

ΜΕΡΟΣ ΔΕΥΤΕΡΟ  
ΛΟΓΟΤΕΧΝΙΑ ΚΑΙ ΖΩΓΡΑΦΙΚΗ



Για μια θεωρία της καλλιτεχνικής *μορφοποίησης*:  
Η *αναπαράσταση* και η *παράσταση*.  
(Εν είδει συνόψεως)

ΔΗΜΗΤΡΗΣ ΑΓΓΕΛΑΤΟΣ

1. Συναρτημένη με προγενέστερες συναφείς εργασίες μου<sup>1</sup>, η παρούσα προσέγγιση<sup>2</sup>, μεθοδολογικά επικεντρωμένη στο βάσιμο διακαλλιτεχνικό προσανατολισμό της σύγχρονης συγκριτολογικής έρευνας, στη Συγκριτική δηλαδή Ποιητική, στρέφεται στις εννοιολογικές κατηγορίες της *αναπαράστασης* και της *παράστασης*, θεμελιακές για την ανάλυση και ερμηνεία των *εν ιστορία* καλλιτεχνικών διεργασιών *μορφοποίησης* της «έξω» ή «ένδον» πραγματικότητας, αφού «κάθε καλλιτεχνική έκφραση έχει τη δική της διαφοροποιητική ειδολογική παράδοση, τις δικές της διαφοροποιητικές συμβάσεις και κώδικες, τη δική της δηλαδή *ιστορικότητα*»<sup>3</sup>.

---

1. Βλ.: Δημ. Αγγελάτος, «Σύγκριση και διακαλλιτεχνικές προσεγγίσεις στη Συγκριτική Φιλολογία», *Σύγκριση/Comparaison*, τχ. 15 (2004) 45-54· Δημ. Αγγελάτος, «Τέχνες του χώρου και τέχνες του χρόνου. Ένα σχήμα για μεθοδολογικούς όρους και όρια στις σύγχρονες διακαλλιτεχνικές προσεγγίσεις», *Επιστημονικό Συμπόσιο. Τα όρια των ειδών στην τέχνη σήμερα* (31 Μαρτίου & 1 Απριλίου 2006), Αθήνα, Εταιρεία Σπουδών Νεοελληνικού Πολιτισμού και Γενικής Παιδείας/Ίδρυτής: Σχολή Μωραΐτη, 2009, 15-23· Δημ. Αγγελάτος, «Αναπαριστώντας το υψηλό: η (αφήγηση στη) ζωγραφική και η (ζωγραφική στην) ποίηση (Th. Géricault και Διον. Σολωμός)», *Κονδύλοφόρος*, τχ. 8 (2009) 39-65.

2. Παρατίθεται εδώ το κείμενο της ανακοίνωσης στην Ημερίδα, με τις απαραίτητες μόνον υποσημειώσεις. Βλ. και αμέσως παρακάτω: υποσημ. 4.

3. Δημ. Αγγελάτος, «Τέχνες του χώρου και τέχνες του χρόνου. Ένα σχήμα για μεθοδολογικούς όρους και όρια στις σύγχρονες διακαλλιτεχνικές προσεγγίσεις», ό.π., 20.

Η ερμηνευτική διερεύνηση των κατηγοριών της *αναπαράστασης* και της *παράστασης* συναρτάται εδώ, για τις απαιτήσεις της ανακοίνωσης, με τις διεργασίες *μορφοποίησης* που αφορούν στην πεζογραφία και τη ζωγραφική του δεύτερου μισού του 19<sup>ου</sup> αιώνα και του γυρίσματος στον 20<sup>ό</sup> αντίστοιχα, με ενδεικτικές παραδειγματικές αναφορές στο έργο του H. de Balzac και του Γ. Μ. Βιζυηνού από τη μια, του P. Cézanne από την άλλη<sup>4</sup>.

