

Η «Οπτική Ανάγνωση» της Φιλοσοφικής Μεταφοράς

Αλεξάνδρα Αθανασιάδου



©James Welling

Η έρευνα αυτή δεν θα μπορούσε να πραγματοποιηθεί χωρίς την αμέριστη υπομονή και βοήθεια της εποπτεύουσας καθηγήτριάς μου κας. Κατερίνας Ιεροδιακόνου και την υποστήριξη της καθ. Βάσως Κιντή και του καθ. Στέλιου Βιρβιδάκη, τους οποίους ευχαριστώ θερμά.

Θα ήθελα επίσης να σημειώσω πως, παρόλο που ο συγκερασμός εργασίας και μελέτης υπήρξε πολλές φορές αποτρεπτικός για την ολοκλήρωση αυτής της έρευνας, αυτή δεν θα μπορούσε να πραγματοποιηθεί χωρίς την εμπειρία που απέκομισα από την πολυετή μου εργασία στο Μουσείο Φωτογραφίας Θεσσαλονίκης.

Εκφράζω επίσης την ευγνωμοσύνη μου στους αφανείς υποστηρικτές για τη συγκινητική συμβολή τους σε αυτή τη γόνιμη περιπέτεια.

ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΑ

ΕΙΣΑΓΩΓΗ	5-19
Αναλυτική παρουσίαση κεφαλαίων	20-25
ΚΕΦΑΛΑΙΟ ΠΡΩΤΟ: Ιστορικό πλαίσιο. Φιλοσοφικές αναφορές στην εικονιστική διάσταση του μεταφορικού λόγου	
1.1 Η μεταφορά ζωντανεύει τον λόγο: Αριστοτέλης	25-32
1.2 Ο μηχανισμός κατασκευής εικόνων: Kant.....	33-41
1.2.1 Σύμβολα και σχήματα: η έννοια της υποτύπωσης	
1.2.2 Αισθητικές ιδέες	
1.3 Η εικόνα ως διακοσμητικό στολίδι και ως στοιχείο ανανέωσης: Hegel.....	41-45
1.4 Η εικόνα και το βλέμμα που διαπλάθεται: Nietzsche.....	45-50
1.5 Η εικονική στιγμή, ο εικονικός χαρακτήρας και το «βλέπω-ως»: Ricoeur	50-54
1.6 Το «βλέπω-ως», βλέπω: Davidson	54-56
1.7 Η «μεταφορά-εικόνα», η οπτική μεταφορά στο λόγο: Lakoff	56-59
Συμπεράσματα	60-61
ΚΕΦΑΛΑΙΟ ΔΕΥΤΕΡΟ: Τρεις τρόποι ερμηνείας της εικονιστικής διάστασης φιλοσοφικών μεταφορών	
2.1 Τρόποι εμφάνισης της εικονικότητας στις φιλοσοφικές μεταφορές	62-67
2.2 Η κλασική ερμηνεία.....	67-73
2.2.1 Η εικόνα ως απλή αναλογία μίας εμπειρίας του εξωτερικού κόσμου.....	
2.2.2 Η εικόνα ως σύνθετη αναλογία μίας εμπειρίας του εξωτερικού κόσμου	
2.2.3 Η εικόνα ως συμβολισμός	
2.3 Η αποδομιστική προσέγγιση.....	73-78
2.4 Η εννοιολογική προσέγγιση.....	78-87
2.4.1 Η εννοιολογική μεταφορά	
2.4.2 Η εννοιολογική μείξη	
2.4.3 Η εφαρμογή της Marras στον Leibniz.....	
Συμπεράσματα	87-89

ΚΕΦΑΛΑΙΟ ΤΡΙΤΟ: Νέο μοντέλο κατανόησης: Οπτικές αναγνώσεις φιλοσοφικών μεταφορών

3.1 Μοντέλο διαγραμματικής αντίληψης.....	90-105
3.1.1 Το νέο μοντέλο κατανόησης σε σχέση με τα υπάρχοντα: Ομοιότητες, διαφορές, μετασχηματισμοί.....	
3.1.2 Η μεταβλητή που αλλάζει την οπτική	
3.1.3 Ο ρόλος της φωτογραφίας.....	
3.2 Η διαγραμματική αντίληψη και η εφαρμογή της σε φωτογραφικές και νοητικές εικόνες	105-135
3.2.1 Μορφικές ομοιότητες και η δυναμική της εικόνας	
A) Μορφικές ομοιότητες: Φιλοσοφικό παράδειγμα 1	
B) Μορφικές ομοιότητες: Φιλοσοφικό παράδειγμα 2	
3.2.2 Zoom in, ο ρόλος της λεπτομέρειας	
A) Ο ρόλος της λεπτομέρειας: Φιλοσοφικό παράδειγμα 1	
B) Ο ρόλος της λεπτομέρειας: Φιλοσοφικό παράδειγμα 2	
Συμπεράσματα	136
Συζήτηση πιθανών ενστάσεων.....	137-141

ΚΕΦΑΛΑΙΟ ΤΕΤΑΡΤΟ: Το μοντέλο της διαγραμματικής αντίληψης σε σχέση με το παιχνίδι υπόκρισης του Walton

4.1 Η χρήση της εικόνας ως ανοιχτό πεδίο πειραματισμού, η εναλλαγή πεδίων και η συνέργεια της επίνοιας.....	142-148
4.2 Ο ενεργός ρόλος του θεατή/αναγνώστη στη διαδικασία κατανόησης.....	148-149
4.3 Η χρήση της φαντασίας ως γνωσιακού εργαλείου	150-160
4.3.1 Το παιχνίδι υπόκρισης, η μεταφορά, η μετατόπιση	
4.3.2 Η μεταφορά και το παιχνίδι υπόκρισης.....	
4.3.3 Η μετατόπιση.....	
Συμπεράσματα	161

ΚΕΦΑΛΑΙΟ ΠΕΜΠΤΟ: Συμπεράσματα και προεκτάσεις

5.1 Σύνοψη	162
5.2 Απολογισμός στόχων.....	163-168
5.3 Οι προεκτάσεις του μοντέλου: Οι δομικές περιγραφές ως γνωσιακά εργαλεία.....	168-174
ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ	175-182

ΕΙΣΑΓΩΓΗ

Ποια είναι τα ζητήματα που αφορούν τους φιλοσόφους όταν ασχολούνται με τη μεταφορά στη φιλοσοφία; Υπάρχουν δύο κατευθύνσεις που εξετάζονται:

Η πρώτη εμπίπτει στη φιλοσοφία της γλώσσας και μελετά τη μεταφορά ως γλωσσικό φαινόμενο. Σε αυτό το πλαίσιο τα φιλοσοφικά ζητήματα που αφορούν στη μεταφορά είναι, για παράδειγμα, εάν πράγματι υπάρχει μεταφορικό νόημα ή όχι, ο τρόπος που δημιουργείται μία σχέση αναφοράς με τον εξωτερικό κόσμο, ή ακόμη κατά πόσο η μεταφορά μπορεί να μιλήσει για την αλήθεια. Μέσα από αυτά τα ζητήματα ξεπηδούν άλλα τόσα ερωτήματα, μεταξύ των οποίων η σχέση που διαμορφώνεται ανάμεσα στο περιεχόμενο και το όχημα¹ (εάν αναπτύσσεται μια σχέση αντικατάστασης, σύγκρισης ή διάδρασης), και πώς μια τέτοια κατηγοριοποίηση διαφοροποιεί τον τρόπο λειτουργίας και κατανόησής της. Αυτό συνεπάγεται πως μια μεταφορά, όπως «ο Αχιλλέας είναι λιοντάρι», νοηματοδοτείται με διαφορετικό τρόπο εάν θεωρηθεί ως σύγκριση, ως αντικατάσταση ή τέλος ως διάδραση, όπου τα δύο μέρη της μεταφοράς διαμορφώνουν ένα τρίτο νόημα.² Μάλιστα, το φάσμα εκτείνεται όταν εμπλέκεται ο ρόλος των συμφραζομένων της πρόθεσης του ομιλούντος (Stern 2000: 1-31), ενώ τα τελευταία χρόνια η συζήτηση έχει διευρυνθεί ακόμη περισσότερο, καθώς η μεταφορά κατά πολλούς δεν αποτελεί απλώς ένα γλωσσικό, αλλά και ένα εννοιακό σχήμα που συνδέεται με τη σκέψη (Lakoff 1993).

Η δεύτερη κατεύθυνση ασχολείται με τη μεταφορικότητα στο φιλοσοφικό λόγο, δηλαδή με το βαθμό που ο μεταφορικός λόγος διεισδύει στα φιλοσοφικά κείμενα. Στο επίκεντρο βρίσκονται οντολογικά ερωτήματα που εξετάζουν τη σχέση

¹ Εδώ οικειοποιούμε τους όρους που εισήγαγε ο Richards (1965: 95-113), όπου σε μία μεταφορική σχέση όπου το α είναι β, το α ορίζεται ως περιεχόμενο (tenor) και το ως β όχημα (vehicle).

² Η διαφορετική θεώρηση αυτής της σχέσης αποτυπώνεται και στην ορολογία που καθορίζει τα μέρη της μεταφοράς. Για παράδειγμα για τον Black (1954), ο οποίος ήταν υπέρμαχος της διάδρασης, η σχέση ανάμεσα στα δύο μέρη της μεταφοράς οριζόταν αρχικά ως εστία και πλαίσιο και στη συνέχεια ως πρωτεύον και δευτερεύον θέμα βλ. Σγουρούδη (2003:140), για τον Richards (1965), όπου υπάρχει μια σχέση σύγκρισης, ως όχημα και περιεχόμενο, και για τους Lakoff και Johnson (1993), όπου η μεταφορά αποτελεί μέρος μιας γνωσιακής διαδικασίας και υπερβαίνει το ρητορικό σχήμα, ως πηγή και στόχος.

του φιλοσοφικού λόγου με τη μεταφορικότητα της γλώσσας, όπως και τη συνέχεια ή την ασυνέχεια που έχει ο φιλοσοφικός λόγος σε σχέση με τον ποιητικό: πώς ο τρόπος με τον οποίο διαμορφώνονται οι αναλογίες και περιγράφονται οι έννοιες επηρεάζει τον θεωρητικό λόγο και κατ' επέκταση τον τρόπο που συγκροτείται η γνώση. Συνεπώς, συχνά η μεταφορά από αναπαραστατικό μοντέλο, γίνεται αντιληπτή ως το ίδιο το μοντέλο που αναπαριστά: ο μεταφορικός λόγος γίνεται αντιληπτός ως κυριολεκτικός, επηρεάζοντας τον τρόπο που προσεγγίζονται και αναλύονται οι έννοιες. Για παράδειγμα όταν προσπαθούμε να «δούμε» τις ιδέες, τείνουμε να στρέφουμε την προσοχή μας σε κάτι που βρίσκεται να «αιωρείται» κάπου εκεί έξω και το οποίο οφείλουμε να συλλάβουμε, ή αντίστοιχα αναζητούμε κάτι που βρίσκεται στο «πίσω μέρος του μυαλού μας» ή τι «βρίσκεται πίσω από έναν ισχυρισμό».

Το θέμα της μεταφοράς καλύπτει ένα εξαιρετικά μεγάλο πεδίο, το οποίο προσεγγίζεται με διαφορετικούς τρόπους που σχετίζονται κυρίως με τη φιλοσοφική παράδοση από την οποία προέρχονται – με την αναλυτική να επικεντρώνεται σε ζητήματα που άπτονται περισσότερο της φιλοσοφίας της γλώσσας και την ηπειρωτική να αγγίζει μεταφυσικούς προβληματισμούς. Η παρούσα διατριβή δεν υπάγεται σε κανένα από τα πεδία των δύο αυτών κατευθύνσεων, για τον απλό λόγο ότι δεν αποτελεί έρευνα για το γλωσσικό φαινόμενο της μεταφοράς. Αποτελεί έναν πειραματικό τρόπο να αντιμετωπιστεί ένα από τα στοιχεία της μεταφοράς, η εικονικότητα, ως ένα γνωστικό εργαλείο για τον αναγνώστη, για την εμπάθυνση στην κατανόηση του φιλοσοφικού κειμένου. Έχει ως αφετηριακό σημείο την εικόνα και προτείνει πως μέσα από αυτή μπορεί να προκύψουν αφανείς πληροφορίες και ερωτήματα, ή ακόμη να αναδειχθούν συνδέσεις με στοιχεία εκτός της μεταφοράς που να συντελούν στην περαιτέρω κατανόηση του φιλοσοφικού κειμένου. Αναπόφευκτα, βέβαια, αναφέρεται και αντλεί στοιχεία και από τις δύο κατευθύνσεις, μια και μέσα από αυτές έχει διαμορφωθεί το αντίστοιχο θεωρητικό πλαίσιο· αλλά το στοιχείο στο οποίο επικεντρώνεται είναι η εικονιστική της διάσταση. Χρησιμοποιεί δηλαδή πρακτικές πρόσληψης της εικόνας και θεωρίες από την αισθητική, για να τις εφαρμόσει στη νοητική εικόνα της μεταφοράς του φιλοσοφικού λόγου.

Εύλογα, όμως, προκύπτει το ερώτημα για ποιο λόγο να επιλέξει κανείς μόνο τη μεταφορά και να μην συμπεριλάβει στο πεδίο έρευνας τα παραδείγματα, ή τα σχήματα/σκαριφήματα που καμιά φορά οι ίδιοι οι φιλόσοφοι χρησιμοποιούν, εφόσον η εικόνα είναι αυτή που βρίσκεται στο προσκήνιο και όχι το μέσο με το

οποίο μεταδίδεται. Θεωρώντας ως δεδομένο ότι μέσα από τη μεταφορά σχηματίζεται μία εικόνα που έχει σημασία για το νόημα, κεντρικός άξονας της διατριβής είναι ο τρόπος *θέασης αυτής της νοητικής εικόνας* που σχηματίζεται, μετατοπίζοντας κυρίως το βάρος στην παρέμβαση του θεατή και στη φαντασιακή του δραστηριότητα. Αντίθετα, στα παραδείγματα ή και στα σχήματα το έργο αυτό έχει ήδη επιτελεστεί από το φιλόσοφο. Ως εκ τούτου, η εικόνα σε αυτές τις περιπτώσεις δεν θέτει τις ίδιες ερμηνευτικές προκλήσεις, όπως αυτή του μεταφορικού λόγου.

Επιπρόσθετα, χρειάζεται να ειπωθεί πως η μεταφορά στο παρόν πλαίσιο ευθυγραμμίζεται με τον ευρύ ορισμό της μεταφοράς, ο οποίος περιλαμβάνει τον μεταφορικό λόγο εν γένει, δηλαδή περιλαμβάνει τις αναλογίες και τις παρομοιώσεις (Martin, 1993: 765). Άλλωστε μπορεί να συμπληρωθεί ότι ακόμη και στα ίδια τα φιλοσοφικά κείμενα οι χαρακτηρισμοί γίνονται με αρκετά χαλαρά κριτήρια, αφού συχνά εναλλάσσεται ο όρος της μεταφοράς με αυτόν της αναλογίας ή και της αλληγορίας.

Έχοντας διατυπώσει τα παραπάνω, θα πρέπει να σημειωθούν δύο παρατηρήσεις/ερωτήματα για να φωτίσουν τους λόγους που οδήγησαν την εικόνα στο επίκεντρο αυτή της διατριβής:

α) Υπάρχει πλέον η γνώση, και κατ'επέκταση η ικανότητα, μια εικόνα να *διαβάζεται* όχι μόνο ως προς το περιεχόμενο της αλλά και ως προς τη διάταξη και την οργάνωσή της. Ο τρόπος που κανείς σήμερα *βλέπει* μια εικόνα, υπό την έννοια της αρχικής επεξεργασίας της και προτού προχωρήσει στη συστηματική ερμηνεία της, δεν περιορίζεται μόνο στην αντίληψη μιας αναπαράστασης. Οι διάφορες καλλιτεχνικές πρακτικές, και κατ'επέκταση οι εικόνες που διαμορφώνουν το οπτικό περιβάλλον του σύγχρονου θεατή, έχουν εκπαιδεύσει το *βλέμμα* του. Έχει αποκτήσει την ικανότητα να *επεξεργάζεται* πέρα από το περιεχόμενο τη δομή και τη διάταξη της εικόνας και να αντλεί νοήματα και μέσα από αυτά. Ο βαθμός συνειδητότητας αυτής της συνθήκης εξαρτάται βέβαια από το επίπεδο της οπτικής καλλιέργειας του καθενός, παρόλα αυτά μπορεί να ισχυριστεί κανείς ότι ακόμη και σε ένα πρώτο επίπεδο, όπως αυτό παρουσιάζεται για παράδειγμα στη διαφημιστική φωτογραφία, η ικανότητα αντίληψης της διάταξης της εικόνας ως φορέα νοήματων προκύπτει σχεδόν αβίαστα.

Άραγε θα μπορούσε αυτός ο τρόπος κατανόησης της εικόνας να εφαρμοστεί και στην περίπτωση της νοητικής εικόνας που ο θεατής/αναγνώστης φαντάζεται (ή μπορεί να φανταστεί) στο άκουσμα μιας μεταφοράς; Θα μπορούσε δηλαδή να

χρησιμοποιήσει τη γνώση και τις ικανότητες που έχει αποκτήσει από ένα πεδίο, αυτό της υλικής εικόνας, σε εκείνο της νοητικής;

β) Οι φιλοσοφικές μεταφορές εμφανίζονται για να διασαφηνίσουν επινοημένες έννοιες και επιχειρήματα ή αφηρημένες θεωρίες που δεν συναντώνται στον καθημερινό λόγο. Ως εκ τούτου η αποστολή τους είναι πολλές φορές δυσκολότερη από ό,τι των υπολοίπων μεταφορών, του καθημερινού ή του ποιητικού/λογοτεχνικού λόγου, όπου το νόημα των λέξεων και φράσεων που χρησιμοποιούνται είναι οικεία για τον αναγνώστη. Διότι ακόμη και εάν η σύνδεση που υπαινίσσονται οι μεταφορές είναι ανοίκεια, τα συστατικά στοιχεία της είναι τις περισσότερες φορές γνωστά. Για παράδειγμα στη μεταφορά «τα δάκρυά της ήταν βροχή», γνωρίζοντας το νόημα και των δύο λέξεων, μπορεί κανείς να καταλήξει στο συμπέρασμα ότι η γυναίκα έκλαιγε χωρίς σταματημό. Στο φιλοσοφικό λόγο, όμως, μια τέτοια προσέγγιση δεν είναι πάντοτε το ίδιο εύκολη ή ευθέως αναγνωρίσιμη. Για παράδειγμα σε μια μεταφορά, όπως αυτή του Leibniz στην *Μοναδολογία* (2006), όπου αναφέρει πως η μονάδα είναι δίχως παράθυρα, «όπου τίποτα δεν μπορεί να εισέλθει ή να εξέλθει από αυτή», η εικόνα αποκτά αμέσως διαφορετικό ρόλο. Ο αναγνώστης αμήχανος μπροστά στο νόημα της θεωρητικής κατασκευής του Leibniz, στρέφεται προς την εικόνα για να μπορέσει μέσα από αυτή να εξαγάγει κάποια εξηγητική πληροφορία. Αυτό που είθισται να συμβαίνει είναι να κατορθώνει, με τα εργαλεία κατανόησης που διαθέτει, να αντιληφθεί την εικόνα που σχηματίζεται ως μια εικονογράφηση αυτού που έχει ήδη ειπωθεί και που απλώς υπογραμμίζεται με έναν ακόμη τρόπο. Άραγε θα μπορούσε η εικόνα να έχει έναν διαφορετικό ρόλο και να χρήζει και μιας διαφορετικής αντιμετώπισης;

Με στόχο να διερευνηθούν τα δύο παραπάνω ερωτήματα, η διατριβή τοποθετεί σε πρωτεύουσα θέση την εικόνα στον μεταφορικό λόγο. Διότι παρόλο που ο γνωσιακός ρόλος της μεταφοράς έχει πλέον αναγνωριστεί, η νοητική εικόνα που σχηματίζεται σε πολλές μεταφορές συνεχίζει να θεωρείται ως ένα διακοσμητικό στοιχείο. Καθώς όμως οι πρακτικές δημιουργίας της εικόνας έχουν αναπτυχθεί τόσο πολύ μέσα από τα διαφορετικά μέσα αναπαράστασης που έχουν επινοηθεί, όπως η φωτογραφία, η κινούμενη εικόνα και η γραφιστική εικόνα, έχει εδραιωθεί πλέον η άποψη ότι δεν υπάρχει μία *εικόνα*, αλλά *εικόνες*, των οποίων η διαφορετική χρήση επηρεάζει και την αντιληπτική τους λειτουργία και αξία. Ως εκ τούτου κρίνεται χρήσιμο να διερευνηθεί, εάν τα όρια του πεδίου της νοητικής εικόνας που σχηματίζεται στη μεταφορά μπορούν να διερευνηθούν και κατά συνέπεια να

αναβαθμιστεί και ο ρόλος της. Λαμβάνοντας δε υπόψη ότι ο τρόπος κατανόησης μιας εικόνας επηρεάζει τον τρόπο κατανόησης του νοήματος, αυτό θα μπορούσε να έχει αντίκτυπο και στη φιλοσοφική κατανόηση.

Έχοντας δηλώσει τα παραπάνω, μπορεί κανείς να αντιληφθεί την κατεύθυνση που ακολουθείται και να θέσει το αρχικό ερώτημα: Με πόσους τρόπους αντιλαμβάνεται κανείς μια εικόνα;

Η απάντηση σε αυτό δεν μπορεί παρά να είναι με τη σειρά της μια άλλη ερώτηση: τι είδους εικόνα; Διότι η εικόνα δεν είναι μία και δεν γίνεται αντιληπτή με έναν μόνο τρόπο. Μπορεί κανείς να ξεκινήσει από γενικές κατηγοριοποιήσεις και να καταλήξει σε εξειδικευμένες διακρίσεις, λαμβάνοντας υπόψη τη φύση του παραγωγικού μέσου αλλά και την πρόθεση του δημιουργού. Ο Mitchell, μέσα από το πρίσμα του ιστορικού τέχνης και του θεωρητικού της εικόνας, διατυπώνει με αδρές γραμμές τις παρακάτω διακρίσεις, δείχνοντας το φάσμα των ειδών που μπορεί κανείς να επισημάνει. Σε αυτές εντοπίζει και τις εικόνες που προκύπτουν από τον μεταφορικό λόγο:

Οι νοητικές εικόνες στην ψυχολογία και στην επιστημολογία, οι οπτικές στη φυσική, οι γραφικές στην ιστορία της τέχνης, οι λεκτικές στην κριτική της λογοτεχνίας και οι αντιληπτικές [perceptual] καταλαμβάνουν μία περιοχή, όπου νευρολόγοι, ψυχολόγοι, και ιστορικοί τέχνης ακούσια βρίσκουν εαυτούς να συνεργάζονται με φιλοσόφους και κριτικούς λογοτεχνίας. (Mitchell 1986: 10)

Φυσικά οι γραμμές μεταξύ των διακρίσεων δεν είναι πάντοτε σαφείς, αλλά τουλάχιστον η προσέγγιση του Mitchell εκφράζει μία αρχική κατηγοριοποίηση. Το φάσμα είναι αρκετά ευρύ και σχετίζεται με την οπτική του πεδίου από το οποίο μελετάται, όπως και από το μέσο που διαμεσολαβεί για το σχηματισμό τους. Αντίστοιχα, ούτε η στάση του θεατή απέναντί της είναι ενιαία και διαχρονική. Σύμφωνα με τη θεωρία που επικρατεί στις εικαστικές σπουδές [visual studies], η όραση και η στάση μας απέναντι στην εικόνα αποτελεί μια συνθήκη χρονικά και κοινωνικά καθορισμένη. Το βλέμμα δεν αντιμετωπίζεται με ά-χρονο τρόπο, ενώ είναι πλέον αποδεκτό ότι η όραση αποτελεί μια δυναμική λειτουργία, όπου η πληροφορία μονίμως υπόκειται σε επεξεργασία, επιλέγεται, απορρίπτεται και

φιλτράρεται για κάθε είδους εικόνα³. Αποτελεί κοινή παραδοχή ότι από κάθε εικόνα αντλούνται διαφορετικές πληροφορίες, ανάλογα με το είδος της, αλλά και σύμφωνα με την πρόθεση του δημιουργού της, τις συνθήκες στις οποίες δημιουργήθηκε, το πλαίσιο στο οποίο παρουσιάζεται (ιστορικό, κοινωνικό, θεσμικό κλπ). Γνωρίζοντας τα παραπάνω, μπορεί κανείς να αναλύσει αρτιότερα τη στάση του θεατή απέναντι στις διαφορετικές εικόνες, την προσοχή που πρέπει να δείχνει σε κάθε μία και τον τρόπο που πρέπει/μπορεί να την διαβάσει.

Παρόλα αυτά, στη συγκεκριμένη περίπτωση των μεταφορών, το ερώτημα εάν υπάρχουν πολλοί τρόποι για να αντιληφθεί κανείς την εικόνα της μεταφοράς φαίνεται να απαντάται με δυσκολία. Αυτό οφείλεται σε δύο λόγους που προκύπτουν από διαφορετικά πεδία:

Ο πρώτος λόγος σχετίζεται με τη δυσκολία αναγνώρισης της ίδιας της εικόνας της μεταφοράς, η οποία συχνά γίνεται αντιληπτή με έναν «συμπυκνωμένο» και αποσπασματικό τρόπο στο νου του αναγνώστη. Για παράδειγμα στη μεταφορά τα «δάχτυλά της ήταν κλαδιά», ο αναγνώστης/θεατής δεν δημιουργεί μία εικόνα των δαχτύλων-κλαριών, αλλά εμφανίζονται στο νου τα κλαδιά για να προσδώσουν μία αίσθηση επιμήκυνσης και γυμνότητας⁴. Εύλογα λοιπόν τόσο η ασάφεια της φύσης της νοητικής εικόνας, όσο και η φευγαλέα εντύπωση που αποτυπώνει οδηγούν σε αναφορές, όπως αυτή της «εικονικής στιγμής», της «εικονικής διάστασης», ή ενός «εικονικού χαρακτήρα»⁵. Σπανιότερα μόνο γίνεται ξεκάθαρη αναφορά στη νοητική εικόνα που δημιουργείται. Αυτή η επιφύλαξη είναι δικαιολογημένη, λαμβάνοντας κανείς υπόψη ότι το ζήτημα της υφής, προέλευσης και επεξεργασίας της νοητικής εικόνας παραμένει ακόμη ανοιχτό. Υπάρχει εκτεταμένη συζήτηση για την προέλευση αυτής της εικόνας, εάν προκύπτει από αποθηκευμένη οπτική πληροφορία που υπάρχει στη μνήμη, εάν αντιμετωπίζεται ή όχι ως αναπαράσταση, ή ακόμη εάν συνδέεται ή όχι με τον προτασιακό λόγο. Στο πλαίσιο αυτής της διατριβής το εμπόδιο αυτό θα παρακαμφθεί, διότι θα εξεταστούν εκτεταμένες μεταφορές που δεν περιορίζονται στην περιγραφή επιθετικών προσδιορισμών, όπως στη μεταφορική διατύπωση «τα δάχτυλα της ήταν κλαριά», που αναφέρθηκε παραπάνω. Όσον αφορά δε αυτές τις περιπτώσεις στις οποίες θα επικεντρωθεί η έρευνα, θα οριστεί ως σημείο εκκίνησης το στάδιο κατά το οποίο έχει ήδη δημιουργηθεί η εικόνα στο νου του

³ Βλ. Bryson (1988), Elkins (2009), Stafford, (2009)

⁴ Βλ. (Moran 1989: 97)

⁵ Αυτοί οι προσδιορισμοί θα παρουσιαστούν στο πρώτο κεφάλαιο, βλ σχετική ενότητα Ricoeur.

αναγνώστη, χωρίς να κρίνεται η υφή της. Μια τέτοια κίνηση είναι θεμιτή διότι: α) μια τέτοια ανάλυση θα αποτελούσε μία ξεχωριστή έρευνα εξ ολοκλήρου και θα επικεντρωνόταν σε ζητήματα φιλοσοφίας του νου ή των νευροεπιστημών και, β) διότι το βάρος σε αυτή τη διατριβή δεν θα δοθεί στην ίδια την εικόνα, αλλά στο βαθμό προσοχής που της αποδίδεται και στη φαντασία του θεατή που εμπλέκεται⁶. Και αυτό οδηγεί στον δεύτερο λόγο για τον οποίο η ερώτηση απαντάται δύσκολα.

Η εικονιστική διάσταση στη μεταφορά είναι σύμφυτη με τη γλώσσα. Αυτό έχει αποτελέσει αντικείμενο μεγάλης συζήτησης, η οποία σχετίζεται με το ζήτημα του μεταφορικού νοήματος και έχει χωρίσει τους θεωρητικούς σε δύο στρατόπεδα: από τη μία πλευρά βρίσκονται οι υπέρμαχοι της προτασιακής προσέγγισης και από την άλλη οι υποστηρικτές της εικονιστικής θεωρίας⁷. Από τη μία πλευρά οι υποστηρικτές της εικονιστικής θεωρίας υποστηρίζουν πως δεν υπάρχει μεταφορικό νόημα και επικεντρώνονται στην κυριολεκτική σημασία των λέξεων. Σύμφωνα με αυτή την οπτική, το νόημα προκύπτει χάρη στις εικόνες που δημιουργούνται και κατ' επέκταση στους διαφορετικούς τρόπους με τους οποίους η μεταφορά προσκαλεί τον θεατή να δει το αναφερόμενο της μεταφοράς. Από την άλλη πλευρά, οι υποστηρικτές της προτασιακής θεώρησης ισχυρίζονται πως υπάρχει ένα μεταφορικό νόημα, το οποίο εξαρτάται από την πρόθεση του ομιλούντος και χρειάζεται να ανακαλυφθεί από τον δέκτη. Για να μπορέσει αυτό να γίνει χρειάζεται να βρεθούν οι προσδιοριστικοί παράγοντες που ορίζουν το νόημα στο συγκεκριμένο πλαίσιο (η πρόθεση του ομιλούντος, τα συμφραζόμενα, οι συνδηλώσεις). Αυτός ο διαχωρισμός των αντίπαλων στρατοπέδων, όμως, δεν θα αποτελέσει ζήτημα στη συγκεκριμένη διατριβή, καθώς δεν εμπλέκεται στη σχέση γλώσσας και εικόνας παρά μόνο έμμεσα.

⁶ Ακόμη και εάν όμως κρινόταν αναγκαίο να τεκμηριωθεί το αφετηριακό αυτό σημείο θα μπορούσε να ευθυγραμμιστεί με τη θεώρηση του McGinn (2004) σύμφωνα με τον οποίο υπάρχει και ένας τρίτος δρόμος που δεν επικεντρώνεται στην υφή των εικόνων. Ο McGinn ισχυρίζεται πως δεν υπάρχει ένας «κόσμος της φαντασίας» τον οποίο κανείς ανασύρει, όποτε καλείται να το κάνει. Αντίθετα, φανταζόμαστε με τον ίδιο τρόπο που αντιλαμβανόμαστε και τον εξωτερικό κόσμο. «Ο κόσμος της φαντασίας είναι όπως ο κόσμος τον οποίο κατοικούμε (συμπεριλαμβανοντας και όλα τα ανύπαρκτα στοιχεία, όπως είναι οι μονόκεροι κλπ)» (McGinn 2004:71).

⁷ Ο διαχωρισμός αυτός έχει γίνει διεξοδικά, όπως αναφέρει η Carston (2010), από τον Martin Davies (1982) ομαδοποιώντας, παρόλες τις διαφορές τους, τους Sperber και Wilson, Glucksberg, Carston, Hills, Stern, Wearing από τη πλευρά των προτασιακών θεωρητικών [propositional theorists], και τους Levin, Moran, Reimer και Camp από την πλευρά όσων υποστηρίζουν πως δεν υπάρχει μεταφορικό νόημα από την άλλη [image theorists].

Η διατριβή αυτή αποτελεί μια «αισθητική» προσέγγιση στην ανάγνωση της εικονοποιητικής μεταφοράς και κεντρικό σημείο μελέτης της είναι ο τρόπος που κατανοείται και «διαβάζεται» η εικόνα με όρους, όμως, που καθορίζονται από τις πρακτικές και τη θεωρία της εικόνας. Ως εκ τούτου υπερκεράζεται και η δυσκολία που θα ανέκυπτε σχετικά με τη φύση της νοητικής εικόνας που σχηματίζεται, αντιτάσσοντας την παραδοχή ότι πράγματι σχηματίζεται μια εικόνα, εφόσον κανείς επεξεργαστεί τη μεταφορά με χρόνους που της το επιτρέπουν να εμφανιστεί. Προκειμένου αυτή παραδοχή να ισχυροποιηθεί, ευθυγραμμίζομαι με τη θέση της Carston (2010), η οποία μεταθέτει τη συζήτηση στον τρόπο επεξεργασίας της εικονοποιητικής μεταφοράς και όχι στον τρόπο που παράγεται το νόημά της – εάν αυτό γίνεται με όρους κυριολεξίας ή απλώς με όρους συνάφειας και κατανόησης των συμφραζομένων. Σε αυτό το πλαίσιο όλες οι μεταφορές σχεδόν είναι δυνάμει εικονοποιητικές, χωρίς να ανήκουν σε μία ξεχωριστή κατηγορία, που να τις διακρίνει από τις καθαρά λεκτικές/προτασιακές. Οι ιδιότητες που τους αναγνωρίζει κανείς σχετίζονται με τον τρόπο που επιλέγει κανείς να τις επεξεργαστεί, όπως και με τα στοιχεία που τις αποτελούν. Όλες αποτελούνται από προτασιακά και εικονιστικά στοιχεία (στοιχεία που μπορούν δυνάμει να προκαλέσουν μία νοητική εικόνα), τα οποία προβάλλονται με διαφορετική ένταση σε κάθε μεταφορά. Έτσι για παράδειγμα, η εικόνα παρουσιάζεται εντονότερα στη μεταφορά «έρχεται η βροχή ξυπόλητη κι όλο πίσω από τζάμια» (στίχος του Μιχάλη Γκανά), από ό,τι στην έκφραση «η ζωή μου είναι ένα αστείο». Ακόμη όμως και στη δεύτερη μεταφορά εάν κανείς θελήσει να προσπεράσει τους όρους συνάφειας και συμφραζομένων που ορίζουν την κατανόησή της και επιλέξει να δει μία εικόνα, μπορεί αυτή να σχηματιστεί (Carston 2010: 320). Ως εκ τούτου, δεν πρόκειται να μελετήσω εάν το νόημα προκύπτει από την εμφάνιση μιας κυριολεκτικής εικόνας ή όχι, αλλά θα βασιστώ στην παραδοχή ότι πολύ συχνά μπορεί κανείς να διαμορφώσει μία νοητική εικόνα κατά την ανάγνωση μιας μεταφοράς, συμπεριλαμβανομένων και των φιλοσοφικών.

Άλλωστε οι μεταφορές που θα αποτελέσουν το αντικείμενο αυτής της διατριβής, λειτουργούν όπως οι λογοτεχνικές μεταφορές, σε επίπεδο κειμενικής έκτασης και περιγραφικότητας, και ως εκ τούτου δύσκολα αμφισβητείται η παρουσία μιας νοητικής εικόνας στις περισσότερες περιπτώσεις, όπως για παράδειγμα στην παρακάτω μεταφορά του Kierkegaard.

