανταλλαγής λογοτεχνίας και ζωγραφικής. Από το *Mille Plateaux* των Deleuze/Guattari αντλούνται η αστάθεια, η ετερογένεια, η ασυμμετρία, οι ριζωματικές ιδιότητες του νομαδικού χώρου (π.χ. η Κατηγορία «Ατμόσφαιρα» έχει ήδη περιπλανηθεί στην αισθητική, την ψυχολογία, τη φυσιολογία του ήχου), ενώ από τη Mieke Bal το «travelling concept» ως εγγύηση διεπιστημονικών σχέσεων.

Ενταγμένες πλέον στο πεδίο της διαμεσικότητας, οι Κατηγορίες δεν μένουν ακίνητες, αλλά, κατά το πρότυπο του περιπατητή/flâneur του Walter Benjamin, επιτελούν το συνειδητό έργο του περάσματος, της διέλευσης, μέσα σε ένα είδος «διαμεσικής πολιτείας», υπερβαίνοντας τα χωροχρονικά όρια του ενός και μοναδικού μέσου. Σχεδιάζουν νέους συνδυασμούς δρόμων και καθιστούν δυνατή την προσέγγιση των διαμεσικών παραδειγμάτων. Έχοντας μέσα τους την αναλογικότητα («πρός τι») και την κινητικότητα, οργανώνουν μια νέα χαρτογράφηση.

Η δράση των Αισθητικών Κατηγοριών επί σκηνης αποτελεί το στάδιο της «περιπέτειας» και αναπτύσσεται στο τέταρτο κεφάλαιο του βιβλίου («τρίτη πράξη»). Εδώ ο αναγνώστης παρακολουθεί την ενεργοποίηση της αισθητικής λειτουργίας των Κατηγοριών, για τις οποίες αναλύονται τα κομβικά σημεία της προγενέστερης πορείας τους που τις έχουν εμπλουτίσει.

Η Κατηγορία της «Τεχνοφάνειας» (Artsemblance) ορίζεται κατ' αρχάς ως προς τη *vraisemblance* (αληθοφάνεια), ως σχέση μεταξύ αλήθειας-φύσης-τέχνης. Ξεκινώντας από την αληθοφάνεια στον γαλλικό κλασικισμό (Boileau), η ανάπτυξη φτάνει στην αίσθηση του αληθινού που πρέπει να γεννάει ένα έργο τέχνης κατά τον Diderot και ακολουθεί ο σχολιασμός του πίνακα του Greuze *Νύφη στο χωριό* (1761) μέσω της αισθητικής του Γάλλου φιλοσόφου. Η ανάλυση του πίνακα από τη Στέλλα Χαχάλη μας προτρέπει να ακολουθήσουμε γεωμετρικές διαδρομές στην επιφάνειά του (πυραμίδα, ορθογώνιο, διαγωνίους) και να συνειδητοποιήσουμε πώς η ζωγραφική επιφάνεια γίνεται όχι μόνο σκηνή θεατρικού έργου, αλλά και μυθοπλασία, αληθοφανής αλλά έμπλη πάθους. Το πέρασμα της αληθοφάνειας από τη γερμανική φιλοσοφία γίνεται μέσω του Schiller και του Heidegger, ενώ η διάκριση μεταξύ «πράγματος» (Ding), «εργαλείου» (Zeug) και «έργου» (Werk) εφαρμόζεται στον σχολιασμό του πίνακα *Ένα ζευγάρι παπούτσια* (1886) του Van Gogh (πέρασμα από την καθημερινή χρησιμότητα του αντικειμένου σε μια αλήθεια που εσωκλείεται στο έργο τέχνης).