2. Η ζωγραφική (οι εικαστικές τέχνες γενικότερα) και η πεζογραφία αποδίδουν/*μορφοποιούν* –η κάθε μία με τις αρμόδιες ειδολογικές συμβάσεις της και ασφαλώς με τις ρηξικέλευθες υπερβάσεις τους– ανθρώπινους ή μη «όγκους», άλλοτε αντικαθιστώντας δι' αυτών *απόντα* μεγέθη (εδώ έγκειται η έννοια της *αναπαράστασης*, βασισμένη σε μια αρχή υποκατάστασης)<sup>5</sup>, άλλοτε δίνοντας στα αναπαριστώμενα ορισμένη *ταυτότητα*, δηλαδή *παριστώντας* τα (η έννοια της *παράστασης*), σύμφωνα με την εμπειριστατωμένη θεωρητική αντίληψη του L. Marin<sup>6</sup>.

Η *αναπαράσταση* και η *παράσταση*, στο πλαίσιο ακριβώς των διεργασιών καλλιτεχνικής *μορφοποίησης* «όγκων», κινούνται στη λογική και την οικονομία απόδοσης των τελευταίων, παρουσιάζοντας η καθεμία διαφορετικό βαθμό *πυκνότητας* στη *μορφοποίηση* που της αναλογεί.

Στην περίπτωση της *αναπαράστασης*, αποδίδονται *διαφανείς*, με όρους διαύγειας, εικόνες, διαρρυθμισμένες σύμφωνα με τις επιταγές της *προοπτικοποίησης* στη συγκρότηση ιδεωδών *τύπων*, άλλοτε στερεοτυπικού χαρακτήρα, άλλοτε όχι· στη δεύτερη εκδοχή, οι *τύποι* είναι βασισμένοι σε επίμονη και επίμοχθη ανάλυση και σύνθεση, γι' αυτό και

4. Οι διεργασίες καλλιτεχνικής *μορφοποίησης* με άξονες αναφοράς τις κατηγορίες της *αναπαράστασης* και της *παράστασης* αποτελούν αντικείμενο πραγμάτευσης εξειδικευμένης συστηματικής μελέτης μου, με εφαρμογές στην ευρωπαϊκή λογοτεχνία και ζωγραφική του 19<sup>ου</sup> αιώνα και της στροφής στον 20<sup>ό</sup>. Τα πορίσματα της υπό δημοσίευση αυτής μελέτης παρουσιάστηκαν συνοπτικά σε εισήγηση (19/6/2012) στον κύκλο του μεταπτυχιακού Colloquium Νεοελληνικής και Συγκριτικής Φιλολογίας του Τμήματος Φιλολογίας του Αριστοτελείου Πανεπιστημίου Θεσσαλονίκης.

5. Βλ.: Chr. Prendergast, «The Triangle of Representation», *The Triangle of Representation*, Νέα Υόρκη, Columbia University Press, 2000, 1-16.

6. Βλ.: L. Marin, *On Representation* (1994), (μετάφραση από τα γαλλικά: Catherine Porter), Stanford University Press, 2001, 252-268.

«γεμίζουν» επικίνδυνα την *προοπτική* που τους χαρακτηρίζει με το βάρος της πραγματικότητας, θεωρημένης και επεξεργασμένης μέσα από το πρίσμα του *επιμέρους*, όπως φαίνεται στην καίρια θεματοποίηση του «Πρόλογου» (1841) στην *Ανθρώπινη Κωμωδία* του Balzac:

Η επιδίωξη ενός υψηλού ιδεώδους δεν είναι νόμος της ιστορίας· είναι όμως νόμος του μυθιστορήματος. Η ιστορία είναι, ή θα έπρεπε να είναι, ό,τι ακριβώς υπήρξε· ενώ «το μυθιστόρημα πρέπει να είναι ο κόσμος καλύτερος», είτε η κυρία Νεκέρ, ένα από τα πιο διακεκριμένα πνεύματα του περασμένου αιώνα. Αλλά το μυθιστόρημα δεν θα ήταν απολύτως τίποτε αν, μέσα σ' αυτό το μεγαλοπρεπές ψέμα του, δεν ήταν αληθινό στις λεπτομέρειες<sup>7</sup>.