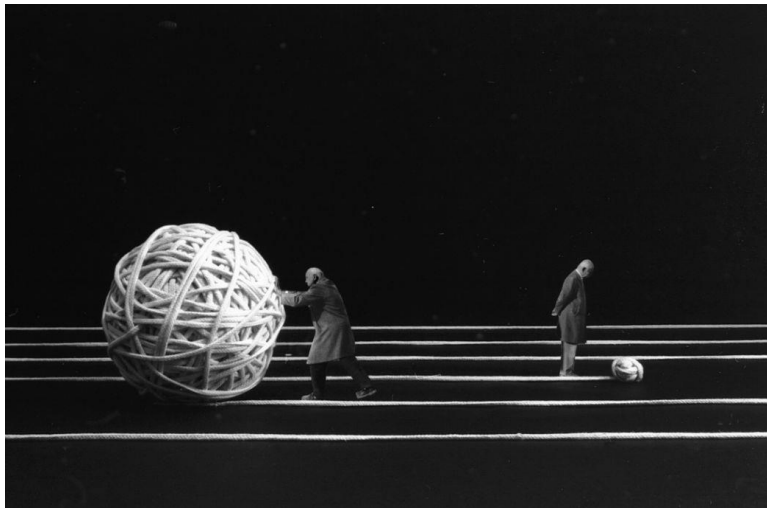
Αλοίμονο, όσον αφορά τα πνευματικά πράγματα, η ανοησία των πολλών είναι αυτή: ότι με την κοσμική τους αντίληψη θεωρούν τον κήρυκα ως ηθοποιό και τους ακροατές ως θεατές που πρόκειται να κρίνουν τον καλλιτέχνη. Αλλά ο κήρυκας δεν είναι ηθοποιός – ούτε κατά διάνοια. Όχι, ο κήρυκας είναι ο υποβολέας. Δεν υπάρχουν απλοί θεατές, διότι ο κάθε ακροατής κοιτά μέσα στη δική του καρδιά. Η σκηνή είναι η αιωνιότητα και ο ακροατής, εφόσον είναι πραγματικός ακροατής (και εάν δεν είναι, έχει κάνει λάθος) στέκεται ενώπιον του Θεού κατά τη διάρκεια του κηρύγματος. [...] Ο Θεός είναι ο κριτικός θεατής, ο οποίος βλέπει πως λέγονται οι ατάκες και πως εισπράττονται – άρα το κοινό λείπει. Ο κήρυκας λοιπόν είναι το υποβολείο και ο ακροατής στέκεται ενώπιον του Θεού. Είναι, εάν μου επιτρέπεται να το πω, ο ηθοποιός που με κάθε αλήθεια παίζει/δρα μπροστά στο Θεό. (*Purity of Heart is To Will One Thing* : 180)

Μέσα από την παραπάνω περιγραφή ο αναγνώστης μεταφέρεται σε ένα θέατρο, ενώ γίνεται αναφορά σε όλα τα επιμέρους στοιχεία που συνδέονται με αυτό: στη σκηνή, στους θεατές, στον υποβολέα. Τα εικονιστικά στοιχεία που προβάλλονται παραπέμπουν σε έναν οικείο δημόσιο χώρο, αυτό του θεάτρου, δίνοντας μία πιο συγκεκριμένη διάσταση στις αφηρημένες σχέσεις που ο Kierkegaard επιθυμεί να εξηγήσει αναφορικά με το ρόλο του κήρυκα και το λόγο του Θεού. Η εικονοποιητική μεταφορά επιδιώκει να αντιστρέψει τη θέση των συντελεστών μιας παράστασης (συμπεριλαμβανομένων και των θεατών) και με αυτόν τον τρόπο να επανοηματοδοτήσει το ρόλο τους και κατ'επέκταση και τον ρόλο του κήρυκα και του Θεού: η κλασική εικόνα που θέλει τον ηθοποιό επί σκηνής και το κοινό στην πλατεία αποδομείται προκειμένου να εξηγήσει πως αυτός δεν είναι ο τρόπος που πρέπει να αντιλαμβάνεται κανείς το Κυριακάτικο κήρυγμα στην εκκλησία. Ο κήρυκας δεν είναι ένας άλλος ηθοποιός και το οι πιστοί οι θεατές της παράστασης. Ο κήρυκας είναι ο υποβολέας και ο κάθε πιστός ένας ηθοποιός που έχει ως σκηνή του την αιωνιότητα. Ο κάθε πιστός μεταφέρει μέσα του τα λόγια του Θεού, ο οποίος είναι μεν απών (χωρίς φυσική παρουσία), αλλά παρών ενώπιον των πράξεων του καθενός – ένας απών θεατής.

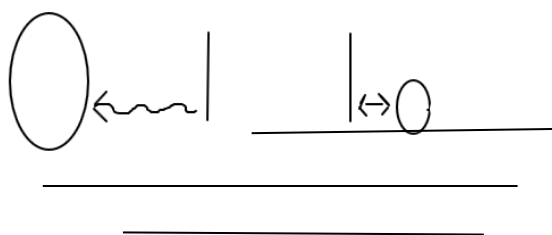
Ο ρόλος των μεταφορών γίνεται κατανοητός ως η εμπειρική υποστήριξη της θεωρητικής περιγραφής, η οποία εμφανίζεται για να αποδώσει μία απτή αναλογία. Στη συγκεκριμένη περίπτωση για να αποδομήσει την εντύπωση πως το Κυριακάτικο κήρυγμα διαδραματίζεται με όρους θεατρικούς, όπου ο κάθε πιστός λειτουργεί ως παθητικός αποδέκτης/ θεατής του εκάστοτε κηρύγματος. Η εικόνα όμως που διαμορφώνεται στην ουσία διασπά την τριγωνική διάταξη που αβίαστα προκύπτει στο νου του καθενός όταν αναλογίζεται μία θεατρική παράσταση (με τον θεατή στη βάση του τριγώνου, τον ηθοποιό στη μύτη του τριγώνου και μία σχέση που προκύπτει από την προσοχή του θεατή προς τον ηθοποιό, τα λόγια του ηθοποιού και στη συνέχεια την αποδοχή τους από τον θεατή). Η σχέση αυτή αλλάζει προσθέτοντας τη θέση του υποβολέα και αναθέτοντας στον κάθε «συντελεστή» της μία διαφορετική θέση: ο κήρυκας γίνεται υποβολέας, ο θεατής ηθοποιός και το θεατρικό έργο μία παράσταση με φόντο την αιωνιότητα που διαδραματίζεται στο νου του καθενός (μετατρέπεται από μία εξωτερική σε μία εσωτερική δράση), ενώ ο Θεός εμφανίζεται ως θεατής, χωρίς όμως να βρίσκεται στην πλατεία. Με αυτόν τον τρόπο διαμορφώνεται μία νέα διάταξη, η οποία βασίζεται σε γνώριμα στοιχεία, για να δείξει μία διαφορετική σχέση πραγμάτων. Όμως η εικόνα που παρουσιάζεται πέρα από το γεγονός ότι θέλει να αποδώσει διαφορετικούς ρόλους μέσα από μία κοινή εμπειρία και να επανανοηματοδοτήσει τον τρόπο που πρέπει να γίνεται αντιληπτός ο λόγος του Θεού και η σχέση μας προς αυτόν, διαμορφώνει και σχηματισμούς: αντιπροτείνει στην συνηθισμένη τριγωνική διάταξη που αναφέρθηκε παραπάνω μία πιο ανοιχτή δομή, μεταθέτοντας το κέντρο βάρους της εικόνας στον υποβολέα, μεγαλώνοντας την εικόνα του πιστού και τοποθετώντας τον στο κέντρο, χωρίς όμως να βρίσκεται σε ένα καθορισμένο πεδίο, σε μία οριοθετημένη δηλαδή σκηνή, καθώς οι πράξεις του είναι αιώνιες.

Μπορούμε, άρα, να διατυπώσουμε εκ νέου το αρχικό ερώτημα: Μπορεί μία εικόνα να γίνει κατανοητή και με έναν άλλο τρόπο, ώστε να διερευνηθεί εάν υπάρχει δυνατότητα οι εικονοποιητικές μεταφορές του φιλοσοφικού λόγου να συμπληρωθούν από κάποιο άλλο μοντέλο κατανόησης; Στο πλαίσιο αυτής της διατριβής θα ισχυριστώ πως αυτό μπορεί να γίνει και θα προτείνω ένα μοντέλο κατανόησης που προκύπτει από τις πρακτικές κατανόησης της εικόνας, οι οποίες έχουν κληροδοτηθεί από τον τομέα της τέχνης και στη συνέχεια έχουν επεκταθεί και στη σύγχρονη καθημερινότητα, χάρη στην επιρροή που ασκεί ο οπτικός πολιτισμός.

Ο τρόπος που κατανοείται μία εικόνα, έχει αλλάξει, ή ορθότερα έχει εμπλουτιστεί τόσο εξαιτίας των διαφορετικών εικαστικών ρευμάτων, που μέσα στους αιώνες πειραματίστηκαν με την έννοια της αναπαράστασης, όσο και εξαιτίας των τεχνολογικών εξελίξεων στην τέχνη, από την έλευση της φωτογραφικής εικόνας και πέρα. Ο θεατής έχει πλέον τη δυνατότητα να κατανοεί την εικόνα ως μια κατασκευή, να την αντιληφθεί μονομιάς σαν να έβλεπε ένα εικονογραφημένο διάγραμμα, όπου πέρα από το περιεχόμενο κατανοεί και τη διάταξη της εικόνας, το σκελετό της, όπως αυτή προκύπτει από τις μορφές που την αποτελούν και τις σχέσεις που αναπτύσσονται μεταξύ τους. Αυτό σημαίνει ότι μπορεί κανείς να αντλήσει και διαφορετικού τύπου πληροφορία από αυτή την εικόνα, πληροφορία που να σχετίζεται με τον τρόπο που αυτή είναι δομημένη σε επίπεδο φόρμας, εάν κάποιος θελήσει να δει τον σκελετό των σχημάτων που την αποτελούν. Προϋπόθεση μιας τέτοιας ανάγνωσης είναι, τις περισσότερες φορές, η παρουσία αρκετών στοιχείων, ώστε η διαγραμματική κατανόησή τους να μπορεί να αποκαλύψει τις περισσότερες δυνατές σχέσεις. Ένα από παράδειγμα αποτελεί η φωτογραφική εικόνα του Gabriel Garcin (2006)



Εικόνα 1



Εικόνα 2

Εάν κανείς θελήσει να δει *διαγραμματικά* την εικόνα, τότε θα εντοπίσει μεταξύ άλλων και τα εξής στοιχεία: α) τις παράλληλες γραμμές, β) τις αντίθετες κατευθύνσεις των ανθρώπων, και γ) τα αντίστοιχα μεγέθη των κουβαριών καθώς ξετυλίγονται. Μέσα από αυτή την επεξεργασία, αποδίδονται και νοηματικοί συσχετισμοί που προκύπτουν μέσα από τις φόρμες και συνδέονται τόσο με την εμπειρία όσο και με τους παγιωμένους συμβολισμούς. Οι παράλληλες ευθείες διαμορφώνουν ένα ενιαίο ομοιογενές φόντο, το οποίο δημιουργεί μία προοπτική στην εικόνα και παράλληλα μια προκαθορισμένη δομή. Πέραν της αναγνώρισης του περιεχομένου, εάν κανείς επιχειρήσει μέσα από τις φόρμες να αντλήσει πληροφορία, παρατηρεί ότι οι άνδρες έχουν το ίδιο ύψος και χάρη στην προοπτική μοιάζουν να βρίσκονται στην ίδια ευθεία. Αυτή η θέση στη διάταξη της εικόνας αμέσως γεννά το ερώτημα στον θεατή εάν πρόκειται για τον ίδιο άνθρωπο που απλώς απεικονίζεται σε δύο διαφορετικές χρονικές στιγμές και ως εκ τούτου ακολουθεί διαφορετική κατεύθυνση. Η διαγραμματική ανάγνωση της εικόνας φαίνεται να ωθεί τον θεατή προς ανεύρεση και άλλων στοιχείων πλην του περιεχομένου. Βέβαια, μια πιο προσεκτική ανάγνωση φανερώνει πως πρόκειται για δύο διαφορετικούς άνδρες. Παρόλα αυτά, το ερώτημα μπορεί να παραμείνει ανοιχτό και να προχωρήσει περαιτέρω: άραγε ο λόγος που παρουσιάζονται ως όμοιοι, με πρώτη ματιά, παραπέμπει σε μια τυπολογία και υπαινίσσεται ομοιομορφία ή υπογραμμίζει την επαναληπτική κίνηση του ίδιου άνδρα που έχει αλλάξει μέσα στο χρόνο; Το βλέμμα λειτουργεί αντίστοιχα όταν κανείς επεξεργάζεται τις φόρμες των κουβαριών. Δύο αντίθετες σε όγκο φόρμες στο πλαίσιο ενός επαναλαμβανόμενου μοτίβου γεννούν το ερώτημα εάν πρόκειται για το ίδιο κουβάρι σε διαφορετική χρονική στιγμή ή για δύο

διαφορετικά κουβάρια, ή πάλι εάν το διαφορετικό τους μέγεθος υπαινίσσεται μια τυπολογία για να δείξει την ματαιότητα της προσπάθειας. Σε αυτό το σημείο μπορεί κανείς επίσης να εντοπίσει και τη σχέση ανάμεσα στα κουβάρια που ξετυλίγονται και στις υπάρχουσες παράλληλες γραμμές: οι γραμμές δημιουργούνται από τα κουβάρια, αλλά δεν φαίνεται από που ξεκινούν ή που τελειώνουν. Η εικόνα μπορεί να θεωρηθεί ως ένα στιγμιότυπο αποκομμένο από κάποια μεγαλύτερη εικόνα, όπου η ίδια διαδικασία γίνεται και από άλλους ανθρώπους, υπαινισσόμενη επαναληπτικότητα. Αυτή η ανάγνωση της εικόνας δείχνει πως η διάταξη μπορεί να ενεργοποιήσει τη φαντασία και να αποκαλύψει και άλλα νοήματα πλην των προφανών στοιχείων του περιεχομένου. Βεβαίως όλα βρίσκονται μέσα στη γλώσσα, υπό την έννοια ότι οι παραπάνω αναλύσεις καταλήγουν πάλι να αποτελούν περιγραφές της εικόνας. Αυτό δεν αμφισβητείται. Η σχέση ανάμεσα στο περιεχόμενο και στη διάταξη είναι σχέση αλληλεξάρτησης. Στόχος είναι να φωτιστεί αυτή η αλληλεπίδραση, όταν κανείς αναζητά το νόημα της εκάστοτε εικονοποιητικής μεταφοράς.

Όσον αφορά τη στρατηγική αυτής της διατριβής, ανασύρεται προς χρήση και εφαρμογή το *βλέμμα* με το οποίο αντιμετωπίζεται μια φωτογραφική εικόνα, χωρίς να παραβλέπεται ότι αυτό εφαρμόζεται και σε άλλα είδη εικόνας. Απλώς η διαγραμματική διάταξη της εικόνας διακρίνεται ευκολότερα στη φωτογραφική αποτύπωση, εξαιτίας της άμεσης αναγνώρισης του περιεχομένου της: ο θεατής σχεδόν αβίαστα μέσα από τη διάταξη μπορεί να εξάγει περαιτέρω νοήματα. Αυτά τα αναζητεί μέσα από τις μορφικές ομοιότητες που μπορεί να υπάρχουν, όπως και από συγκεκριμένες λεπτομέρειες που μπορεί να διαδραματίζουν καίριο ρόλο στη σύνθεση της εικόνας. Πιο συγκεκριμένα, η λεπτομέρεια σε αυτή την περίπτωση γίνεται αντιληπτή ως ένα στοιχείο της εικόνας το οποίο θα μπορούσε να περάσει και απαρατήρητο χωρίς η παρουσία ή η απουσία του να διαταράζει με πρώτη ματιά την ισορροπία της εικόνας σε επίπεδο περιεχομένου. Ταυτόχρονα, όμως, είναι και αυτό το στοιχείο το οποίο άπαξ και εντοπιστεί από τον θεατή λειτουργεί ως βασικός *πλοηγός* του νοήματός της και επανανοηματοδοτεί το σύνολό της. Ο εντοπισμός αυτών των σχέσεων, όπως και των λεπτομερειών, που αναδεικνύουν αναλογικές σχέσεις και οδηγούν σε νοηματοδότηση των στοιχείων της εικόνας μέσα από μια διαφορετική διάταξη, συνιστούν εργαλεία που αποκαλύπτουν τη δομή της εικόνας.

Βασισμένη στην παραπάνω διαγραμματική ανάγνωση, το μοντέλο που προτείνω για τη νοητική εικόνα της μεταφοράς στηρίζεται σε μια πιο εστιασμένη

ανάγνωση της εικόνας από την οποία αντλούνται πληροφορίες για την κατανόηση της μεταφοράς. Με αυτόν τον τρόπο προτείνεται ένα μοντέλο κατανόησης της εικόνας της μεταφοράς που προκύπτει από τη συμμετοχή του θεατή/αναγνώστη και τη χρήση της φαντασίας του. Στον κλασικό τρόπο ανάγνωσης της μεταφοράς η κατανόηση της διάταξης της νοητικής εικόνας που σχηματίζεται δεν έχει τόση σημασία, διότι η αίσθηση ή τα συναισθήματα που μεταφέρει το περιεχόμενο της νοητικής εικόνας αρκούν χωρίς περαιτέρω ανάλυση. Στόχος άλλωστε είναι να αποδοθούν, να υπογραμμιστούν ή και να εξηγηθούν κάποιες ιδιότητες του περιεχομένου της μεταφοράς. Ο ρόλος όμως αυτός είναι συνήθως δευτερεύων. Στη φιλοσοφική μεταφορά οποιαδήποτε παραπάνω πληροφορία θα μπορούσε κανείς να αντλήσει από τη νοητική εικόνα για να συγκεκριμενοποιήσει την αφαιρετική έννοια/ιδέα/επιχείρημα του φιλοσόφου για την οποία δημιούργησε τη μεταφορά θα ήταν χρήσιμη. Θα έδειχνε ένα μονοπάτι ανάγνωσης στον τρόπο που ο φιλόσοφος σχηματοποιεί τις έννοιες ή τις συνδέει. Αυτό μπορεί να το προσφέρει σε πολλές περιπτώσεις η εικόνα της μεταφοράς. Η αναφορά γίνεται στην εικόνα που σχηματίζουν οι αναγνώστες, η οποία αγκυροβολείται στην περιγραφή του κειμένου. Δεν πρόκειται για συνειρμικές ή τυχαίες εικόνες που προκύπτουν ως επιφαινόμενα, αλλά για την εικόνα που περιγράφει ο φιλόσοφος για να μεταδώσει μία εμπειρική αίσθηση. Το κείμενο αρκεί, εφόσον κανείς αναγνωρίζει πως η ισχύς της εικόνας έγκειται μόνο στην μετάδοση μιας εμπειρίας. Εάν κανείς θεωρήσει πως η εικόνα μπορεί και μέσα από την ίδια τη γλώσσα της να φωτίσει σημεία που μένουν αφανή μέσα από την περιγραφή, τότε μπορεί να λειτουργήσει και ως ένα ακόμη εργαλείο κατανόησης ως προς την αναφερόμενη από τη μεταφορά έννοια.

Ο εντοπισμός της διάταξης των στοιχείων που αναδεικνύει τις σχέσεις που αναπτύσσονται μεταξύ τους, σε συνδυασμό και με τα πραγματολογικά στοιχεία της μεταφοράς και των νοημάτων που φέρουν, μπορούν να οδηγήσουν περαιτέρω στην κατανόηση της μεταφοράς. Οι σχέσεις των δομών αναδεικνύουν στοιχεία που μπορεί να έχουν αναφερθεί νωρίτερα στο κείμενο ή να έπονται, αποκαλύπτοντας τον τρόπο που ορισμένες έννοιες είναι θεμελιώδεις για το συλλογισμό του φιλοσόφου και επαναλαμβάνονται ακόμη και κεκαλυμμένες μέσα στην εικόνα της μεταφοράς. Έτσι, φανερώνεται πως η εικόνα της μεταφοράς μπορεί να λειτουργεί παράλληλα ως ένα μέσο «συμπυκνωμένης» πληροφορίας ή να εμφανίζεται και με διαφορετικούς τρόπους μέσα στο κείμενο, εάν αναγνωστεί κατάλληλα. Φανερώνεται, επίσης, πως η εικόνα με τον πιο απλό τρόπο, χωρίς να χρειάζεται να εφαρμοστούν εξειδικευμένα

μοντέλα ανάγνωσης μπορεί μέσα από τη διάταξή της να εμπλουτίσει την ανάγνωση της θεωρητικής σκέψης.

Αναλυτική παρουσίαση κεφαλαίων

Το κείμενο είναι χωρισμένο σε τέσσερα κεφάλαια. Με γνώμονα πάντοτε την ερώτηση «με πόσους τρόπους γίνεται αντιληπτή μία εικόνα» το πρώτο κεφάλαιο είναι αφιερωμένο στη διαμόρφωση ενός ιστορικού πλαισίου, δηλαδή σε φιλοσοφικά κείμενα που αναφέρονται στην εικονιστική διάσταση της μεταφοράς, ώστε να μπορέσει να φωτιστεί το φάσμα των ζητημάτων που σχετίζονται με το στοιχείο της εικονικότητας στη μεταφορά. Η αναφορά είναι επιλεκτική και όχι εκτεταμένη, διότι δεν στοχεύει σε μία πλήρη ιστορική καταγραφή, αλλά στην ανάδειξη βασικών φιλοσοφικών θέσεων γύρω από την εικονικότητα που διαμόρφωσαν το πεδίο. Από την παρουσίαση δεν θα συγκροτηθεί μία ενιαία ευθύγραμμη θεώρηση. Ένα τέτοιο εγχείρημα άλλωστε θα ήταν ανέφικτο, μια και τόσο ο ίδιος ο ορισμός της μεταφοράς διαφοροποιείται στο πέρασμα των αιώνων, όπως και οι απόψεις των φιλοσόφων προκύπτουν μέσα από διαφορετικά θεωρητικά πλαίσια. Παρόλα αυτά, αυτή η σταχυολόγηση θα αναδείξει ορισμένους κοινούς μηχανισμούς θεώρησης της μεταφοράς, και θα φανερώσει χρήσιμα εργαλεία για το μοντέλο που προτείνεται.

Η αναφορά ξεκινά με τον Αριστοτέλη, ο οποίος όρισε συστηματικά τη μεταφορά, δίνοντας τον πρώτο ορισμό της στην *Ποιητική*, ενώ στη *Ρητορική* εισήγαγε το στοιχείο της εικονικότητας με την έκφραση «πρὸ ὀμμάτων»: οι μεταφορές για να είναι πετυχημένες χρειάζεται να φέρνουν τα πράγματα «μπροστά στα μάτια μας». Η σχέση της μεταφοράς με την εικονιστική διάσταση τίθεται εξ αρχής και ορίζεται από συγκεκριμένες παραμέτρους που υπερβαίνουν το σχηματισμό μιας νοητικής εικόνας. Έχοντας ορίσει το αρχικό πλαίσιο, η προσοχή στρέφεται στο μηχανισμό της αναλογίας και της κατασκευής των νοητικών εικόνων που προκύπτουν από αυτές.

Στην *Κριτική της Κριτικής Δύναμης* ο Kant εξηγεί τον μηχανισμό με τον οποίο σχηματίζονται οι άμεσες και οι έμμεσες αναπαραστάσεις στο λόγο, μέσα από τα σύμβολα και τα σχήματα. Ο μηχανισμός γεφύρωσης του εξωτερικού κόσμου με τις έννοιες αποτελεί τη μήτρα για τις σύγχρονες θεωρίες που ασχολούνται με την εικονιστική διάσταση. Επίσης γίνεται αναφορά και στις αισθητικές ιδέες, οι οποίες φωτίζουν την άρρητη ισχύ της εικόνας και τις γνωσιακές της δυνατότητες.

Αντίθετα για τον Hegel, όπως γράφει στην *Αισθητική*, η εικόνα αποτελεί διακοσμητικό στοιχείο, το οποίο λειτουργεί ως *δείκτης* προς την έννοια στην οποία αναφέρεται, ένα μέτρο σύγκρισης για να φανεί η ιδέα. Επισημαίνει ακόμη πως μέσα

από τη χρήση της μεταφοράς η εικόνα εν τέλει διολισθαίνει και αφομοιώνεται μέσα στην έννοια, θίγοντας με αυτόν τον τρόπο και τη σχέση που αναπτύσσεται ανάμεσα στα δύο.

Η σχέση αυτή απασχόλησε και τον Nietzsche, ο οποίος δεν αναφέρεται στη μεταφορά ως ρητορικό σχήμα, αλλά ως γνωστικό τρόπο: ό,τι γίνεται αντιληπτό και στη συνέχεια ορίζεται ως γνώση ή και αλήθεια έχει προκύψει από μια μεταφορά – από μια αισθητηριακή εντύπωση, μια εικόνα, που έχει μετασχηματιστεί σε έννοια/στοιχείο. Έχοντας αυτό ως πλαίσιο, ο Nietzsche δείχνει τη σημασία της προσωπικής παρέμβασης, του *βλέμματος*, καθώς δεν αναγνωρίζει πως τα πράγματα υπάρχουν αυτά καθ'αυτά, αλλά ορίζονται από τη θέση που κανείς τα παρατηρεί, δηλαδή από μεταβλητές σχέσεις που δύνανται να επαναπροσδιοριστούν. Υπό αυτό το πρίσμα, αυτό που γίνεται αντιληπτό ως παγιωμένο είναι στην πραγματικότητα μια εντύπωση που στη *μεταφορά* της χάθηκε η αρχική της χρήση.

Στην ίδια κατεύθυνση βρίσκεται και το «βλέπω-ως» που παρουσιάζει ο Ricoeur, μετατοπίζοντας κι αυτός με τη σειρά του την προσέγγιση της εικονικότητας στο βλέμμα και στο ρόλο της εικόνας να γεφυρώνει τα δύο μέρη της μεταφοράς. Στη *Ζωντανή Μεταφορά* αναγνωρίζει ότι η εικόνα αντιμετωπιζόταν αρχικά ως εξωγλωσσικό στοιχείο, μετά ως «στιγμή» (εικονική στιγμή), και στη συνέχεια ως στοιχείο του ίδιου του αντικειμένου, παρουσιάζοντας αντίστοιχα τις απόψεις του Le Guern, του Hester και του Aldrich.

Στις σύγχρονες θεωρίες περιλαμβάνεται και ο Davidson, ο οποίος αναγνωρίζει την εικονικότητα στην κυριολεξία των λέξεων που παρουσιάζονται. Καθώς δεν αναγνωρίζει μεταφορικό νόημα, η μεταφορά λειτουργεί όπως παρουσιάζεται, σχηματίζοντας εικόνες που φανερώνουν ασυνήθιστες όψεις. Για τον Davidson δεν υπάρχει βλέπω-ως, απλώς βλέπω.

Έχοντας δείξει τις παραπάνω μετατοπίσεις που συντελέστηκαν στην αναγνώριση του ρόλου της εικόνας στη μεταφορά (ακόμη και εάν προέρχονταν από διαφορετικές πλευρές), το κεφάλαιο κλείνει με ένα εξειδικευμένο μοντέλο, το οποίο όμως προσεγγίζει τον πυρήνα του ζητήματος της εικόνας στη μεταφορά. Πρόκειται για το μοντέλο της «μεταφοράς-εικόνας» [image metaphor] του Lakoff, το οποίο αναλύει τις εικόνες που σχηματίζονται στον ποιητικό λόγο, σε επίπεδο μορφών, σαν να επρόκειτο για υλικές εικόνες. Αν και η ανάλυση είναι εξειδικευμένη, και προκύπτει από τη γνωσιακή γλωσσολογία δεν μπορεί να μην σημειωθεί, καθώς ανοίγει το δρόμο για τον τρόπο που μπορεί κανείς να συνδέσει τις μορφές των

νοητικών εικόνων που σχηματίζονται, δίνοντας μία νέα προοπτική στην ανάγνωση των σχημάτων που δημιουργούνται – κατεύθυνση προς την οποία θα κινηθεί και το μοντέλο που προτείνεται στο τρίτο κεφάλαιο. Όσον αφορά την παρουσία της σε αυτό το κεφάλαιο των σημαντικών φιλοσοφικών θεωρήσεων επιλέχθηκε, καθώς τόσο οι μελέτες του Lakoff όσο και αυτές που πραγματοποίησε σε συνεργασία με τον Johnson σχετικά με την εννοιολογική μεταφορά δημιούργησαν ένα νέο πεδίο για τη μελέτη και της φιλοσοφικής μεταφοράς – τόσο από τους ίδιους όσο και από άλλους φιλοσόφους.

Μετά τους τρόπους που διαχειρίζονται οι φιλόσοφοι την εικονικότητα της μεταφοράς εν γένει, στο δεύτερο κεφάλαιο είναι αναγκαίο να τεθεί το ζήτημα σε πιο συγκεκριμένη βάση και να εξεταστούν στοχευμένα οι εικονοποιητικές μεταφορές του φιλοσοφικού λόγου. Επιλέγονται τρεις τρόποι θεώρησης, για να φανεί το φάσμα προσέγγισης του φαινομένου.

Ο πρώτος είναι ευρέως αναγνωρίσιμος, καθώς λειτουργεί με τον τρόπο που ερμηνεύεται η μεταφορά και σε άλλα είδη λόγου, όπως στον καθημερινό και στον ποιητικό. Μέσα από παραδείγματα από τη βιβλιογραφία διαφαίνεται πώς η κλασική ερμηνεία των φιλοσοφικών μεταφορών αντιμετωπίζει την εικονιστική διάσταση της μεταφοράς ως έναν θύλακα εμπειρίας που προκύπτει από τον εξωτερικό κόσμο. Η εικόνα μοιάζει να εμφανίζεται αβίαστα για να συνδέσει τη θεωρία με μία γνώριμη εικόνα ή με ένα σύμβολο, το οποίο και με τη σειρά του αποτελεί παγιωμένη εμπειρία κωδικοποιημένη με έναν συγκεκριμένο τρόπο. Με αυτή την προσέγγιση συνδιαλέγεται κυρίως το προτεινόμενο μοντέλο. Παρόλα αυτά, προκειμένου να φανούν και άλλοι τρόποι αξιοποίησης της εικόνας στο μεταφορικό λόγο της φιλοσοφίας, παρουσιάζονται και άλλοι δύο τρόποι προσέγγισης.

Ο δεύτερος προκύπτει από την αποδομιστική προσέγγιση, όπου η εικόνα λειτουργεί κυριολεκτικά, αλλά ερμηνεύεται με βάση τη στρατηγική που χρησιμοποιείται από το φιλόσοφο. Υπό αυτή την έννοια, ενώ παραπέμπει σε εικόνες από τον εξωτερικό κόσμο, σε ένα δεύτερο επίπεδο τις φιλτράρει μέσα από ένα εξωκειμενικό πλαίσιο, όπως ορίζεται από το δημιουργό τους. Σε αντίθεση δηλαδή με την κλασική ερμηνεία, όπου η εικόνα λειτουργεί για να αποδώσει μια απτή διάσταση που να είναι συναφής με κάποιον τρόπο με την έννοια (δείχνοντας ομοιότητα ως προς κάποια όψη), η εικόνα στην αποδομιστική προσέγγιση συνδέεται με την πρόθεση του δημιουργού και με το πλαίσιο στο οποίο εντάσσεται.

Τέλος, η τρίτη προσέγγιση που θα παρουσιαστεί είναι και η πιο τεχνική, καθώς προκύπτει από μία διαφορετική θεώρηση του ίδιου του φαινομένου της μεταφοράς. Πρόκειται για το μοντέλο της εννοιολογικής μείξης, το οποίο αποτελεί μια πιο εξειδικευμένη μορφή της εννοιολογικής μεταφοράς – της πιο σύγχρονης θεώρησης της μεταφοράς τα τελευταία τριάντα χρόνια. Σύμφωνα με αυτή, η μεταφορά δεν αποτελεί ένα γλωσσικό φαινόμενο, αλλά μια βασική νοητική λειτουργία διαμέσου της οποίας γίνεται αντιληπτός ο κόσμος και οργανώνεται η σκέψη. Και εδώ εμπλέκεται ο ρόλος της εικόνας στη μεταφορά, αλλά όχι με τον ίδιο τρόπο. Τόσο η εννοιολογική μεταφορά, η οποία αποτελεί το βασικό μοντέλο, όσο και η εννοιολογική μείξη, η οποία αποτελεί το πιο συγκεκριμένο μοντέλο που χρησιμοποιεί και η Cristina Marras για να ερμηνεύσει μεταφορές του Leibniz, βασίζονται στον τρόπο που συνδέονται οι έννοιες. Αυτό γίνεται μέσα από τις δομές τους, όπως τις ορίζουν οι Lakoff και Johnson. Ουσιαστικά πρόκειται για διευρυμένη χρήση της έννοιας της εικόνας, υπό την έννοια ότι η εικονιστική διάσταση προκύπτει ως η αφαιρετική απεικόνιση της σωματικής εμπειρίας μέσα στο χώρο, όπως αυτή εκφράζεται αρχικά μέσα στη γλώσσα και στη συνέχεια συνδυάζεται με εννοιακές μεταθέσεις με άλλες έννοιες.

Το τρίτο κεφάλαιο είναι αφιερωμένο στην ανάδειξη ενός νέου τρόπου κατανόησης της εικονοποιητικής μεταφοράς του φιλοσοφικού λόγου, ο οποίος εδράζεται σε μια διαφορετική *θέαση* της νοητικής εικόνας που σχηματίζεται. Όπως φάνηκε από το δεύτερο κεφάλαιο, οι τρεις τρόποι προσέγγισης της εικονοποιητικής μεταφοράς σχετίζονταν είτε με μια διαφορετική θεώρηση του ίδιου του φιλοσοφικού κείμενου είτε με μια άλλη εννοιοδότηση του μεταφορικού φαινομένου. Η αντιμετώπιση όμως της εικόνας παρέμενε σταθερή: η εικόνα αποτελούσε προβολή, με άμεσο, έμμεσο, ή κωδικοποιημένο τρόπο, μιας εμπειρίας του εξωτερικού κόσμου. Στο τρίτο κεφάλαιο ισχυρίζομαι πως αυτή η σταθερά μπορεί να αποτελεί μια μεταβλητή. Η εικόνα, όπως έχουν δείξει η αισθητική, οι πρακτικές των δημιουργών, και κατ' επέκταση η εμπειρική πρακτική του θεατή, διαμέσου της οπτικής αναγνωσιμότητας που έχει κατακτήσει στο πέρασμα των χρόνων, μπορεί να ιδωθεί ως μια κατασκευασμένη αναπαράσταση, υπό την έννοια ότι προκύπτει από μια οργανωμένη διάταξη στοιχείων που μπορούν να ιδωθούν και πέρα από το περιεχόμενό τους. Πάνω σε αυτή τη θεώρηση εδράζεται το μοντέλο κατανόησης της εικονοποιητικής μεταφοράς του φιλοσοφικού λόγου που προτείνεται.

Προκειμένου αυτό να αναπτυχθεί και στη συνέχεια να εφαρμοστεί, το κεφάλαιο είναι χωρισμένο σε δύο ενότητες: Η πρώτη εξηγεί το μοντέλο κατανόησης που προτείνεται, το οποίο βασίζεται στην εικονογραφημένη διαγραμματική αντίληψη της νοητικής εικόνας, παραπέμποντας σε πρακτικές που εφαρμόζονται στις υλικές εικόνες. Αρχικά διαγράφεται η πορεία που οδήγησε στη δημιουργία του μοντέλου. Μέσα από μια κριτική ματιά εντοπίζονται οι αδυναμίες, επισημαίνονται οι μετασχηματισμοί αλλά και τα στοιχεία που διατηρούνται από τις θεωρήσεις των φιλοσόφων από το πρώτο κεφάλαιο. Στόχος είναι να φανεί πως το μοντέλο προκύπτει μέσα από μετασχηματισμούς υπαρχουσών θεωριών. Αυτό τεκμηριώνεται στη συνέχεια, όπου φανερώνεται ο τρόπος που ενσωματώνεται η μεταβλητή της οπτικής αναγνωσιμότητας στην ανάγνωση της εικόνας της μεταφοράς. Στη δεύτερη ενότητα παρουσιάζεται το μοντέλο της διαγραμματικής αντίληψης που προτείνεται και η εφαρμογή του. Αυτό χωρίζεται σε δύο υποενότητες, εστιάζοντας στα δύο βασικά σημεία που αποτελούν τους πυλώνες της διαγραμματικής αντίληψης: τις μορφικές ομοιότητες, που εντοπίζονται ανάμεσα στα στοιχεία της εικόνας, και τις λεπτομέρειες, που διαδραματίζουν καθοριστικό ρόλο στη νοηματόδοσή της. Προκειμένου να μπορέσει να φανεί ο τρόπος που εφαρμόζεται το μοντέλο στις νοητικές εικόνες που σχηματίζονται μέσα από τις μεταφορές ακολουθείται μια συνδυαστική στρατηγική. Πρώτα παρουσιάζεται ο τρόπος που εφαρμόζεται η διαγραμματική αντίληψη σε μια φωτογραφική εικόνα και στη συνέχεια, και κατ' αναλογία, πώς αυτή μπορεί να εφαρμοστεί στη νοητική εικόνα. Έτσι αφιερώνω μία ενότητα στις μορφικές ομοιότητες με παραδείγματα από τον Wittgenstein και τον Leibniz, και μία άλλη ενότητα στη λεπτομέρεια που λειτουργεί ως νοηματικό κέντρο βάρους της εικόνας με φιλοσοφικά παραδείγματα από τον Nietzsche και τον Hegel.

Το τέταρτο κεφάλαιο διερευνά τη σκοπιμότητα του μοντέλου και τα οφέλη που προκύπτουν από την εφαρμογή του. Ως κύριο όφελος διακρίνεται η χρήση της φαντασίας ως γνωσιακού εργαλείου. Αυτό προϋποθέτει, αλλά και ενισχύει α) μία πιο διευρυμένη ανάγνωση της εικόνας και κατ' επέκταση μία πλουσιότερη προσληπτική διαδικασία του κειμένου, η οποία εδράζεται και στην εναλλαγή εικόνας/θεωρητικού λόγου β) τη συνέργεια της επίνοιας [insight] στην κατανόηση του φιλοσοφικού κειμένου γ) μία πιο ενεργή συμμετοχή του αναγνώστη/θεατή στη διαδικασία κατανόησης. Η παραπάνω ανάλυση των συνεπειών εφαρμογής του οδηγεί στην αναγνώριση του ενισχυμένου ρόλου της φαντασίας. Προκειμένου να μπορέσει να αξιολογηθεί ο ρόλος της φαντασίας, το μοντέλο αντιπαραβάλλεται με το «παιχνίδι

υπόκρισης» του Kendall Walton, το οποίο αποτελεί την κανονιστική πλέον θεώρηση για τον τρόπο που η φαντασία εμπλέκεται στην αναπαράσταση. Η δεύτερη ενότητα του κεφαλαίου είναι αφιερωμένη αρχικά στη γενική παρουσίαση του μοντέλου του Walton και στη συνέχεια, πιο συγκεκριμένα, στον τρόπο που εντάσσει μέσα σε αυτό και το φαινόμενο της μεταφοράς. Κατ'αυτόν τον τρόπο φανερώνεται το πεδίο με το οποίο αντιπαραβάλλεται το μοντέλο της διαγραμματικής αντίληψης και τα σημεία στα οποία μετατοπίζεται από αυτό.