Από την ιδέα ότι η αλήθεια βρίσκεται εντός της τέχνης και όχι εκτός αυτής αναδύεται η «Τεχνοφάνεια», που δηλώνει ότι η πραγματικότητα πρέπει να υπακούει στην τέχνη και να τη μιμείται. Το πρώτο παράδειγμα προέρχεται από τα εικαστικά: ο σύγχρονος καλλιτέχνης Anthony Guerrée παρουσιάζει, το

2019, μια σειρά καθισμάτων εμπνευσμένων από χαρακτήρες του έργου του Προυστ. Τα υλικά προϊόντα ενδύονται λοιπόν με μια ξεχωριστή πραγματικότητα και εξατομικεύονται. Έτσι, το κάθισμα του Μπεργκότ μιμείται περιγράμματα κτηρίων από τη *Θέα της πόλης Ντελφτ* του Vermeer, αλλά προπάντων αντικατοπτρίζει την εσωτερική διαδικασία των σκέψεων του μυθοπλασιακού συγγραφέα σε μια στιγμή υπέρτατης υπαρξιακής αγωνίας.

Το δεύτερο διαμεσικό παράδειγμα που εξεικονίζει την «Τεχνοφάνεια» είναι το μυθιστόρημα *Το μουσείο της αθωότητας* του Ορχάν Παμούκ. Ο Τούρκος συγγραφέας συνέλαβε την ιδέα της συγγραφής ενός μυθιστορήματος και ταυτόχρονα της δημιουργίας ενός μουσείου, επισκέψιμου για το κοινό, που οπτικοποιεί αντικείμενα σχετιζόμενα με την υπόθεση του έργου. Ο αναγνώστης/θεατής συνειδητοποιεί ότι ο χώρος του μουσείου ισοδυναμεί με τόπο αθωότητας από τη στιγμή που καθαγιάζει τα καθημερινά πράγματα που συνδέονται με τον έρωτα του πρωταγωνιστή για την πεθαμένη γυναίκα του. Από τα συμπεράσματα που εξάγει η συγγραφέας, ιδιαίτερο ενδιαφέρον έχει η σύνδεση ετούτων των διαμεσικών αντικειμένων με έναν νέο υλισμό, στα όρια του «μετα-ανθρώπινου». Δεν πρόκειται πλέον για μαρμαρωμένα εκθέματα που υπόκεινται στην αντίληψη έλλογων, κινούμενων υποκειμένων, αλλά για όντα που κατοικούν σε ένα αμφίσημο και ρευστό περιβάλλον, σε μεταξύ τους διάδραση, φέροντας

πλέον μια τριπλή υπόσταση, αισθητική, μεταφυσική και διαμεσική.

Η δεύτερη Αισθητική Κατηγορία που πρωταγωνιστεί, η «Ατμόσφαιρα», αντιστοιχεί στον γερμανικό όρο *Stimmung*, δύσκολα μεταφράσιμο στο πλαίσιο του παρόντος εγχειρήματος, καθώς φέρει τα ίχνη της χρήσης του σε ποικίλα επιστημονικά πεδία. Πάντως, στο πεδίο της αισθητικής, δανείζεται την πολυφωνία του από τη μουσική, την έννοια της εμπλοκής από την ψυχολογία και την αντήχηση από τη φυσική. Εμπλέκει μια φαινομενολογική κατανόηση (πώς το αντικείμενο τέχνης γίνεται αισθητό από τον θεατή): ειδικότερα στο πεδίο της διαμεσικότητας μπορεί να συμβάλει στην απάντηση του ερωτήματος «πώς δύο διαφορετικές μεσικές μορφές μοιράζονται την ίδια *Stimmung*» και να ερμηνεύσει τη συνθετότητα των αντίστοιχων τροποποιήσεων. Η «Ατμόσφαιρα» είναι λοιπόν μια μορφή που επιζεί (*Nachleben*) σε διαφορετικές μεσικές εκφράσεις και γίνεται κριτήριο διαμεσικού διαλόγου, επικοινωνίας μεταξύ γραφής και εικόνας.