Στην περίπτωση της *παράστασης*, μια μορφή/»όγκος», που πλέον έχει δική της/του ταυτότητα, πυκνώνει (*είναι* κάτι η ίδια, χωρίς να αντικαθιστά κάποια άλλη εν απουσία), γιατί αποκτά τις δικές της/του *πτυχώσεις*: για την αναγνωστική ή οπτική «κατάκτηση» αυτής της μορφής/»όγκου» χρειάζεται συνεπώς να διατρέξει κανείς όλες τις λεπτομέρειες των πτυχώσεων με όλα τα ενδεχόμενα που εκείνες κυφορούν. Ωστόσο, χρειάζεται να διευκρινιστεί ότι από τις εικόνες της *παράστασης*, όπου επιμέρους αθέατες πτυχές των μορφών «έρχονται» στην επιφάνεια επί ίσοις όροις με όσες ήταν ορατές, για να ορίσουν από κοινού ένα σύνολο (η εγγύτητα της *συμπαρουσίας*), χρειάζεται βέβαια να εξαιρεθούν οι οιονεί εικόνες δύο διαστάσεων, όπου «διεκδικείται» μια αδιαμεσολάβητη, και γ' αυτό ανέφικτη, «φυσικότητα».

Το παράδειγμα του έργου του Balzac είναι πολύ χαρακτηριστικό για να γίνει κατανοητή η ζώνη δια-σχέσεων που δημιουργείται από τη συνύφανση της *προοπτικής* και της *εγγύτητας*, από τη συνύφανση δηλαδή *αναπαράστασης* και *παράστασης*. Η κατάκτηση της *παράστασης* δεν σημαίνει άρση της *αναπαράστασης*, αλλά μετατόπιση των κεκτημένων της από το βάθος της *προοπτικής* στην *εγγύτητα* της συμπαρουσίας. Η κατάκτηση αυτή είναι το αποτέλεσμα μεγάλου καλλιτεχνικού αγώνα, δεδομένης της δεσποζουσας παρουσίας της *προοπτικής*, η οποία τροφοδοτεί πνευματικά και καλλιτεχνικά ρεύματα, συγκροτητικά της δυτικής πολιτισμικής παράδοσης, από την Αναγέννηση και εξής, με αφετηριακό ασφαλώς σημείο την κλασική αρχαιότητα.

7. H. de Balzac, «Πρόλογος στην *Ανθρώπινη Κωμωδία*» (1841), *Ο οίκος Νυ-σενζέν* (1838), (μετάφραση: Έφη Κορομηλά), Αθήνα, Εξάντας, 2000, 25.

Έτσι, η *προοπτική* είτε δεσμεύει καλλιτεχνικά εγχειρήματα, όπως π.χ. ο Νεοκλασικισμός του 17<sup>ου</sup> και του 18<sup>ου</sup> αιώνα, είτε δραστηριοποιείται σε άλλα, πλαγίως ή ευθέως αντιστικτικά προς αυτήν, όπως π.χ. όσα συνδέονται με τον Ρομαντισμό (και τον εγγελιανά θεμελιωμένο *σκι-ώδη* κόσμο του καλλιτεχνικού έργου<sup>8</sup>), ή με ό,τι στη λογοτεχνική ειδικά παράδοση ονομάστηκε Νατουραλισμός αντίστοιχα, είτε, τέλος, εκχωρεί το δεσπόζοντα ρόλο της –χωρίς η ίδια ουδέποτε να εξαλειφθεί (και αυτό έχει ιδιαίτερη σημασία)–, εξαιτίας της δραστηκής αντίστασης που της προβάλλουν καλλιτεχνικά εγχειρήματα ταγμένα επί της ουσίας στην υπόθεση της *παράστασης*, του Βιζυηνού λ.χ. ή του Αλέξ. Παπαδιαμάντη, συστατικά του Ρεαλισμού στη νεοελληνική πεζογραφία των τελευταίων δεκαετιών του 19<sup>ου</sup> αιώνα και της αρχής του 20<sup>ου</sup>, ή του Cézanne στη μετα-ιμπρεσιονιστική ζωγραφική της ίδιας περιόδου.