Τέλος, στο πέμπτο κεφάλαιο πραγματοποιείται ένας απολογισμός των στόχων που τέθηκαν σε κάθε κεφάλαιο και οι πιθανές προεκτάσεις του μοντέλου που προτείνεται. Αναγνωρίζοντας πως το μοντέλο επικεντρώνεται στην εμβάθυνση της κατανόησης της φιλοσοφικής μεταφοράς και διερευνάται εάν μπορεί μία συστηματικοποιημένη χρήση του να επιφέρει περισσότερα αποτελέσματα.

ΚΕΦΑΛΑΙΟ ΠΡΩΤΟ: Ιστορικό πλαίσιο. Φιλοσοφικές αναφορές στην εικονιστική διάσταση του μεταφορικού λόγου.

Στο πρώτο κεφάλαιο θα παρουσιαστούν επιλεγμένες φιλοσοφικές αναφορές στην εικονιστική διάσταση του μεταφορικού λόγου, ώστε να μπορέσει να χαρτογραφηθεί το θεωρητικό πλαίσιο που σχετίζεται με αυτή την πτυχή της μεταφοράς. Τα βασικά ερωτήματα που τίθενται προς εξέταση είναι τα εξής: Πώς βλέπουν οι φιλόσοφοι την εικόνα όταν αυτή εμφανίζεται στον μεταφορικό λόγο; Σε ποια στοιχεία της εστιάζουν την προσοχή τους; Διατυπώνω αρχικά τις εξής παρατηρήσεις:

Πρώτον, το εγχείρημα να αποσπαστεί το στοιχείο της εικονικότητας μέσα από διαφορετικές θεωρίες φιλοσόφων για το μεταφορικό λόγο είναι αδιαμφισβήτητα πολύπλοκο. Το ίδιο το φαινόμενο του μεταφορικού λόγου αποτέλεσε συστηματικό πεδίο μελέτης μόνο πρόσφατα. Στο πέρασμα των ετών η κατηγοριοποίησή του ποικίλλει. Εμφανίζεται ως ρητορικό εργαλείο, ως μέσο έκφρασης αναλογιών, ως δομικός τρόπος κατασκευής θεωρητικού λόγου, ως διακοσμητικό στοιχείο. Μόνο οι πιο πρόσφατες θεωρίες που έχουν ένα πιο αυστηρό πλαίσιο για το μεταφορικό νόημα, δείχνουν πιο στοχευμένους τρόπους της εικονιστικής διάστασης και της λειτουργία της.

Επίσης, μεγάλο μέρος των ιστορικών αναφορών σχετίζεται με τη μεταφορικότητα του ίδιου του λόγου και τον τρόπο που η εικονιστική διάσταση εμπλέκεται στο σχηματισμό εννοιών, υπό το πρίσμα της επιρροής του αισθητηριακού κόσμου στον θεωρητικό λόγο. Αυτή η συζήτηση αποτελεί μία ξεχωριστή έρευνα και δεν θα ήταν εφικτό να συμπεριληφθούν εδώ τα ανάλογα ζητήματα, όπως αναφέρθηκε και στην εισαγωγή. Η παρούσα διατριβή επικεντρώνεται στην κατανόηση της χρήσης της μεταφοράς στον φιλοσοφικό λόγο και όχι στη μεταφορικότητα του φιλοσοφικού λόγου ούτε στις φιλοσοφικές θεωρίες περί μεταφοράς. Παρόλα αυτά οι αντίστοιχες αναφορές δεν μπορούν να παραλειφθούν εφόσον αναδεικνύουν τον τρόπο που *έβλεπαν και διαχειρίζονταν* το στοιχείο της εικονιστικής της διάστασης. Ως εκ τούτου, είναι απαραίτητες για τη διαμόρφωση του ιστορικού πλαισίου, ενώ επίσης παρέχουν και θεωρητικά εργαλεία προς χρήση και προς άλλες κατευθύνσεις, όπως αυτή που θα προτείνω στο τρίτο κεφάλαιο.

Δεύτερον, κανείς από τους φιλοσόφους δεν ασχολήθηκε αποκλειστικά με το ζήτημα σαν ένα ξεχωριστό φαινόμενο το οποίο χρήζει εξέτασης – η εικονικότητα προκύπτει ως ένα μόνο μεταξύ των διαφορετικών στοιχείων της μεταφοράς. Σημειώνεται, επίσης, πως οι προσεγγίσεις τους σχετίζονται κατά κύριο λόγο με τη μεταφορά που εμφανίζεται είτε στον ρητορικό είτε στον ποιητικό λόγο – όχι στον φιλοσοφικό.

1.1 Η μεταφορά ζωντανεύει το λόγο: Αριστοτέλης.

Ο Αριστοτέλης είναι ο πρώτος που ασχολείται συστηματικά με τη μεταφορά και τον τρόπο χρήσης της ως ρητορικού εργαλείου. Ο ορισμός και τα διαφορετικά είδη της διατυπώνονται στην *Ποιητική*, ενώ στοιχεία που υποδηλώνουν αναγνώριση της εικονιστικής διάστασής της εμφανίζονται στο τρίτο βιβλίο της *Ρητορικής*. Εκεί ο Αριστοτέλης επισημαίνει πως μια μεταφορά κρίνεται ως πετυχημένη, όταν φέρνει τα πράγματα «μπροστά στα μάτια» του ακροατή. Αυτή η διατύπωση θα αποτελέσει και τον κεντρικό πυρήνα αυτής της υποενοότητας, όπου θα εξηγηθούν το πλαίσιο στο οποίο εμφανίζεται αυτή η εικονιστική λειτουργία της μεταφοράς, το νόημα που ο Αριστοτέλης της αποδίδει, καθώς και η χρησιμότητά της.

Προκειμένου να μπορέσει να παρουσιαστεί το πλαίσιο στο οποίο εμφανίζεται η ιδιότητα της μεταφοράς να φέρνει κάτι «μπροστά στα μάτια» του ακροατή, είναι αναγκαίο πρώτα να παρουσιαστούν ορισμένα στοιχεία για τη μεταφορά και για το μηχανισμό της. Ως αφηρητικό σημείο επιλέγεται ο ορισμός της μεταφοράς, όπως διατυπώνεται στην *Ποιητική*:

Μεταφορά δε είναι η απόδοσις εις πράγμα τι ονόματος
ανήκοντος εις άλλο πράγμα, ή από του γένους εις εν είδος
ή από του είδους εις το γένος ή από ενός είδους εις άλλο
είδος ή κατ' αναλογίαν. (*Ποιητική* 1457b6-9)⁸

Εδώ ορίζονται τέσσερις διαφορετικοί σχηματισμοί της μεταφοράς, για τους οποίους ο Αριστοτέλης δίνει και τα αντίστοιχα παραδείγματα. Σε όλα παρουσιάζονται περιπτώσεις αντικατάστασης ενός στοιχείου από ένα άλλο

⁸ *Μεταφορά δέ ἐστὶν ὀνόματος ἄλλοτρίου ἐπιφορά ἢ ἀπὸ τοῦ γένους ἐπὶ εἶδος ἢ ἀπὸ τοῦ εἶδους ἐπὶ τὸ γένος ἢ ἀπὸ τοῦ εἶδους ἐπὶ εἶδος ἢ κατὰ τὸ ἀνάλογον.*

παρόμοιο. Η μόνη που αναφέρεται σε σχέση ομοιότητας που δεν είναι ευθύγραμμη και εμπλέκει περισσότερα από ένα στοιχεία, είναι αυτή της αναλογίας:

Αναλογίαν δε εννοώ, όταν έχει ομοιότητα το δεύτερον προς το πρώτον και το τέταρτον προς το τρίτον. Δηλαδή τότε λέγει κανείς αντί του δευτέρου το τέταρτον, αντί του τετάρτου το δεύτερον· και ενίοτε προσθέτουν (εις την μεταφοράν) εκείνο, προς το οποίον σχετίζεται η λέξις, την οποίαν αντικαθιστά. Εννοώ δε π.χ το εξής: το κύπελλον έχει την αυτήν σχέσιν προς τον Διόνυσον, καθώς η ασπίς πρὸν τον Ἄρη· λέγει λοιπόν κανείς το κύπελλον ασπίδα του Διονύσου και την ασπίδα κύπελλον του Ἄρεως. (Ποιητική 1457b17-22)⁹

Όπως φαίνεται από το παραπάνω απόσπασμα, η αριστοτελική αναλογία λειτουργεί με έναν αυστηρά καθορισμένο τρόπο, που απέχει από τη σύγχρονη διευρυμένη θεώρησή της.¹⁰ Δηλώνει έναν τρόπο αντιστοιχίας, ο οποίος αναφέρεται σε επίπεδο σχέσεων. Αυτό έχει ως αποτέλεσμα να διαμορφώνεται ένα ευρύτερο πεδίο εύρεσης ομοιοτήτων και συνδυασμών, μια και εμπλέκονται περισσότερα από ένα στοιχεία στη μεταφορική διατύπωση. Όσο για τις αναλογίες, αυτές μπορεί να προκύψουν τόσο μέσα από ανοίκειους συνδυασμούς όσο και μέσα από αντιθέσεις:

Έτσι σχηματίζουν οι ποιητές εκφράσεις όπως «η άχορδη» ή «η άλυρη» μουσική: τα παράγουν από την απουσία· ετούτο είναι κάτι που ευδοκιμεί στις μεταφορές τις αναλογικές, όπως όταν λέμε πως είναι μία μουσική δίχως λύρα ο ήχος της σάλπιγγας. (Ρητορική 1408a6-9)¹¹

Η εύρεση ενός στοιχείου ομοιότητας ακόμη και μέσα από την αντίθεση, δείχνει την πολυμορφία που εισάγει η αναλογική μεταφορά και τη δυνατότητα να

⁹ τὸ δὲ ἀνάλογον λέγω, ὅταν ὁμοίως ἔχη τὸ δεύτερον πρὸς τὸ πρῶτον καὶ τὸ τέταρτον πρὸς τὸ τρίτον· ἐρεῖ γὰρ ἀντὶ τοῦ δευτέρου τὸ τέταρτον ἢ ἀντὶ τοῦ τετάρτου τὸ δεύτερον, καὶ ἐνίοτε προστιθέασιν ἀνθ' οὗ λέγει πρὸς ὃ ἐστὶ λέγω δὲ οἷον ὁμοίως ἔχει φιάλη πρὸς Διόνυσον καὶ ἀσπίς πρὸς Ἄρη· ἐρεῖ τοίνυν τὴν φιάλην ἀσπίδα Διονύσου καὶ τὴν ἀσπίδα φιάλην Ἄρεως

¹⁰ Όπως σχολιάζει ο Συκουτήρης, «Η αναλογία είναι $A:B = \Gamma:\Delta$, δηλαδή αν συνδέσεις το A προς το B ή το Γ προς το Δ (το κύπελλο του Διονύσου ή η ασπίδα του Αρη) δεν είναι μεταφορά. Μεταφορά είναι εάν συνδέσεις το A και το Δ (δηλαδή αντί του δευτέρου το τέταρτο: η ασπίδα του Διονύσου) ή το Γ προς το B (δηλαδή αντί του τετάρτου το δεύτερο: το κύπελλο του Αρη). Εννοείται πως η αντιστροφή δεν είναι πάντοτε δυνατή».

¹¹ ὅθεν καὶ τὰ ὀνόματα οἱ ποιηταὶ φέρουσιν, τὸ ἄχορδον καὶ τὸ ἄλυρον μέλος· ἐκ τῶν στερήσεων γὰρ ἐπιφέρουσιν· εὐδοκιμεῖ γὰρ τοῦτο ἐν ταῖς μεταφοραῖς λεγόμενον ταῖς ἀνάλογον, οἷον τὸ φάναι τὴν σάλπιγγα ἰέναι μέλος ἄλυρον

δημιουργεί ευφάνταστους συνδυασμούς που διευρύνουν ακόμη περισσότερο το πεδίο δράσης της. Άλλωστε μέσα από τον αναλογικό μηχανισμό προκύπτουν, κατά τον Αριστοτέλη (*Ρητορική* 1411a1-2), οι πιο πετυχημένες μεταφορές σε σύγκριση με τα άλλα τρία είδη που περιγράφει στον αρχικό ορισμό.¹² Τα παραδείγματα που παρουσιάζει ο Αριστοτέλης το αποδεικνύουν:

Και ο Λεπτίνης είπε πως δεν μπορούμε να αδιαφορούμε, όταν η Ελλάδα κινδυνεύει να χάσει το ένα από τα δυο της μάτια, αναφερόμενος στη Σπάρτη και για τον Χάρητα που ήθελε να περάσει βιαστικά την έγκριση του απολογισμού του Ολυνθιακού πολέμου, ο Κηφισόδοτος έλεγε αγανακτισμένος πως ζητάει την έγκριση τώρα, που έχει τους Αθηναίους με τη θηλιά στο λαιμό. (*Ρητορική* 1411a6-11)¹³

Ο ακροατής μπορεί να δει πράγματι μπροστά στα μάτια του το ένα από τα δύο μάτια, τη θηλιά στο λαιμό. Οι αναλογικές μεταφορές φέρνουν μπροστά στα μάτια (*πρὸ ὀμμάτων*, 1405b13) του ακροατή αυτό που περιγράφεται¹⁴. Χωρίς να δηλώνεται πουθενά ότι αποτελεί αναγκαία και ικανή συνθήκη αυτό να συμβαίνει μόνο στην αναλογική μεταφορά, ο Αριστοτέλης συνδυάζει τη συνύπαρξη των δύο, θεωρώντας πως αποτελούν σημαντικά στοιχεία για να πετύχει η μεταφορά.

Το πνευματώδες γίνεται το λεκτικό με τη χρήση αναλογικών μεταφορών και με το να έρχεται το πράγμα εμπρός στα μάτια μας. (*Ρητορική* 1411b22-23)¹⁵

Χρειάζεται, όμως, να εξηγηθεί το νόημα του «μπροστά στα μάτια μας», το οποίο πέρα από την πρώτη ανάγνωση που σχετίζεται με τον τρόπο που αντιλαμβάνεται κανείς τη νοητική εικόνα που σχηματίζεται μέσα από την περιγραφή, συνδέεται και με τον τρόπο που παράγεται η μεταφορά. Αυτό συμβαίνει

¹² *Τῶν δὲ μεταφορῶν τεττάρων οὐσῶν εὐδοκιμοῦσι μάλιστα αἱ κατ'ἀναλογία.*

¹³ *καὶ Λεπτίνης περὶ Λακεδαιμονίων, οὐκ ἂν περιδεῖν τὴν Ἑλλάδα ἑτερόφθαλμον γενομένην. καὶ Κηφισόδοτος, σπουδάζοντος Χάρητος εὐθύνας δοῦναι περὶ τὸν Ὀλυνθιακὸν πόλεμον, ἡγανάκει, φάσκων εἰς πνῆγμα τὸν δῆμον ἄγχοντα τὰς εὐθύνας πειρᾶσθαι δοῦναι.*

¹⁴ Η διατύπωση *πρὸ ὀμμάτων* παρουσιάζεται για να τονίσει ότι και με αυτό το στοιχείο (και όταν βασίζονται και στην αναλογία 1411b24) οι μεταφορές είναι πετυχημένες. Στη συνέχεια ο χαρακτηρισμός εμφανίζεται για να υπογραμμίσει την αποτελεσματικότητα συγκεκριμένων παραδειγμάτων (1411a29, 1411a37, 1411b4, 1411b6, 1411b9).

¹⁵ *Ὅτι μὲν οὖν τὰ ἀστεῖα ἐκ μεταφορᾶς τε τῆς ἀνάλογον λέγεται καὶ τῶ πρὸ ὀμμάτων ποιεῖν, εἴρηται.*

διότι ο Αριστοτέλης συνδέει την έννοια του «μπροστά στα μάτια μας» με την έννοια της *ἐνέργειας*:

Μένει τώρα να πούμε τι σημαίνει το «εμπρός στα μάτια» και τι πρέπει να κάνουμε για να το πετύχουμε αυτό. Φέρνουν τα πράγματα «εμπρός στα μάτια μας» όσα σημαίνουν κάτι που είναι ενεργό. Έτσι το να πεις πως ο άνθρωπος ο ηθικός είναι τετράγωνος, είναι μεταφορά, γιατί και τα δύο τους, ο ηθικός άνθρωπος και το τετράγωνο είναι τέλεια – ετούτο ωστόσο δεν σημαίνει κάτι που είναι **ενεργό**. (*Ρητορική* 1411b26-31)¹⁶ [έμφαση δική μου]

Η *ἐνέργεια* εμφανίζεται σε διαφορετικά έργα του Αριστοτέλη και αντίστοιχα νοηματοδοτείται με διαφορετικούς τρόπους. Στο συγκεκριμένο πλαίσιο, όμως, μπορεί να κατανοηθεί αρτιότερα σε συνάρτηση με την έννοια του ενδολεκτικού [illocutionary] ενεργήματος που κληροδότησε ο J. L. Austin στη σύγχρονη γλωσσολογία και φιλοσοφία της γλώσσας (Garver 1995: 35).¹⁷ Αυτό σημαίνει πως η λειτουργία μιας διατύπωσης δεν είναι μόνο για μεταφέρει ένα νόημα στο δέκτη. Εκφράζει αυτό που επιδιώκει το υποκείμενο να *κάνει*, κι άρα δεν λειτουργεί απλώς ως μήνυμα αλλά και ως πράξη που πραγματώνεται δια της γλώσσας. Δεν αρκεί δηλαδή να βρεθεί μόνο μια σχέση ομοιότητας, όπως αναφέρει παραπάνω ο Αριστοτέλης, ανάμεσα σε ένα τετράγωνο και έναν ηθικό άνθρωπο. Η μεταφορά χρειάζεται να δείχνει έναν τρόπο που αυτό μπορεί να γίνει πραγματικό. Γι' αυτό ως πετυχημένες θεωρούνται οι μεταφορές που δηλώνουν *ἐνέργεια* και αποδίδουν στα πράγματα μία βιωματική διάσταση: μέσα από αυτήν εμφανίζονται κινήσεις, λειτουργίες, δράση, ζωή, ώστε να δίνουν την εντύπωση ότι πραγματώνονται *τόρα*, ότι δεν πρόκειται για την αναπαράσταση απλώς μιας κίνησης, αλλά για την αναπαράσταση ενός στοιχείου που είναι ζωντανό και μπορεί να εμφανιστεί μπροστά στα μάτια μας:

Επιτυχημένο είναι και το λεκτικό που φέρνει το πράγμα εμπρός στα μάτια μας: να το βλέπουμε σαν κάτι που γίνεται

¹⁶ λέγω δὴ πρὸ ὀμμάτων ταῦτα ποιεῖν ὅσα ἐνεργοῦντα σημαίνει, οἷον τὸν ἀγαθὸν ἄνδρα φάναι εἶναι τετράγωνον μεταφορὰ (ἄμφω γὰρ τέλεια), ἀλλ' οὐ σημαίνει ἐνέργειαν.

¹⁷ Για την ενδολεκτική πράξη βλ. Austin, (2003:122-123).

τόρα και όχι σαν κάτι που μέλλει να συμβεί. (Ρητορική 1410b33-35)¹⁸

Ένας από τους τρόπους που αυτό πραγματώνεται με επιτυχία είναι στο μετασχηματισμό από το άψυχο στο έμψυχο, όπως συμβαίνει σε πολλά από τα παραδείγματα του Ομήρου:

Ενέργεια δηλώνει και αυτό που πολλές φορές χρησιμοποιεί ο Όμηρος, το να κάνει έμψυχα τα άψυχα με τη μεταφορά· η επιτυχία του σε όλα αυτά οφείλεται στο ότι τα παριστάνει ως ενεργά. (Ρητορική 1411b31-33)¹⁹

Με αυτόν τον τρόπο ο Αριστοτέλης προσδίδει στη μεταφορά μια σχέση με τον εξωτερικό κόσμο, μια σχέση ομοιότητας που είναι τόσο ισχυρή, ώστε όταν η μεταφορά είναι πετυχημένη οι λέξεις να «ζωντανεύουν». Αυτή η σύνδεση της «οιονεί-οπτικής εμπειρίας» με τη μεταφορά ενισχύεται και παρακάτω, όταν ο Αριστοτέλης αναφέρει ότι οι μεταφορές πρέπει να αντλούνται από ό,τι είναι ωραίο και στην όψη:

Πρέπει λοιπόν για τις μεταφορές μας να χρησιμοποιούμε εκφράσεις που είναι ωραίες, είτε στον ήχο τους είτε στη σημασία ή στην όψη και σε όποια άλλη αισθητή τους παρουσία» (Ρητορική 1405b17-18)²⁰

Η εικονικότητα του μεταφορικού λόγου συνδέεται με αυτόν τον τρόπο με τη βιωματική εμπειρία. Για να δημιουργηθούν οι μεταφορές χρησιμοποιούνται εκφράσεις που είναι ωραίες στην όραση, διαμορφώνοντας δηλαδή εικόνες διαμέσου της φαντασίας που αρχικά προέρχονται από τον εξωτερικό κόσμο. Επίσης δεν είναι όλες οι λέξεις ίδιες. Ορισμένες είναι πιο συνηθισμένες και άλλες «κοντά στα πράγματα», πιο παραστατικές (στο αρχαίο κείμενο η διάκριση αποδίδεται ξανά με την έκφραση *πρὸ ὁμμάτων*):

Ετούτο δεν είναι έτσι, επειδή άλλη λέξη θα είναι πιο συνηθισμένη, άλλη περισσότερο όμοια και κοντινή στο

¹⁸ ἔτι εἰ πρὸ ὁμμάτων ποιεῖ· ὄρᾶν γὰρ δεῖ [τὰ] πραττόμενα μᾶλλον ἢ μέλλοντα.

¹⁹ καὶ ὡς κέχρηται πολλαχοῦ Ὅμηρος, τὸ τὰ ἄψυχα ἔμψυχα ποιεῖν διὰ τῆς μεταφορᾶς· ἐν πᾶσι δὲ τῶ ἐνέργειαν ποιεῖν εὐδοκιμεῖ.

²⁰ Μεταφορᾶς ἐντεῦθεν οἰστέον, ἀπὸ καλῶν ἢ τῆ φωνῆ ἢ τῆ δυνάμει ἢ τῆ ὄψει, ἢ ἄλλῃ τινὶ αἰσθήσει.

πράγμα, έτσι που να το δείχνει με τρόπο πιο παραστατικό.

(Ρητορική, 1405b11-13)²¹

Εκτός από τον τρόπο που χρειάζεται να κατασκευαστεί μία μεταφορά για να μπορέσει να είναι επιτυχημένη, το «μπροστά στα μάτια» του ακροατή, έχει συνέπεια και στον τρόπο που προσλαμβάνεται. Αυτές οι «οιονεί-εμπειρικές» εικόνες προϋποθέτουν τη συμμετοχή του ακροατή για να ενεργοποιηθούν. Είναι λάθος να θεωρηθεί η εικονιστική λειτουργία ως παθητική, όπου ο ακροατής λειτουργεί απλώς και μόνο ως αποδέκτης. Ο ακροατής χρειάζεται να συμμετέχει, ώστε να μπορεί να φανταστεί με ενεργό τρόπο, ο οποίος συνεπάγεται συνειρμούς, συνδυασμούς και συναισθηματική ανταπόκριση (Moran 1996: 395).

Τέλος, αυτή η διαδικασία έχει σημασία, γιατί σε αντίθεση με μια σαφή διατύπωση, η μεταφορά που χρησιμοποιεί εικόνες δεν ζητεί από το κοινό να πιστέψει ή να μην πιστέψει σε κάτι. Αυτό που του ζητεί είναι να το *ανακαλύψει* (Moran 1996: 394). Ο Moran αντλεί αυτή την ιδέα από ένα σχολιασμό του Burke (1969: 87) για την ιδιότητα της μεταφοράς να φέρνει κάτι «μπροστά στα μάτια». Αυτή η επισήμανση είναι ιδιαίτερα χρήσιμη για την ισχύ της εικονοποιητικής μεταφοράς. Αρχικά για τον προφανή λόγο ότι η εικόνα καταφέρει άμεσα να μεταδώσει ένα νόημα. Αλλά δεν περιορίζεται σε αυτό. Η εικόνα της μεταφοράς με αυτόν τον τρόπο προσκαλεί τον αναγνώστη σε μία διαδικασία ανακάλυψης των στοιχείων που υπαινίσσεται, εμπλέκοντας και αυτόν στη δημιουργία του νοήματος που περιγράφεται. Με αυτόν τον τρόπο διασκεδάζεται και η σκεπτικιστική στάση που μπορεί να έχει ο αναγνώστης απέναντι στη μεταφορά, καθώς δεν την αντιμετωπίζει ως μία διαπίστωση κάποιου τρίτου, αλλά την ερμηνεύει αποδίδοντάς της και την αποδεικτική αξία που προκύπτει μέσα από τις δικές του ερμηνευτικές ανακαλύψεις (Moran 1996: 398).

Συνοπτικά, τα στοιχεία που εξάγονται από τα κείμενα του Αριστοτέλη δείχνουν τη σχέση αναπτύσσεται ανάμεσα στην εικονικότητα και στη μεταφορά. Η παρουσίαση των θέσεων του δεν γίνεται μόνο για λόγους ιστορικούς, αλλά επειδή εισάγει και τα παρακάτω σημεία, όπως αυτά εξηγηθήκαν:

α) τη σχέση ύφους και πραγματικότητας μέσα από την «ενεργή διάσταση» που μπορεί να δημιουργήσει η εικονοποιητική μεταφορά,

β) την ανάγκη συμμετοχής του ακροατή για να μπορέσει να «δει» την εικόνα,

²¹ ἔστιν γὰρ ἄλλο ἄλλου κυριώτερον και ὁμοιωμένον μᾶλλον και οἰκειότερον, τῷ ποιεῖν τὸ πρᾶγμα πρὸ ὀμμάτων.

γ) τη σχέση αναλογίας ανάμεσα στα δύο μέρη της αναφοράς, υπογραμμίζοντας επίσης πως αυτή μπορεί να μην είναι προφανής, και

δ) το χαρακτηριστικό της μεταφοράς να εμφανίζεται *πρὸ ὀμμάτων*, αναγνωρίζοντας την εικονιστική της διάσταση και αποδίδοντάς της μία σημαίνουσα αξία.

Εδραιώνει έτσι εξαρχής την εικόνα ως ένα στοιχείο «ενεργό», «οιονεί-εμπειρικό», το οποίο εμφανίζεται για να κινητοποιήσει τον ακροατή, προσφέροντας όμως και εργαλεία, ώστε αυτή να μπορεί να δημιουργηθεί με ευφάνταστο τρόπο από το δημιουργό της.

1.2 Ο μηχανισμός κατασκευής εικόνων: Kant

Ο Kant δεν αναφέρεται ρητά στο ρητορικό σχήμα της μεταφοράς. Υπάρχουν όμως δύο σημεία στην *Κριτική της Κριτικής Δύναμης* που παραπέμπουν στον τρόπο λειτουργίας του μεταφορικού λόγου και είναι καθοριστικά. Στο πρώτο, αναπτύσσεται ο μηχανισμός της αναλογίας όπως αναπαριστάνεται στο λόγο αλλά και όπως διαμορφώνεται στο νου. Με αυτόν τον τρόπο φωτίζεται η διαδικασία διαμόρφωσης νοητικών εικόνων μέσα από σύμβολα και αφαιρετικές δομές. Στο δεύτερο, περιγράφεται η ισχύς που διαθέτει η εικονιστική διάσταση να ενεργοποιεί άρρητες σκέψεις στο νου του αποδέκτη. Το πρώτο σημείο αναπτύσσεται μέσα από την *υποτύπωση*, ενώ το δεύτερο μέσα από τις *αισθητικές ιδέες*.

1.2.1 Σύμβολα και σχήματα: η έννοια της υποτύπωσης

Η παρουσίαση ξεκινά με τον έναν από τους δύο τρόπους, με τους οποίους πραγματώνεται η *υποτύπωση*, με τα σύμβολα,²² των οποίων ο μηχανισμός

²² Όπως αναφέρει ο Forrester (2010), το ζήτημα της μεταφοράς στον Kant είναι ακόμη ανοιχτό. Το σύμβολο, σύμφωνα με τον A. T. Nuyen, λειτουργεί ως θεωρία της μεταφοράς. Ο A. T. Nuyen (1989: 98) αναφέρει χαρακτηριστικά: «αυτό που ο Kant αποκαλεί 'σύμβολο' είναι για εμάς η 'μεταφορά'. Και αντίστοιχα η συμβολική διαδικασία που περιγράφει δεν είναι άλλη από την μεταφορική διαδικασία». Όμως σε αυτή τη θεώρηση πρέπει να σημειωθεί και η αντίθετη άποψη του Forrester, σύμφωνα με την οποία το σύμβολο δεν είναι μεταφορά. Παρόλα αυτά, επειδή κύριος μοχλός της μεταφοράς είναι η αναλογική διαδικασία, στην οποία ο Kant κάνει σαφή αναφορά, όπως και το γεγονός ότι τα παραδείγματα του Kant λειτουργούν ως σύγχρονες μεταφορές, θα απέχω από την παραπάνω αντιπαράθεση. Άλλωστε η διατριβή δεν ασχολείται με τη στενή έννοια της μεταφοράς, αλλά

προσεγγίζει περισσότερο τη μεταφορική λειτουργία. Παρόλα αυτά, τόσο τα σύμβολα όσο και τα σχήματα, στα οποία θα αναφερθώ παρακάτω μπορούν να ιδωθούν ως συνεισφορές στη συζήτηση περί της εικονιστικής διάστασης της μεταφοράς διαμέσου του μηχανισμού της αναλογίας που φανερώνουν, άμεσης για τα σχήματα και έμμεσης για τα σύμβολα. Κατά τον Kant τα σύμβολα αποτελούν τις έμμεσες αναπαραστάσεις των εννοιών όπως φανερώνεται παρακάτω:

Έτσι, ένα μοναρχικό κράτος παριστάνεται μέσω ενός έμψυχου σώματος, όταν κυβερνάται σύμφωνα με εσωτερικούς νόμους του λαού, ενώ μέσω μιας απλής μηχανής (όπως λ.χ. ενός χειρόμυλου), όταν κυβερνάται από μίαν ατομική απόλυτη θέληση, και στις δυο περιπτώσεις όμως παριστάνεται μόνο συμβολικώς. **Διότι δεν υφίσταται μεν ομοιότητα μεταξύ ενός δεσποτικού κράτους και ενός χειρόμυλου, αλλά υφίσταται μεταξύ των κανόνων να στοχαζόμαστε περί των δύο αυτών φαινομένων και της αιτιότητάς τους.** (*Κριτική της Κριτικής Δύναμης*, παρ. 59, 257) [έμφαση δική μου]

Στο παράδειγμα του χειρόμυλου που «αναπαριστά» το δεσποτικό κράτος, η ομοιότητα εδράζεται στη σχέση που αναπτύσσεται ανάμεσα στα δύο στοιχεία που αναπαριστώνται και όχι ανάμεσα στο περιεχόμενό τους. Το δεσποτικό κράτος δεν έχει τίποτα κοινό με ένα χειρόμυλο. Το κοινό σημείο όμως που υπάρχει ανάμεσα στο χειρόμυλο και το δεσποτικό κράτος είναι ότι και τα δύο κυβερνώνται από την απόλυτη ατομική θέληση. Αυτή η σχέση λειτουργεί κατ' αναλογία ως στοιχείο όμοιο ανάμεσα στα δύο πράγματα. Κατά τον Kant η γλώσσα είναι «πλήρης από τέτοιες έμμεσες αναπαραστάσεις». Με αυτόν τον τρόπο φανερώνεται ένας μηχανισμός παραγωγής αναπαραστάσεων, όπως συνέβαινε και στον Αριστοτέλη, όταν συνέδεε τη μεταφορά με το μηχανισμό της αναλογίας. Και για τον Kant η αναλογία σχετίζεται με τις σχέσεις των πραγμάτων. Όπως εξηγεί στα *Προλεγόμενα*:

η γνώση κατ' αναλογία δε σημαίνει, όπως την εκλαμβάνουν συνήθως, μία ατελή ομοιότητα δύο πραγμάτων, παρά μία

με τον τρόπο που οι φιλόσοφοι διαχειρίζονταν την εικονιστική διάσταση στον μεταφορικό λόγο, στον οποίο συμπεριλαμβάνονται και οι αναλογίες. Αυτή την άποψη που συνδέει το μεταφορικό λόγο με την αναλογία στον Kant υποστηρίζει και ο Cazeaux (2004).

τέλεια ομοιότητα δύο σχέσεων ανάμεσα σε δύο εντελώς
ανόμοια πράγματα». (*Προλεγόμενα*, παρ.58)

Η διαδικασία αυτή, όπως αναφέρθηκε παραπάνω αποτελεί τον έναν από τους δύο τρόπους που συντελείται η *υποτύπωση*, δηλαδή τα πράγματα να έρχονται «μπροστά στα μάτια». Η γνώριμη αυτή έκφραση από τον Αριστοτέλη, παρουσιάζεται κι εδώ στον Kant διαμέσου της λατινικής γραμματείας.

Η *υποτύπωση* (*subjectio sub adspectum*) ως έννοια υπάρχει αρχικά στον Κικέρωνα (*De oratore* III.53.202), στη συνέχεια χρησιμοποιείται από τον ρήτορα Κοϊντιλιανό (*De institutione oratoria* IX.2.40), και σημαίνει «φέρνω μπροστά στα μάτια».²³ Ο Κοϊντιλιανός υπογραμμίζει κιόλας την ισχύ της *subjectio sub adspectum*, γράφοντας πως «απευθύνεται περισσότερο στα μάτια από ό,τι στα αυτιά» και πως σε αντίθεση με την καθαρότητα της αφήγησης, η οποία μόλις που μπορεί να ιδωθεί, η *subjectio sub adspectum* ξεπροβάλλει αμέσως μόλις την αντιληφθούμε:

Κάθε υποτύπωση (αναπαράσταση, *subjectio sub adspectum*) ως αισθητοποίηση είναι διττή: είτε **σηματική**, όταν σε μια έννοια που συλλαμβάνει η διάνοια δίδεται *a priori* η αντίστοιχη εποπτεία, είτε **συμβολική**, όταν σε μια έννοια την οποία μόνο ο Λόγος μπορεί να νοήσει και για την οποία δεν μπορεί να είναι κατάλληλη καμιά κατ' αίσθηση εποπτεία, τίθεται ως βάση μια τέτοια εποπτεία με την οποία η διαδικασία της κριτικής δύναμης είναι απλώς **ανάλογη** με εκείνη που ακολουθεί κατά την σχηματοποίηση, δηλαδή συμφωνεί με αυτήν μόνο κατά τον κανόνα της διαδικασίας αυτής, όχι κατά την ίδια την εποπτεία, άρα απλώς κατά τη μορφή του αναστοχασμού, όχι κατά το περιεχόμενο. (*Κριτική της Κριτικής Δύναμης*, παρ. 59, 256) [έμφαση δική μου]

Βέβαια η κίνηση που κάνει εδώ ο Kant εμπλουτίζει το αρχικό πλαίσιο του Αριστοτέλη. Επισημαίνει μεν ότι κάτι εμφανίζεται μπροστά στα μάτια μας, αλλά διακρίνει και διαφορετικούς τύπους αναπαραστάσεων: τις άμεσες και τις έμμεσες,

²³ Βλ. Gasché (2003: 207). Το ρήμα *υποτυπώω* εμφανίζεται στον Αριστοτέλη στα *Ηθικά Νικομάχεια* και στα *Μετά τα φυσικά* (1028b31-32). Η φιλοσοφική του χρήση εκεί υποδηλώνει αυτό που δίνει μορφή, διαμορφώνει ή σμιλεύει ουσία στο ίδιο του τον εαυτό. Παρόλα αυτά ο Kant δεν κάνει χρήση του Αριστοτελικού όρου, αλλά αυτού που κληροδοτείται από τον Κικέρωνα.