Ιδιαίτερα διαφωτιστική είναι η εφαρμογή αυτών των στοιχείων στον *Ηλίθιο* του Ντοστογιέφσκι, και συγκεκριμένα στην πρόταση του πρίγκιπα Μίσκιν προς την Αδελαΐδα, αδερφή της Αγλαΐας, για το θέμα ενός μελλοντικού πίνακά της. Σύμφωνα με τη Στέλλα Χαχάλη, ξετυλιγονται εδώ δύο οπτικά επίπεδα, ο πίνακας του Hans Fries *Ο αποκεφαλισμός του Αγίου Ιωάννη του Βαπτιστή* (1514), που είχε δει ο Μίσκιν στη Βασιλεία, και η πρόταση του

πρίγκιπα να απεικονιστούν οι τελευταίες στιγμές ενός ανθρώπου πριν από την εκτέλεση της θανατικής του ποινής. Η συγγραφέας μελετάει διεξοδικά τη μεταφορά της *Stimmung* από τη ζωγραφική στο βιβλίο και τους τρόπους με τους οποίους αναδύονται μέσα από το δεύτερο οι τεχνικές αναπαράστασης της πρώτης. Συμπληρώνοντας την επιχειρηματολογία, θα προτείναμε και τον όρο της «διπλής ρηματοποίησης», που συμπεριλαμβάνει α) τον πίνακα του Hans Fries τον οποίο είδε και περιγράφει ο Μίσκιν και β) τον αγέννητο ακόμα πίνακα που θα μπορούσε να ζωγραφίσει η Αδελαΐδα και τον οποίο οραματίζεται ο Μίσκιν, ρηματοποιώντας τον με όλη την ενδεχομενικότητά του.

Η τρίτη Αισθητική Κατηγορία που εμφανίζεται επί σκηνής είναι η «Άρνηση» (*Negation*). Έχοντας δοκιμαστεί σε ετερόκλητα πεδία, από την αποφαστική θεολογία έως την ψυχολογία, η άρνηση έχει δύο άξονες: τον αφηγηματικό (= σιωπή, μυστήριο, αορατότητα) και τον δομικό (= σημεία απροσδιοριστίας στο έργο). Στην πρώτη περίπτωση, το μυστικό που κρύβεται σε ένα μεσικό σώμα μεταβιβάζεται στο σώμα ενός άλλου μέσου χωρίς να αποκαλύπτεται: για παράδειγμα, στον *Tristram Shandy* (1759-67) του Laurence Sterne, ο θάνατος του Γιόρικ αναγγέλλεται με μια σελίδα που καλύπτεται εξ ολοκλήρου με μαύρο μελάνι. Δείχνοντας τον θάνατο, γίνεται ένα σιωπηλό *memento mori*, μέσω του οποίου η «Άρνηση» ως Αισθητική Κατηγορία κινείται μεταξύ σιωπής και ομιλίας, ορατότητας και αορατότητας.

Για τα σημεία απροσδιοριστίας ως δομικό άξονα του κειμένου χρησιμοποιείται η θεωρία του Roman Ingarden και τονίζεται ο επικοινωνιακός προσανατολισμός της «Άρνησης» και η χειραφέτηση των αναγνωστών/θεατών, οι οποίοι γεμίζουν τα σημεία απροσδιοριστίας δίνοντάς τους αισθητική αξία. Η πολιτική δύναμη της Negation φαίνεται μέσα από το παράδειγμα του βιβλίου του Mohamedou Ould Slahi, *Ημερολόγιο του Γκουαντάναμο*. Η διαμεσικότητα του έργου έγκειται στα μαύρα ορθογώνια σχήματα, οπτικά σημεία με τα οποία η λογοκρισία καλύπτει χωρία του κειμένου, ορθογώνια τα οποία, στη δεύτερη έκδοση του βιβλίου, γίνονται ημιδιάφανα, διατηρώντας την πράξη της λογοκρισίας αλλά επιτρέποντας να διαφανεί ταυτόχρονα το κρυφό κείμενο. Πολύ σημαντική είναι η διαπίστωση ότι τα δύο μέσα κινούνται ανταγωνιστικά, εφόσον η επέκταση του ενός (μαύρα ορθογώνια) συνεπάγεται τον περιορισμό του άλλου (γραφή). Η σύγκρουση αυτή έχει όμως τη δική της δυναμική, καθώς προβληματίζει όποιον βλέπει και διαβάζει την τυπωμένη σελίδα.