3. Η *αναπαράσταση* μένει στη διάσταση των προοπτικοποιημένων μορφών, στο *εξ αποστάσεως* δηλαδή *φαίνεσθαι* συναρτημένο με την *απουσία*, ενώ η *παράσταση* αντίθετα μεταφέρει το *εξ αποστάσεως φαίνεσθαι* στο *εκ του σύνεγγυς είναι*, μεταφέρει δηλαδή, για να παραφράσω την εξηκοστή δεύτερη από τις *Pensées* του Bl. Pascal, το *εξ αποστάσεως φαίνεσθαι* μιας πόλης και μιας εξοχής στο *εκ του σύνεγγυς είναι* των σπιτιών, των δέντρων, των φυλλωμάτων, των λεπτομερειών της χλωρίδας και της πανίδας σε ορισμένη στιγμή της ημέρας ή της εποχής, κ.λπ., όπως όλα εκδιπλώνονται στις –*εξ αποστάσεως* αθέατες– λεπτομερείες τους, καθώς το βλέμμα του θεατή πλησιάζει σταδιακά από τα σπίτια (και τα ιδιαίτερα χαρακτηριστικά του καθενός: εκεί η περιποιημένη πόρτα, αλλού τα σκοροφαγωμένα παράθυρα, κ.λπ.) στα μικρά πόδια του ενός μυρμηγκιού<sup>9</sup>.

8. «[Τ]ο καλλιτεχνικό έργο βρίσκεται στη *μέση* ανάμεσα στην αισθητότητα και την ιδεατή σκέψη. Δεν είναι *ακόμη* καθαρή σκέψη, αλλά και, σε πείσμα της αισθητότητάς του, *ούτε πια* απλή υλική ύπαρξη, όπως οι πέτρες, τα φυτά και η οργανική ζωή, αλλά το αισθητό στο καλλιτεχνικό έργο είναι το ίδιο κάτι το ιδεατό, το οποίο όμως επειδή δεν είναι το ιδεατό της σκέψης, υπάρχει ταυτόχρονα *ακόμη* εξωτερικά ως πράγμα»: G. W. F. Hegel, *Εισαγωγή στην Αισθητική* (1835), (μετάφραση-εισαγωγή-επιμέλεια: Γιώργος Βελουδής· επίμετρο: Κοσμάς Ψυχοπαίδης), Αθήνα, Πόλις, 2000, 115.

9. «Diversité. –La théologie est une science, mais en même temps combine est-ce de sciences! Un home est un supprôt: mais si on l’anatomise, sera-ce la tête, le

Πρόκειται συνεπώς για την ενεργοποίηση διαφορετικών διαδικασιών *δείξης* και διαφορετικών διαδικασιών *μορφοποίησης* όσων «όγκων» αποδίδονται, μιας και η λογική της αντιπροσώπευσης στην *αναπαράσταση*, ορίζοντας μian *εξ αποστάσεως δείξη*, συγκροτεί *διαφανείς* εικόνες *μορφών*/ «όγκων» με χαμηλό δείκτη *πυκνότητας*, συναρμοσμένες με υλικά εκ πρώτης όψεως αρραγή, αισθητικά κατοχυρωμένες λόγω της επιτακτικά προβεβλημένης ποιότητας που υποτίθεται ότι έχει η συναρμογή των υλικών τους, και «έγκυρες» ως προς τον παραδειγματικό χαρακτήρα τους, ως προς την επικοινωνιακή δηλαδή απόβλεψή τους, καθότι δεν επιδέχονται αμφισβητήσεων.