μέσα από τα σύμβολα και τα σχήματα αντιστοίχως. Παρόλο που ο μηχανισμός της μεταφοράς μοιάζει με αυτό που ο Kant περιγράφει ως σύμβολα, χρειάζεται να γίνει μνεία και στα σχήματα. Στην αρχή του κεφαλαίου 59 της *Κριτικής της Κριτικής Δύναμης*, ο Kant διαχωρίζει τα παραδείγματα από τα σχήματα:

Για να καταδείξουμε την πραγματικότητα των εννοιών μας απαιτούνται πάντοτε εποπτείες. Αν πρόκειται για εμπειρικές εποπτείες, τότε οι εποπτείες λέγονται παραδείγματα. Αν πρόκειται για καθαρές έννοιες της διάνοιας, τότε ονομάζονται εκείνες σχήματα. (*Κριτική της Κριτικής Δύναμης*, παρ. 59, 256)

Με αυτή τη διάκριση δείχνει ότι θα αναφερθεί στις καθαρές έννοιες της διάνοιας, και συγκεκριμένα ότι αυτή η αναπαράσταση είναι *σχηματική* όταν «δίδεται a priori σε μία έννοια, που συλλαμβάνει η διάνοια, η αντίστοιχη εποπτεία». Τα σχήματα, αποτελούν τη λύση του Kant για να μπορέσει να γεφυρώσει τις καθαρές έννοιες της νόησης με τις εποπτείες, αφού με κάποιο τρόπο οι έννοιες θα πρέπει να γίνονται και αντιληπτές *in concreto*. Τα σχήματα δεν αποτελούν εικόνες πλούσιες σε περιεχόμενο ούτε νοητικές εικόνες, αλλά δομές που οργανώνουν τις νοητικές αναπαραστάσεις ώστε να αποκτούν μία αισθητή μορφή οι έννοιες. Το σχήμα περιλαμβάνει δομικά στοιχεία τα οποία είναι κοινά σε διαφορετικά πράγματα, καταστάσεις, δράσεις και σωματικές κινήσεις. Η «σχηματοποίηση» αναφέρεται πρώτα στην *Κριτική του Καθαρού Λόγου*:

Το σχήμα είναι πάντα αυτό καθ'αυτό ένα προϊόν της φαντασίας· αλλά καθώς η σύνθεση της τελευταίας δεν έχει για σκοπό καμιά μεμονωμένη εποπτεία παρά μόνο την ενότητα στον καθορισμό της αισθητικότητας, για αυτό πρέπει εμείς να διακρίνουμε το σχήμα από την εικόνα. Λοιπόν αυτή την παράσταση μιας γενικής λειτουργίας της φαντασίας που έγκειται στο να προμηθεύει σε κάθε έννοια την εικόνα της, την ονομάζω «το σχήμα αυτής της έννοιας» και αντίστοιχα ένα παράδειγμα για το σχήμα του σκύλου «η έννοια του σκύλου» σημαίνει ένα κανόνα σύμφωνα προς τον οποίο η φαντασία μου μπορεί να σκιαγραφεί γενικά τη μορφή ενός τετράποδου ζώου, χωρίς να περιορίζεται σε κάποια αποκλειστικά ιδιαίτερη μορφή,

που μου προσφέρει η εμπειρία ή και σε κάποια δυνατή εικόνα που μπορώ να παραστήσω συγκεκριμένα. (*Κριτική του Καθαρού Λόγου*, II, A140/B 179)

Εδώ ο Kant εννοεί πως τα σχήματα δεν αποτελούν απλώς διαδικασίες του νου, αλλά ότι έχουν μια παρουσία ως δομές ή μοτίβα. Η φαντασία μπορεί να σκιαγραφήσει το σχήμα μίας έννοιας, να τη δει με έναν διαγραμματικό τρόπο, όπως θα αναπαριστούσε ένα παιδί στην πιο απλή του μορφή έναν άνθρωπο, ή όπως αναφέρεται, έναν σκύλο. Αυτά τα σχήματα έχουν καθολικότητα, χωρίς να περιορίζονται από το καθορισμένο περιεχόμενο της κάθε εικόνας – απεικονίζουν κατά κάποιο τρόπο τις δομές των εννοιών, όπως αυτές σχηματίζονται από το νου. Αυτή η επισήμανση δεν αποτελεί απλώς τον τρόπο «άμεσης αναπαράστασης» εννοιών, όπως αναφέρει ο Kant. Παρέχει ένα εργαλείο για την κατανόηση της παρασκευής εικόνων - ακριβώς επειδή φωτίζει την κοινή διάσταση της εικόνας, η οποία αναφέρεται σε δομές και όχι σε περιεχόμενο.

Μέσα από α) την αφαιρετική διαδικασία της σχηματοποίησης, και β) την έμμεση παραλληλία ομοιοτήτων που καταλήγει στη χρήση συμβόλων, ο Kant φέρνει στο προσκήνιο εικονοποιητικούς μηχανισμούς πρόσληψης των εννοιών. Πρόκειται για δύο διαφορετικούς τρόπους: ο πρώτος είναι αφαιρετικός και ο δεύτερος εστιάζει στις σχέσεις των πραγμάτων. Μέσα και από τους δύο πραγματοποιείται η αναπαράσταση των εννοιών, δίνοντας βάρος στον «σκελετό» της έννοιας στη μία περίπτωση (αυτή των σχημάτων) και στις σχέσεις που μπορεί να διαμορφωθούν στην άλλη (αυτή των συμβόλων), προκειμένου να προκύψουν οι κατάλληλες αντιστοιχίες. Δεν πρόκειται για «απλών χαρακτηρισμούς των εννοιών μέσω αισθητών σημείων»,(256), αλλά για μηχανισμούς που ενεργοποιούν τον αναστοχασμό για να μπορέσει να γίνει η εκάστοτε αναλογία κατανοητή. Ως εκ τούτου η *υποτύπωση* είναι χρήσιμη για το παρόν πλαίσιο εξέτασης της εικονιστικής διάστασης της μεταφοράς, διότι αναδεικνύει την κατασκευή των σχέσεων που συνεπάγεται το κάθε είδος αναπαράστασης και τη χρήση του αντίστοιχου μηχανισμού παρασκευής εικόνων σε κάθε περίπτωση.

1.2.2 Αισθητικές ιδέες

Στην παράγραφο 49 της *Κριτικής Δύναμης* ο Kant αναφέρεται στις αισθητικές ιδέες. Αυτές προκύπτουν μέσα από ένα σύστημα αναλογίας αντίστοιχο με το μηχανισμό συμβόλων της *υποτύπωσης*.²⁴ Οι αισθητικές ιδέες φωτίζουν την ισχύ της εικονιστικής διάστασης στο λόγο και κατ' επέκταση, όπως ισχυρίζεται και ο Kant, τη δυνατότητα που διαθέτουν να χρησιμοποιηθούν και ως γνωστικά εργαλεία. Οι αισθητικές ιδέες εμφανίζονται σε κάθε μορφή καλλιτεχνικής αναπαράστασης, και βέβαια και στον ποιητικό λόγο, στον οποίο ο Kant δίνει προεξάρχουσα θέση:

Ο ποιητής τολμά να αισθητοποιεί τις Ιδέες του Λόγου περί αοράτων όντων, τη χώρα των μακάρων, το βασίλειο της κολάσεως, την αιωνιότητα, τη δημιουργία κ.ο.κ ή ακόμη και εκείνα, για τα οποία υπάρχουν παραδείγματα στην εμπειρία – λ.χ. το θάνατο, τον φθόνο, και όλες τις κακίες, επίσης την αγάπη, τη δόξα κ.ο.κ. [...] τολμά υπερβαίνοντας τους φραγμούς της εμπειρίας, να τα καθιστά αισθητά μέσω μιας φαντασίας, η οποία αμιλλάται τον Λόγο κατά την επιδίωξη ενός μεγίστου μεγέθους και σε μία πληρότητα για την οποία δεν υφίσταται κανένα παράδειγμα στη φύση.»
(*Κριτική της Κριτικής Δύναμης*, παρ.49, 194).

Ο ποιητής δηλαδή καταφέρνει να καθιστά αισθητές έννοιες που προηγουμένως μπορεί να μην είχαν κάποια μορφή. Αυτή η διαδικασία για να μπορέσει να διαμορφωθεί η αντίστοιχη αναλογία γίνεται διαμέσου της φαντασίας. Η διαμεσολάβηση των *αισθητικών ιδεών* γίνεται μέσα από αυτό που αποκαλεί ο Kant *αισθητικά κατηγορήματα*, παραθέτοντας τα εξής ως παραδείγματα: ο αετός του Δία με την αστραπή στα νύχια του είναι ένα αισθητικό κατηγορήμα του ισχυρού ουράνιου βασιλιά, όπως αντίστοιχα το παγώνι ένα κατηγορήμα της μεγαλόπρεπης ουράνιας βασίλισσας (195). Η διαφορά των αισθητικών κατηγορημάτων από τα λογικά είναι ότι αυτά μας «κάνουν να σκεφτόμαστε περισσότερα από όσα μπορούμε να εκφράσουμε σε μία έννοια προσδιορισμένη με λέξεις» (195). Οι εικόνες που περιγράφονται λειτουργούν ως το εφαλτήριο για τη γέννηση σκέψεων, οι οποίες όμως δεν μπορούν να εκφραστούν εννοιακά. Αυτές είναι οι *αισθητικές ιδέες*:

²⁴ Για τη σχέση ανάμεσα στο μηχανισμό της *υποτύπωσης* και των *αισθητικών ιδεών*, βλ. Brown (2004: 487).

Με τον όρο αισθητική ιδέα εννοώ την παράσταση εκείνη της φαντασίας, η οποία μας παρακινεί να στοχασθούμε πολύ, χωρίς όμως να μπορεί να της αντιστοιχεί οποιαδήποτε ορισμένη σκέψη, δηλαδή μία έννοια, και την οποία συνεπώς καμία γλώσσα δεν μπορεί να εκφράσει εντελώς και να κάμει κατανοητή. (*Κριτική της Κριτικής Δύναμης*, παρ.49, 193)

Επίσης, το αντίστοιχο παράδειγμα από ένα ποίημα του Φρειδερίκου του Β' της Πρωσίας:

Ας αποσυρθούμε αγγόγυστα και χωρίς θλίψη από τη ζωή,
αφού εγκαταλείψουμε τον κόσμο γεμάτο με τις ευεργεσίες
μας. Έτσι και ο ήλιος, αφού ολοκληρώσει την ημερήσια
διαδρομή του, απλώνει ένα γλυκό φως στον ουρανό και οι
ύστερες αχτίδες που στέλνει στους αιθέρες είναι ο τελευταίος
αναστεναγμός για το καλό του κόσμου. (*Κριτική της Κριτικής
Δύναμης*, παρ.49, 196)

Ο ποιητής συνδέοντας το τέλος της ζωής με ένα ηλιοβασίλεμα, προκαλεί στο νου του αναγνώστη παραστάσεις και αισθήματα για τα οποία δεν υπάρχει καμία αντίστοιχη έκφραση. Το κατηγορήμα σε αυτή την περίπτωση είναι η περιγραφή του ηλιοβασιλέματος, το οποίο ανασύρει «τις ευχάριστες στιγμές μιας ωραίας καλοκαιρινής μέρας που μας φέρνει στο νου μια ζεστή βραδιά» (196). Το κατηγορήμα όμως που θα ενεργοποιήσει την αισθητική ιδέα δεν είναι αναγκαίο να είναι πάντοτε τέτοιας υφής – μπορεί να είναι και κάποια νοητική έννοια, όπως στο επόμενο παράδειγμα του ποιητή που ο Kant αναφέρει: «Ο ήλιος ανέβλυζε, όπως αναβλύζει η γαλήνη της αρετής» (197). Εδώ εξηγεί πως, όταν κανείς περιέρχεται στη θέση του ενάρετου, ανασύρει τη βιωμένη εμπειρία για τα γαλήνια συναισθήματα που τον διακατέχουν. Αυτό το βίωμα είναι που λειτουργεί ως το αισθητικό κατηγορήμα για να ενεργοποιήσει την αισθητική ιδέα που εκφράζεται παραπάνω.

Οι αισθητικές ιδέες εντοπίζονται δηλαδή στη διαδικασία πρόσληψης από τον δέκτη: είναι αυτό που κάποιος βιώνει, όταν του δημιουργείται μια νοητική εικόνα που προκύπτει από μια μεταφορά. Αυτή η διαδικασία βασίζεται στην «πυκνότητα» της αναλογίας, υπό την έννοια ότι η αναλογία δεν αντιστοιχεί σε έννοιες με τρόπο άμεσο ή καθοριστικό, αλλά «δημιουργεί έναν χώρο» όπου μπορούν να συμπεριληφθούν και άλλες γνωσιακές δυνατότητες (Cazeaux 2004: 18). Αυτό το στοιχείο φωτίζει τον άρρητο αντίκτυπο που έχουν οι εικόνες. Το άρρητο στοιχείο

λειτουργεί δηλαδή με διπλό τρόπο: εκφράζεται διαμέσου μιας εικόνας και παράλληλα προσλαμβάνεται με τρόπο που υπερβαίνει την περιγραφή (Crawford 2003: 164). Όπως εξηγεί ο Kant, τα αισθητικά κατηγορήματα, τα οποία είναι και αυτά που προκαλούν το σχηματισμό εικόνων, αναπληρώνουν τη λογική αναπαράσταση, «διανοίγοντας την προοπτική για ένα απροσμέτρητο πεδίο συγγενών παραστάσεων» (*Κριτική της Κριτικής Δύναμης*, παρ.49, 195).

Η λειτουργία των αισθητικών κατηγορημάτων βασίζεται τόσο στη σύγκριση που προκύπτει μέσα από την αναλογία, όσο και στη δημιουργία νέου περιεχομένου, ενώ μετατοπίζουν το βάρος της προσοχής σε αυτό που κανείς βιώνει απέναντι σε μια μεταφορά (υπό τη σύγχρονη έννοια) είτε αυτή προκύπτει μέσα από μια οπτική μεταφορά (σε μια υλική εικόνα, όπως για παράδειγμα σε έναν πίνακα) είτε μέσα από μια νοητική εικόνα στις ποιητικές περιγραφές. Κατά αυτό τον τρόπο έρχονται στο προσκήνιο τρία σημαντικά στοιχεία:

α) Ο ρόλος της φαντασίας, ο οποίος είναι διττός: συντελεί τόσο στο να ανασυρθούν εικόνες από την πρότερη εμπειρία του θεατή, ώστε να μπορέσει να αντιληφθεί τις εικόνες που σχηματίζονται, όπως επίσης στο να τις μετασχηματίσει για να μπορέσει να τις συνδυάσει με τις ιδέες στις οποίες αναφέρονται (για παράδειγμα τον Δία με την έννοια της δύναμης και της εξουσίας κλπ).

β) Η δύναμη της εικόνας να εκφράσει το άρρητο, και αυτό που ουσιαστικά καμία γλώσσα δεν μπορεί να κάνει κατανοητό, καθώς «μας επιτρέπει να σκεφθούμε για μία έννοια επί πλέον πολλά ανεκλάλητα, το συναίσθημα των οποίων ζωογονεί τις γνωστικές ικανότητες και συνδέει τη γλώσσα ως απλό γράμμα με το πνεύμα» (197).

γ) Ο γνωσιακός ρόλος του μεταφορικού λόγου, ο οποίος ακόμη και εάν δεν αναγνωρίζεται ως άμεσος συντελεί στον εμπλουτισμό της γλώσσας και στην κατανόηση της εμπειρίας. Και αυτό, διότι ακόμη και εάν δεν κατακτιέται κάποια συγκεκριμένη γνώση, εμφανίζονται όλα αυτά τα στοιχεία που συντελούν στην επίτευξη μιας γνωσιακής συνθήκης, καθώς ο θεατής/αναγνώστης κάνει χρήση της φαντασίας, της κρίσης και των συναισθημάτων του (Crawford 2003: 165).

Συνοπτικά, ο Kant παρόλο που δεν αναφέρεται ρητά στη μεταφορά, καταδεικνύει τον τρόπο λειτουργίας του αναλογικού μηχανισμού που τη συγκροτεί. Όπως σημειώνει ο Cazeaux, «ο Kant δεν διαχειρίζεται τη γλώσσα ως ένα ευθύγραμμο φορέα ιδεών, αλλά ως ένα μέσο όπου οι μεταφορικές κινήσεις μας επιτρέπουν να δούμε τη δημιουργία και την κατασκευή της σκέψης» (Cazeaux 2004: 4). Στην περίπτωση των συμβόλων δείχνει τον τρόπο που οι αναλογίες λειτουργούν

σε επίπεδο σχέσεων, φέρνοντας ως παράδειγμα εικόνες από τον εξωτερικό κόσμο που μπορούν μέσα από το κατάλληλο αναλογικό πρίσμα να ιδωθούν ως εφραπτόμενες. Εκεί η προσοχή συγκεντρώνεται στις σχέσεις των πραγμάτων. Η εικονιστική διάσταση απλώς τις εικονογραφεί. Παρόλα αυτά μέσα από αυτή τη διαδικασία φωτίζεται η πυκνότητα της εικόνας και η δυνατότητά της να λειτουργήσει ως σύμβολο σχέσεων. Στην περίπτωση των σχημάτων, στην αφαιρετική απεικόνιση των δομών, η εικονιστική διάσταση αποκτά ακόμη περισσότερο ενδιαφέρον. Ο Kant δείχνει πως η εικονιστική διάσταση δεν συνεπάγεται μόνο την απεικόνιση του περιεχομένου, αλλά και των δομών που το συγκροτούν. Με αυτόν τον τρόπο η εικόνα αποκτά αξία και ως γνωσιακό εργαλείο που ενώνει, δημιουργεί παραλληλίες, ομαδοποιεί και κατηγοριοποιεί.

Τέλος, με τις αισθητικές ιδέες ο Kant αναφέρεται στον αντίκτυπο που οι εικόνες μπορούν να έχουν στον αποδέκτη τους, γεννώντας ιδέες που είναι άφατες. Έτσι, οι αισθητικές ιδέες καταδεικνύουν την ισχύ της εικόνας αλλά κατορθώνουν και κάτι περισσότερο: αναδεικνύουν τη δυναμική που η εικόνα έχει στο να «ανοίξει» το ερμηνευτικό πεδίο και να επιτρέψει τον εμπλουτισμό της σκέψης με άλλες παραστάσεις, συσχετισμούς, ιδέες κλπ. Φωτίζοντας τις αισθητικές ιδέες ο Kant ονοματίζει μια συνθήκη που δεν μπορεί να περιγραφεί αλλά υπάρχει, ενώ δεν διστάζει να αναγνωρίσει και το γνωσιακό τους ρόλο, καθώς «ζωογονεί τις γνωσιακές ικανότητες» και «διανοίγει την προοπτική για ένα απροσμέτρητο πεδίο συγγενών παραστάσεων». Με αυτές τις δύο αναφορές, στην υποτύπωση και στις αισθητικές ιδέες, ο Kant κατορθώνει να περιγράψει τις διαδικασίες που συμβαίνουν τόσο σε επίπεδο κατασκευής της εικόνας, όσο και σε επίπεδο πρόσληψης.

1.3 Η εικόνα ως διακοσμητικό στολίδι και ως στοιχείο ανανέωσης: Hegel

Ο Hegel αναφέρεται στη μεταφορά στο πλαίσιο της *Αισθητικής*, στο πλαίσιο μιας γενικότερης συζήτησης που αναπτύσσει περί της συμβολικής τέχνης και των διαφορετικών μορφών της. Συγκεκριμένα περιλαμβάνεται στην υποενότητα που τιτλοφορείται *Η Συνειδητή Συμβολικότητα του Συγκριτικού Τύπου Τέχνης*, όπου η μεταφορά εμφανίζεται ως ένα μεταξύ άλλων ρητορικών σχημάτων που χρησιμοποιούν την αισθητηριακή απεικόνιση ως μέσο παρουσίασης αφηρημένων νοημάτων. Η μεταφορά αποτελεί «μία συντημημένη σύγκριση, διότι εκφράζει το νόημα, το οποίο είναι καθαρό αφ'εαυτού του, με ένα παρόμοιο συγκρινόμενο

φαινόμενο της πραγματικότητας» (*Aesthetics. Lectures on Fine Art*, vol. 1: 403). Παρακάτω θα παρουσιαστεί ο τρόπος που ο Hegel εξετάζει αυτή τη σχέση της συνένωσης, η οποία ακολουθεί μία συγκεκριμένη πορεία, από τα κατώτερα επίπεδα των άψυχων αντικειμένων προς τα υψηλότερα των έμψυχων. Σε αυτή τη διαδικασία η εικόνα αναγνωρίζεται με διαφορετικό τρόπο σε κάθε στάδιο. Αρχικά γίνεται αντιληπτή ως εικόνα, η οποία εμφανίζεται και συγκρατείται ως τέτοια στο νου του αναγνώστη.

Η μεταφορική έκφραση, ονοματίζει μόνο τη μία πλευρά, αυτή της εικόνας. [...] Όταν για παράδειγμα ακούμε «η άνοιξη σε αυτά τα μάγουλα» ή «μία θάλασσα δακρύων» είμαστε αναγκασμένοι να θεωρήσουμε την έκφραση όχι κυριολεκτικά αλλά μονάχα ως μία εικόνα, τη σημασία της οποίας προτάσσει το πλαίσιο στο οποίο εντάσσεται.

(*Aesthetics. Lectures on Fine Art*, vol. 1: 403)

Ο Hegel την αναγνωρίζει ως «εικόνα», η οποία εμφανίζεται ταυτόχρονα με την εκφορά της μεταφοράς – χωρίς να τη θεωρεί ως επιφαινόμενο ή ως αποτέλεσμα ενός συνειρμού. Πριν όμως προλάβει να αναγνωριστεί η αυτόνομη λειτουργία της εικόνας μέσα στο λόγο, ο Hegel της αποδίδει ένα συγκεκριμένο ρόλο, περιχαρακώνοντας τη σημασία της «στο πλαίσιο όπου εντάσσεται». Ως εκ τούτου, ο ρόλος της είναι διαμεσολαβητικός, καθώς νοηματοδοτείται μέσα από τα συμφραζόμενά της. Η μεταφορά, και ως εκ τούτου και το αισθητηριακό στοιχείο που ενέχει, χρησιμοποιείται για να εμβαθύνει και υπογραμμίσει διαμέσου της σύγκρισης του συμβολισμού, το νόημα της λέξης ή της έννοιας που έχει ήδη διατυπωθεί από τον ποιητή. Λειτουργεί ως ένας δείκτης για να κατευθύνει τον αναγνώστη προς το νόημα που επιδιώκει να αναδείξει ο ποιητής στο συγκεκριμένο πλαίσιο. Έτσι, κατά τον Hegel, η μεταφορά «ο Αχιλλέας είναι λιοντάρι» δεν αποδίδει την έννοια του ήρωα, όπως θα το έκανε για παράδειγμα ένα άγαλμα. Η μεταφορά δεν μπορεί να περιέχει την έννοια της γενναιότητας, απλώς μόνο να καταδείξει την αισθητηριακή διάστασή της. Λειτουργεί ως ένα στολίδι που μπορεί να διαμορφώσει μια σύγκριση, ακόμη και εάν σχηματίζει μια νοητική εικόνα που γίνεται μονομιάς αντιληπτή.

Στη συνέχεια περνάει σε ένα δεύτερο στάδιο παρατήρησης, καθώς μέσα από τη χρήση και τους διαφορετικούς λεκτικούς σχηματισμούς οι μεταφορές υποχωρούν από τις αρχικές ρίζες που έχουν στο χώρο του αισθητού και σταδιακά «σβήνουν»:

Αλλά το μεταφορικό στοιχείο με τη χρήση μιας τέτοιας λέξης εξαφανίζεται και χάρη στη συνήθεια η λέξη μετατρέπεται από μεταφορική σε κυριολεκτική έκφραση, διότι, χάρη στην ευκολία που έχουμε να αντιλαμβανόμαστε μόνο το νόημα της εικόνας, η εικόνα και το νόημα παύουν να είναι διακριτά και η εικόνα μας δίνει άμεσα το αφηρημένο νόημα αντί για μία συγκεκριμένη εικόνα. (*Aesthetics*, 404)

Αυτή τη διαδικασία ο Derrida την αντιλαμβάνεται στη *Λευκή Μυθολογία* ως μία κίνηση «ιδεοποίησης»:

Η μεταφοροποιητική κίνηση (καταγωγή και μετά σβήσιμο της μεταφοράς, μετάβαση από το αισθητό κύριο νόημα στο νοητικό κύριο νόημα μέσα από την παράκαμψη των λεκτικών σχημάτων) δεν είναι άλλο από μία κίνηση ιδεοποίησης. Και υπάγεται στην προεστώσα κατηγορία του διαλεκτικού ιδεαλισμού, την *άρση*, δηλαδή την μνήμη που παράγει τα σημεία, τα εσωτερικεύει αίροντας, καταργώντας και διατηρώντας την αισθητή εξωτερικότητα. (Derrida 2004: 104)

Πρόκειται ουσιαστικά για τη γέννηση της ιδέας μέσα από τη φθορά της μεταφοράς. Στη διαδικασία της σκέψης αυτή πραγματώνεται από το άμεσο και το άφατο προς το έλλογο και το ρητό, και στη μεταφορά μέσα από τη συνεχή χρήση, από το αισθητό και το αισθητηριακό στο κυριολεκτικό και το συγκεκριμένο. Για παράδειγμα η «έννοια» (*Begriff*) συλλαμβάνει ή συν-κρατεί (*be-greifen*) αυτά τα στοιχεία που παραμένουν διάσπαρτα και εμφανίζονται στο νου ως νοηματικές ή μη-νοηματικές εικόνες και δεν παραπέμπει στον τρόπο που το χέρι προσπαθεί να πιάσει κάτι, όπως είναι η κυριολεκτική σημασία της λέξης (*Aesthetics. Lectures on Fine Art*, vol. 1: 404). Σε αυτό το πλαίσιο «ιδεοποίησης» της γλώσσας, η εφεύρεση νέων μεταφορών για την ανανέωση της γλώσσας διαμέσου της ποιητικής φαντασίας κρίνεται αναγκαία. Βασικό της έργο είναι να *μεταφέρει* μέσα από μια εικονιστική διάσταση φαινόμενα, καταστάσεις και δράσεις που ανήκουν σε μια υψηλότερη σφαίρα σε ένα χαμηλότερο επίπεδο (αυτό των αισθήσεων) και παράλληλα να αναπαριστά τα νοήματα αυτού του χαμηλότερου επιπέδου με το σχήμα και τη μορφή

των υψηλότερων (*Aesthetics*: 404-405). Με αυτόν τον τρόπο ο Hegel εξηγεί ότι εμπλουτίζονται τα εκφραστικά μέσα.

Σημειώνει, όμως, ακόμη ότι αυτή η διαδικασία μας κάνει να βλέπουμε το Πνευματικό μέσα από τις εικόνες των φυσικών αντικειμένων, και αυτό το κρίνει ως επικίνδυνο:

Το Πνευματικό το βλέπουμε ευκρινέστερα μέσα από την εικόνα των φυσικών αντικειμένων. Παρόλα αυτά τέτοιες εικονογραφήσεις μπορούν εύκολα να εκφυλιστούν σε υπερβολικές ή παιγνιώδεις απάτες, εάν αυτό που είναι απολύτως χωρίς ζωή εμφανιστεί προσωποποιημένο και του αποδοθούν με σοβαρότητα πνευματικές δράσεις.

(*Aesthetics Lectures on Fine Art*, vol. 1: 405)

Και εδώ παρατηρείται όπως και στον Αριστοτέλη, πως η εικόνα μπορεί να φέρει κάτι μπροστά στα μάτια μας. Αναγνωρίζεται η εισαγωγή της βιωματικής εμπειρίας και η χρησιμότητα παρουσίας του απτού αντικειμένου, για να μπορέσει να αποδώσει υψηλότερα νοήματα καταστάσεων, φαινομένων και δράσεων με έναν εικονογραφικό τρόπο. Παρόλα αυτά εκφράζεται επίσης ο προβληματισμός ότι αυτή η «υψηλής ευκρίνειας» ζωντάνια που συνεπάγεται ο μεταφορικός σε σχέση με τον κυριολεκτικό λόγο μπορεί επίσης να οδηγήσει σε παιγνιώδεις απάτες και να αποπροσανατολίσει τη σκέψη. Όσον αφορά τη δική του θέση απέναντι στη χρήση των μεταφορών, ο Hegel αναφέρει πως οι Έλληνες φιλόσοφοι την απέφευγαν, εάν και χρησιμοποιούσαν παρομοιώσεις. Θεωρώντας πως ο λόγος τους ήταν απλός, ακέραιος και ολοκληρωμένος, ο Hegel επισημαίνει ότι δεν χρειαζόταν να διακόπτεται από εκφραστικά «άνθη»: ²⁵

Αλλά η μεταφορά διακόπτει και διασκορπά τον ειρμό των ιδεών, διότι προκαλεί και συνδυάζει εικόνες που δεν μπορούν άμεσα να συνδεθούν με το αναφερόμενο και το νόημά του, και έτσι κατευθύνουν το νου μακριά από αυτό προς κάτι συγγενές, αλλά και ξένο σε αυτό. (*Aesthetics Lectures on Fine Art*, vol. 1: 407)

²⁵ May (2006: 227) «Βέβαια παρόλο που μπορεί να ενέκρινε τον λόγο που είναι καθαρός από μεταφορές ο ίδιος τις χρησιμοποιούσε. Ιδιαίτερα στην *Φαινομενολογία*, όπου η χρήση γλαφυρών εικόνων είναι αξιοσημείωτη». Επίσης, βλ. Verene (1985).

Η αναφορά στον Hegel γίνεται για φανεί το εύρος του προβληματισμού που δημιουργούσε η εικόνα της μεταφοράς. Ακόμη και όταν αναγνωρίζεται η άμεση παράστασή της με την εκφορά μιας μεταφοράς, παρόλα αυτά η αξία της εξαρτάται μόνο από τα συμφραζόμενα. Και αντίστοιχα το εικονιστικό της κέλυφος λησμονείται καθώς η μεταφορά ιδεοποιείται. Ο ρόλος της είναι βοηθητικός στη διαμόρφωση εννοιών – δεν της αποδίδει ένα γνωστικό ρόλο. Και βέβαια την κατανοεί ως μέρος του εξωτερικού κόσμου, σε αντίθεση με τον κόσμο του πνεύματος, που εμφανίζεται για να αποδώσει μια εμπειρική διάσταση. Έτσι, και αυτός ενισχύει την παράδοση που θέλει την εικονοποιητική μεταφορά να λειτουργεί ως ένας θύλακας εμπειρίας από τον εξωτερικό κόσμο, επισημαίνοντας όμως τα διαφορετικά στάδια από τα οποία διέρχεται όταν συνενώνεται με τις έννοιες και τον θεωρητικό λόγο.

1.4 Η εικόνα και το βλέμμα που διαπλάθεται: Nietzsche

Ο Nietzsche είναι ο πρώτος φιλόσοφος που δίνει τόση μεγάλη βαρύτητα στη μεταφορά – τόση, ώστε αυτή να μην αποτελεί απλώς ένα γλωσσικό φαινόμενο, αλλά έναν τρόπο αντίληψης και συγκρότησης του κόσμου. Αυτή η διαδικασία διακρίνεται ως σύμφυτη με τη φύση του ανθρώπου καθώς αποτελεί μία θεμελιώδη ορμή του, η οποία ανακόπτεται με την κατασκευή των εννοιών και επανεμφανίζεται με τη δημιουργία μιας νέας μεταφοράς:

Εκείνη η ορμή προς τη διάπλαση μεταφορών, αυτή η θεμελιώδης ορμή του ανθρώπου την οποία δεν μπορούμε ούτε μία στιγμή να την αφήσουμε εκτός λογαριασμού, γιατί έτσι θα ήταν σαν να διαγράφαμε τον ίδιο τον άνθρωπο, στην πραγματικότητα δεν δαμάζεται διόλου και δεν χαλιναγωγείται παρά ελάχιστα, με την ανοικοδόμηση ενός τακτικού και άκαμπτου νέου κόσμου από τα εξαϊλωμένα πλάσματα του νου, τις έννοιες. (*Περί Αλήθειας και Ψεύδους υπό Εξωθητική Έννοια*, 31)

Το βασικό έργο αναφοράς στη μεταφορά είναι το *Περί Αλήθειας και Ψεύδους υπό Εξωθητική Έννοια*. Εκεί αναπτύσσεται κατά κύριο λόγο η σχέση μεταξύ μεταφοράς και αλήθειας και κατ'επέκταση ο ρόλος της μεταφοράς στη δημιουργία εννοιών. Ως εκ τούτου από τη μία πλευρά οι μεταφορές παρουσιάζονται ως σημαντικές γιατί ορίζουν μέσα από μια ανθρωπομορφική μετάθεση το φυσικό περιβάλλον, και από την άλλη είναι επικίνδυνες γιατί προκαλούν ψευδαισθήσεις όταν γίνονται αντιληπτές ως κάτι παραπάνω από αυτό που είναι, δηλαδή ως κυρίαρχες αναπαραστάσεις μιας συγκεκριμένης συνθήκης.

Τι είναι λοιπόν η αλήθεια; Μία ευέλικτη, ευκίνητη στρατιά από μεταφορές, μετωνυμίες, ανθρωπομορφικές εκφράσεις, κοντολογίς ένα σύνολο από ανθρώπινες σχέσεις, οι οποίες αφού επιτάθηκαν ποιητικά και ρητορικά και μεταφέρθηκαν σε άλλο γένος, στολίστηκαν και μετά από μακρά χρήση φαίνονται σε ένα λαό εδραίες, με κανονιστικό κύρος και δεσμευτική ισχύ. Οι αλήθειες είναι ψευδαισθήσεις, για τις οποίες έχουμε λησμονήσει ότι είναι τέτοιες. Μεταφορές που φθαρήκαν από την υπερβολική χρήση και έχασαν την ισχύ τους ως συγκεκριμένες και ατομικές αποδόσεις της αισθητηριακής εμπειρίας, νομίσματα που έχουν απωλέσει την έκτυπη επάνω εικόνα τους και τώρα πια δεν μπορούν να χρησιμεύσουν ως νομίσματα, παρά μόνο ως μέταλλο. (*Περί Αλήθειας και Ψεύδους υπό Εξωθητική Έννοια*, 20)

Κατά τον Nietzsche όλες οι έννοιες ξεπηδούν μέσα από μία μεταφορά, μέσα από την σχέση δηλαδή των πραγμάτων, και όχι από τα πράγματα αυτά καθ'αυτά. Η μεταφορά βρίσκεται παντού όπου υπάρχει μετάθεση: από το φυσικό στο πνευματικό, από το κυριολεκτικό στο μεταφορικό, από το υποκείμενο στο αντικείμενο (Schrift 1985: 375). Οι σχέσεις αυτές επιτείνονται με την ανθρώπινη παρέμβαση αρχικά μέσα από «ποιητικές» πράξεις, αποκτώντας μορφή, ενώ στη συνέχεια ενισχύονται από «ρητορικές» εκφράσεις, όπως διατυπώνει παραπάνω ο Nietzsche. Αυτή όμως η αρχική ενστικτώδης διαδικασία της μεταφοράς που συνεπάγεται και την καλλιτεχνική δραστηριότητα, όταν προβάλλεται στη σφαίρα της ρητορικής περνάει στη λήθη. Το βάρος μετατίθεται στο σύμπτωμα, στην τελευταία εικόνα που

εμφανίζεται από την εκάστοτε μετάθεση και η διαδικασία λησμονείται. Με αυτόν τον τρόπο η εικόνα χάνεται μέσα στην έννοια:

Όποιος διαπνέεται από αυτή την ψυχρότητα, θα δυσκολευτεί να πιστέψει ότι ακόμη και η έννοια, κοκάλινη και οκταγωνική όπως ένα ζάρι και μεταθετή όπως εκείνο, δεν απομένει στο τέλος παρά μόνο ως ιζηματικό κατάλοιπο μιας μεταφοράς και ότι η ψευδαίσθηση της καλλιτεχνικής μεταφοράς ενός νευρικού ερεθίσματος σε εικόνες είναι, αν όχι η μητέρα, τότε βεβαίως η γιαγιά της καθεμιάς έννοιας. (*Περί Αλήθειας και Ψεύδους υπό Εξωθητική Έννοια*, 23)

Για τον Nietzsche αυτές οι αισθητηριακές εικόνες παγιώνονται μέσα από μετασχηματισμούς και διαμορφώνουν αυτό που γίνεται αντιληπτό ως αλήθεια. Η παραπάνω μεταφορά ουσιαστικά αποτελεί πραγμάτωση αυτού του ισχυρισμού διαμέσου των εικόνων. Στην αρχή ο Nietzsche διαμορφώνει το κατάλληλο περιβάλλον κάνοντας αναφορά στον «ψυχρό αέρα της λογικής». Στη συνέχεια συσχετίζει τη λέξη με την αφή μέσα από την ακαμψία του «κοκκάλου» για να μπορέσει μετά να την αποδώσει τρισδιάστατα στο χώρο με τη νοητική εικόνα του «ζαριού», ενώ η διαδικασία ολοκληρώνεται με την πατίνα του χρόνου που χαρακτηρίζει τον πρόγονο (η αναφορά στην εικόνα ως «γιαγιά» της κάθε έννοιας). Η παραπάνω εικονοποιητική μεταφορά σημειώνεται εδώ για να αναδείξει πώς μέσα από το ύφος του Nietzsche καταδεικνύεται και το θεωρητικό του επιχείρημα: η πορεία μετασχηματισμού των διαφορετικών εικόνων και των συνδέσεων που φανερώνει ο μεταφορικός λόγος εναλλάσσεται με την κυριολεξία του ισχυρισμού του. Κατορθώνει να «μετασχηματίζει τις αντιληπτικές του μεταφορές [perceptual metaphors] σε σχήματα, δηλαδή να διαλύει μία εικόνα μέσα σε μία έννοια» (23) [έμφαση δική μου]. Αυτό άλλωστε αποτελεί και το βασικό εγχείρημα του Nietzsche, καθώς υποστηρίζει μία αναθεώρηση της συμπεριφοράς μας απέναντι στη γλώσσα, την οποία μας προτρέπει να την θεωρούμε λιγότερο ως αναπαραστατική και περισσότερη εργαλειακή (Danto 2005 : 223).