Η «τέταρτη πράξη» του έργου, η στιγμή της επιβράδυνσης που προσφέρει η ανάπτυξη επί σκηνής της διαμεσικότητας, παρουσιάζεται στο πέμπτο κεφάλαιο του βιβλίου. Στην πρώτη «σκηνή» ετούτης της πράξης, η λογοτεχνία σκηνοθετεί τη ζωγραφική. Με τον εκτενή σχολιασμό της ενσωμάτωσης πινάκων στο *Αναζητώντας τον χαμένο χρόνο*, η Στέλλα Χαχάλη τοποθετεί την επιχειρηματολογία της στο πεδίο των μελετών

«Προυστ και τέχνες» που προαναφέραμε και το εμπλουτίζει με την εφαρμογή σε αυτό των τριών Αισθητικών Κατηγοριών. Το *Αναζητώντας τον χαμένο χρόνο*, σύμφωνα με τη συγγραφέα, μετατρέπεται σε ένα πλούσιο σκηνικό θέαμα όπου λογοτεχνικές και ζωγραφικές μορφές συνδημιουργούν μια νέα καλλιτεχνική εμπειρία.

Η χρήση της «Τεχνοφάνειας» μας επιτρέπει να δούμε πώς η πραγματικότητα μέσα στο έργο σχεδιάζει μορφές προσώπων βάσει συγκεκριμένων έργων τέχνης. Για παράδειγμα, η Οντέτ λατρεύεται από τον γνώστη της τέχνης Σουάν ως έχουσα ομοιότητες με πρόσωπο του Botticelli. Και μάλιστα, ως ζωντανή Σεπφώρα, η Οντέτ υπερτερεί της αντίστοιχης ζωγραφικής μορφής, καθώς ο Σουάν μπορεί να την έχει κοντά του, στον πραγματικό του κόσμο. Πολύ σωστά η Στέλλα Χαχάλη προλαμβάνει την αντίδραση του αναγνώστη: δεν πρόκειται για εκχυδαϊσμό του έργου τέχνης, υποβιβασμό σε φωτογραφία της αγαπημένης, αλλά για εξύψωση του λογοτεχνικού χαρακτήρα, ο οποίος κερδίζει σε σημασία γιατί έχει γίνει διαμεσικό δημιουργήμα, έχει διαρρήξει τα μεσικά σύνορα. Η αναζήτηση της Οντέτ ως Σεπφώρας ισοδυναμεί με την αναζήτηση της ουσίας των πραγμάτων και, εντέλει, με την αναζήτηση του χαμένου χρόνου μέσω της τέχνης.

Ανάλογη δυναμική έχει και η εφαρμογή της «Ατμόσφαιρας» στην ενσωμάτωση πινάκων του Chardin στο δεύτερο μέρος του *Αναζητώντας... Στον ίσκιο των ανθισμένων*

κοριτσιών. Ο Chardin, που έχει απασχολήσει ποικιλοτρόπως τον Προυστ, είναι ο ζωγράφος-κλειδί για τον μυθοπλασιακό καλλιτέχνη Ελστίρ, τα έργα του οποίου αναδεικνύουν στα μάτια του Αφηγητή τη «βαθιά ζωή των νεκρών φύσεων», την οποία εκείνος θα προσπαθήσει να μεταβιβάσει στο πεδίο της λογοτεχνίας. Επομένως, σε διαμεσικό επίπεδο, ενώ ο Αφηγητής αναφέρεται σε *natures mortes*, τελικά περιγράφονται *tableaux vivants*, όπου τα αναπαριστώμενα αντικείμενα μοιάζουν να μετακινούνται, να αποκτούν χρονικότητα και να καθαγιάζονται μέσα από την πολυσημία τους.