Η συνύφανση, αντίθετα, της *παράστασης* με την *αναπαράσταση* αποδίδει εικόνες που αναπτύσσουν την αντίσταση, θα έλεγα, των *μορφών* στην *εξ αποστάσεως* θέασή τους, εικόνες δηλαδή με υψηλό δείκτη *πυκνότητας* και άρα με όλα τα επακόλουθα ως προς τα υλικά συναρμογής των υλικών τους, το αισθητικό και επικοινωνιακό πρόσημο αυτής της συναρμογής, τα οποία δεν είναι ασφαλώς της στιγμής να αναπτυχθούν και να συζητηθούν με επάρκεια.

4. Έτσι λοιπόν, για να περάσω στην ενδοχώρα της πεζογραφίας, και ο αφηγηματικός κόσμος του Βιζυηνού είναι προσανατολισμένος στην *εγγύτητα* και το ανθρωπογνωστικό βάθος που εκείνη προσπορίζει.

Οι απορίες και τα αινίγματα των τίτλων, η πλοκή και η θεματική της αφήγησης αναπτύσσονται ως αναζήτηση μετ' εμποδίων, αφού ο αφηγητής αφενός σέβεται την περιοριστική οπτική γωνία του ήρωα-εαυτού του, όπως και τον θορυβημένο ή γοητευμένο συνειδησιακό του κόσμο από τα έκτακτα, οδυνηρά ή θαυμαστά αντίστοιχα περιστατικά που βιώνει (βλ. π.χ. το αίνιγμα του φοβερού αμαρτήματος που στοιχειώνει τον κόσμο του μικρού Γιώργη στο «Αμάρτημα της μητρός μου» και την παιδική αντίληψη που ζει και τρέφεται με τα παραμύθια στο

---

coeur, l'estomac, les veines, chaque veine, chaque portion de veine, le sang, chaque humeur du sang? Une ville, une campagne, de loin est une ville et une campagne; mais à mesure qu'on s'approche, ce sont des maisons, des arbres, des tuiles, des feuilles, des herbes, des fourmis, des jambs de fourmi, à l'infini. Tout cela s'enveloppe sous le nom de campagne»: *Pensées de Pascla. Édition Variorum d'après le texte du manuscrit autographe*, (επιμέλεια: Charl. Louandre), Παρίσι, Charpentier-Eug. Fasquelle, χ.χ., 411-412.

«Το μόνον της ζωής του ταξείδιον»<sup>10</sup>), αφετέρου δεν περιθωριοποιεί τη βαθιά θεμελιωμένη πεποίθησή του για την υφή της αλήθειας, επιτονισμένη στο «Αι συνέπειαι της παλαιάς ιστορίας»: «Αλλ' ούτω συμβαίνει συνήθως, οσάκις ζητούμεν ν' ανακαλύψωμεν ως αλήθειαν ουχί το τι εστίν, αλλά το ό,τι επιθυμούμεν»<sup>11</sup>. Την αναζήτηση αυτή εμποδίζουν *πτυχωμένα πρόσωπα/όγκοι* που αντιστέκονται με την *εγγύτητα* της αφηγηματικής απόδοσης/*μορφοποίησής* τους στο κοινώς αποδεκτό, στην *προοπτική* δηλαδή στερεοτυπία· γι' αυτό και ο Κιαμήλ λ.χ. («Ποίος ήτον ο φονεύς του αδελφού μου»)<sup>12</sup> ή ο Μοσκώβ-Σελήμ<sup>13</sup> ρευστοποιούν με τον *δύνητικό* χαρακτήρα τους εδραιωμένες κατηγοριοποιήσεις και προβολές (*τύποι*) με «αυταπόδεικτο» κύρος στον κοινωνικό βίο, όπως η διάκριση μεταξύ αιτίου και αποτελέσματος, πράξης και πρόθεσης (στην περίπτωση του δολοφόνου στο «Ποίος ήτον ο φονεύς του αδελφού μου»), λογικής και παραφροσύνης (ποιος αποφασίζει για την «τρέλα» του Μοσκώβ-Σελήμ;), παραμυθιού και αλήθειας («Το μόνον της ζωής του ταξείδιον»).