Έχοντας αυτό το τόσο ευρύ πλαίσιο ως φόντο, ποια είναι άραγε η θέση που αποδίδει ο Nietzsche στην εικονιστική διάσταση της μεταφοράς και ποια η συνεισφορά του στο πλαίσιο της συζήτησης που αναπτύσσεται σε αυτή την εργασία; Αρχικά η εικόνα αναγνωρίζεται ως το βασικό θεμέλιο της μεταφοράς, καθώς αποτελεί το

αισθητηριακό αποτύπωμα του εξωτερικού κόσμου στην πρώτη μετάθεση που συντελείται:

Ένα νευρικό ερέθισμα στην αρχή μεταφερόμενο σε μια εικόνα! Πρώτη μεταφορά. Η εικόνα πάλι μεταμορφωμένη σε ένα φθόγγο! Δεύτερη μεταφορά. Και κάθε φορά ολοσχερής υπερπήδηση της οικείας σφαίρας, κατευθείαν στο μέσο μιας άλλης, απολύτως διαφορετικής και νέας διάστασης (*Περί Αλήθειας και Ψεύδους υπό Εξωθητική Έννοια*, 16)

Οι λέξεις αποτελούν τον απόηχο των αρχικών αισθήσεων-αντιλήψεων. Συνεπώς σε ένα πρώτο επίπεδο η εικόνα μοιάζει να λειτουργεί ως μία αναπαράσταση. Όμως η σχέση που έχουν οι λέξεις με τον «πραγματικό κόσμο» είναι σχέση *ποιητικής*, μια αισθητική σχέση, η οποία βασίζεται σε μια μετάβαση, ή καλύτερα σε πολλές μεταφορές υπό την κυριολεκτική έννοια, καθώς ο άνθρωπος μετασχηματίζει τον κόσμο κατ' εικόνα του. Σε αντίθεση με τον Kant, όπου ο μηχανισμός κατασκευής εικόνων εμφανίζεται για να γεφυρώσει τον εξωτερικό κόσμο με την νόηση, ο Nietzsche αποκαλύπτει μία αντίστροφη διαδικασία. Το βλέμμα επιλέγει και κατηγοριοποιεί, προκειμένου να θέσει μία τάξη στο αέναα μεταβαλλόμενο χάος που μας περιβάλλει και να δημιουργήσει τις έννοιες. Πρόκειται ουσιαστικά για μία αισθητική συμπεριφορά απέναντι στα πράγματα. Ο Nietzsche παρατηρεί τη διαδικασία παραγωγής των εννοιών και διακρίνει τις λεπτές αποχρώσεις που οδηγούν στην αναγνώριση της αναπαραστατικής σε μία «κατασκευασμένη» εικόνα:

Γενικά όμως μου φαίνεται ότι η ορθή αντίληψη – αυτό θα σήμαινε η ισαντίστοιχη έκφραση ενός αντικειμένου στο υποκείμενο – είναι ένα απολύτως αντιφατικό και άτοπο πράγμα: διότι μεταξύ δύο απολύτως διαφορετικών σφαιρών, όπως ανάμεσα στο υποκείμενο και αντικείμενο, δεν υφίσταται καμία αιτιότητα, καμία ορθότητα, καμία έκφραση, αλλά το πολύ πολύ μία **αισθητική συμπεριφορά**. (*Περί Αλήθειας και Ψεύδους υπό Εξωθητική Έννοια*, 26) [δική μου έμφαση]

Με αυτόν τον τρόπο διαφαίνεται από την αρχή ότι πέρα από τη σχέση της εικόνας με την αναφερόμενη έννοια, ο Nietzsche αναζητά και το λόγο για τον οποίο διαμορφώνεται αυτή η *ποιητική* σχέση. Αυτή αποτελεί απόρροια μιας καλλιτεχνικής

δύναμης που ενυπάρχει στον καθένα. Άλλωστε η τέχνη δεν είναι μια εσωτερική διαδικασία που συμβαίνει στο περιθώριο, ούτε είναι επουσιώδης. Είναι η *par excellence* ανθρώπινη δραστηριότητα διότι *είναι* η δημιουργική ύπαρξη (Stern 1978: 75)²⁶. Ο άνθρωπος ως άλλος καλλιτέχνης αντιλαμβάνεται τον κόσμο μέσα από τις επιφάνειες των πραγμάτων. Αυτό συμβαίνει επειδή «προσδενόμαστε» μεν στις μορφές όπως σημειώθηκε και παραπάνω με τα οπτικά ερεθίσματα που διαμορφώνουν την πρώτη τάξεως μετάθεση, αλλά κυριότερο, μέσα από αυτή τη διαδικασία οι «ίδιοι διαπλάθουμε προοδευτικά αυτό το μάτι»:

[..] Χρειαζόμαστε ανά πάσα στιγμή την τέχνη για να ζήσουμε. Το μάτι μάς προσδένει στις μορφές. Εάν όμως οι ίδιοι διαπλάσαμε προοδευτικά αυτό το μάτι, τούτο σημαίνει πως εμφωλεύει μέσα μας μία καλλιτεχνική δύναμη. [...] (*The Philosopher: Reflections on the Struggle Between Art and Knowledge*, 51)

Η χρήση του ρήματος «διαπλάθω» για το βλέμμα είναι καίρια και ιδιαίτερα για την εποχή που αναφέρεται. Το βλέμμα, όπως θα τονίσουν με έμφαση εκ των υστέρων οι ιστορικοί της τέχνης, δεν είναι ποτέ «αθώο»: καλλιεργείται και εκπαιδεύεται. Η ατομικότητα της προοπτικής μας δεν είναι μόνο απόρροια μιας μετατόπισης, αλλά και ενός διαφορετικά εκπαιδευμένου εργαλείου μέσα από το οποίο γίνεται αυτή η μετατόπιση. Η «εικόνα» βάσει αυτού μπορεί να κατασκευαστεί και κατ'επέκταση να διαβαστεί με διαφορετικούς τρόπους εξυπηρετώντας ποικίλους σκοπούς. Όταν αυτό συμβαίνει και δεν παγιώνεται ως μία απόλυτη συνθήκη βρίσκεται πλησιέστερα και στην αρχετυπική μεταφορική δραστηριότητα. Όταν μπορεί να δείξει το πολλαπλό μέσα στο ένα, όπως στην πραγματικότητα συμβαίνει μέχρι να παρέμβει η ανθρώπινη προοπτική, τότε μπορεί να αναγνωριστεί και η θετική της συμβολή.

Η εικόνα, λοιπόν, και ακόμη περισσότερο η εικόνα που επιλέγεται να χρησιμοποιηθεί ως μεταφορά, έχει γνωστικό ρόλο – δεν εμφανίζεται τυχαία, ούτε διακοσμητικά. Αποτελεί προβολή της κατασκευής που δημιουργεί ο καθένας όταν θέλει να αναφερθεί σε κάτι.²⁷ Για τον Nietzsche άλλωστε δεν βρισκόμαστε απλώς οι

²⁶ Ο Stern ενισχύει κειμενικά τη θέση του πως η τέχνη είναι η *par excellence* ανθρώπινη δραστηριότητα, παραθέτοντας από τη *Γέννηση της Τραγωδίας* (2008: 80): «επειδή η ενθάδε ύπαρξη και ο κόσμος δικαιολογούνται εσαεί μόνον ως αισθητικό φαινόμενο».

²⁷ Σχετικά με το ότι ο μεταφορικός λόγος μετέφερε μέσα του οπτικές εμπειρίες (οι οποίες είτε προέκυπταν από καθημερινά στιγμιότυπα είτε δημιουργούνταν με τη χρήση εργαλείων

ίδιοι σε ένα πλέγμα μεταφορικότητας, είμαστε οι ίδιοι μεταφορές, υπό την έννοια ότι το *είναι* μας δεν προκύπτει από μια πλατωνική ουσία ή από μια καρτεσιανή σκεπτόμενη ουσία, αλλά αναδύεται μέσα από διαδράσεις, εντάσεις, μέσα από ανταγωνιζόμενα ένστικτα ή προοπτικές μέσα από συνεχείς μεταθέσεις (Cazeaux 2007: 104). Μέσα από την κριτική του ματιά ακυρώνεται η άποψη ότι η εικόνα που εμφανίζεται σε μια περιγραφή ή αποτελεί μέρος μιας έννοιας αποτελεί απλώς αναπαράσταση από τον εξωτερικό κόσμο. Ο Nietzsche επιλέγεται εδώ, διότι με τη δική του ανάλυση η εικονικότητα που εμφανίζεται μέσα στη μεταφορά φαίνεται πως αποτελεί προϊόν προσωπικής παρέμβασης.

1.5 Η εικονική στιγμή, ο εικονικός χαρακτήρας και το «βλέπω-ως»: Ricoeur

Ο Ricoeur ασχολείται επισταμένως με το ζήτημα της εικονικότητας στη μεταφορά στο έργο του *Ζωντανή Μεταφορά*. Το συσχετίζει με το ζήτημα της ομοιότητας και περιλαμβάνει στην ανάλυσή του τέσσερις σύγχρονους θεωρητικούς, για να δείξει την εξέλιξη του ζητήματος και στο τέλος για να το τοποθετήσει εκεί που θεωρεί ο ίδιος ότι το ζήτημα ισορροπεί, δηλαδή στο βλέμμα του δέκτη μέσα από μια σύνθετη στρατηγική. Οι θεωρητικοί στους οποίους αναφέρεται είναι ο Le Guern, ο Henle, ο Hester, και ο Aldrich, ενώ τα ζητήματα με τα οποία καταπιάνεται αντίστοιχα είναι:

και οργάνων, όπως το μικροσκόπιο, το τηλεσκόπιο, κλπ), οι οποίες άκριτα θεωρούνταν ως «πρωτογενείς» εμπειρίες, υπάρχει και άλλη βιβλιογραφία. Ο Blumenberg στο *Paradigms for a Metaphorology* (2010), ο Turbayne στο *Myth of a Metaphor* (1962) και ο Crary στο *Techniques of the Observer: On Vision and Modernity in the 19th Century* (1990) έδειξαν μέσα από ιστορικά παραδείγματα τη σχέση ανάμεσα στους τρόπους παρατήρησης και στη δημιουργία φιλοσοφικών μεταφορών, υπογραμμίζοντας ο καθένας μέσα από τη σκοπιά του τον βαθμό επιρροής που έχουν οι τρόποι παρατήρησης στην αντίληψη της πραγματικότητας, δείχνοντας πόσο μεταβλητές και κατασκευασμένες μπορεί να είναι αυτές οι παγιωμένες «πρωτογενείς εμπειρίες» που θεωρούμε πως έχουμε (οι οποίες ουσιαστικά αποτελούν μεταφορικές προεκτάσεις τρόπων παρατήρησης, μοντέλων θεώρησης των πραγμάτων, όπως μέσα από τη γεωμετρία, τη θεολογία κλπ, επιστημονικών θεωριών ή και τεχνολογικών επινοήσεων, όπως η camera obscura, το στερεοσκόπιο κλπ).

α) η εικόνα ως προϊόν συνειρμού (στοιχείο ξένο ως προς την λογική απόφαση),

β) η εικόνα ως στιγμή, υπό την έννοια της περιγραφής μιας κατάστασης, αποδίδοντας έτσι έναν εικονικό χαρακτήρα, και

γ) η εικόνα ως η αισθητή πλευρά των πραγμάτων.

Στο τέλος καταλήγει στο μοντέλο του Hester. Εκεί η σχέση της εικόνας με τη μεταφορά πραγματώνεται στο «βλέπω-ως» του Aldrich (picture thinking), μια παραλλαγή του βιτκενσταϊνικού «βλέπω-ως». Βέβαια, οι αναφορές στην εικόνα με τους τρεις παραπάνω τρόπους γίνονται σε σχέση με την ποιητική και όχι με τη φιλοσοφική γλώσσα. Επίσης, ο Ricoeur αναγνωρίζει μια ασυνέχεια στα διαφορετικά είδη λόγων και μια αυτονομία στον θεωρητικό λόγο της φιλοσοφίας, χωρίς να σημαίνει ότι δεν υπάρχει αλληλεπίδραση μεταξύ των δύο. Αυτό όμως κάθε άλλο παρά εμποδίζει την παρουσίαση τους, μια και στόχος είναι, όπως αναφέρθηκε και παραπάνω, να φανούν τα όρια στα οποία μπορεί να επεκταθεί η σχέση ανάμεσα στην εικονικότητα και στη μεταφορά. Με αυτόν τον τρόπο, Ricoeur παρουσιάζει δειγματοληπτικά όλο το πιθανό φάσμα, από την εικόνα ως εξωγενές στοιχείο, μέχρι και την εικόνα να γίνεται σύμφυτη με το νόημα. Στη συνέχεια παρατίθεται με τρόπο συγκεκριμένο η ανάπτυξη της συλλογιστικής του.

Στην Έκτη Μελέτη της *Ζωντανής Μεταφοράς*, ο Ricoeur αναφέρεται ευθέως στην εικονικότητα της μεταφοράς σε δύο διακριτές υποενότητες, στην «Εικονική στιγμή της μεταφοράς» και στην «Εικών και εικόνα». Στην «Εικονική στιγμή της μεταφοράς», η εικονικότητα εμφανίζεται ως ένας τρόπος γεφύρωσης των ανόμοιων στοιχείων, ενώ στην «Εικών και εικόνα» ως ένας τρόπος ανάδυσης της αισθητής πλευράς της εικόνας, πέρα από τη λεκτική της διάσταση. Καθώς βρίσκονται κάτω από την ομπρέλα του κεφαλαίου για την ομοιότητα, είναι προφανές ότι ο χαρακτήρας της εικονικότητας αντιμετωπίζεται ως τέτοιος: ως ένα στοιχείο που εμφανίζεται για να υπογραμμίσει την αναλογία που διαμορφώνεται στην μεταφορά. Αυτό που απασχολεί τον Ricoeur είναι να διερευνήσει τον τρόπο που η εικόνα σχετίζεται με τη λογική απόφαση: εάν αποτελεί δηλαδή ένα εξωγλωσσικό στοιχείο, ή εάν μπορεί να ενσωματωθεί στο σχήμα της μεταφοράς.

Το νήμα της σκέψης έχει ως αφετηρία τον *Le Guern*, ο οποίος αντιλαμβάνεται την εικονικότητα, ως ένα φαινόμενο που παρουσιάζεται κατά τη διάρκεια ανάλυσης της μεταφοράς, αλλά παρόλα αυτά αποτελεί ένα στοιχείο «ξένο» ως προς αυτή. Η εικονικότητα στον *Le Guern*, εμφανίζεται ως φαινόμενο

συνδήλωσης (connotation), και είναι συνδυασμένη με τα συμφραζόμενα και με τη συνειρμική εικόνα που διαμορφώνεται στο νου του δέκτη. Ως εκ τούτου εξηγεί το γεγονός ότι, όταν η εικόνα γίνεται χρηστική, ακριβώς επειδή δεν εισέρχεται στην δήλωση, υποχωρεί και μετά περνά απαρατήρητη. Στον *Le Guern*, όπως αναφέρει ο Ricoeur, η εικόνα αποτελεί ουσιαστικά ένα ψυχολογικό επιφαινόμενο, το οποίο δεν προσθέτει τίποτα στην καθαυτό πληροφορία του μηνύματος (Ricoeur 1998: 354). Έχει υποβαθμισμένο ρόλο και δεν φαίνεται να επηρεάζει την μεταφορά.

Ως απάντηση σε αυτή τη θέση ο Ricoeur προτάσσει τον Henle, αναγνωρίζοντας στην εικόνα έναν πιο αναβαθμισμένο ρόλο. Ο Henle αντιλαμβάνεται τη μεταφορά ως ένα «λόγο που οδηγεί στο να σκεφτούμε κάτι με τη σκέψη σε κάτι παρόμοιο· αυτό συνιστά τον εικονικό τρόπο της σήμανσης» (Henle σε Ricoeur 1998: 358). Η αναφορά γίνεται στον «εικονικό χαρακτήρα» της μεταφοράς – δεν υπάρχει εικόνα. Αυτό επιβεβαιώνεται όταν αναφέρει πως «η εικόν δεν παρουσιάζεται αλλά περιγράφεται» - φοβούμενος μην καταλήξει στο αδιέξοδο μιας θεωρίας για την εικόνα με την έννοια της εξασθενημένης αισθητηριακής εντύπωσης του Hume. Για αυτό το λόγο συνδέει την εικόνα που σχηματίζεται με τον τρόπο κατασκευής εικόνων που εισήγαγε ο Kant, συσχετίζοντας δηλαδή τον εικονικό χαρακτήρα με τη διαδικασία της σχηματοποίησης. Ορμώμενος από το μοντέλο της σχηματοποίησης, ισχυρίζεται πως η εικόνα λειτουργεί σε δύο επίπεδα: πρώτα κυριολεκτικά και στη συνέχεια *εικονικά*, υποδηλώνοντας μια άμεση ή έμμεση κατάσταση – παραπέμποντας ουσιαστικά στην εμπειρία. Με αυτό τον τρόπο, κατά τον Henle, η εικόνα μπορεί να λειτουργήσει επεκτατικά, καθώς τείνει προς «πρωτάκουστες ομοιότητες, είτε ποιότητας, είτε δομής, είτε τοποθεσίας, είτε συναισθήματος» (Henle σε Ricoeur 1998: 358). Σύμφωνα με τον Henle, αυτό είναι το πιο σημαντικό στοιχείο στον τρόπο λειτουργίας της εικόνας: η μεταβίβαση των συναισθημάτων που ανασύρονται μέσα από το σχηματισμό της εκάστοτε εικονικής παρουσίασης. Παρόλο που χρησιμοποιεί τη δομή της σχηματοποίησης, δεν αναγνωρίζει έναν γνωστικό χαρακτήρα σε αυτή τη διαδικασία. Για τον Henle η μεταφορά δεν «προσθέτει τίποτα στην περιγραφή του κόσμου, αλλά στους τρόπους που αισθανόμαστε», όπως σχολιάζει ο Ricoeur (1998: 359).

Αυτό φαίνεται να απαντάται στην επόμενη υποενότητα, την οποία ο Ricoeur τιτλοφορεί «Εικόν και Εικόνα», όπου προσπαθεί να έρθει σε επαφή με την αισθητή πλευρά της εικόνας. Στόχος του είναι να υπερβεί το ρηματικό πεδίο και να αναζητήσει εργαλεία που τον φέρνουν όσο πιο κοντά γίνεται σε αυτή. Για αυτό το

λόγο, φέρνει στο προσκήνιο τη μελέτη του Hester, όπως έκανε προηγουμένως με τον Henle. Επισημαίνει τα τρία βασικά σημεία που συγκροτούν τη θέση του:

α) ότι η ποιητική γλώσσα παρουσιάζει μια ορισμένη σύμφυση ανάμεσα στο νόημα και στις αισθήσεις,

β) ότι στην ποιητική γλώσσα αυτό το ζεύγος του νοήματος και των αισθήσεων τείνει να παραγάγει ένα αντικείμενο κλεισμένο στον εαυτό του, σε αντίθεση προς την τρέχουσα γλώσσα που έχει βαθύτατα αναφορικό χαρακτήρα, και

γ) ότι αυτή η αναφορικότητα δημιουργεί μια μυθοπλαστική εμπειρία (Ricoeur 1998: 396).

Με αυτό τον τρόπο μέσα από το ενέργημα της ανάγνωσης προκύπτει ένα «κύμα εικόνων που ανακαλούνται ή αφυπνίζονται» δημιουργώντας την «εικονικότητα του νοήματος». Ο πυρήνας της συλλογιστικής του βρίσκεται στην έννοια της παρατήρησης, κάνοντας χρήση μιας παραλλαγής του βιτκενσταϊνικού «βλέπω-ως», ακολουθώντας τον Aldrich. Σε αυτό το πλαίσιο ο μηχανισμός της μεταφοράς γίνεται αντιληπτός ως «το να βλέπω μία όψη», το X δηλαδή ως Y, αλλά μόνο με τα γνωρίσματα του Y και όχι με άλλους τρόπους. Κατά τον Ricoeur αυτή η βιτκενσταϊνική παραλλαγή²⁸ δίνει τη λύση σε όλες τις προηγούμενες προσεγγίσεις και εξηγεί με τον καλύτερο δυνατό τρόπο αυτό που συμβαίνει στη λειτουργία της μεταφοράς. Μέσα από αυτό το μοντέλο, η μεταφορά γίνεται εμπειρία και ταυτόχρονα ενήργημα. Το να μπορέσει ο θεατής να δει κάτι ως κάτι άλλο αποτελεί ικανότητα που δεν μπορεί να διδαχθεί – είτε τη διαθέτει είτε όχι. Ενδεχομένως να μπορεί να υποβοηθηθεί μέσα από σχεδιάσματα, αλλά στην ουσία αποτελεί ταλέντο. Είναι πράξη που επιτελείται διαμέσου της φαντασίας, η οποία αποτελεί συστατικό στοιχείο της διαδικασίας.

Για τον Ricoeur, τόσο η φαντασία όσο και τα συναισθήματα, τα οποία είναι σύμφυτα με τη φαντασία, λειτουργούν γνωσιακά όχι συμπληρωματικά στο μηχανισμό της μεταφοράς. Η φαντασία δεν σχηματοποιεί απλώς μια εικόνα, ούτε απλώς συντελεί στην εικονογράφηση μιας έννοιας. Κατορθώνει να ανοίγει νέες δυνατότητες περιγραφής του κόσμου, σε αντίθεση με αυτό που ισχυριζόταν ο Henle

²⁸ Όπως εξηγεί ο Ricoeur (1998: 403) αυτό συνιστά παραλλαγή, καθώς στην αμφίσημη εικόνα του Wittgenstein με το λαγό και την πάπια υπάρχει μια Gestalt (B) η οποία επιτρέπει να δει κανείς το σχέδιο είτε ως A είτε ως Γ. Αντίθετα στη μεταφορά το A και το Γ δίνονται προς ανάγνωση από την αρχή, μια και αποτελούν τα δύο μέρη της. Αυτό που πρέπει να κατασκευαστεί είναι το κοινό σημείο B, δηλαδή το κοινό σημείο μέσα από το οποίο μπορεί κανείς να δει το A και το Γ να είναι όμοια.

παραπάνω (Ricoeur 1978: 154). Ως εκ τούτου ο Ricoeur αναγνωρίζει στην εικόνα έναν συγκροτησιακό ρόλο, ο οποίος αναδύεται μέσα από το μηχανισμό του «βλέπω-ως». Η φαντασία λειτουργεί καταλυτικά στο να διαμορφωθεί αυτό το ενέργημα, δείχνοντας τις δυνατότητες που έχει το μεταφορικό νόημα να εμπλουτίσει την περιγραφή του κόσμου.

1.6 Το μεταφορικό «βλέπω-ως», βλέπω: Davidson

Βέβαια η αναφορά στο βλέμμα μπορεί να γίνει και μέσα από το κυριολεκτικό «βλέπω», χωρίς να χρειάζεται να ειπωθεί ένα μεταφορικό «βλέπω-ως». Αυτή η θέση εκφράζεται από τον Donald Davidson και είναι αντιπροσωπευτική μιας ολόκληρης σχολής, της εικονιστικής σχολής [imagist theorists]. Σύμφωνα με αυτή τη συλλογιστική, η μεταφορά δεν συνεπάγεται κάποιο ξεχωριστό νόημα, αλλά απλώς προτρέπει τον αναγνώστη να δει κάτι με έναν ασυνήθιστο τρόπο. Στο πολυσυζητημένο “What Metaphors Mean” ο Davidson υποστηρίζει πως «το νόημα της μεταφοράς είναι το κυριολεκτικό νόημα των λέξεων που την αποτελούν, και τίποτα παραπάνω» (Davidson 1978: 32).²⁹

Σε αυτό το πλαίσιο, η εικόνα διαδραματίζει έναν ιδιαίτερο ρόλο, καθώς λειτουργεί ως ένα *όχημα* για να μεταφέρει τον αναγνώστη σε έναν κόσμο που μπορεί με πρώτη ματιά να φαίνεται ασυνήθιστος, μια και η μεταφορά χαρακτηρίζεται από ανόμοιες συγκρίσεις, αλλά είναι ολωσδιόλου πραγματικός. Υπό αυτή την έννοια δεν μεταδίδεται ένα νέο γνωσιακό περιεχόμενο, αλλά προκαλούνται ορισμένες αντιδράσεις σε επίπεδο διαμόρφωσης νοητικών εικόνων. Έτσι κάποιος βλέπει κάτι όπως περιγράφεται: στη μεταφορά που παρουσιάζει ο Davidson «αυτός κάηκε» (στα αγγλικά, he was burned up), ισχυρίζεται πως «όταν αυτή ήταν ενεργή θα βλέπαμε τη φωτιά στα μάτια του ή τον καπνό που θα έβγαине από τα αυτιά του» (Davidson 1978: 47). Όπως χαρακτηριστικά γράφει:

Όταν προσπαθούμε να πούμε τι «σημαίνει» μια μεταφορά,
σύντομα αντιλαμβανόμαστε ότι δεν υπάρχει τέλος σε αυτό

²⁹ Η διατύπωση αυτή έρχεται ευθέως αντιμέτωπη με την επικρατούσα θεώρηση του Max Black, σύμφωνα με τον οποίο περιεχόμενο και το *όχημα* της μεταφοράς αναπτύσσουν μία σχέση διάδρασης, από την οποία προκύπτει ένα νέο νόημα. Βλ. σχετικά Black (1954), όπως και την αντίστοιχη απάντησή του (Black 1979).

που θέλουμε να αναφέρουμε. Εάν κάποιος τοποθετήσει το δάκτυλό του σε μία ακτογραμμή σε έναν χάρτη ή αναφερθεί στην ομορφιά και στην επιδεξιότητα μιας γραμμής σε ένα χαρακτηριστικό του Πικάσο, σε πόσα πράγματα επιστούμε την προσοχή μας; Θα μπορούσε κανείς να ονοματίσει πολλά, αλλά δεν θα μπορούσε να ορίσει ένα τέλος μια και αυτό δεν θα είχε μία ξεκάθαρη εφαρμογή. Πόσα γεγονότα ή προτάσεις εκφράζονται μέσα από μία φωτογραφία; Κανένα, άπειρα ή ένα άρρητο γεγονός; Κακή ερώτηση. Μία εικόνα δεν είναι όσο χίλιες λέξεις, ή όσο κανένας άλλος αριθμός. Οι λέξεις είναι το λάθος νόμισμα για να εξαργυρώσει κανείς μία εικόνα. (Davidson 1978: 47)

Με αυτόν τον τρόπο, αναγνωρίζεται με τον πιο ηχηρό τρόπο η ύπαρξη και η παρουσία της νοητικής εικόνας που προκύπτει μέσα από τη μεταφορά. Από την άλλη πλευρά, η εικόνα αυτή δεν λειτουργεί για να εισάγει ένα νέο τρόπο σύλληψης των πραγμάτων, ούτε για να δημιουργήσει μία αμφισημία, μία σύγκριση, να διευρύνει το νόημα μιας λέξης/έκφρασης. Δεν λειτουργεί ως διαμεσολαβητής για να δείξει τον τρόπο που χρειάζεται κανείς να *δει* το άλλο *ως κάτι*, ακριβώς επειδή δεν αναμένει από τη μεταφορά να προσφέρει κάποιο νόημα πλην της κυριολεκτικής περιγραφής της. Η νοητική εικόνα που σχηματίζεται στη μεταφορά λειτουργεί, όπως και όταν μιλάμε, κυριολεκτικά: σχηματίζουμε εικόνες στο νου τις οποίες προοδευτικά τις κάνουμε ολόενα και πιο λεπτομερείς, εάν κρίνουμε πως αυτό χρειάζεται να γίνει – ιδιαίτερα στη λογοτεχνία. Έτσι αυτό που κρίνεται δεν είναι ο τρόπος που ερμηνεύεται η εικόνα, αλλά ο βαθμός προσοχής που επιλέγει κανείς να δώσει (Carston 2010: 310).

Αυτό όμως που αναγνωρίζει είναι ότι η μεταφορά δημιουργεί μία αίσθηση οικειότητας [intimacy] την οποία μόνο η εικόνα μπορεί να μεταφέρει, όπως για παράδειγμα στη μεταφορά «κανένας άνθρωπος δεν είναι ένα νησί» [απόδοση του 'No man is an island'] (Moran 1989:104). Η νοητική εικόνα απλώς δεν *λέει* κάτι, διότι ο ρόλος της δεν είναι να παράγει νόημα, αλλά να δημιουργήσει μία συνθήκη όπου κάποιος μπορεί να *δει* την εικόνα.

Το βλέπω δεν είναι βλέπω-ως. Η μεταφορά μας κάνει να βλέπουμε ένα πράγμα ως κάτι άλλο, μέσω μίας

κυριολεκτικής διατύπωσης που εμπνέει ή προκαλεί επίνοια [insight]. Καθώς στις περισσότερες περιπτώσεις αυτό που η μεταφορά μας προκαλεί ή μας εμπνέει, δεν συνιστά αναγνώριση κάποιας αλήθειας ή γεγονότος, η προσπάθεια του να αποδώσει κανείς την κυριολεκτική έκφραση στο περιεχόμενο της μεταφοράς είναι απλώς άστοχο. (Davidson 1978: 47)

Υπό αυτή την έννοια η συνδρομή της φαντασίας περιορίζεται στην ανάκληση των εικόνων από τον εξωτερικό κόσμο. Η εικόνα λειτουργεί ως ένας θύλακας εμπειρίας αυτού του κόσμου και ο Davidson προτρέπει τον αναγνώστη να στρέψει την προσοχή του σε αυτή. Πέρα από αυτό δεν αναζητά μία σχέση αντιστοιχίας ανάμεσα στο περιεχόμενο και στο όχημα της μεταφοράς. Ως εκ τούτου, η συνεισφορά του Davidson στο πλαίσιο της παρούσας συζήτησης από τη μία πλευρά είναι σημαντική διότι αναγνωρίζει εξ ολοκλήρου τη νοητική εικόνα που σχηματίζεται στο νου του αναγνώστη, όπως και το γεγονός ότι η παρουσία της προκαλεί επίνοια. Από την άλλη πλευρά όμως, δεν μετασχηματίζει την ισχύ της, καθώς η επίνοια αυτή δεν οδηγεί στη δημιουργία μιας νέας νοηματικής διάστασης (Hagberg 2002: 375). Εξακολουθεί και αυτός από τη μεριά του να αντιλαμβάνεται την εικόνα ως μία αναπαράσταση του εξωτερικού κόσμου.

1.7 Η «μεταφορά-εικόνα», η οπτική μεταφορά στο λόγο: Lakoff

Τέλος, θα παρουσιαστεί ένα μοντέλο μεταφοράς, το οποίο ασχολείται αποκλειστικά με τη νοητική εικόνα που σχηματίζεται στη μεταφορά και με τον τρόπο λειτουργίας της. Αν και προέρχεται από το πεδίο της γλωσσολογίας συμπεριλαμβάνεται εδώ, διότι αγγίζει τον πυρήνα του ζητήματος και διότι ανήκει στο πεδίο της εννοιολογικής μεταφοράς, της πιο σύγχρονης δηλαδή θεώρησης της μεταφοράς. Σύμφωνα με αυτή, η μεταφορά δεν αντιμετωπίζεται ως ένα γλωσσικό φαινόμενο όπου το νόημα μιας λέξης μεταφέρεται σε μια άλλη, αλλά όπου μια ιδέα (συγκεκριμένα ένα εννοιολογικό πεδίο) γίνεται κατανοητό με τους όρους ενός άλλου. Αυτός ο διευρυμένος τρόπος αντίληψης της μεταφοράς ανοίγει ένα ολόκληρο νέο πεδίο αντιστοιχίσεων. Μια από τις κατηγορίες του είναι και το μοντέλο της

«μεταφοράς-εικόνας» [image-metaphor] το οποίο εισήγαγε ο Lakoff για να περιγράψει τον τρόπο αντιστοιχίας που προκύπτει ανάμεσα σε δύο νοητικές εικόνες στο μεταφορικό λόγο της ποίησης (Lakoff 1987: 219).

Η «μεταφορά-εικόνα» αγγίζει τον πυρήνα της συζήτησης εντοπίζοντας τις ομοιότητες των εικόνων στις μορφές, στα περιγράμματά τους ή ορθότερα στις δομές τους. Το μοντέλο ουσιαστικά αποτελεί αναγωγή της οπτικής μεταφοράς στον λόγο. Προκειμένου να μπορέσει να εξηγηθεί πληρέστερα η λειτουργία του θα γίνει μια σύντομη περιγραφή της οπτικής μεταφοράς. Μέσα από αυτό τον παραλληλισμό θα φανεί πώς η «μεταφορά-εικόνα» λειτουργεί όπως και η οπτική μεταφορά, αναγνωρίζοντας στην εικονιστική διάσταση του λόγου χαρακτηριστικά που παρουσιάζονται μόνο σε υλικές εικόνες.

Οι οπτικές μεταφορές εμφανίζονται κατά κύριο λόγο στις υλικές εικόνες, χωρίς αυτό να αποκλείει από την κατηγορία των εικόνων τα γλυπτά, ή θεατρικές σκηνές όπου αντιλαμβανόμαστε ότι οι ηθοποιοί απεικονίζουν ανθρώπους. Το βασικό εργαλείο της οπτικής μεταφοράς είναι αυτό της ομοχωρικότητας. Η ομοχωρικότητα ορίζεται ως η συνύπαρξη και η ταυτόχρονη αναγνώριση διαφορετικών στοιχείων της εικόνας σε μία ενιαία, χωρικά ομογενή ενότητα, χωρίς ο «χώρος» αυτός να αποτελεί απαραίτητη προϋπόθεση, μια και οπτικές μεταφορές μπορούν να εκτυλιχθούν και μέσα στο χρόνο, όπως για παράδειγμα σε διαφορετικά κινηματογραφικά καρέ.³⁰ Υπό αυτή τη έννοια ο «χώρος» γίνεται κατανοητός και με νοερό τρόπο. Ένα χαρακτηριστικό παράδειγμα που παρουσιάζει ο Noël Carroll (1994: 193) είναι η γραφομηχανή-πίτα [typewriter-pie] του Oldenburg, όπου στοιχεία της εικόνας παραπέμπουν σε διαφορετικά πράγματα ή κατηγορίες· λειτουργούν κατά μία έννοια ως σύνθετες εικόνες.

³⁰ Επίσης, βλ. παράδειγμα που παραθέτει ο Carroll (1994: 194) από την ταινία *Metropolis* του Fritz Lang.



Αυτός είναι ο πιο στενός και συγκεκριμένος όρος της οπτικής μεταφοράς.³¹ Οι οπτικές μεταφορές κατά τον Carroll δεν αποδίδουν μια συγκεκριμένη λογική πρόταση. Ο δημιουργός τους κατευθύνει μεν τον θεατή, αλλά η κατανόησή τους και η εμβάθυνση του νοήματός τους εξαρτάται από τον τελευταίο. Στόχος τους είναι να γεννήσουν σκέψη και συνειρμούς με τη συνδρομή της φαντασίας (Carroll 1994: 212). Η οπτική μεταφορά είναι χρήσιμη διότι δείχνει μέσα από ποιες συνδέσεις σχηματίζεται η εκάστοτε αναλογία που οδηγεί σε μεταφορά.

Μεταβαίνοντας από την υλική στη νοητική εικόνα που προκύπτει μέσα από τον ποιητικό λόγο, ο Lakoff χρησιμοποιεί ως παράδειγμα μια περιγραφή του Breton «η γυναίκα μου...της οποίας η μέση είναι σαν κλεψύδρα». Εδώ αναφέρει πως η μεταφορά δημιουργείται χάρη στη σύνδεση που γίνεται ανάμεσα στις φόρμες και όχι στο περιεχόμενο των εικόνων - βλέποντας δηλαδή με τρόπο αφαιρετικό το περίγραμμα τους και εστιάζοντας στα αντίστοιχα γεωμετρικά σχήματα που δημιουργούνται. Αυτή την αντιστοιχία ο Gleason την ονοματίζει «δομική», ωθώντας

³¹ Η ομοχωρικότητα λειτουργεί κατ' αντιστοιχία με το συνδετικό ρήμα στη λεκτική μεταφορά και μπορεί να ποικίλει διαμορφώνοντας διαφορετικού τύπου οπτικές μεταφορές. Συγκεκριμένα μπορεί να εντοπιστεί όταν:

α) ένα αντικείμενο αποκτά μεταφορικό χαρακτήρα εξαιτίας του οπτικού περιβάλλοντος στο οποίο τοποθετείται (εκεί η εικόνα λειτουργεί ως σύμβολο και έτσι η αντιστοιχία δημιουργείται με το περιβάλλον της),

β) όταν δύο αντικείμενα που συνήθως αποτελούν δύο διακριτές οντότητες μετατρέπονται σε ένα Gestalt, δηλαδή σαν μία ενιαία ολότητα (σε αυτή την περίπτωση δύο στοιχεία αναπαριστώνται οπτικά σαν να καταλαμβάνουν τον ίδιο χώρο, ενώ επίσης η παρουσία τους υπό κανονικές συνθήκες θα ήταν αδύνατη [noncompossibility]),

γ) όταν δύο αντικείμενα παρουσιάζονται με τέτοιο τρόπο ώστε να μοιάζουν παρόμοια, δημιουργώντας μία «εικονική» παρομοίωση [pictorial simile] (αυτό γίνεται με τη δημιουργία ομοιότητας στη φόρμα, στη θέση, στο χρώμα, στο φωτισμό, στη λειτουργία κλπ.), και τέλος

δ) όταν η οπτική μεταφορά είναι εντελώς αφομοιωμένη, ώστε χωρίς να χρειάζεται να υπάρχουν στοιχεία από το υπόλοιπο πλαίσιο να λειτουργεί ομοχωρικά με συμβολισμούς που έχουν ήδη αφομοιωθεί στον τρόπο που αντιλαμβανόμαστε την εικόνα.