Η «Άρνηση», εφαρμοζόμενη στο *Αναζητώντας...*, συνδέεται με τη μεγεθυμένη, παραμορφωμένη λεπτομέρεια, το θραύσμα, το κομμάτι, που κρύβουν ένα μυστικό τονίζοντας ταυτόχρονα τη βαρύνουσα σημασία του (κατά το πρότυπο του «μικρού κομματιού κίτρινου τοίχου» που αναζητάει απεγνωσμένα ο Μπεργκότ στον πίνακα *Θέα της πόλης Ντέλφτ*). Η μεταβίβαση του μυστικού από μέσο σε μέσο εξεικονίζεται εδώ με την παρατήρηση του πίνακα *Το θαύμα του Σταυρού στο Ριάλτο* (1494) του Carraccio. Η βενετσιάνικη ενδυμασία ενός προσώπου μέσα στο πλήθος θυμίζει υποσυνείδητα στον Αφηγητή το παλτό που φορούσε η Αλμπερτίν μια νύχτα στις Βερσαλλίες. Το μυστικό που κρύβεται εδώ είναι ότι το συγκεκριμένο ένδυμα, έμπνευση του μόδιστρου Fortuny από έργα του Ιταλού ζωγράφου, παραπέμπει στον χωρισμό του Αφηγητή από την Αλμπερτίν και στον θάνατο της δεύτερης, που δεν θα αργούσε.

Καθώς το βλέμμα του θεατή μετακινείται από το επάνω αριστερά επίπεδο του πίνακα, όπου λαμβάνει χώρα η θαυματουργή θεραπεία, στο κάτω δεξιά, όπου τοποθετείται η κατά τα άλλα αδιάφορη μορφή, δεν διαρρηγνύεται μόνο η τάξη της θέασης του εικαστικού έργου· ο μανδύας ρηματοποιείται και αποκτά μια νέα, μυστική σημασία, μέσα από τη διαμεσική ανταλλαγή.

Η δεύτερη «σκηνή» της θεατρικής πράξης αφορά την περίπτωση κατά την οποία η ζωγραφική σκηνοθετεί τη λογοτεχνία. Οι σελίδες αυτές ξεδιπλώνουν τον στοχασμό της συγγραφέως για το εικαστικό έργο του Χρήστου Μποκόρου, ο οποίος «μεταφράζει» σε ζωγραφικό το λογοτεχνικό ιδίωμα των Ελύτη, Παπαδιαμάντη, Σολωμού, βάσει της επιλογής των παραδειγμάτων που παρουσιάζονται. Οι λογοτεχνικές μορφές και τα μοτίβα που δανείζεται ο ζωγράφος γίνονται υλικά διαμεσικής υφής και οπτικοποιούν τρία θεμελιώδη στοιχεία στο έργο του: τη θεολόγηση του ελάχιστου, το δέσιμο του εφήμερου με το αέναο και την ιδέα της Πατρίδας ως ανήκειν στην ελληνική παράδοση.

Η Αισθητική Κατηγορία της «Τεχνοφάνειας» συνδέεται με τον πίνακα *Ένα κυπαρίσσι για τον Οδυσσέα Ελύτη, που αντιφώνησε τον παράδεισο γύρω μας* (2011). Η Στέλλα Χαχάλη μελετάει ζωγραφικές τεχνικές και εικονικές λεπτομέρειες που εγγράφουν στην πραγματικότητα του πίνακα τα λογοτεχνικά σημεία του *Άξιον Εστί*, εξετάζοντας πώς ο Μποκόρος, με τα δικά του υλικά, επιχειρεί να σκηνοθετήσει τη σχέση ανά-

μεσα στο ένα και το παν, στο πεπερασμένο και το άπειρο, η οποία ενυπάρχει πρωτογενώς στο ποίημα, διατηρώντας τη μεταφυσική του φωτός, τον ηλιοτροπισμό, την ιδέα του Παραδείσου γύρω μας.