5. Ανάλογα και ο εικαστικός κόσμος του Cézanne: η *σφαιρικότητα* και η *κυλινδρικότητα* των *μορφοποιημένων* «όγκων», αντικειμένων και προσώπων, και η στερεότητα της απόδοσής τους, στους πίνακες για παράδειγμα «Το βουνό Sainte-Victoire όπως φαίνεται από το λατομείο Bibémus» (c. 1897) και «Άνδρας με σταυρωμένα χέρια» (c. 1899)<sup>14</sup> [=Εικόνες 1 και 2 αντίστοιχα] εξαρτώνται, όπως αρμόδια έχουν επισημάνει, βασισμένοι στις διατυπωμένες απόψεις του ζωγράφου, το 1907 οι R. P. Rivière και J. F. Schnerb<sup>15</sup>, από το γεγονός ότι το φως πέφτει με

10. Βλ.: Γ. Μ. Βιζυηνός, «Το αμάρτημα της μητρός μου» (1883) και «Το μόνον της ζωής του ταξείδιον» (1884), *Νεοελληνικά διηγήματα*, (επιμέλεια: Παν. Μουλλάς), Αθήνα, Ερμής/Ν.Ε.Β., 1980, 3-27 και 168-201 αντίστοιχα.

11. Γ. Μ. Βιζυηνός, «Αι συνέπειαι της παλαιάς ιστορίας» (1884), *Νεοελληνικά διηγήματα*, ό.π., 161.

12. Γ. Μ. Βιζυηνός, «Ποίος ήτον ο φονεύς του αδελφού μου» (1883), *Νεοελληνικά διηγήματα*, ό.π., 60-103.

13. Γ. Μ. Βιζυηνός, «Ο Μοσκώβ-Σελήμ» (1895), *Νεοελληνικά διηγήματα*, ό.π., 202-252.

14. *Cézanne*, (επιμέλεια: Françoise Cachin-Isabelle Cahn-W. Feilchenfeldt-H. Loyrette-J. J. Rishel), Philadelphia Museum of Art, 1996, 419 και 427 αντίστοιχα.

15. Βλ.: R. P. Rivière- J. F. Schnerb, «Το εργαστήρι του Σεζάν 1905» (1907),



διαφορετική ένταση στα διάφορα σημεία αυτών των «όγκων», δημιουργώντας, θα μπορούσα να προσθέσω, συγκεκριμένες εστίες *πύκνωσης*, γι' αυτό και δεν φαίνονται όλες τους οι *πυκνώσεις*: δύο σημεία ενός προς *εικονοποίηση* οπτικού συνόλου/»όγκου» δεν αναπέμπουν την ίδια συνολική ποσότητα φωτός, με αποτέλεσμα να προσφέρονται επιμερισμένοι στην όραση και να *παριστάνονται* ανάλογα, ενδεχομένως και –εκ πρώτης όμως μόνον όψεως– παραμορφωμένοι («παραβιάζεται» η φυσική τους τάξη), αποκλείοντας έτσι *ολοποιητικές* εκδοχές απόδοσής τους βάσει όσων μορφοποιητικών διεργασιών προσιδιάζουν αποκλειστικά στην *αναπαράσταση*.

Ο προσεκτικός όμως θεατής μπορεί ενεργητικά (που σημαίνει συμμετέχοντας) να αισθανθεί και να καταλάβει ότι η ανάδυση αυτή των «όγκων» ισοδυναμεί με τη γέννηση/*μορφοποίηση* μιας ή περισσότερων μέχρι εκείνην τη στιγμή αθέατων όψεων (οι *πυκνώσεις*) προσώπων και πραγμάτων, των πιο πραγματικών, αν μου επιτρέπεται η μεταφορική αυτή διατύπωση, που θα μπορούσαν να υπάρξουν, μορφοποιημένων στη δυναμικότερη στιγμή τους, ως αθέατες μέχρι τότε, δυνάμει όμως υπάρχουσες και εξαιρετικά δραστικές όψεις τους: ως «εκρήξεις του *Ét-να*» τους, όπως σημειώνει σχετικά ο M. Merleau-Ponty<sup>16</sup> αναφερόμενος ακριβώς στις μορφές/»όγκους» του έργου του Cézanne.