σε μια οπτική «ανάγνωση» της μεταφοράς (Gleason 2009: 444). Τα χαρακτηριστικά γνωρίσματα αυτών των μεταφορών ο Lakoff τα συνοψίζει στα παρακάτω έξι:

1) Δημιουργούν στιγμιαίες αντιστοιχίσεις [one shot mappings] και δεν ξαναχρησιμοποιούνται – αυτό σημαίνει ότι δεν παγιώνονται στο λόγο ως τέτοιες.

2) Δεν χρησιμοποιούνται στην επιχειρηματολογία του καθημερινού λόγου.

3) Δεν υπάρχει σύστημα λέξεων και ιδιωματικών εκφράσεων στη γλώσσα του οποίου το νόημα βασίζεται σε αυτές.

4) Συνδυάζουν δομές εικόνων αντί για προτασιακές δομές.

5) Δεν χρησιμοποιούνται για να κάνουν αντιληπτό το αφαιρετικό με όρους συγκεκριμένους.

6) Οι μεταφορές νοητικών εικόνων δεν έχουν μία βάση εμπειρική ή κοινής γνώσης που μπορεί να καθορίσει τον τρόπο που γίνεται η αντιστοίχιση.

Αυτό το μοντέλο του Lakoff σημειώνεται διότι υπογραμμίζει μία ολόκληρη κατηγορία μεταφορών που προκύπτουν μέσα από περιγραφές εικόνων. Ως εκ τούτου αποδέχεται τη δημιουργία νοητικών εικόνων στην ανάγνωση του μεταφορικού λόγου, περιορίζοντας όμως το πεδίο εμφάνισής τους στις περιπτώσεις, όπου συγκρίνονται δύο νοητικές εικόνες, και όχι μία εικόνα με μία πρόταση ή μία έννοια. Στα χαρακτηριστικά γνωρίσματα των «μεταφορών-εικόνων» που περιγράφει ο Lakoff σε σχέση με τις οπτικές μεταφορές των υλικών εικόνων, μπορεί κανείς να παρατηρήσει δύο κοινά στοιχεία:

α) οι μεταφορές εμφανίζονται με στόχο να «εξαφανιστούν» και όχι να παγιωθούν (στη μία περίπτωση των «μεταφορών-εικόνων» δημιουργούνται στιγμιαίες νοητικές συνδέσεις ενώ στην άλλη, η συνύπαρξη των στοιχείων είναι εξαρχής ανέφικτη [noncompossibility] σε ένα κανονικό περιβάλλον),

β) και στα δύο είδη οι συνδέσεις ανάμεσα στην πηγή και στον στόχο γίνονται σε επίπεδο δομών.³²

Παρόλα αυτά το μοντέλο δεν μπορεί να εφαρμοστεί στις εικονοποιητικές μεταφορές του φιλοσοφικού λόγου, παρά μόνο σε εικονοποιητικές μεταφορές του ποιητικού. Και αυτό διότι σύμφωνα με τον ορισμό τους

α) συνδυάζουν δομές εικόνων αντί για προτασιακές δομές (σημείο 4),

β) δεν έχουν ως στόχο να κάνουν αντιληπτό το αφαιρετικό με όρους συγκεκριμένους (σημείο 5), και

γ) δεν βασίζονται στην εμπειρία ή στην κοινή γνώση, ώστε να καθορίζουν τον τρόπο που γίνεται η αντιστοίχιση, δηλαδή δεν βασίζονται σε γνωστές ομοιότητες. Έτσι το μοντέλο αναφέρεται σε μία πολύ συγκεκριμένη κατηγορία και μπορεί να εφαρμοστεί σε μεμονωμένες περιπτώσεις. Φωτίζει, όμως, την πλευρά των ομοιοτήτων ανάμεσα στις φόρμες, δίνοντας μεγαλύτερη σημασία στην ίδια την οργάνωση της εικόνας και των μορφών που εμφανίζονται μέσα της και όχι μόνο στο περιεχόμενό της, ως πραγματολογικό στοιχείο. Η αναζήτηση ομοιοτήτων μεταξύ των μορφών, όπως ανάμεσα σε μία κλεψύδρα και τη μέση μιας γυναίκας, αποτελεί στην ουσία μία οπτική μεταφορά, εφόσον αυτό παρουσιαζόταν σε μία υλική εικόνα.

Συμπεράσματα

Παρόλο που δεν συγκροτείται μία ενιαία θεωρία που να αναφέρεται στην εικονιστική διάσταση της μεταφοράς, μπορεί κανείς να διακρίνει τα παρακάτω στοιχεία:

A) Η εικονιστική διάσταση είναι συνυφασμένη με την εικόνα που αντλείται από τον εξωτερικό κόσμο.

B) Όσο η μεταφορά ορίζεται ως γλωσσικό φαινόμενο η εικόνα αντλείται από τον εξωτερικό κόσμο, εξαιτίας της σχέσης γλώσσας και εικόνας. Όταν αυτή η μεταφορά παύει να ορίζεται ως τέτοια και γίνεται αντιληπτή ως εννοιολογικό φαινόμενο, όπως στην περίπτωση της «μεταφοράς-εικόνας», η εικόνα σχηματοποιείται και αναλύεται με βάση τη φόρμα της. Εξάιρεση επίσης αποτέλεσε ο μηχανισμός της σχηματοποίησης του Kant, όπου και εκεί η εικόνα αντιμετώπιστηκε με μια πιο αφαιρετική προσέγγιση, ακριβώς επειδή λειτουργούσε ως όχημα γεφύρωσης των εννοιών με τις εποπτείες.

Γ) Μετά τον Nietzsche γίνεται ακόμη πιο ξεκάθαρη η μεταθετικότητα της μεταφοράς εν γένει, και εμφανίζεται και το στοιχείο του βλέμματος που την ορίζει – ακόμη και εάν το αποτέλεσμα αυτού του βλέμματος είναι να δημιουργήσει ψευδαισθήσεις. Η μεταφορά υπάρχει, επειδή εμφανίζονται νέοι τρόποι περιγραφής και μετάθεσης που αμφισβητούν, κυριαρχούν και ανατρέπουν τους προηγούμενους αντικαθιστώντας τους με καινούριους. Η εικονιστική διάσταση αποτελεί μία

αντανάκλαση της θέσης του κάθε υποκειμένου/θεατή που μέσα από μία νέα προοπτική δημιουργεί μία νέα σχέση πραγμάτων και μία νέα μεταφορά.

Δ) Το «βλέπω» αποτελεί κύριο στοιχείο, με διαφορετικές παραλλαγές, σύμφωνα με το θεωρητικό πλαίσιο του φιλοσόφου. Για τον Ricoeur όπου δημιουργείται μεταφορικό νόημα το βλέπω μετασχηματίζεται σε «βλέπω-ως», για τον Davidson ο οποίος δεν συμφωνεί με τη δημιουργία κανενός νοήματος πέραν της κυριολεξίας που παρουσιάζεται το βλέπω παραμένει ως έχει.

ΚΕΦΑΛΑΙΟ ΔΕΥΤΕΡΟ: Τρεις αντιπροσωπευτικοί τρόποι ερμηνείας της εικονιστικής διάστασης φιλοσοφικών μεταφορών.

Στο προηγούμενο κεφάλαιο διαμορφώθηκε ένα γενικό θεωρητικό πλαίσιο προκειμένου να συζητηθεί ο τρόπος με τον οποίο οι φιλόσοφοι αντιλαμβάνονται τον ρόλο της εικονικότητας στην μεταφορά. Αναλύοντας την παρουσία της κυρίως στον ποιητικό λόγο, θεωρούσαν ότι η χρήση της στον φιλοσοφικό λόγο ήταν αποφευκτέα, ή τουλάχιστον αυτή ήταν η διακηρυγμένη τους θέση, έστω και αν, κατά καιρούς, την καταστρατηγούσαν.

Ο Paul de Man αναφέρει ένα χαρακτηριστικό απόσπασμα από το *Δοκίμιο για την Ανθρώπινη Νόηση* του Locke, το οποίο θα μπορούσε να εκφράζει και την πλειονότητα των φιλοσόφων που παρουσιάστηκαν στο προηγούμενο κεφάλαιο:³³

Αλλά, ωστόσο, αν θα μιλούσαμε για πράγματα όπως αυτά είναι πραγματικά, πρέπει να παραδεχθούμε ότι όλη η τέχνη της ρητορικής, παρά την τάξη και τη σαφήνεια, όλη η τεχνική και μεταφορική εφαρμογή των λέξεων που η ευγλωττία έχει επινοήσει, δεν είναι για τίποτε άλλο, παρά για να υποδηλώνουν λανθασμένες ιδέες, να κινητοποιούν τα πάθη και, κατά συνέπεια, να διαστρεβλώνουν την κρίση. Και έτσι είναι πράγματι, τέλειοι απατεώνες: και όση επαινετή και επιτρεπτή ρητορεία μπορεί να τις καταστήσει δημηγορίες και δημοφιλείς προσφωνήσεις, σίγουρα σε όλους τους διαλόγους υποκρίνονται ότι διδάσκουν και ενημερώνουν, και γι' αυτό ολοκληρωτικά θα ρέπει να αποφεύγονται. Και όπου υπάρχει ενδιαφέρον για την αλήθεια και τη γνώση δεν μπορεί παρά να θεωρηθεί μεγάλο λάθος, είτε της γλώσσας είτε του προσώπου που τις

³³ Βλ. Philip Vogt (1993). Μόνο στο *Δοκίμιο για την Ανθρώπινη Νόηση* του Locke έχουν καταγραφεί μεταφορές που συνδέουν το νου με ένα μάτι, ένα κερί, ένα κενό ντουλάπι, μία δέσμη φωτός, ένα λευκό χαρτί, ένα καθρέφτη, με ένα πίνακα γενικά, και με ένα τοπίο ειδικά, ένα ρολόι, ένα σιντριβάνι, ένα τάφο, ένα σκοτεινό δωμάτιο με παράθυρα (μία camera obscura) και ένα καράβι

χρησιμοποιεί. (Δοκίμιο για την Ανθρώπινη Νόηση, βιβλίο Γ', 34)

Φαίνεται, όμως, πως σε αυτά τα «αμαρτήματα» εξακολουθούν να είναι επιρρεπείς οι φιλόσοφοι. Και ως εκ τούτου, στο λόγο τους μπορεί κανείς συχνά να διακρίνει τη χρήση μεταφορών, πολλές εκ των οποίων είναι εκτενείς και γλαφυρές. Ποιός είναι λοιπόν ο τρόπος που αντιλαμβάνεται κανείς τις εικονοποιητικές μεταφορές στο φιλοσοφικό λόγο; Με ποιο τρόπο αξιοποιείται η εικόνα;

Το κεφάλαιο αυτό επικεντρώνεται σε τρεις ερμηνευτικούς τρόπους προσέγγισης της εικονοποιητικής μεταφοράς στον φιλοσοφικό λόγο. Μόνον ο πρώτος είναι ευρέως αναγνωρίσιμος. Οι άλλοι δύο αποτελούν αντιπροσωπευτικά παραδείγματα εξειδικευμένων αναγνώσεων φιλοσοφικών μεταφορών, οι οποίες δείχνουν έναν διαφορετικό τρόπο διαχείρισης της εικονικότητας. Αυτό οφείλεται είτε σε έναν άλλο τρόπο αντίληψης του φιλοσοφικού κειμένου, είτε σε έναν άλλο ορισμό της μεταφοράς.

Η πρώτη προσέγγιση αποτελεί ό,τι αποκαλώ κλασική ερμηνεία στην εμπειρική της εφαρμογή, η οποία εκλαμβάνει την εικονοποιητική μεταφορά στα φιλοσοφικά κείμενα ως περιγραφή. Η προσοχή του αναγνώστη εστιάζει στο περιεχόμενο της εικόνας, η οποία γίνεται κατανοητή είτε μέσα από το νόημα των λέξεων και των συμβολισμών, είτε μέσα από προβολές σε εμπειρίες από τον εξωτερικό κόσμο, όταν αυτό κρίνεται αναγκαίο, όπως συμβαίνει στη λογοτεχνία ή στην καθημερινή γλώσσα. Το μοντέλο που προτείνεται στο επόμενο κεφάλαιο θα αντιπαρατεθεί με αυτή την προσέγγιση.

Η δεύτερη αποκλίνει από αυτό, αποδομώντας τις μεταφορές και εισάγοντας μία διαφορετική αντίληψη. Ως παράδειγμα αυτού του μοντέλου ερμηνείας θα παρουσιαστεί η προσέγγιση της Sarah Kofman σε μεταφορές του Nietzsche, όπου η εικόνα δεν λειτουργεί ως αναπαράσταση, αλλά ως εργαλείο για να αποκαλύψει την εσωτερική δομή της σκέψης του φιλοσόφου.

Τέλος, η τρίτη προσέγγιση είναι και η πιο τεχνική. Και αυτό διότι προκύπτει από μία διαφορετική θεώρηση της ίδιας της μεταφοράς. Το μοντέλο της εννοιολογικής μείξης αποτελεί ουσιαστικά μία πιο εξειδικευμένη μορφή της εννοιολογικής μεταφοράς. Σύμφωνα με αυτή, η μεταφορά δεν αποτελεί μόνο ένα γλωσσικό φαινόμενο, αλλά αναφέρεται σε κάτι ευρύτερο: σε μία βασική νοητική λειτουργία διαμέσου της οποίας οργανώνεται η σκέψη και εκφράζεται η εμπειρία. Σε

αυτό το πλαίσιο μία έννοια εξηγείται μέσα από μία άλλη, βάσει των κοινών δομών που παρουσιάζουν. Το μοντέλο της εννοιολογικής μείξης χρησιμοποιείται ως μεθοδολογικό εργαλείο από την Cristina Marras για να ερμηνεύσει μεταφορές του Leibniz. Η εικόνα εδώ εμφανίζεται με δύο τρόπους: αρχικά ως μία εικόνα του εξωτερικού κόσμου και στη συνέχεια ως υλικό από το οποίο εξάγονται οι αντίστοιχες δομές που διαμορφώνουν τις εννοιακές συνδέσεις – γίνεται, δηλαδή, κατανοητή και σε επίπεδο σχημάτων.

Στόχος είναι να παρουσιαστούν οι τρόποι αξιοποίησης της εικόνας από κάθε μοντέλο, οι δυνατότητες και τα όριά τους. Πριν από την παρουσίασή τους, όμως, θα σημειωθούν οι περιπτώσεις στις οποίες χρησιμοποιούνται εικονοποιητικές μεταφορές στο φιλοσοφικό λόγο, και οι αντίστοιχοι λόγοι.

2.1 Τρόποι εμφάνισης της εικονικότητας στις φιλοσοφικές μεταφορές

Η κατανόηση μιας εικονοποιητικής μεταφοράς προϋποθέτει την κατανόηση τόσο του προτασιακού/εννοιακού μέρους, όσο και του εικονιστικού μέρους που τη συναποτελούν – με τη σημασία του κάθε μέρους να αλλάζει κατά περίπτωση σύμφωνα με το γλωσσικό πλαίσιο στο οποίο εντάσσεται, αλλά και σύμφωνα με την πρόθεση του δημιουργού της μεταφοράς. Όταν πρόκειται για ποιητικό λόγο, ο αναγνώστης ενεργοποιεί τη φαντασία του με διαφορετικό τρόπο απ' ό,τι όταν πρόκειται για λόγο καθημερινό. Η μεταφορά στην περίπτωση του ποιητικού λόγου μπορεί να εξετάζεται πιο ενδελεχώς, ενώ στον καθημερινό λόγο να ανακαλύπτεται απλώς η συνάφεια που παρουσιάζει με το προτασιακό μέρος της μεταφοράς. Κατά συνέπεια, ο ρόλος της μεταφοράς έχει συγκεκριμένο πεδίο: θεωρείται είτε επεξηγηματικός είτε εμφατικός και σε ορισμένες περιπτώσεις ακόμη και γενεσιουργός νέων νοημάτων, όταν το επιτρέπει το γλωσσικό πλαίσιο και η ίδια η συνθήκη προτρέπει τον αναγνώστη/θεατή να συμμετέχει με πιο δημιουργικό τρόπο. Στα φιλοσοφικά κείμενα η επεξεργασία της μεταφοράς εξαρτάται από τη μορφή της, όπως και από το πλαίσιο στο οποίο εντάσσεται. Η ερμηνεία της γίνεται κατανοητή με όρους ανάλογους προς τον καθημερινό και τον ποιητικό λόγο. Αυτό όμως συνεπάγεται πως και ο ρόλος τους αξιολογείται με όμοιο τρόπο. Άραγε αυτό ισχύει;

Στις άλλες μεταφορές ο θεατής/αναγνώστης μπορεί να αντλήσει την πληροφορία και από τα δύο μέρη της μεταφοράς για να αντιληφθεί το νόημά της. Για παράδειγμα, σε μία απλή μεταφορά του καθημερινού λόγου, όπως «το X είναι

χρυσωρυχείο», εάν κάποιος δεν γνωρίζει το X τότε του αποδίδει μία γενική ιδιότητα, όπως ότι είναι πολύτιμο. Εάν όμως στη θέση του X ήταν η λέξη βιβλιοθήκη, και η μεταφορά που σχηματιζόταν ήταν «η βιβλιοθήκη είναι χρυσωρυχείο», τότε η βιβλιοθήκη θα αποκτούσε και άλλα χαρακτηριστικά, όπως ότι έχει μεγάλο πλούτο πληροφορίας, ή εάν το X ήταν μία εφεύρεση (δηλαδή «η εφεύρεση είναι χρυσωρυχείο») ότι θα αποδώσει πολλά χρήματα (Gluksberg 2001: 44). Αυτό όμως που συνήθως συμβαίνει κατ' αναλογία στις μεταφορές του φιλοσοφικού λόγου, είναι ότι περιέγραφα πως συμβαίνει στην πρώτη περίπτωση, όταν κανείς δεν γνωρίζει το X. Διότι πράγματι οι έννοιες/επιχειρήματα στα οποία αναφέρεται η εικονοποιητική μεταφορά του φιλοσοφικού λόγου είτε δεν είναι γνωστά στον αναγνώστη είτε δεν είναι ξεκάθαρο ποιο νόημα τους αποδίδεται από τον εκάστοτε φιλόσοφο. Αυτό έχει ως αποτέλεσμα οι εικονοποιητικές μεταφορές να είναι σε θέση να προσφέρουν περιορισμένη πληροφορία, μια και δεν μπορούν να αλληλεπιδράσουν με τον ίδιο τρόπο που θα γινόταν στα άλλα είδη λόγου. Αυτό, στο υπάρχον πλαίσιο, καθιστά την αποστολή τους πιο δύσκολη. Εάν όμως κανείς θεωρήσει πως αυτή η πιο «απομονωμένη θέση» τους ως μεταφορών (υπό την έννοια ότι δεν είναι δυνατόν να έχουν τον ίδιο βαθμό αλληλεπίδρασης με τον θεωρητικό λόγο) τους προσδίδει ένα σημαντικότερο ρόλο τότε θα μπορούσε να εκτιμηθεί ότι έχουν μεγαλύτερο βάρος από ότι στον καθημερινό ή στον ποιητικό λόγο, όπου συνήθως και τα δύο μέρη είναι γνωστά ή κατανοητά.

Οι φιλόσοφοι χρησιμοποιούν συνήθως εικονοποιητικές μεταφορές ή και διατυπώσεις στις εξής περιπτώσεις:

α) Για να εξηγήσουν μία επινοημένη έννοια. Στην *Μοναδολογία* του Leibniz, για παράδειγμα, όταν ο φιλόσοφος προσπαθεί να εξηγήσει πως οι μονάδες δεν μπορούν να αλλοιωθούν και πως «οι ιδιότητες δεν μπορούν να αποσπασθούν ή να περιφέρονται έξω από τις ουσίες» (*Μοναδολογία*, παρ.7) καταφεύγει σε μία εικονοποιητική μεταφορά και αναφέρει πως οι «μονάδες δεν έχουν παράθυρα» για να αποδώσει μία εμπειρική αίσθηση και να κάνει πιο κατανοητή μία επινοημένη θεωρητική κατασκευή (όπως είναι οι μονάδες) η οποία δεν απαντά στον καθημερινό λόγο.

β) Για να αποδώσουν τη σχέση μεταξύ δομών σκέψης μέσα από την αναλογία, αποτυπώνοντας μία εσωτερική διαδικασία, η οποία από εσωτερική χρειάζεται να γίνει δημόσια (τρόποι σκέψης, επεξεργασίας της πληροφορίας κλπ).

Ένα τέτοιο παράδειγμα είναι η παρακάτω εικόνα που εμφανίζεται στον Schopenhauer:

Ο καθένας πρέπει να σταθεί μπροστά σε μία εικόνα όπως θα στεκόταν μπροστά σε έναν πρίγκηπα, αναμένοντας εάν θα του μιλήσει και τι θα του πει· και όμοια με τον πρίγκηπα, έτσι και εδώ δεν μπορεί να του απευθύνει το λόγο, γιατί τότε θα ακούσει μόνο τον εαυτό του (*World as Will and Representation I: 407*).

Εδώ ο Schopenhauer καταφεύγει σε μία αναλογία που αναφέρεται σε μία, αντιληπτή από όλους, διαδικασία πρωτοκόλλου της εποχής, ώστε να μπορέσει να ανακατασκευάσει με εύληπτο και πυκνό τρόπο μία εσωτερική διαδικασία, όπως αυτή του αισθητικού αναστοχασμού, τον οποίο προσπαθεί να εξηγήσει και να διαφοροποιήσει από τον συνηθισμένο τρόπο αντίληψης (Kossler 2012:197).

γ) Για να εκφράσουν κάτι που θεωρούν πως δεν μπορούν να το διατυπώσουν διαφορετικά, όπως οι ίδιοι δηλώνουν. Για παράδειγμα ο Πλάτων στην *Πολιτεία* για να διερευνήσει την ιδέα του αγαθού, παρουσιάζει την εικόνα του ήλιου, σύμφωνα με την οποία ο ήλιος είναι εκείνο που γέννησε το αγαθό και βρίσκεται σε αναλογία με αυτό (508b13: ὄν τὰγαθὸν ἐγέννησεν ἀνάλογον ἑαυτῷ).

Στο πλαίσιο αυτής της εργασίας οι εικονοποιητικές μεταφορές που θα εξεταστούν ανήκουν στη δεύτερη κατηγορία, όπου παρουσιάζεται μία σκηνή ή μία δράση. Παρόλο που οι πιο διαδεδομένες μεταφορές του φιλοσοφικού λόγου είναι αυτές που ο Cohen (2004:142) αποκαλεί «μεγάλες μεταφορές» όπως είναι το Ξυράφι του Ockham, το Οικοδόμημα της Γνώσης του Descartes, ο Ιστός της Πεποίθησης του Quine κλπ, αυτές δεν θα αποτελέσουν εδώ το επίκεντρο του ενδιαφέροντος – μολονότι καταφέρνουν να λειτουργούν ως μετωνυμία του φιλοσόφου που της χρησιμοποιεί και κατορθώνουν να αποδίδουν μία καίρια ιδιότητα στην αναφερόμενη τους έννοια. Και αυτό, διότι η οπτική πληροφορία που εξάγεται από αυτές δεν είναι πάντοτε ικανή να δημιουργήσει μία συνθήκη οπτικής ανάγνωσης από μόνη της σε επίπεδο ανάπτυξης μιας σύνθεσης, ώστε να μπορεί να αξιοποιηθεί η εικόνα ως τρόπος οργάνωσης μιας ιδέας, μιας έννοιας ή ενός επιχειρήματος, όπως θα εξηγηθεί στο επόμενο κεφάλαιο.

Ως εκ τούτου, επικεντρώνομαι σε περιπτώσεις οι οποίες μπορούν να αντιπαρατεθούν στις περιπτώσεις που θα εξεταστούν παρακάτω, ώστε να καταστεί

δυνατόν να συγκεκριμενοποιηθεί η λειτουργία του προτεινόμενου μοντέλου. Για αυτό το σκοπό επιλέγονται εκτενείς μεταφορές, ο εικονοποιητικός ρόλος των οποίων μπορεί να αναπτυχθεί καλύτερα μέσα από την περιγραφή μιας σκηνής ή μίας δράσης και η διαδικασία κατανόησής τους γίνεται εξ' ορισμού με πιο αργούς ρυθμούς, καθώς ο αναγνώστης είναι αναγκασμένος να επεξεργαστεί περισσότερη πληροφορία.³⁴ Οι μεταφορές, δηλαδή, στις οποίες οι εικόνες διαμορφώνουν υποθέσεις εργασίας, ώστε ο φιλόσοφος να μπορέσει να εξετάσει το εύρος του επιχειρήματος του και ο αναγνώστης να αποκτήσει ένα νέο σημείο, ώστε να συλλάβει το κείμενο και να προχωρήσει στην κατανόησή του (Cohen 2004: 135).

2.2 Η κλασική ερμηνεία

Σε αυτή την ενότητα θα παρουσιαστεί ο τρόπος που κατανοούνται οι μεταφορές του φιλοσοφικού λόγου μέσα από παραδείγματα, χωρίς να εφαρμόζεται κάποιο θεωρητικό μοντέλο της μεταφοράς. Η ερμηνεία τιτλοφορείται «κλασική», επειδή αντιμετωπίζει τις μεταφορές ως περιγραφές που «αναμένουν» να αναχθούν σε μία εμπειρία από τον εξωτερικό κόσμο ή σε έναν συμβολισμό ώστε να αποκτήσουν νόημα και να αποδώσουν τις αντίστοιχες ιδιότητες στο αναφερόμενο μέσα από τις αναλογίες που σχηματίζονται.

Πρόκειται για τον τρόπο που έχει παγιωθεί πλέον ως εμπειρικός – είναι ο τρόπος με τον οποίο έχουμε διδαχθεί να αναλύουμε τις λογοτεχνικές μεταφορές. Απαντά στην ερώτηση «τι θέλει να πει;» Προκειμένου να απαντηθεί αυτή η ερώτηση, η εικόνα της μεταφοράς ερμηνεύεται ως ανάλογη μίας βιωμένης εμπειρίας. Ενίοτε μπορεί να αναλυθεί με όρους συμβολισμών, υπό την έννοια ότι ο αετός συμβολίζει τη δύναμη, η κουκουβάγια τη σοφία, το σκοτάδι την άγνοια κλπ. Ακόμη όμως και η διαδικασία του συμβολισμού στην ουσία της δεν απέχει πολύ από την περιγραφή και προκύπτει πάλι έμμεσα από τη βιωματική εμπειρία – απλώς λειτουργεί πυκνότερα, κάνοντας χρήση της εικόνας ως υποκατάστατο μιας περιγραφής που έχει παγιωθεί.

³⁴ Για τους δύο διαφορετικούς τρόπους που μπορεί κάποιος να επεξεργαστεί τις μεταφορές, έναν πιο γρήγορο και άμεσο και έναν πιο αργό και πιο «λογοτεχνικό κατά μία έννοια βλ. Carston (2010 : 299).

Στη συνέχεια, η εικόνα της μεταφοράς και η πληροφορία που έχει εξαχθεί από αυτή λειτουργεί συνδυαστικά με το αναφερόμενο της μεταφοράς ή και με άλλα στοιχεία του κειμένου που μπορεί να φωτίσουν το νόημά της. Έτσι, όπως θα φανεί, κατά κύριο λόγο η μεταφορά αναλύεται ως προς το περιεχόμενό της και ο ρόλος της είναι επικουρικός. Όπως σημειώθηκε και στην εισαγωγή, δεν πρόκειται να εξεταστεί πώς λειτουργεί η εικόνα σε σχέση με το νόημα των λέξεων. Αυτό αποτελεί πεδίο διαφορετικής έρευνας και άλλωστε δεν εφαρμόζεται στην εμπειρική ανάγνωση που θέλω προτείνω εδώ.

Υπενθυμίζεται ότι η μεταφορά στο συγκεκριμένο πλαίσιο γίνεται αντιληπτή υπό την ευρεία έννοια του μεταφορικού λόγου, όπως εφαρμόζεται εμπειρικά, και όχι με την αυστηρά φιλολογική έννοια που την διαχωρίζει ως ρητορικό σχήμα από την παρομοίωση με την παρουσία του «σαν» ή από την αναλογία, την αλληγορία κλπ. Αυτό συμβαίνει τόσο στα γραπτά των φιλοσόφων, όσο και στους σχολιασμούς αυτών, καθώς το κέντρο βάρους δίνεται στη μεταφορικότητα του λόγου και όχι στον αυστηρό χαρακτηρισμό του σχήματος μέσα από το οποίο αυτή προκύπτει – εάν αποτελεί μία συντετμημένη παρομοίωση ή όχι, εάν αποτελεί μία αλληγορία ή μια εκτεταμένη μεταφορά (δηλαδή μία μεταφορά που μπορεί να μην περιορίζεται σε μία πρόταση και να εκτείνεται ακόμη και σε μία παράγραφο κ.λπ.). Έτσι, για παράδειγμα, το σπήλαιο του Πλάτωνα αλλού εμφανίζεται ως μεταφορά (ή και εκτεταμένη μεταφορά) και αλλού ως αλληγορία, όπως αντίστοιχα πολλές άλλες παρομοιώσεις ή αναλογίες χαρακτηρίζονται ως μεταφορές κλπ.

2.2.1 Η εικόνα ως απλή αναλογία μιας εμπειρίας του εξωτερικού κόσμου

Στη γνωστή μεταφορά του Kant με το περιστέρι από την *Κριτική του Καθαρού Λόγου* η εικόνα που σχηματίζεται είναι η παρακάτω:

Συνεπαρμένη από μία τέτοια απόδειξη για τη δύναμη του λόγου, η διεύρυνση δε γνωρίζει πια όρια. Το ανάλαφρο περιστέρι, σχίζοντας με το ελεύθερο πέταγμά του τον αέρα, που νιώθει την αντίστασή του, θα μπορούσε να πλάσει την παράσταση ότι αυτό θα το πετύχαινε πολύ πιο καλά μέσα στον κενό από αέρα χώρο. Έτσι ακριβώς εγκατέλειψε ο Πλάτων τον αισθητό κόσμο, γιατί αυτός θέτει στη νόηση

τόσο στενά όρια, και ρίχτηκε με τόλμη πέρα από αυτόν με τα φτερά των ιδεών στον κενό χώρο της καθαρής νόησης.

(*Κριτική του Καθαρού Λόγου, Εισαγωγή Β9*)

Η εικόνα που σχηματίζεται γίνεται κατανοητή μέσα από τον κόσμο της εμπειρίας για να μπορέσει να προσδώσει, μέσα από μία αίσθηση οικειότητας, μία πιο απτή διάσταση στη διάκριση που θέλει να τονίσει ο Kant. Τα ζεύγη των αναλογιών που διαμορφώνονται, περιστέρι/Πλάτων, κενός χώρος/καθαρή νόηση, ορίζονται από τον ίδιο τον Kant και δεν χρειάζεται να αποκαλυφθούν από τον θεατή/αναγνώστη. Ο Kant προτρέπει τον αναγνώστη να φανταστεί ένα περιστέρι το οποίο αναλογίζεται εάν θα κατάφερνε να πετάξει ψηλότερα χωρίς αντίσταση.³⁵ Με αυτό τον τρόπο η αφηρημένη έννοια γίνεται απτή, ενώ παράλληλα αναδεικνύονται και συναφείς έννοιες που τη συνοδεύουν, όπως η ορμή και η ελευθερία. Επιπροσθέτως, το περιεχόμενο της μεταφοράς υπαινίσσεται μία υπέρβαση, ακόμη και εάν η λέξη δεν εμφανίζεται πουθενά. Η μεταφορά ενισχύει μία ακόμη φορά την κριτική στάση του Kant έναντι του Πλάτωνα. Η μεταφορά λειτουργεί για να δείξει τον τρόπο με τον οποίο η λογική προσπαθεί να απελευθερωθεί από τους περιορισμούς των αισθήσεων, βασισμένη στην εσφαλμένη παραδοχή ότι η γνώση θα μπορούσε να κατακτηθεί ευκολότερα μέσα από μία «ελεύθερη πτήση», χωρίς τις «αντιστάσεις» που προβάλλουν οι αισθήσεις. Για τον Kant το λάθος του Πλατωνισμού έγκειται στο γεγονός ότι προσπαθεί να «εξυψώσει» την λογική από τον κόσμο των αισθήσεων για να αναστοχαστεί τις Ιδέες στο υπεραισθητό βασίλειο της αλήθειας» (Verde 2012: 140). Προκειμένου να το πετύχει αυτό χρησιμοποιεί την παραπάνω μεταφορά, ώστε να μπορέσει να εικονογραφήσει τη θεώρησή του.

³⁵ Τα όρια ερμηνείας της αναλογίας μπορεί να φτάσουν μέχρι το σημείο όπου ακόμη και εάν η εμπειρία περιγράφεται από την πλευρά του παρατηρητή, να ερμηνεύεται από τη θέση του υποκειμένου (σε αυτή την περίπτωση του περιστεριού). Βλ. Norris (2000:13).

2.2.2 Η εικόνα ως σύνθετη αναλογία μιας εμπειρίας του εξωτερικού κόσμου

Οι εικονοποιητικές μεταφορές χρησιμοποιούνται και σε πιο περίπλοκες μεταφορές, όπου δεν δημιουργούνται ευθείες αντιστοιχίες ανάμεσα στα δύο μέρη της μεταφοράς όπως στην παρακάτω μεταφορά του Nietzsche:

Τι πρέπει να μάθει κανείς από τους καλλιτέχνες [...] Να ξεμακραίνεις από τα πράγματα ώσπου να μην βλέπεις πολλές λεπτομέρειες σε αυτά για να μπορείς να τα βλέπεις ακόμα ή να βλέπεις τα πράγματα από μία γωνία και σαν να βρίσκονται σε μία εκτομή ή να τα τοποθετείς με τρόπο που να σκεπάζουν ως ένα σημείο το ένα το άλλο και να μας δίνουν μόνο προοπτικές απόψεις ή να τα βλέπεις μέσα από ένα χρωματιστό φακό ή στο φως του ηλιοβασιλέματος ή να τους δίνεις μία επιφάνεια, ένα δέρμα όχι τελείως διάφανο: όλα αυτά πρέπει να τα μάθεις από τους καλλιτέχνες και για τα υπόλοιπα πρέπει να είσαι φρονιμότερος από αυτούς. Γιατί σε αυτούς τούτη η λεπτή δύναμη σταματά εκεί όπου τελειώνει η τέχνη και αρχίζει η ζωή · **εμείς όμως θέλουμε να είμαστε οι ποιητές της ζωής μας** – και πρώτα από όλα στα πιο μικρά και καθημερινά ζητήματα. (*Χαρούμενη Επιστήμη*, παρ.299)

Αν δεν γίνει αντιληπτό πως όρος «ποιητής» από παλιά δήλωνε συνεκδοχικά κάθε καλλιτέχνη /αισθητικό δημιουργό η μεταφορά «εμείς όμως θέλουμε να είμαστε οι ποιητές της ζωής μας», ερμηνεύεται με τον παρακάτω τρόπο:

Οι καλλιτεχνικές μέθοδοι που ο Nietzsche περιγράφει είναι ίσως πιο χαρακτηριστικές για τη ζωγραφική από ότι για την ποίηση. Κατά συνέπεια οι αναγνώστες μπορεί να αναρωτιούνται γιατί μας παροτρύνει να γίνουμε ποιητές (και όχι ζωγράφοι) της ζωής μας. Η επιλογή της μεταφοράς εδώ μπορεί να οφείλεται στα υλικά που χρησιμοποιούν οι καλλιτέχνες. Σχετικά λίγοι από εμάς έχουν εμπειρία από καμβάδες, πινέλα, κλπ. Αντίθετα όλοι έχουμε εμπειρία στον γραπτό και στον προφορικό λόγο.

Αυτή η εξοικείωσή μας μπορεί να μας βοηθήσει να εκτιμήσουμε την αναλογία του Nietzsche και να την εφαρμόσουμε στη ζωή μας. (Langer 2010: 185)

Ανεξάρτητα από την περιορισμένη ερμηνεία που αποδίδει στον όρο του ποιητή η ανάλυση της Langer επιβεβαιώνει τον τρόπο που είθισται να κατανοείται η εικονοποιητική μεταφορά στον φιλοσοφικό λόγο: η αναλογία (απλή ή σύνθετη) γίνεται κατανοητή βάσει της εμπειρίας. Σε αυτό το πλαίσιο, το οποίο η Langer αντιλαμβάνεται ως μία σύνθετη αναλογία, ακολουθείται ο ίδιος μηχανισμός που θέλει την εικόνα να εξυπηρετεί με όποιο κόστος τη μεταφορά. Εξηγεί πως επειδή «δεν έχουμε εμπειρία από καμβάδες και πινέλα» οι εικόνες καταλήγουν να συνδέονται με ποιητές, παρόλο που κάνουν αναφορά σε καλλιτεχνικές πρακτικές. Ως εκ τούτου, μόνο όταν η ποίηση γίνει κατανοητή ως η αναπαράσταση μιας ολόκληρης διαδικασίας μετασχηματισμού του καθημερινού σε τέχνη, αποκτούν νόημα και οι εικόνες που προηγούνται. Κατ'αυτόν τον τρόπο και αντίθετα από τις προηγούμενες περιπτώσεις, όπου η αντιστοιχία γινόταν ανάμεσα στο εμπειρικό αποτύπωμα και τη θεωρητική έννοια, εδώ οι εικόνες δεν μπορούν να λειτουργήσουν αυτόνομα με τα υπάρχοντα μεθοδολογικά εργαλεία. Χρειάζεται να ιδωθούν σε συνάρτηση με την έννοια του μετασχηματισμού που ενυπάρχει στην ποίηση, ώστε να μπορέσουν να φανούν χρήσιμες. Η πληροφορία που παρέχουν σχετικά με την απόσταση, την αλλαγή προοπτικής, (ουσιαστικά τη συνεχή μεταφορικότητα που προτείνουν *δείχνοντας* τρόπους) αποδίδεται εφόσον γίνει αντιληπτή η αξία του μετασχηματισμού της ποίησης.