Η Αισθητική Κατηγορία της «Ατμόσφαιρας» συμβάλλει στον σχολιασμό του πίνακα *Συντροφιά με τον κυρ Αλέξανδρο* (2011). Η σκηνοθετημένη διαμεσικότητα βασίζεται εδώ στη σχέση μεταξύ των *in absentia* στοιχείων (μορφές, ιστορίες, νοήματα από το έργο του Παπαδιαμάντη) και των *in praesentia* ζωγραφικών αντικειμένων (τάβλα του τραπέζιου, μπουκάλι κρασιού, αναμμένο κερί, Ψαλτήρι, βιβλίο του Σαίξπηρ), εικαστικών σημείων όχι διακοσμητικών, αλλά φορέων μιας βαθύτερης σύνδεσης νοημάτων, μιας διαμεσικής εμπειρίας. Η πνευματική δύναμη του αρχικού λογοτεχνικού δώρου γίνεται το αντίδωρο του ζωγράφου προς τον συγγραφέα.

Το εικαστικό έργο *Η Δόξα μονάχη* (2020-21) σκηνοθετεί διαμεσικά την «Καταστροφή των Ψαρών», με αναφορές και στους *Ελεύθερους Πολιορκημένους*. Η Αισθητική Κατηγορία της «Άρνησης» απαλείφει από τον πίνακα τις μορφές των ανθρώπων που θυσιάστηκαν για την Ελευθερία και αναπαριστά είκοσι εννέα τάβλες καλυμμένες με φθαρμένα τραπεζομάντιλα, σκόρπια φύλλα δάφνης, ένα μαχαίρι, έναν Σταυρό με το μότο «Ελευθερία ή Θάνατος». Στο κέντρο φαίνεται μια μαυροφορεμένη γυναίκα που θρηνεί. Λαμβάνοντας υπόψη μας ότι «Άρνηση» σημαίνει μυστικό, κενό, αίνιγμα, αντιλαμβανόμαστε ότι ο Μποκόρος δεν

θέλει να δείξει δαφνοστολισμένους Αγωνιστές. Στην προκειμένη περίπτωση, το μυστικό που μεταβιβάζεται είναι η ελλειπτική, αφαιρετική (και για αυτό ισχυρότερη) ανάδυση του Αγώνα και η ηθική υποχρέωση του θεατή να ενεργοποιήσει ετούτη τη σιωπηλή εικόνα.

Η «πέμπτη πράξη», στο έκτο κεφάλαιο του βιβλίου, είναι η «έξοδος», για την οποία η συγγραφέας έχει πλήρη επίγνωση ότι μπορεί να ισοδυναμεί με καταστροφή ή λύση, ανάλογα με την αξιολόγηση του εγχειρήματος από τους αναγνώστες/θεατές του συνολικού έργου. Η «σκηνοθεσία» ταυτίζεται με μια μεθοδολογική στρατηγική για να αποφευχθεί ο επιστημολογικός λαβύρινθος και να μπορέσουμε να παρατηρήσουμε το διαμεσικό θέαμα με το γυμνό μάτι ενός θεατή. Καθώς τα μέσα/σώματα αγγίζονται και ανταλλάσσουν δώρα επί σκηνής, βιώνουν τα υλικά και μεσικά όριά τους: πέραν ενός σημείου, η λογοτεχνία δεν μπορεί να δείξει «σαν-να-ήταν» πίνακας, ούτε και η ζωγραφική να αφηγηθεί «σαν-να-ήταν» λογοτεχνία.