6. Χρειάζεται να «εισχωρ[ήσει]» κανείς «αρκετά βαθιά μέσα στην ενδόμυχη περιοχή της φόρμας», ώστε να «παρακολουθ[ήσει] με την απαιτούμενη αγάπη κι επιμονή τους ελιγμούς της και τις υπεκφυγές της», παρατηρεί στο *Άγνωστο αριστούργημα* (1841) του Balzac<sup>17</sup> (το θαύμαζε απεριόριστα ο Cézanne) ο κεντρικός ήρωας, ένας ιδιότροπος ηλικιωμένος ζωγράφος που λίγο νωρίτερα σχολίαζε (προσθέτω: με τους

---

(μετάφραση: Άννα Καφέτσι), *Σπείρα*, τχ. 1 (Καλοκαίρι 1990) 95-101. Βλ. και τη συγκεντρωτική έκδοση μαρτυριών για συζητήσεις με τον Cézanne: *Conversations avec Cézanne* (Em. Bernard, J. Borély, M. Denis, J. Gasquet, G. Geffroy, Fr. Jourdain, L. Languier, K. E. Osthaus, R. P. Rivière et J. F. Schnerb, Ambr. Volland), (επιμέλεια: P. M. Doran), Παρίσι, Macula, 1978.

16. M. Merleau-Ponty, *Η αμφιβολία του Σεζάν. Το μάτι και το πνεύμα* (γράφ.: 1948-1960), (εισαγωγή-μετάφραση: Αλέκα Μουρίκη), Αθήνα, Νεφέλη, 1991, 98.

17. H. de Balzac, *Το άγνωστο αριστούργημα* (1841), (μετάφραση: Δημ. Δημητριάδης), Αθήνα, Εκδόσεις Άγρα, 1983, 26.

όρους συνύφανσης *αναπαράστασης* και *παράστασης*) έναν πίνακα του αναγνωρισμένου αυλικού ζωγράφου Franz Porbus:

Κοίταξε, Porbus, την αγία σου. Εκ πρώτης όψεως, μοιάζει υπέροχη, μόλις της ρίξεις όμως μια δεύτερη ματιά, διαπιστώνεις πως είναι κολλημένη πάνω στο μουσαμά και πως δεν θα μπορούσες να κοιτάξεις το σώμα της απ' όλες τις μεριές. Είναι μια μονόπλευρη σιλουέτα, το περίγραμμα μιας φιγούρας, μια εικόνα που δεν θα μπορούσε να στραφεί προς μια άλλη κατεύθυνση ή ν' αλλάξει θέση. Έχω την αίσθηση πως δεν περνάει αέρας ανάμεσα σ' αυτό το μπράτσο και στο φόντο του πίνακα· λείπει ο χώρος, λείπει το βάθος· εφαρμόζονται, ωστόσο άψογα οι κανόνες της προοπτικής, και τηρούνται μ' ακρίβεια οι ατμοσφαιρικές διαβαθμίσεις· εντούτοις, παρ' όλες τις τόσο αξιέπαινες αυτές προσπάθειες, μου είν' αδύνατον να πιστέψω πως η ζεστή πνοή της ζωής εμψυχώνει αυτό το όμορφο σώμα (ό.π., 21-22).

Ο Balzac στην αφετηρία λοιπόν των διεργασιών καλλιτεχνικής *μορφοποίησης* με άξονα αναφοράς τη συνύφανση *αναπαράστασης* και *παράστασης*: το δρόμο αυτό πήραν τα γενναία εγχειρήματα στην ευρωπαϊκή λογοτεχνία και τη ζωγραφική, που όρισαν το πέρασμα στις μεγάλες συναφείς κατακτήσεις του μοντερνισμού του 20<sup>ου</sup> αιώνα.