2.2.3 Η εικόνα ως συμβολισμός

Οι εικονοποιητικές μεταφορές χρησιμοποιούνται επίσης συχνά και με στερεότυπο τρόπο στην ιστορία της φιλοσοφίας, υπό την έννοια συμβολισμών που έχουν εδραιωθεί μέσα στο φιλοσοφικό πλαίσιο και συχνά αποτελούν απόρροια άλλων παγιωμένων φιλοσοφικών μεταφορών της εκάστοτε εποχής. Μία από αυτές τις στερεότυπες εικόνες που συνδέεται παραδοσιακά με μία έννοια είναι η κατασκευή ενός οικοδομήματος με υλικό τη γνώση. Και αυτές με τη σειρά τους γίνονται κατανοητές από την εμπειρία που αντλείται από τον εξωτερικό κόσμο. Έτσι και σε αυτές τις περιπτώσεις η εικόνα γίνεται κατανοητή ως ένα παράθυρο στον εμπειρικό κόσμο, που μπορεί να προσφέρει στον θεατή/αναγνώστη εμπειρική

πληροφορία. Ο Descartes είναι ένας από τους φιλοσόφους που ενίσχυσαν την παραπάνω μεταφορά, καθώς την επαναλαμβάνει στους *Στοχασμούς της Πρώτης Φιλοσοφίας*:

Μέσα από τα γραπτά μου έχω κάνει ξεκάθαρο ότι η μέθοδός μου μιμείται αυτή του αρχιτέκτονα. Όταν ένας αρχιτέκτονας θέλει να χτίσει ένα σπίτι με γερά θεμέλια ενώ υπάρχει αμμώδες χώμα κάτω από κάθε πέτρα ή πηλός ή κάποιο άλλο σκληρό υλικό, ξεκινά σκάβοντας χαντάκια από όπου αφαιρεί την άμμο και οτιδήποτε βρίσκεται εκεί ή έχει αναμειχθεί με την άμμο, ώστε να μπορεί να θέσει τα θεμέλια πάνω σε σταθερό έδαφος. Με τον ίδιο τρόπο ξεκίνησα παίρνοντας οτιδήποτε αμφίβολο και πετώντας το, όπως την άμμο. Όταν πρόσεξα ότι ήταν αδύνατο να αμφισβητήσω ότι μία αμφιβολία ή μία σκέψη πράγματι υπάρχει, θεώρησα πως αυτό ήταν το υπόβαθρο πάνω στο οποίο θα έθετα τα θεμέλια της φιλοσοφίας μου. (*Seventh Set of Objections and Replies*, 538)

Μέσα από την εικόνα παρουσιάζεται μία ολόκληρη διαδικασία, ή ακόμη καλύτερα τα στάδια αυτής. Αυτή η αναλογία περιλαμβάνει πολλές αντιστοιχίες που διαπλέκονται: αρχιτέκτονα/ φιλοσόφου, σπιτιού/γνώσης, κτισίματος/ εγκυρότητας, θεμελίων/ αναμφισβήτητης γνώσης και άμμου/αμφίβολων θεωρήσεων (Thagard και Beam, 2004). Μέσα από αυτές τις αναλογίες εικονογραφείται η εσωτερική διεργασία της σκέψης του Descartes, η οποία οπτικοποιεί και τη μεθοδολογία που ακολουθεί για να μπορέσει να βρει ένα σταθερό αναμφισβήτητο σημείο. Ουσιαστικά είναι σαν να δείχνει στον αναγνώστη αυτό που συμβαίνει όταν σκέφτεται μέσα από ένα απτό παράδειγμα.

Σε όλες τις παραπάνω μεταφορές, η εικόνα γίνεται κατανοητή ως μία γέφυρα του εμπειρικού με το θεωρητικό κόσμο. Και ακόμη όταν αυτό δεν μπορεί να συμβεί μονομιάς, η εμπειρική εικόνα προσαρμόζεται στις ανάγκες του θεωρητικού μέρους της μεταφοράς για να εξηγηθεί με βάση αυτό και εν τέλει να εικονογραφήσει κατά το δοκούν την έννοια. Σε όλες τις περιπτώσεις, η εικόνα αποτελεί μία αναπαράσταση του εξωτερικού κόσμου ή του φορέα ενός συμβολισμού, ο οποίος με τη σειρά του παραπέμπει εμμέσως στον εξωτερικό κόσμο. Το νόημά της είναι ταυτισμένο με το

περιεχόμενό της και το βλέμμα του ακροατή/αναγνώστη καλείται να ανακατασκευάσει τη νοητική εικόνα προκειμένου να ανασύρει μία μνήμη/εικόνα και να αντιληφθεί με πιο οικείο τρόπο την έννοια στην οποία αναφέρεται.

2.3 Η αποδομιστική προσέγγιση

Σε αυτή την ενότητα θα παρουσιαστεί ο τρόπος κατανόησης της εικονιστικής διάστασης μέσα από μία αποδομιστική προσέγγιση. Αυτό σημαίνει πως το κείμενο δεν αντιμετωπίζεται με τον συνήθη τρόπο αποδίδοντας αξία στα ρητορικά σχήματα, στις αφηγηματικές δομές, και στις αντίστοιχες θεματικές που το διαμορφώνουν. Η αποδομιστική προσέγγιση ανατρέπει αυτή την εγγενή σχέση νοήματος και κειμένου και ισχυρίζεται πως αυτό που έχει σημασία είναι οι εξωκειμενικές αναφορές. Προτείνει μία κριτική ματιά που δεν βασίζεται στην παγιωμένη *ερμηνεία της ερμηνείας*.

Σε αυτό το πλαίσιο μία αποδομιστική προσέγγιση των εικονοποιητικών μεταφορών συνεπάγεται πως οι μεταφορές δεν αντιμετωπίζονται όπως στην κλασική ερμηνεία που προαναφέρθηκε, όπου η εικόνα προκύπτει μέσα από το νόημα της αναφοράς. Προκύπτουν για να εκφράσουν μία ρητορική στρατηγική που βρίσκεται εκτός του κειμένου (Thomson 2006 : 313). Με αυτόν τον τρόπο οι εικονοποιητικές μεταφορές αναφέρονται σε ερμηνευτικές *αποφάσεις* που έχουν ήδη ληφθεί και οι εικόνες λειτουργούν ως οχήματα αυτών. Υπάρχει δηλαδή μια διαφορετική στάση απέναντι στην εικόνα, η οποία «διαβάζεται» γνωρίζοντας τη στρατηγική του δημιουργού της.

Αντιπροσωπευτικό παράδειγμα αποδομιστικής προσέγγισης είναι η ερμηνεία της Kofman για τις μεταφορές του Nietzsche. Επιλέγεται αυτή η μελέτη, μια και η ίδια η αντιμετώπιση του Nietzsche αποτέλεσε την πρώτη ύλη της αποδομιστικής προσέγγισης και η δική του θεώρηση της μεταφοράς την έμπρακτη υλοποίησή της. Σε αυτό το πλαίσιο η Kofman στο *Ο Νίτσε και η Μεταφορά* (2010) ισχυρίζεται πως ουσιαστικά ο Nietzsche αντικαθιστά τη θέληση για δύναμη με την έννοια της μεταφοράς: κάθε μεταφορά που φαίνεται ισχυρότερη, υπερισχύει και παγιώνεται ως γνώση. Έτσι σύμφωνα με την ανάγνωση της Kofman, ο Nietzsche χρησιμοποιεί μεταφορές που ενώ φαίνεται πως εκπροσωπούν τη δομή και την τάξη, στην

πραγματικότητα αποκαλύπτουν αξίες αντίθετες ως προς τον αρχικό τους στόχο (Cazeaux 2007). Οι εικόνες που θα λειτουργήσουν ως παραδείγματα για την ανάδειξη της χρήσης της εικονοποιητικής μεταφοράς προέρχονται από την αρχιτεκτονική. Γράφει χαρακτηριστικά:

Ο Nietzsche χρησιμοποιεί μεταφορές δανεισμένες από την αρχιτεκτονική, ακολουθώντας, καθώς φαίνεται, την παράδοση. Ωστόσο, η πρωτοτυπία του Nietzsche συνίσταται στο γεγονός ότι επισωρεύει μεταφορές, υποκαθιστά τις μεν με τις δε, θέτει ένα εντελώς νέο σχήμα πλάι σε μία στερεότυπη εικόνα, προωθώντας κατ' αυτόν τον τρόπο την επαναξιολόγηση και, συνάμα, την παράδοση των παραδοσιακών μεταφορών: η αρχιτεκτονική της κυψέλης και του κελιού, η αιγυπτιακή πυραμίδα και το ρωμαϊκό columbarium, ο Πύργος (της Βαβέλ) και το φρούριο, αλλά και το κλώσμα της αράχνης, το απλό σανίδωμα από δοκάρια και η σκαλωσιά – έτσι σχεδιογραφείται το μεταφορικό δρομολόγιο του Nietzsche. Η γενεαλογική ανάγνωση αποκρυπτογραφεί καθεμιά από αυτές τις φανταστικές αρχιτεκτονικές ως συμπτώματα υγείας ή αρρώστιας εκείνων που τις κατασκεύασαν[.] Κάθε κατασκευή αποτελεί έκφραση μιας εσωτερικής αρχιτεκτονικής, με άλλα λόγια μιας ορισμένης ιεράρχησης ενστίκτων, της υποταγής τους στο ισχυρότερο ένστικτο, το οποίο χρησιμεύει εν συνεχεία ως πρόσκαιρο κέντρο προοπτικής. (Kofman 2010: 110)

Στο παραπάνω απόσπασμα η Kofman υπογραμμίζει δύο στοιχεία που σχετίζονται με τις εικονοποιητικές μεταφορές του Nietzsche:

α) δείχνει πως μέσα από τη χρήση παραδοσιακών μεταφορών ο Nietzsche με έναν νέο τρόπο πραγματώνει έμπρακτα τη θεωρία της πρόσκαιρης προοπτικής και της συνεχούς μεταφορολογίας, όπως αυτή επισημάνθηκε και στο πρώτο κεφάλαιο (δηλαδή, ότι κάθε ιδέα αποτελεί μία μεταφορά, μία μετατόπιση από μια αρχική μας εντύπωση διαμορφώνοντας ένα πεδίο «κινούμενης άμμου» κατά κάποιο τρόπο, μιας

συνεχούς δηλαδή μεταφορολογίας, όπου η μία μεταφορά διαδέχεται την επόμενη), και

β) δείχνει πως αυτές οι αρχιτεκτονικές μεταφορές παρουσιάζουν σύνδεση μεταξύ τους μέσα από την προοπτική που τους αποδίδει.

Έτσι η Kofman τις χαρτογραφεί και τις διαβάζει συνδυαστικά ή καλύτερα εξελικτικά: η κυψέλη που γίνεται πύργος και αυτός με τη σειρά του πυραμίδα, για να καταλήξουν όλα, ακολουθώντας ένα σπειροειδές ανάπτυγμα, να θεωρηθούν ως «ιστός αράχνης πύργου». Όπως αναφέρθηκε, αυτή η απεικόνιση αποτελεί μία αντανάκλαση της ιεράρχησης των ενστίκτων, τα οποία συνδέονται μεταξύ τους μέσα από τη δημιουργία κατασκευών (την κυψέλη, τον πύργο, το columbarium, τον ιστό αράχνης κλπ). Έτσι, αντί η κυψέλη να λειτουργεί ως ένας συμβολισμός για τη σοβαρότητα, τη βαθιά απορρόφηση και την επίμοχθη προσπάθεια που επιτάσσει η επιτέλεση ενός έργου, ερμηνεύεται χωρίς το νοηματικό φορτίο των λέξεων. Αντλεί την ερμηνεία της από την αναγωγή της στην αρχική εικόνα της κυψέλης. Αυτή, σε συνδυασμό με τη στρατηγική του Nietzsche, καθορίζουν την ερμηνεία της μεταφοράς. Η εικόνα «διαβάζεται» ως θύλακας εμπειρίας του εξωτερικού κόσμου. Με μία ειδοποιό διαφορά: η εικόνα που σχηματίζεται στη συνέχεια χρησιμοποιείται για να συνδυαστεί με την πρόθεση του δημιουργού της. Δεν εμφανίζεται μόνο για να δημιουργήσει μία αίσθηση:

Ο δικός μας θησαυρός είναι εκεί που βρίσκονται οι κυψέλες της γνώσης μας. Πάντα προς αυτές πηγαίνουμε, σαν να 'μασταν από γεννησιμιού μας φτερωτά έντομα και συλλέκτες του μελιού της γνώσης, νοιαζόμαστε, με όλη τη δύναμη της καρδιάς μας, μόνο για ένα πράγμα – «να φέρουμε κάτι στο σπίτι». (*Γενεαλογία της Ηθικής*, Πρόλογος, 25)

Εφαρμόζοντας την παραπάνω λογική, η ερμηνεία κατά την Kofman είναι ότι η επιστήμη αποσπά το άτομο από τον εαυτό του, το εξαναγκάζει να δημιουργήσει μία κενή τυπική αρχιτεκτονική και να εντάξει μέσα της το σύνολο του κόσμου, όπως ακριβώς η μέλισσα, για να μπορέσει να επιβιώσει, κατασκευάζει κελιά και τα γεμίζει με το μέλι που συγκέντρωσε από τη φύση (Kofman 2010: 112).

Αντιστοίχως, ο πύργος εμφανίζεται ως το επόμενο επίπεδο που δείχνει τον τρόπο με τον οποίο προσπαθεί κανείς να προφυλαχθεί από την πολυπλοκότητα της

ζωής, προτάσσοντας ως ασπίδα την επιστήμη. Η Kofman διαβάζει το «μεγαλείο» της επιστήμης ως ένα αξιοπεριφρόνητο μεγαλείο, έναν πύργο με υψηλά τείχη τα οποία κανείς προσπαθεί να ορθώσει απέναντι «στο ψεύδος, τον μύθο, την τέχνη [...] απέναντι σε κάθε τι που τολμά να ομολογήσει την προοπτική του ως τέτοια και το οποίο θα καθιστούσε πρόδηλο στη συνείδηση του ανθρώπου πως οι επιστημονικές αλήθειες είναι και αυτές έκφραση ενός ανθρώπινου, υπερβολικά ανθρώπινου μέτρου» (Kofman 2010:116).

Η επιστήμη αποτελεί πλέον μία τεχνητή γλώσσα, η οποία δημιουργεί έναν άκαμπτο κι απομονωμένο κόσμο, όπως συμβαίνει και όταν βρίσκεται κανείς σε έναν πύργο. Κι αυτό έχει ως αποτέλεσμα την απομάκρυνση από την πραγματική ζωή και τη νέκρωση. Αυτή η διαπίστωση προκύπτει και από την πυραμιδική τάξη που αποκτά ο κόσμος μέσα από τις επιστήμες, καθώς όλα ταξινομούνται, κατηγοριοποιούνται και εν τέλει ιεραρχούνται. Πρόκειται για την τάξη της αιγυπτιακής πυραμίδας:

Διότι στον χώρο αυτών των σχημάτων υπάρχει η δυνατότητα να συμβεί κάτι που δεν θα μπορούσε να επιτευχθεί ποτέ υπό το καθεστώς των πρωταρχικών εποπτειακών εντυπώσεων: η ανέγερση μιας πυραμιδικής τάξης σύμφωνα με κάστες και βαθμίδες, η δημιουργία ενός νέου κόσμου νόμων, προνομίων, υπαλλήλων σχέσεων και οριοθετήσεων, ο οποίος απέναντι στον άλλο εποπτειακό κόσμο των πρώτων εντυπώσεων παρουσιάζεται πλέον ως το στερεότερο, περισσότερο καθολικό, γνωστότερο, ανθρωπινότερο και, ως εκ τούτου, ως το ρυθμίζον και το προστακτικό. (*Περί Αλήθειας και ψεύδους υπό εξωθητική έννοια*, 30)

Και αυτή η εικόνα όμως είναι απατηλή, καθώς «το μεγάλο οικοδόμημα των εννοιών επιδεικνύει την άκαμπτη κανονικότητα ενός ρωμαϊκού οστεοφυλακίου (columbarium), το οποίο περιέχει μέσα του τις «ταριχευμένες εποπτειακές εντυπώσεις», δηλαδή στάχτες. Ως εκ τούτου η πυραμίδα εισάγεται για να αποδομήσει το σύστημα των μεταφυσικών αντιθέσεων. Άλλωστε όλο αυτό το οικοδόμημα βασίζεται σε κύβους που δεν είναι τίποτα άλλο από ζάρια. «Τα συστατικά μέρη της κατασκευής δεν είναι σταθερά και αμετάθετα: αρκεί κανείς να

αλλάξει προοπτική, αρκεί να ρίξει εκ νέου τα ζάρια για να μεταμορφώσει τις αρχικές μεταφορές και τη συνολική όψη του αρχιτεκτονήματος». Το οικοδόμημα βασίζεται σε μία «ζαριά», είναι κινούμενο και επισφαλές. Και με βάση αυτή τη συλλογιστική διακρίνει στη συνέχεια πως τα οικοδομήματα μετασηματίζονται σε ιστούς αράχνης, λεπτούς και εύθραυστους. Στην πραγματικότητα, η κυψέλη συντίθεται από το υλικό, τη γνώση, που προέρχεται από τον ίδιο τον άνθρωπο – όπως συμβαίνει και με τον ιστό της αράχνης. Η γνώση δεν σχετίζεται με το «γνωρίζειν», αλλά με το «αναγνωρίζειν» (Kofman 2010: 125). Αφού λοιπόν έχει διαβάσει τις μεταφορές ως κυψέλες που σκληραίνουν και γίνονται πύργοι και στη συνέχεια πυραμίδες και τάφοι, μετά όλα αυτά διαλύονται για να ξαναγίνουν ιστοί αράχνης και να απλωθούν.

Θα μπορούσε κάποιος να πει ότι σε όλη την ανάλυσή της η Kofman ακολουθεί έναν ρυθμό δόμησης και στη συνέχεια αποδόμησης για να αποδώσει μέσα από τις εικόνες αυτό που η ίδια αντιλαμβάνεται ότι προσπαθεί να κάνει ο Nietzsche: να καταδείξει μία συνεχή μεταφορικότητα που αλλάζει μορφές. Οι εικόνες που επιλέγει και βασίζονται σε αρχιτεκτονικές κατασκευές, τεχνητές αλλά και φυσικές, παρουσιάζουν με αυτόν τον τρόπο μία εσωτερική σύνδεση. Έτσι, ακόμη και εάν στη συγκεκριμένη περίπτωση η μεταφορικότητα που υποστήριζε ο Nietzsche συμπίπτει με τον μετασηματισμό των εικόνων/εννοιών, μπορεί κάποιος να παρατηρήσει και τον τρόπο με τον οποίο ομαδοποιούνται. Σε αυτή την περίπτωση, οι εικόνες δεν χρησιμοποιούνται μόνο ως θύλακες εμπειρίας του εξωτερικού κόσμου, αλλά και ως σκηνοθετημένες εικόνες που εμφανίζονται για να επιτελέσουν ένα συγκεκριμένο στόχο μέσα από τη σειρά με την οποία εμφανίζονται.

Στην αποδομητική ανάγνωση της Kofman και στην κατανόηση των εικονοποιητικών μεταφορών μέσα από το φίλτρο μιας εσωτερικής αρχιτεκτονικής που βασίζεται στις θέσεις του Nietzsche, η εικόνα λειτουργεί ως ένα «μονοπάτι ανάγνωσης», το οποίο πραγματώνει τη θέση του Nietzsche για τη συνεχή δημιουργία νέων μεταφορών και την αμφισβήτηση των παγιωμένων εννοιών. Ως εκ τούτου, εν μέρει αναγνωρίζει έναν οργανικό ρόλο στην εικόνα, η οποία αντανακλά τον εκάστοτε τρόπο σύνδεσης και ιεράρχησης των ενστικτωδών αντιδράσεων. Μέσα από αυτή την ανάγνωση, επιτυγχάνεται η εικονογράφηση της συνεχούς μεταφορικότητας των εννοιών. Οι εικόνες «διαβάζονται» μέσα από το πρίσμα της στρατηγικής που χρησιμοποιεί ο Nietzsche, ως οχήματα δηλαδή για να απεικονιστεί με διαφορετικούς

τρόπους η κατασκευή εννοιών, αποκαλύπτοντας παράλληλα, και μέσα από τις ίδιες τις εικόνες, την ευθραυστότητα αυτού του εγχειρήματος.

2.4 Η εννοιολογική προσέγγιση

Η προσέγγιση που παρουσιάζεται σε αυτή την ενότητα διαφέρει από τις δύο προηγούμενες. Στην πρώτη ενότητα η εικονιστική διάσταση του μεταφορικού λόγου βρισκόταν στο περιεχόμενο, που κατά κανόνα αναγόταν στον εξωτερικό κόσμο και αναφερόταν σ' αυτόν. Στη δεύτερη λειτουργούσε ως τρόπος εικονογράφησης μιας συγκεκριμένης στρατηγικής. Σε αυτή την ενότητα, η εικονιστική διάσταση βρίσκεται κρυμμένη στον τρόπο σύνδεσης των εννοιών.

Αυτό συμβαίνει διότι βασίζεται σε έναν διαφορετικό ορισμό της ίδιας της μεταφοράς. Η μεταφορά αντιμετωπίζεται ως εννοιολογικό και όχι ως γλωσσικό φαινόμενο. Αντανακλά τον τρόπο με τον οποίο διαμορφώνονται οι συσχετισμοί της πληροφορίας που κανείς προσλαμβάνει και στη συνέχεια μετασχηματίζει. Αυτές οι συνδέσεις ξεκινούν από βασικές, ενσώματες εμπειρίες που αντανακλώνται στη γλώσσα. Η εικονιστική διάσταση εμπεριέχεται σε αυτές ως βιωμένη εικόνα του εξωτερικού κόσμου, η οποία για να συνδεθεί με ένα άλλο στοιχείο συνδέεται μέσω δομών.

Πρόκειται για το μοντέλο της εννοιολογικής μείξης, το οποίο έχει εφαρμοστεί σε εικονοποιητικές μεταφορές του Leibniz από την Cristina Marras. Προτού όμως παρουσιαστεί, θα γίνει μία σύντομη αναφορά στο θεωρητικό πλαίσιο που μνημονεύθηκε, ξεκινώντας από τη μήτρα του μοντέλου της εννοιολογικής μείξης, την εννοιολογική μεταφορά.

2.4.1 Η εννοιολογική μεταφορά

Το μοντέλο της εννοιολογικής μεταφοράς εμφανίζεται τη δεκαετία του '80. Τότε οι Lakoff και Johnson εισήγαγαν μία θεώρηση γύρω από τη μεταφορά ριζικά διαφορετική από την επικρατούσα η οποία αντιμετώπιζε τη μεταφορά αποκλειστικά ως γλωσσικό φαινόμενο. Εισήγαγαν δηλαδή την ιδέα πως η μεταφορά δεν είναι ένα ακόμη ρητορικό σχήμα, αλλά αναφέρεται στον τρόπο που σκεφτόμαστε – αποτελεί, δηλαδή, ένα εννοιολογικό φαινόμενο. Εξήγησαν πως η παραγωγή μιας μεταφοράς

αποτελεί μία γνωστική διαδικασία την οποία ο νους κάνει αβίαστα, καθώς ο τρόπος επεξεργασίας της πληροφορίας αποτελεί προϊόν συσχετισμών. Η παλαιότερη πληροφορία που υπάρχει αποθηκευμένη συσχετίζεται με την καινούρια που κανείς υποδέχεται, κι έτσι τα πράγματα αντιμετωπίζονται συνεχώς μέσα από αυτό το πρίσμα, σαν να ήταν, δηλαδή, κάτι άλλο. Εξαιτίας αυτού του μηχανισμού ισχυρίστηκαν πως ο τρόπος κατανόησης και σύνδεσης με το περιβάλλον είναι στην πραγματικότητα μεταφορικός και το γλωσσικό σχήμα της μεταφοράς αποτελεί απλώς μία αντανάκλαση των διαδικασιών που συντελούνται όταν κανείς σκέφτεται (Lakoff and Johnson 1980).

Ο μεταφορικός λόγος προκύπτει λόγω της μεταφορικής σκέψης: γίνονται δηλαδή μεταθέσεις, αντιστοιχίες κ.λπ. από το ένα εννοιολογικό πεδίο στο άλλο (χωρίς βέβαια αυτό να σημαίνει πως εξαιρούνται παντελώς κυριολεκτικές εκφράσεις και παρατηρήσεις). Έτσι στη μεταφορά «η αγάπη είναι ένα ταξίδι» αυτό που συμβαίνει είναι ότι το μυαλό αντιλαμβάνεται αφηρημένες έννοιες όπως αυτή της αγάπης μέσα από τη δομή πιο απτών εννοιών, όπως είναι το ταξίδι, ώστε να μπορέσει να οργανώσει τις διαφορετικές πτυχές της αγάπης μέσα από ένα συγκεκριμένο μοντέλο.

Επίσης αυτή η μεταφορά διαμεσολαβεί και μία ολόκληρη διαδικασία που πραγματοποιείται στη συνέχεια, μέσα από διαφορετικές αναγωγές, όπως στο παράδειγμα «ότι η αγάπη μας έφτασε σε ένα αδιέξοδο». Και σε αυτή την περίπτωση η αγάπη γίνεται αντιληπτή στο πλαίσιο μιας εννοιακής δομής που συσχετίζει την αγάπη με μία πορεία, στην οποία μπορεί κανείς να συναντήσει εμπόδια, όπως για παράδειγμα και ένα αδιέξοδο. Με αυτό τον τρόπο οι Lakoff και Johnson ισχυρίζονται πως υπάρχουν ορισμένες μεταφορές που έχουν εγγραφεί από την εμπειρία του σώματός μας στο χώρο ή έχουν παγιωθεί μέσα από την κουλτούρα μας και γύρω από αυτές διαμορφώνεται ένα πλέγμα μεταφορών.³⁶

³⁶ Βασισμένοι πάνω σε αυτή τη θεώρηση προχώρησαν και στην ανατομή του φιλοσοφικού λόγου (στο κλασικό τους βιβλίο *Philosophy in Flesh*) εξηγώντας ότι πολλές φιλοσοφικές έννοιες αποτελούν προέκταση παγιωμένων μεταφορών. Εκεί προσπάθησαν να αποδείξουν ότι και ο φιλοσοφικός λόγος και οι έννοιες που προκύπτουν από αυτόν βασίζονται σε παγιωμένες μεταφορές, που έχουν ενσωματωθεί στην καθημερινότητα: «Αυτό που καθιστά το έργο ενός φιλοσόφου ενιαία θεωρία και όχι απλώς ένα συμπίλημα εννοιών και διατυπώσεων είναι αυτές οι μεταφορές, τις οποίες κανείς θεωρεί ως δεδομένες. Αυτές οι βασικές μεταφορικές αντιστοιχίες ορίζουν τα μοτίβα αναφοράς ενός φιλοσόφου και

Όλο αυτό το σύστημα, όμως, προκύπτει από το γεγονός ότι αποδέχονται την ύπαρξη εννοιών που παράγονται από βασικές εμπειρίες οι οποίες προκύπτουν από τον τρόπο με τον οποίο βιώνονται οι έννοιες και το σώμα αντιλαμβάνεται το χώρο, όπως για παράδειγμα κινήσεις προς τα εμπρός που δείχνουν κατεύθυνση, προς τα κάτω, προς τα πάνω κλπ. Έχει ως αφετηριακό σημείο, δηλαδή, ορισμένες αδιαμφισβήτητα παγιωμένες παραδοχές, όπως ότι η χαρά εκφράζεται με το «πάνω», η λύπη με το «κάτω» και ούτω καθεξής, και έτσι διαμορφώνεται ένα ολόκληρο πλέγμα μεταφορών οι οποίες προκύπτουν μέσα από αναγωγές (στα ελληνικά μπορεί κανείς να βρει μεταφορές όπως «είμαι ανεβασμένος», «πετάω από τη χαρά μου» κ.λπ. και, καθώς συχνά αντιλαμβανόμαστε τον εγκλεισμό ως «δοχείο», χρησιμοποιούμε μεταφορές όπως «το σχολείο είναι φυλακή», «πνίγομαι στις σκέψεις μου» κ.ο.κ.) Αυτές οι διαγραμματικές απεικονίσεις εννοιών δείχνουν μία άλλη πλευρά της εικονιστικής διάστασης, η οποία βασίζεται σε αντιστοιχίες μοτίβων ή ακόμη ορθότερα των «σκελετών» τους.

2.4.2 Η εννοιολογική μείξη

Το μοντέλο της εννοιολογικής μείξης των Fauconnier και Turner (1998) αποτελεί ουσιαστικά μία πιο εξελιγμένη μορφή του μοντέλου της εννοιολογικής μεταφοράς, υπό την έννοια ότι παρουσιάζει περισσότερες αντιστοιχίες σε πολλαπλά επίπεδα από ότι η εννοιολογική μεταφορά, η οποία αποτελεί ένα σύστημα μιας μεταθετικής κατεύθυνσης, δηλαδή από το ένα πεδίο στο άλλο. Στη συγκεκριμένη

αναγνωρίζονται τόσο στη συλλογιστική του, όσο και στις βασικές του θέσεις. Όποτε μία φιλοσοφική θεώρηση μας δίνει την αίσθηση ότι μπορούμε να την κατανοήσουμε διαισθητικά, αυτό συμβαίνει επειδή βασίζεται σε μεταφορές που είναι βαθιά εγκατεστημένες στο γνωσιακό μας υποσυνείδητο και προκύπτουν από την κοινή μας κουλτούρα. Κανείς δεν θα μπορούσε να κατανοήσει την ηθική του Kant εάν αυτή δεν έκανε χρήση των ίδιων μεταφορών που ορίζουν τα πολιτιστικά μοντέλα της ηθικής μας». (Lakoff και Johnson 1999: 541). Ανεξάρτητα από το πώς κρίθηκε αυτή η προσπάθεια, όντας κατά πολλούς υπεραπλουστευτική σε σημεία και σχηματική, αναφέρεται εδώ για να σημειωθεί η απόπειρα προέκτασης της εννοιολογικής μεταφοράς και των αντιστοιχιών που γίνονται στον μηχανισμό της και στο φιλοσοφικό λόγο. Αποτελεί μία περίπτωση που ξεπερνά τη λεκτική αντιστοιχία και επιδιώκει να αγγίξει ευρύτερες δομές. Η αναφορά γίνεται εδώ συνοπτικά γιατί δεν αφορά εικονοποιητικές μεταφορές, αλλά τον μεταφορικό λόγο φιλοσόφων εν γένει, διακρίνοντας εννοιακά μοντέλα σε διαφορετικά συστήματα.

ενότητα δεν θα υπεισέλθω σε ανάλυση, αλλά μόνο σε μία συνοπτική παρουσίαση του μηχανισμού λειτουργίας του, ώστε να γίνει κατανοητή η εφαρμογή του στο φιλοσοφικό παράδειγμα που θα ακολουθήσει.

Σύμφωνα με το μοντέλο της εννοιολογικής μείξης, όταν χρησιμοποιείται μία μεταφορά, όπως για παράδειγμα «ιός του κομπιούτερ», τότε ένα «σχήμα» που λειτουργεί σε ένα πεδίο εφαρμόζεται σε ένα άλλο. Εδώ λοιπόν η αντιστοιχία σε πρώτο στάδιο βασίζεται σε μία δομική ομοιότητα (στη συγκεκριμένη περίπτωση αυτή του ιού και του τρόπου λειτουργίας του), χωρίς βέβαια να υπάρχει μία καθολική αντιστοιχία (για παράδειγμα του ιατρικού περιεχομένου της λέξης με αυτό της πληροφορικής). Σε δεύτερο στάδιο, δημιουργείται μια νέα εννοιακή δομή. Το πεδίο της μεταφοράς με το οποίο γίνεται η αντιστοίχιση (mapped domain) δεν ορίζει τον τρόπο με τον οποίο γίνεται αντιληπτό το υπάρχον πεδίο, απλώς συντελεί στη δημιουργία νέων τρόπων θεώρησής του. Σε ένα τρίτο στάδιο, πραγματοποιείται μία ονοματοθεσία μεταφέροντας ονόματα από το ένα πεδίο προς το άλλο. Με αυτόν τον τρόπο παύει κανείς να ονοματίζει το ένα πράγμα «σαν να είναι ένα άλλο», διότι στην πραγματικότητα λέει ότι «είναι ένα άλλο». Αυτό σημαίνει ότι η μεταφορική αντιστοίχιση γίνεται μέρος του εννοιακού και του γλωσσικού συστήματος και έτσι η αντιστοίχιση γίνεται λιγότερο εμφανής σε ένα συνειδητό επίπεδο. Το τελικό στάδιο είναι αυτό της «εννοιολογικής μείξης» [conceptual blending], όπου οι δύο κατηγορίες αναμειγνύονται με τέτοιο τρόπο, ώστε καταλήγουν να θεωρούνται ως «το ίδιο πράγμα»: ο ιός καταλήγει να σημαίνει το ίδιο στη βιολογία και στη γλώσσα της πληροφορικής. Αυτό συμβαίνει διότι υπάρχει ένα διάστημα που αναπαριστά την εννοιολογική δομή που μοιράζονται τα δύο πεδία, το οποίο καθώς προκύπτει από μείξη συνδυάζει τα δεδομένα και των δύο, όπως και τα νέα δεδομένα που προκύπτουν από τη διάδρασή τους. Σημειώνεται, τέλος, πως αυτή η εννοιολογική μείξη που συντελείται δεν είναι παροδική, ακόμη και εάν μοιάζει να δημιουργείται από το συνταίριασμα διαφορετικών στοιχείων. Αντιθέτως, λειτουργεί ως μία αυθύπαρκτη δομή που εξελίσσεται στη συνέχεια από μόνη της. Πρόκειται για έναν μηχανισμό ο οποίος παραπέμπει στη συλλογιστική του «βλέπω-ως» του Ricoeur, αλλά γίνεται σε επίπεδο δομικών μεταθέσεων. Ως εκ τούτου είναι πολύ πιο διευρυμένος. Επιπροσθέτως, δεν συντελείται στο πλαίσιο της μεταφοράς, απλώς εκφράζεται μέσα σε αυτήν. Οι δομικές αντιστοιχίες γίνονται νωρίτερα, στον τρόπο με τον οποίο οργανώνεται η σκέψη και συνδέονται τα πράγματα.

2.4.3 Η εφαρμογή της Marras στον Leibniz

Το μοντέλο έχει χρησιμοποιηθεί ως μεθοδολογικό εργαλείο και σε μεταφορές του φιλοσοφικού λόγου, και συγκεκριμένα στις επιστημολογικές μεταφορές του Leibniz από την Cristina Marras. Η Marras επιλέγει αποσπάσματα στα οποία ο Leibniz χρησιμοποιεί υδάτινες μεταφορές για να δείξει τη δυναμική ενσωμάτωση που επιτελείται ανάμεσα στις ιδιότητες δύο πεδίων, της γνώσης και του ωκεανού. Η ανάλυση της δεν προκύπτει από την ανάγνωση μόνο μίας μεταφοράς, για αυτό παρακάτω παρατίθεται μία σειρά μεταφορών που υποστηρίζουν το μοντέλο ανάγνωσης που εφαρμόζει:

1. Όλο το **σώμα της επιστημονικής γνώσης μπορεί να ιδωθεί ως ένας ωκεανός**, ο οποίος είναι παντού συνεχόμενος, ενιαίος, χωρίς καμία διακοπή, ακόμη και εάν οι άνθρωποι τον διακρίνουν σε μέρη, τα οποία ονοματίζουν προς δική τους χρήση. Επίσης, όπως υπάρχουν άγνωστες θάλασσες, ή θάλασσες όπου αρμενίζουν πλοία που βρέθηκαν εκεί κατά τύχη, όμοια υπάρχουν και επιστήμες για τις οποίες γνωρίζουμε κάτι μόνο από τύχη και χωρίς σχεδιασμό. (*De l'usage de l'art des combinaisons*, 1690–1716; C 530–533).

2. Αλλά χωρίς τα ήδη γνωστά **Αξιώματα και Θεωρήματα, οι Μαθηματικοί θα είχαν πρόβλημα να προχωρήσουν**. Στην πραγματικότητα είναι καλό στις μακρές διαδικασίες να σταματά κανείς από καιρού εις καιρόν και να δημιουργεί για τον εαυτό του ορόσημα στη μέση του δρόμου, τα οποία μπορεί να αποβούν χρήσιμα για την πορεία των άλλων. **Χωρίς αυτά [...] είναι σαν να ταξιδεύει κανείς στην ανοιχτή θάλασσα χωρίς πυξίδα μέσα στη σκοτεινή νύχτα, μη βλέποντας ούτε τον βυθό ούτε την παραλία ούτε τα αστέρια..** (NE 4.7.19; A VI 6 424).