Οι τρεις Κατηγορίες είναι αυτές που μπορούν να ερμηνεύσουν τις υπερβάσεις των μεσικών ορίων, τόσο σε επίπεδο παραγωγής όσο και πρόσληψης. Παραμένει ανοιχτό όμως το ερώτημα κατά πόσον οι ζωές τους στο διαμεσικό πεδίο θα εξελιχθούν αίσια ή όχι. Η συγγραφέας/σκηνοθέτρια μας υπενθυμίζει ότι η διαμεσικότητα, που ενέχει διεπιστημονικές διασυνδέσεις και διασταυρώσεις, αποτελεί μια ριζωματική δομή, ένα ασύμμετρο, μη ιεραρ-

χημένο σύνολο, το οποίο πρέπει να μελετάται με μια απροϋπόθετη σκέψη.

Πρέπει να διευκρινιστεί ότι στο σύστημα σκέψης της Στέλλας Χαχάλη η «σκηνοθεσία» αφορά ένα κυρίαρχο μέσον που συναντά και σκηνοθετεί ένα άλλο. Στο παράδειγμα της λογοτεχνίας που ενσωματώνει πίνακες, τα δύο μεσικά σώματα δεν νοούνται ως ισότιμα, αλλά η τέχνη του λόγου προβάλλει ως κυρίαρχη, εφόσον είναι το ένα και μοναδικό μέσον που παραμένει ορατό εκ πρώτης όψεως. Επομένως, το εννοιολογικό σύστημα που αναπτύσσεται εδώ δεν αφορά περιπτώσεις «οικονομικότητας», όπου δύο διαφορετικά μέσα έρχονται σε επαφή, διατηρώντας όμως το διακριτό τους στάτους (όπως συμβαίνει π.χ. με τις φωτογραφίες σε σελίδες έργων του Breton ή του Sebald), αν και οι Αισθητικές Κατηγορίες, ιδιαίτερα η «Άρνηση» με τα μυστικά και τις εκπλήξεις που κρύβει, μπορούν, κατά τη γνώμη μας, να εμπλουτίσουν και τη μελέτη τέτοιου τύπου υβριδικών έργων.

Ακόμα όμως και επί τη βάσει της επιλογής αυτής, το βιβλίο της Στέλλας Χαχάλη, χάρη στο εύρος της εννοιολογικής του πλαισίωσης, τη μεγάλη ποικιλία των εις βάθος εξεταζόμενων παραδειγμάτων και τον άριστο συνδυασμό κειμενικών παραθεμάτων και τυπωμένων εικόνων, πινάκων και άλλων σχημάτων, πετυχαίνει την πρόκληση της σκέψης του αναγνώστη και της επιθυμίας του να γίνει μέτοχος αυτής της μεθόδου, επεξεργαζόμενος τις δικές του εφαρμογές. Με άλλα λόγια, η ε-

πικοινωνιακή διάδραση Αισθητικών Κατηγοριών/προσλαμβάνοντος κοινού (θεατών και αναγνώστων), ένας στόχος στον οποίο επιμένει ιδιαίτερα η συγγραφέας, αποκτά γερά θεμέλια, πόσο μάλλον που μέσω της «Άρνησης», της πλέον πολιτικής από τις τρεις Κατηγορίες, το μεταβιβαζόμενο από μέσον σε μέσον μυστικό μπορεί να εκληφθεί και ως ένα κοινωνικοπολιτικό «κατηγορώ» προς τον σημερινό θεατή της σκηνοθετημένης διαμεσικότητας για όσα έχει λησμονήσει και πρέπει επιτακτικά να επαναφέρει στον αξιακό του κώδικα (βλ. την ανάλυση του πίνακα *Η Δόξα μονάχη* από τη συγγραφέα).

Σε πολλά σημεία του βιβλίου τονίζεται η διττή λειτουργία, μεθοδολογική και ερμηνευτική, των Αισθητικών Κατηγοριών. Και είναι αλήθεια ότι αυτή η ιδιαιτερότητά τους ενισχύει τη δυναμική τους και την ιδιότητά τους να οδηγούν, με πρωτοτυπία, στον εννοιολογικό και αισθητικό πυρήνα των εξεταζόμενων έργων. Για παράδειγμα, το ζωγραφισμένο μαχαίρι στον προαναφερθέντα πίνακα του Μποκόρου αντιμετωπίζεται από τη συγγραφέα ως σύμβολο της οντολογίας (δίλημμα ανάμεσα στο τίποτα και το είναι, στον έρωτα και τον θάνατο, τη θυσία του Αγωνιστή μέσα σε μια οργιαστικά όμορφη φύση), της ηθικής (διαλεκτική του Καλού και του Κακού) και της αισθητικής (σύνθεση νεοκλασικισμού και ρομαντισμού) του Διονυσίου Σολωμού. Ομοίως, στα παραδείγματα που αντλούνται από το έργο του Προυστ, η σκηνοθετημένη διαμεσικότητα συναντάει ένα βασικότατο χαρακτηριστικό της

γραφής και της φιλοσοφίας του, δηλαδή την αντίληψη της πραγματικότητας ως αναλογικής σχέσης του αντικειμένου Α και του αντικειμένου Β, κάτι που δεν έχει να κάνει μόνο με τη διαμεσικότητα ή την αισθητική, αλλά γενικότερα με την κατανόηση της φύσης (= της ουσίας) των πραγμάτων.

Τέλος, παρά την αδιαμφισβήτητη εναρμόνιση των παραδειγμάτων με κάθε στάδιο της ανάπτυξης του στοχασμού, ο αναγνώστης θα μπορούσε να πειραματιστεί με τη σύνδεσή τους όχι μόνο με μία αλλά με περισσότερες Αισθητικές Κατηγορίες. Η συγγραφέας αναφέρει για αυτή την περίπτωση το κενό μεταξύ των ζωγραφισμένων αντικειμένων στον πίνακα *Συντροφιά με τον κυρ Αλέξανδρο* ως στοιχείο που ενεργοποιεί λογοτεχνικές μνήμες μορφών από το παπαδιαμαντικό έργο, εμπίπτοντας έτσι τόσο στην «Ατμόσφαιρα» όσο και στην «Άρνηση». Θα ήταν χρήσιμο, όμως, να προστεθεί εδώ και το ενδιαφέρον παράδειγμα του πίνακα που ο Μίσκιν προτείνει στην Αδελαΐδα να ζωγραφίσει. Για μεθοδολογικούς σκοπούς, αυτό συνδέεται με

την «Ατμόσφαιρα» (μεταβίβαση της Ατμόσφαιρας του Hans Fries στο ντοστογιεφσκικό κείμενο). Θα μπορούσε όμως να αποδειχθεί εξίσου επωφελές και για την «Τεχνοφάνεια», εφόσον η αληθινή (στη μυθολογία) ζωγράφος Αδελαΐδα καλείται να προσαρμόσει την τέχνη της στη θεματική, την αναπαραστατική δύναμη και την αλήθεια ενός προγενέστερου έργου τέχνης.

Εν κατακλείδι, παρά την αρχική αμηχανία που μπορεί ενδεχομένως να προκαλέσει η διευρυμένη μεταφορά της σκηνοθεσίας και του δραματικού έργου στο πεδίο των διαμεσικών ανταλλαγών εικόνας/λόγου, η αξιοπρόσεκτη συνοχή του όλου εγχειρήματος, η ορολογική του συνέπεια και η πολυπρισματική του ευρετικότητα εγγυώνται την ουσιαστική συμβολή του στο επιστημονικό πεδίο που υπηρετεί.

Λητώ Ιωακειμίδου
Επίκουρη Καθηγήτρια
Συγκριτικής Φιλολογίας
Τμήμα Φιλολογίας
ΕΚΠΑ