3. [. . .] και ορισμένοι άλλοι συγκρίνουν όλο το **σώμα της γνώσης με έναν Ωκεανό**, ο οποίος είναι ενιαίος και χωρίζεται στον Καληδονικό, στον Ατλαντικό, τον Αιθιοπικό, στον Ινδικό από αυθαίρετες γραμμές (NE 4.21.1; A VI 6 523).

4. [. . .] Ο Mons. D'Avranches άφησε τη **βιβλιοθήκη** του σε Ιησουίτες; Είναι **ένας Ωκεανός**, όπου βλέπω πολλά ποτάμια να συρρέουν (*Letter to Nicaise*, 9 Ιανουαρίου 1693; GP 2 539). [έμφαση δική μου](Marras 2008 :201)

Σε ένα πρώτο στάδιο, η ανάγνωση των μεταφορών, και συγκεκριμένα των εικόνων που σχηματίζουν, μοιάζει με αυτή της κλασικής ερμηνείας. Ο ωκεανός συγκρίνεται με την επιστήμη. Οι εικόνες εδώ γίνονται αντιληπτές, μέσα από τις συμβάσεις που ορίζει η μεταφορά, ως προτασιακό φαινόμενο ή, όπως έχει διατυπωθεί παραπάνω, ως θύλακες εμπειριών από τον εξωτερικό κόσμο. Όμως το μοντέλο προτάσσει μία άλλη μεθοδολογία που βρίσκεται πίσω από την περιγραφή της πρώτης ανάγνωσης, καθώς η Marras συνδέει τη γνώση με την εγκυκλοπαίδεια. Έτσι, όταν πραγματοποιείται η αντιστοιχία ανάμεσα στις κοινές ιδιότητες του ωκεανού και της γνώσης, αυτή η μείξη συντελείται διαμέσου της εγκυκλοπαίδειας. Τα δομικά στοιχεία που αναγνωρίζει ο Leibniz πως υπάρχουν στον ωκεανό και αναγνωρίζονται και στο εννοιολογικό πεδίο της γνώσης, όπως είναι, μεταξύ άλλων, «η προσαρμοστικότητα, η δια-σύνδεση και η οργάνωση» (Marras 2008: 214) εντοπίζονται στο εννοιολογικό πεδίο της εγκυκλοπαίδειας.

Σε αυτό το πλαίσιο η Marras εστιάζει σε χαρακτηριστικές ιδιότητες και ορισμούς του ωκεανού, όπως προκύπτουν μέσα από τα κείμενα του Leibniz, για να αναδυθούν οι αντίστοιχες εννοιολογικές δομές (με τη σημασία που εξηγήθηκε παραπάνω, δηλαδή δομές που προϋπάρχουν και εμφανίζονται σύμφυτες με την ίδια την έννοια, όπως ότι ο ωκεανός είναι ρευστός και γίνεται αντιληπτός ως ενιαίος κλπ). Ενδεικτικά αναφέρονται ορισμένα από τα στοιχεία τα οποία παρουσιάζει, ώστε να εξηγηθεί η εφαρμογή του μοντέλου:

α) Ο ωκεανός είναι ρευστός, αποτελεί μία υδάτινη επιφάνεια εν κινήσει.

β) Ο ωκεανός κινείται από τον άνεμο, από τα κύματα και από τα ποτάμια (σε αντιστοιχία με το παραπάνω απόσπασμα 4).

γ) Μπορεί κανείς να πλεύσει τον ωκεανό, ή απλώς να τον βλέπει από την ακτή (σε αντιστοιχία με το παραπάνω απόσπασμα 1).

δ) Μπορεί κανείς να βρίσκεται μέσα στο νερό είτε σε μία κάθετη (βουτώντας) ή οριζόντια (πλέοντας) στάση (σε αντιστοιχία με το παραπάνω απόσπασμα 2).

ε) Η απεραντοσύνη του ωκεανού αντιπροσωπεύει μία θετική όψη γιατί κινητοποιεί νέες έρευνες και περιπέτειες, αν και ορισμένες φορές η απεραντοσύνη και η δύναμη του ωκεανού μπορούν να αναστείλουν ακόμη και τον πιο ταλαντούχο κολυμβητή ή θαλασσοπόρο.

Με αυτόν τον τρόπο πραγματοποιεί το δεύτερο στάδιο του μοντέλου Fauconnier και Turner, επισημαίνοντας, αν όχι νέους, σίγουρα πολλαπλούς τρόπους θεώρησης του ωκεανού, διαμορφώνοντας μία πολύπλευρη εικόνα του. Παρόλο που το πρώτο βήμα μοιάζει απλώς να κάνει μία σύγκριση ανάμεσα στον ωκεανό και τη γνώση, η αντιστοιχία γίνεται σε επίπεδο εννοιακών δομών, όχι περιγραφής της εικόνας. Η αλλαγή πλεύσης ξεκινά όταν οι αντιστοιχίες αλλάζουν επίπεδο και ξεπερνούν το όριο της μεταφοράς. Η Marras συνδέει τη γνώση με την εγκυκλοπαίδεια, βασιζόμενη στον ισχυρισμό ότι η εγκυκλοπαίδεια αποτελεί έναν οργανωμένο τρόπο έκφρασής της. Έτσι, με πλοηγό την ίδια μεθοδολογία, απαριθμεί τις ιδιότητες της εγκυκλοπαίδειας σε επίπεδο δομής (όπως, για παράδειγμα, ότι τα λήμματά της μπορεί να είναι αμέτρητα, ότι υπάρχει μία ροή η οποία ορίζεται μεν από την αλφαβητική τους καταγραφή, χωρίς όμως είναι ευθύγραμμη, καθώς διακόπτεται από εικόνες, διαγράμματα κ.λπ.). Ακολουθεί, δηλαδή, την ίδια μεθοδολογία που χρησιμοποίησε προηγουμένως με τον ωκεανό στην έννοια της εγκυκλοπαίδειας, ώστε να μπορέσει να κάνει και την αντίστοιχη αναγωγή στην *Εγκυκλοπαίδεια* του Leibniz. Ένα έργο το οποίο «ενώνει ότι είναι διηρημένο υπερβαίνοντας τους παραδοσιακούς διαχωρισμούς και τις διακρίσεις, όπως και την ιεραρχική οργάνωση της γνώσης [...] Η *Εγκυκλοπαίδεια* αντιπροσωπεύει τη δυνατότητα να περιληφθεί το σύνολο ενός *continuum* (του ωκεανού της γνώσης): ένα *continuum* που πάντοτε μπορεί να χωριστεί σε διαφορετικές μορφές, κατηγοριοποιήσεις, κ.λπ., όπως συμβαίνει σε έναν ωκεανό ο οποίος χαρτογραφείται και ορίζεται από τα λιμάνια, τις ακτές, τα νησιά κ.λπ.». (Marras, 2008:203)

Με αυτά τα δύο στάδια εφαρμόζεται το μοντέλο: α) της ονοματοθεσίας που εναλλάσσεται, ότι δηλαδή η γνώση είναι ωκεανός, και β) της μείξης, όπου τα χαρακτηριστικά του ενός εναλλάσσονται με εκείνα του άλλου, ώστε να μην έχει σημασία εάν αναφέρεται κανείς στα χαρακτηριστικά του ωκεανού ή της εγκυκλοπαιδείας (όπως παραπάνω επισημάνθηκε στο παράδειγμα με τον ιό, που χρησιμοποιείται εναλλακτικά στη βιολογία και στην πληροφορική). Με αυτό τον τρόπο, ο Leibniz καταδεικνύει τον ρόλο που διαδραματίζει η μεταφορά του ωκεανού (και κατ'επέκταση των ποταμών, της πλοήγησης, της κίνησης, της ρευστότητας κ.λπ.) στην επιστημολογία του, προσεγγίζοντας παράλληλα και την έννοια της εγκυκλοπαιδείας με έναν σύγχρονο τρόπο, όπου η αρχειοθέτηση και κατηγοριοποίηση της νέας γνώσης έχουν ρευστά όρια.

Έτσι, σύμφωνα με τη Marras, η χρήση της γλώσσας από τον Leibniz γίνεται με τρόπο «ζωντανό»: ο Leibniz δεν χρησιμοποιεί τις μεταφορές ως διακοσμητικά σχήματα των οποίων το νόημα είναι παγιωμένο, αλλά ως τόπους διαδραστικότητας όπως ορίζει το μοντέλο της εννοιακής μείξης, εφαρμόζοντας μία από τις πιο σύγχρονες θεωρίες της μεταφοράς για έναν φιλόσοφο του 17^{ου} αιώνα. Το δέντρο της γνώσης, το οποίο χρησιμοποιήθηκε από τον Descartes και από τον Bacon, αντικαθίσταται από τον ωκεανό, ο οποίος δεν γνωρίζει ιεραρχία και υποδέχεται κάθε πολυδιάστατο σύστημα γνώσης. Η εννοιακή μείξη έχει συντελεστεί και η γνώση γίνεται αντιληπτή με τα βασικά στοιχεία του ωκεανού. Η γνώση συνεχώς εξελίσσεται:

Η τέλεια επιστημονική τάξη είναι αυτή στην οποία οι προτάσεις [propositions] είναι ταξινομημένες ώστε να αντιστοιχούν στις πιο απλές τους παρουσιάσεις, με τρόπο ώστε να προκύπτουν η μία από την άλλη. **Αλλά αυτή η τάξη δεν είναι αρχικά γνωστή και ανακαλύπτεται ολοένα και περισσότερο καθώς οι επιστήμες τελειοποιούνται.** (*Discours touchant la Methode de la Certitude et l'Art d'Inventer* 1688–1690; A VI 4 959 σε Marras 2008: 205). [έμφαση δική μου]

Για τη Marras η σημασία του ανωτέρω αποσπάσματος έγκειται στο γεγονός ότι «η τάξη ανακαλύπτεται στην εξέλιξη της ίδιας της επιστήμης», συνδέοντας αυτή τη συνεχή εξέλιξη με τη μεταφορική έννοια του ταξιδιού και της πλοήγησης.

Προσπερνά το επίθετο «παραστατική», το οποίο δηλώνει πως οι επιστήμες συνδέονται με τρόπο που «παρουσιάζεται», και συγκεντρώνει το ενδιαφέρον της στο γεγονός ότι αυτές συνεχώς εξελίσσονται. Αναλύοντας τον ωκεανό υπό αυτό το πρίσμα, εφαρμόζει τις ιδιότητές του έξω από το κάδρο της μεταφοράς στην οποία αναφέρεται, μια και η μεταφορά, στα αποσπάσματα που παρατίθενται, συνδέει τον ωκεανό με τη γνώση και όχι με την εγκυκλοπαίδεια. Θεωρώντας, όμως, και δικαίως, ότι η γνώση περιλαμβάνεται με τον πιο ολοκληρωμένο τρόπο στην εγκυκλοπαίδεια, προχωρεί στην αντιστοίχιση.

Με αυτό τον τρόπο, η γνώση συνδέεται με την έννοια της εγκυκλοπαίδειας και έτσι η έννοια μπορεί να ιδωθεί ως ο αποκωδικοποιημένος «σκελετός» του ωκεανού. Η εικονιστική διάσταση βρίσκεται παρούσα και σε αυτή την περίπτωση. Οι ιδιότητες και των δύο στοιχείων, και της γνώσης και του ωκεανού, αναπαρίστανται με εικονιστικούς τρόπους, και συγκεκριμένα με δομές που παραπέμπουν σε σχήματα. Η συμμετοχή του αναγνώστη/θεατή είναι αναγκαία για να μπορέσει αρχικά να τις εντοπίσει και μετά να τις αντιστοιχίσει. Αυτό γίνεται μέσα από την ανάκληση εικόνων από τη βιωματική του εμπειρία. Η εικόνα, δηλαδή, χρησιμοποιείται με δύο τρόπους: α) ως το περιβάλλον από το οποίο ανασύρονται οι ιδιότητες των εννοιών, και β) ως οι σχηματισμοί με τους οποίους οι δομές απεικονίζονται και στη συνέχεια αντιστοιχούνται για να προκύψει η μείξη. Με αυτό τον τρόπο η μεταφορά μπορεί να αναλυθεί εκτός του πλαισίου που ορίζεται από τα δύο μέρη της και να αποκτήσει ένα ευρύτερο φάσμα.

Ως εκ τούτου, η εφαρμογή, από τη μία μεν πλευρά αποτελεί μία πολύ ενδιαφέρουσα παρέμβαση καταδεικνύοντας έναν αφανή τρόπο με τον οποίο μπορούν να γίνουν και άλλες συνδέσεις και να φέρουν γνωστικά αποτελέσματα, από την άλλη, ωστόσο, δεν μπορεί να λειτουργήσει εύκολα αυτοτελώς. Για να μπορέσει να τεκμηριωθεί η μείξη ανάμεσα στα διαφορετικά εννοιακά πεδία είναι αναγκαίο να μεσολαβήσουν πολλά στάδια. Αρχικά πρέπει να εντοπιστούν οι μεταφορές, όπου ο ίδιος ο φιλόσοφος μπορεί να διακρίνει μία εννοιακή σύνδεση, όπως συνέβη παραπάνω με τον ωκεανό και τη γνώση. Στη συνέχεια, χρειάζεται να βρεθεί το άλλο εννοιακό πεδίο με το οποίο μπορεί να γίνει η δεύτερη αντιστοίχιση και η εναλλαγή μεταξύ των όρων, όπως συνέβη με τη γνώση και την εγκυκλοπαίδεια. Επιπροσθέτως, αυτού του είδους η ανάλυση, και μάλιστα σε φιλοσοφικές μεταφορές, είναι αναγκαίο να συνοδεύεται από κειμενική τεκμηρίωση, ώστε κατ' αυτόν τον τρόπο να

ισχυροποιούνται και οι επιλογές των εννοιών που αντιστοιχίζονται. Σε αντίθεση με την αποδομιστική προσέγγιση, εδώ οι συνδέσεις δεν προκύπτουν βάσει της στρατηγικής του δημιουργού τους, αλλά βάσει του παγιωμένου τρόπου με τον οποίο γίνονται αντιληπτές οι ιδιότητες των εννοιών οι οποίες συγκρίνονται κάθε φορά.

Συμπεράσματα

Μέσω της ανωτέρω παρουσίασης, μπορεί κανείς να εντοπίσει τα όρια και κατ'επέκταση και τις αδυναμίες των διαθέσιμων μοντέλων κατανόησης της εικονοποιητικής μεταφοράς στον φιλοσοφικό λόγο.

Η πρώτη αδυναμία προκύπτει από το γεγονός ότι η μεταφορά που εμφανίζεται στον φιλοσοφικό λόγο γίνεται κατανοητή με γνώμονα τον ποιητικό και τον καθημερινό λόγο. Στην περίπτωση του ποιητικού λόγου, οι εικονοποιητικές μεταφορές εμφανίζονται για να υπογραμμίσουν ένα στοιχείο ή να εισαγάγουν μία αίσθηση/συναίσθημα, που θα φωτίσει την αναλογία η οποία διαμορφώνεται. Σε αυτές τις περιπτώσεις, η σύνδεση ανάμεσα στα στοιχεία που προβάλλονται μπορεί να είναι ανοίκεια, αυτά, ωστόσο, τις περισσότερες φορές είναι κατανοητά αφ' εαυτών. Όμως ο θεωρητικός λόγος της φιλοσοφίας εισάγει επινοημένες και αφηρημένες έννοιες ή επιχειρήματα. Δεν μπορεί να συγκριθεί με τον ποιητικό ή τον καθημερινό λόγο, όπου τα στοιχεία που συγκρίνονται είναι ήδη γνωστά και απλώς αποκτούν νέες ιδιότητες μέσα από το σχήμα των μεταφορών. Εφαρμόζοντας στον φιλοσοφικό λόγο το μοντέλο κατανόησης που υπάρχει στον ποιητικό, ο ρόλος των εικονοποιητικών μεταφορών δεν μπορεί παρά να είναι περιορισμένος. Αυτό μπορεί να μην έχει σημασία στα άλλα είδη λόγου, ωστόσο στον φιλοσοφικό λόγο, ο οποίος έχει τη δική του «αρχιτεκτονική», δεν μπορεί να θεωρείται αυτονόητο ότι η εικονοποιητική μεταφορά επιτελεί τον ίδιο ρόλο.

Υποστηρίζω ότι η νοητική εικόνα που δημιουργείται είναι λειτουργικό μέρος του συνολικού επιχειρήματος ή της προβαλλόμενης ιδέας/έννοιας, το οποίο απλώς εκφράζεται με τη χρήση ενός άλλου εκφραστικού μέσου, δηλαδή με τη «γλώσσα της εικόνας». Σύμφωνα με την υπάρχουσα συλλογιστική, αυτή γίνεται αντιληπτή ως κάτι το οποίο συνδέει τον αναγνώστη άμεσα με τον εξωτερικό κόσμο, δεν αντιμετωπίζεται δηλαδή η ίδια ως μία *σύνθεση*, αλλά απλώς ως ένας φορέας συμβολισμών. Όμως και αυτή η νοητική εικόνα που προκύπτει μέσα από τη

μεταφορική περιγραφή έχει μία διάταξη η οποία είναι δυνατόν να γίνει ορατή. Δεν φέρει μόνο ένα περιεχόμενο αλλά και μια ορισμένη φόρμα ή δομή που μπορεί να έχει λειτουργική σημασία.

Αυτή η αξία φαίνεται να αναγνωρίζεται στην αποδομιστική ανάγνωση των εικονοποιητικών μεταφορών του φιλοσοφικού λόγου. Οι εικόνες που διαμορφώνονται γίνονται αντιληπτές ως σκηνοθετημένες επιλογές από την πλευρά του φιλοσόφου και ερμηνεύονται αναλόγως. Επιπροσθέτως γίνονται αντιληπτές σε ένα πρώτο επίπεδο, χωρίς να φέρουν κανένα βάρος γνωστών συμβολισμών ή παγιωμένων ερμηνειών. Υπό αυτό το πρίσμα η νοητική εικόνα που σχηματίζεται έχει μία αυτονομία. Παρόλα αυτά, σε δεύτερο επίπεδο εφαρμόζεται και σε αυτές τις εικόνες μία ερμηνεία η οποία προκύπτει μέσα από μία στρατηγική. Λειτουργούν δηλαδή ως κεκαλυμμένες έννοιες. Απλώς αυτή τη φορά δεν χρησιμοποιούν το μανδύα του εξωτερικού κόσμου για να αποδώσουν μία πιο απτή διάσταση, αλλά το μανδύα του φιλοσόφου για να λειτουργήσουν ως εικονογραφημένα υποκατάστατα του ευρύτερου επιχειρήματος που αυτός εκφράζει. Και σε αυτή την περίπτωση το περιεχόμενο της εικόνας γνωρίζει συγκεκριμένα όρια και η εικόνα δεν εξετάζεται αυτοτελώς. Απλώς τα όρια ερμηνείας της εικόνας είναι πιο διευρυμένα, καθώς είναι εξω-κειμενικά.

Τέλος, ούτε μέσω του μοντέλου της εννοιακής μεταφοράς και του παραγώγου του, της εννοιακής μείξης, καθίσταται εφικτό να αξιοποιηθεί η ισχύς της εικόνας που δημιουργείται. Οι εικόνες που εμφανίζονται γίνονται και αυτές αντιληπτές ως μέρος του εξωτερικού κόσμου, ακόμη και εάν αναλύονται με βάση τις εννοιακές δομές τους. Αναγνωρίζονται βέβαια μέσα από τις ιδιότητές του οι δομές τους και έτσι οι συνδέσεις γίνονται σε ένα πιο αφηρημένο επίπεδο, δείχνοντας τη δυναμική που μπορεί να έχει η αξιοποίηση της εικονιστικής διάστασης. Παρόλα αυτά είναι ένα αρκετά εξειδικευμένο μοντέλο που χρειάζεται πολλαπλά στάδια σύνδεσης και αντιστοιχίας για να προκύψει. Επιπροσθέτως, επειδή προσπαθεί να τεκμηριώσει τον τρόπο με τον οποίο συνδέονται οι έννοιες σε επίπεδο παραγωγής, είναι αναγκαίο να θωρακίζεται από κειμενική τεκμηρίωση. Κατ' αυτόν τον τρόπο η εικονιστική διάσταση λειτουργεί πάλι επικουρικά. Αποτελεί μία δίοδο για να προσεγγιστούν οι δομές, οι οποίες με τη σειρά τους χρειάζεται να εντοπιστούν σε αντίστοιχες έννοιες.

Εάν λοιπόν η εικονοποιητική μεταφορά και η ανάλυσή της ιδωθεί ως μία συνθήκη που γίνεται αντιληπτή υπό καθορισμένους όρους, έχουμε πειραματιστεί ήδη στην αλλαγή των διαφορετικών στοιχείων που την αποτελούν. Έχουμε λοιπόν «μετατοπίσει» ή διευρύνει το ίδιο το φαινόμενο της «μεταφοράς», χρησιμοποιώντας έναν άλλο ορισμό και ανάγοντας την σε μία εννοιακή και όχι μία καθαρά γλωσσική λειτουργία. Έχουμε «μετατοπίσει» τους όρους ανάλυσης της πρόθεσης του δημιουργού, προσπαθώντας να αναλύσουμε τις μεταφορές με βάση τις απόψεις που είχε γενικότερα για τη μεταφορά, όπως στο παράδειγμα του Nietzsche. Όμως δεν έχουμε αλλάξει την ίδια την «ανάγνωση της εικόνας». Και ενώ οι δύο προηγούμενοι τρόποι προσέγγισης χρειάζονται εξειδικευμένα εργαλεία για να εφαρμοστούν, η κατανόηση της εικόνας με όρους «εικονιστικούς» [imagist] και όχι μόνο προτασιακούς μπορεί να γίνει σχεδόν αβίαστα και να εφαρμοστεί με ευκολία. Αυτό θα δείξω στο επόμενο κεφάλαιο.

ΚΕΦΑΛΑΙΟ ΤΡΙΤΟ: Νέο μοντέλο κατανόησης: Οπτικές αναγνώσεις φιλοσοφικών μεταφορών

Το κεφάλαιο αυτό έχει τους εξής στόχους: πρώτον, να προτείνει έναν νέο τρόπο κατανόησης της εικονοποιητικής μεταφοράς στον φιλοσοφικό λόγο, ο οποίος να σχετίζεται με την «ανάγνωση» της (υλικής) εικόνας· και δεύτερον να δείξει πώς αυτός ο τρόπος προκύπτει από τις πρακτικές που έχουμε αποκτήσει, βλέποντας και «διαβάζοντας» εικόνες. Ως παράδειγμα μιας απτής εικόνας χρησιμοποιείται η φωτογραφική εικόνα, διότι από αυτήν μπορεί κάποιος να αντλήσει με μεγαλύτερη ευκολία, όπως θα εξηγήσω, εργαλεία οπτικής ανάγνωσης, και στη συνέχεια να τα εφαρμόσει στην εικόνα της μεταφοράς. Οι ενότητες που ακολουθούν αντιστοιχούν στους δύο αυτούς στόχους:

α/ Παρουσίαση του μοντέλου, μέσα από δύο κινήσεις: αρχικά δείχνοντας τη σχέση που έχει το μοντέλο με το ιστορικό πλαίσιο που παρουσιάστηκε, ώστε να φανεί πως δεν αποτελεί μία αίολη πρόταση, και στη συνέχεια εξηγώντας το λόγο που αυτό το μοντέλο χρησιμοποιεί την ανάγνωση της εικόνας ως εργαλείο κατανόησης της νοητικής εικόνας της μεταφοράς.

β/ Εφαρμογή του μοντέλου σε παραδείγματα εικονοποιητικών μεταφορών, κάνοντας χρήση δύο βασικών οπτικών εργαλείων: της ανεύρεσης μορφικών ομοιοτήτων και της λεπτομέρειας που διαδραματίζει καίριο ρόλο μέσα στην εικόνα. Η εφαρμογή θα γίνει συνδυαστικά με φωτογραφικές εικόνες, για να μπορέσει να φανεί ο τρόπος χρήσης των οπτικών εργαλείων πρώτα στις απτές εικόνες και έπειτα, με την αντίστοιχη προβολή, στις νοητικές εικόνες της μεταφοράς, όπως σχηματίζονται διαμέσου της φαντασίας.

3.1 Μοντέλο διαγραμματικής αντίληψης

Ξεκινώ, υπενθυμίζοντας το υπάρχον πλαίσιο: έχοντας ως αφετηριακό σημείο ότι ο ρόλος της εικόνας δεν είναι οργανικός, αυτή αντιμετωπίζεται ως ένα μέσο για να εισαχθεί στον θεωρητικό λόγο μία εμπειρική διάσταση. Ο θεατής την

επεξεργάζεται έχοντας συγκεκριμένες προσδοκίες για την πληροφορία που μπορεί να εξάγει και τις περισσότερες φορές τη διαχειρίζεται ως αναλώσιμη: μόλις θεωρήσει πως η εικόνα έχει λειτουργήσει ως αγωγός του εξωτερικού κόσμου, την αγνοεί. Αυτό βέβαια συμβαίνει όταν η εικόνα θεωρείται μόνο ως μία αναπαράσταση του εξωτερικού κόσμου.

Όμως, μία εικόνα μπορεί να γίνει κατανοητή και να κατευθύνει προς έναν ορισμένο τρόπο θέασής της μέσα από τη διάταξη και την οργάνωση των στοιχείων που δίνει η περιγραφή της, ενεργοποιώντας την οπτική μνήμη και τη φαντασία του αναγνώστη. Ο αναγνώστης, δηλαδή, μπορεί να αφαιρέσει τα στοιχεία που προβάλλονται σε επίπεδο περιεχομένου και να αντιληφθεί μέσα από τις φόρμες, τα περιγράμματα, και την οργάνωσή της, την εικόνα που σχηματίζεται – είτε αυτή αναφέρεται σε μία σκηνή, σε μία διαδικασία ή σε μια πρωτότυπη σύνθεση του ίδιου του φιλοσόφου.

Σε μια τέτοια λειτουργία της εικόνας της μεταφοράς, η νοητική εικόνα που δημιουργείται μέσα από την περιγραφή δύναται να αποτελεί ένα πεδίο πολλαπλών σημασιών, και όχι απλώς μία φευγαλέα εντύπωση που δεν χρήζει προσοχής. Μάλιστα, όπως και στις απτές εικόνες, ο αναγνώστης δύναται να δει τον τρόπο που η εικόνα σχηματίζεται και να διακρίνει τη σημασία τόσο των στοιχείων που την αποτελούν όσο και του τρόπου με τον οποίο αυτά διαμορφώνουν την εικόνα. Αυτό σημαίνει πως δεν εμμένει κανείς μόνο στο συμβολισμό του εκάστοτε περιεχομένου, ή στη σημασία που φέρει η κάθε λέξη, αλλά επιτρέπει στο περιεχόμενο της εικόνας να εμφανιστεί και ως μορφή, ως σχέδιο. Έτσι μπορούν να αναδειχθούν και οι σχέσεις που προκύπτουν μέσα από τη διάταξη της εικόνας και να εμπλουτιστεί το νόημά της.

Η αναφορά λοιπόν γίνεται σε μία διαγραμματική αντίληψη της εικόνας, η οποία βασίζεται τόσο στο περιεχόμενο, όσο και στις φόρμες (σχήματα) που τη διαμορφώνουν. Για να γίνει αυτό πιο σαφές, παρατίθεται ένα παράδειγμα κατανόησης μίας εικόνας με διαγραμματικό τρόπο όπως την περιγράφει η Kazmierczak (2003).



Εικόνα 1

Man's Desire, Peter Stokerson



Εικόνα 2

(δική μου αποτύπωση του διαγράμματος)

Σύμφωνα με την ανάγνωσή της οι εικόνες είναι «κεκαλυμμένα» διάγραμματα (εικόνα 2). Όπως ισχυρίζεται η Kazmierczak, «μπορεί η εικόνα να μην αποτελεί ένα διάγραμμα, αλλά λειτουργεί διαγραμματικά, χρησιμοποιώντας τη σύμβαση της ρεαλιστικής αναπαράστασης που προβάλλεται φωτογραφικά» (2003:57). Αυτό λοιπόν δεν αποτελεί μόνο ένα πορτρέτο, αλλά ένα «διάγραμμα» όπου ορισμένες όψεις υπογραμμίζονται περισσότερο, για να μπορέσει να φανεί η δομική σχέση ανάμεσα στο πάνω μέρος της πλαστικής σακούλας και στο χαμόγελο. Η σχέση διαμορφώνεται από την παραλληλία ανάμεσα στο ημικόκλιο της σακούλας και του χαμόγελου. Είναι μία απεικόνιση δομικών σχέσεων που πληροφορούν για την εννοιακή σχέση ανάμεσα στην επικείμενη ικανοποίηση της επιθυμίας του άνδρα και το γλυκό. Αυτού του είδους οι αναλύσεις της εικόνας που κάνει η Kazmierczak λειτουργούν ως εικονογραφημένα διαγράμματα. Με τον όρο αυτό, του εικονογραφημένου διαγράμματος, χαρακτηρίζεται ένα διάγραμμα που από τη μία λειτουργεί με βάση την αναπαράσταση της πληροφορίας με τον πυκνό και άμεσο τρόπο που συνεπάγεται ένα διάγραμμα, και από την άλλη επιτρέπει και την αλληλεπίδραση συμβολικών και σημειωτικών αναγνώσεων. Πρόκειται δηλαδή για μία ανάγνωση που προκύπτει από δύο διαστρωματώσεις που τροφοδοτούν η μία το νόημα της άλλης και συμβαίνουν σε ταυτόχρονα. Από τη μια η

διαγραμματική απεικόνιση, η οποία προκύπτει εάν κάποιος *δει* την εικόνα «γυμνή» από περιεχόμενο, και από την άλλη η ανάγνωση, η οποία κάνει χρήση του περιεχομένου και του συμβολικού ή σημειωτικού φορτίου που φέρει. Πρόκειται για έναν δυναμικό τρόπο πρόσληψης της εικόνας, υπό την έννοια ότι προϋποθέτει την ενεργοποίηση της φαντασίας του θεατή, ώστε να μπορέσει να αντιληφθεί τον παραλληλισμό, και το νόημα που προκύπτει.

Ανάλογα, ισχυρίζομαι, μπορεί κάποιος να προσεγγίσει και την εικόνα της μεταφοράς, μια και πρόκειται για μία εικόνα που έχει αφηγηματικότητα (δεν εμφανίζεται ως ένα στεγνό διάγραμμα), αλλά παράλληλα περιέχει και στοιχεία που μπορούν να «διαβαστούν» και ως διαγραμματικές αποτυπώσεις, στοιχεία που αναπτύσσουν νοηματικές σχέσεις μεταξύ τους. Η διάταξη μέσα στην εικόνα συνίσταται στον τρόπο με τον οποίο σχετίζονται τα διαφορετικά στοιχεία της, ακόμη και εάν τα έχει αναγνωρίσει κανείς ήδη ως αντικείμενα, τα οποία ενδεχομένως να φέρουν συμβολισμούς (για παράδειγμα, ο αετός που λειτουργεί ως σύμβολο ισχύος, το ουράνιο τόξο ως σύμβολο ελπίδας κλπ). Το ζήτημα είναι, καθώς διαμορφώνεται η εικόνα μεταφοράς, κάποιος να παρατηρήσει και τις δυναμικές αυτών των στοιχείων που έρχονται στο προσκήνιο, όπως την *κίνηση* που αποδίδεται με ένα πέταγμα (και όχι μόνο το πέταγμα), τον πιθανό εγκιβωτισμό στοιχείων, τις αντιθέσεις τους, το βάρος που δίνεται σε μία μεγέθυνση ή σε μια σμίκρυνση, τον τρόπο που αυτά καδράρονται κλπ. Προκειμένου να αποσαφηνιστεί ο παραπάνω ισχυρισμός παρατίθεται μία αντιπαραβολή ανάμεσα σε μία περιγραφή και στη «διαγραμματική» κατανόηση της αντίστοιχης νοητικής εικόνας που προκύπτει. Για παράδειγμα, στην περιγραφή «μία γυναίκα μόνη της σε μπαλκόνι πολυκατοικίας», το στοιχείο που προτάσσεται από την λεκτική περιγραφή είναι η μοναξιά. Εάν κανείς *δει* τη νοητική εικόνα, όπως θα έβλεπε μία υλική εικόνα (διαμορφωμένη μέσα στη διάταξή της), μπορεί με τη βοήθεια της φαντασίας του να *δει* και τα μπαλκόνια, τον τρόπο που διατάσσονται το ένα πάνω από το άλλο, και έτσι πέρα από τη μοναξιά να διακρίνει και το στοιχείο του εγκλωβισμού. Αυτό γίνεται διότι έχει στρέψει την προσοχή του στην οργάνωση της εικόνας. Φυσικά, πάλι στηρίζεται κανείς στην περιγραφή και κατ' επέκταση στη σημασία της πολυκατοικίας. Αυτό όμως δεν είναι ένα στοιχείο που παραβλέπεται, ούτε αμφισβητείται η σχέση γλώσσας και εικόνας και η αλληλεξάρτηση των δύο για την

αναγνώριση των σχημάτων που δημιουργούνται. Αντιθέτως, προτείνεται μία εμβάθυνσή της.

Προτείνεται, λοιπόν, μία εκ νέου σύλληψη της λειτουργίας (ή της δυνατότητας λειτουργίας) της εικόνας της μεταφοράς στον φιλοσοφικό λόγο. Ένας τρόπος κατανόησης που να αναδεικνύει την εκ πρώτης όψεως άφατη πληροφορία, η οποία παρέχεται εμμέσως από τη διάταξη. Η μετάβαση αυτή από την περιγραφή στην οπτική περιγραφή και στην κατασκευή της εικόνας ισχυρίζομαι ότι είναι χρήσιμη, διότι μπορεί να απεικονίσει την *ποιητική* της ιδέας, να εικονογραφήσει κατά κάποιον τρόπο τη δομή της, όπως αυτή προκύπτει μέσα από τις σχέσεις, τις ποιότητες, τις ιδιότητες της νοητικής εικόνας. Άλλωστε η εικόνα που προκύπτει δεν είναι αυθαίρετη. Αναπτύσσεται εντός των προδιαγεγραμμένων ορίων που προκύπτουν από την περιγραφή του φιλοσόφου και έτσι μπορεί κανείς να κάνει λόγο για μία σύνθεση στοιχείων που γίνεται στο νου του αναγνώστη, αλλά με τρόπο κατευθυνόμενο από τον φιλόσοφο. Δεν πρόκειται δηλαδή για μία φανταστική εικόνα που αποτελεί προϊόν των συνειρμών του αναγνώστη ή για μία αυθαίρετη συναισθητική εντύπωση που μπορεί κάποιος να έχει ως αντίδραση σε ένα «οπτικό» ερέθισμα. Πρόκειται για μία «κατασκευασμένη», εμπρόθετη εικόνα, η οποία έχει ως στόχο να δημιουργήσει μία αναλογία μέσα από την αναβίωση μίας οπτικής εμπειρίας. Η ανάδειξη αυτής της εσωτερικής διαγραμματικής λογικής, όπως την ορίζει η οργάνωση της εικόνας, μπορεί να συμβάλλει στην εμβάθυνση στο νόημα της μεταφοράς και κατ' επέκταση στην περαιτέρω κατανόηση του αντίστοιχου φιλοσοφικού επιχειρήματος/έννοιας. Έτσι μπορεί κανείς να αντιμετωπίσει την νοητική εικόνα ως αναπόσπαστο κομμάτι της ίδιας της ιδέας που απλώς εκφράζεται με ένα άλλο μέσο, και όχι ως ένα συνοδευτικό επεξηγηματικό σχόλιο.

3.1.1 Το νέο μοντέλο κατανόησης σε σχέση με τα υπάρχοντα: Ομοιότητες, διαφορές, μετασχηματισμοί

Το μοντέλο της εικονογραφημένης διαγραμματικής ανάγνωσης το οποίο προτείνω, αντλεί στοιχεία από σχετικές προσεγγίσεις φιλοσόφων, τις οποίες παρουσίασα στο πρώτο κεφάλαιο. Παρόλο που έχει διαφορετικό αφηγητικό σημείο δεν αποτελεί μία αίολη πρόταση, η οποία προκύπτει με βάση αποκλειστικά και μόνο την ανάγνωση της εικόνας, αποκομμένη από τις θεωρητικές προσεγγίσεις των φιλοσόφων. Παρακάτω θα παραθέσω τις διαστάσεις συνάφειας αλλά και διαφοράς σε σχέση με αυτές τις προσεγγίσεις, ώστε να προσφέρω μια πληρέστερη κατανόηση του προτεινόμενου μοντέλου αλλά και της θέσης του σε σχέση με το υπάρχον θεωρητικό τοπίο. Θα επισημάνω, πιο συγκεκριμένα, ποια στοιχεία των προηγούμενων φιλοσοφικών προσεγγίσεων εγκαταλείπονται, ποια διατηρούνται και ποια μετασχηματίζονται στην ανάπτυξη του προτεινόμενου μοντέλου.

Στοιχεία των υπαρχουσών προσεγγίσεων τα οποία εγκαταλείπονται είναι όσα συνδέουν την εικονικότητα με τον εξωτερικό κόσμο: άρα, η προσέγγιση του Αριστοτέλη, του Hegel, ακόμη και ένα μέρος της προσέγγισης του Nietzsche ως προς την εικονικότητα της μεταφοράς, δεν χρησιμοποιούνται στο προτεινόμενο μοντέλο κατανόησης. Αυτό διότι οι συγκεκριμένες προσεγγίσεις συσχετίζουν την εικονικότητα με την οπτική αντίληψη (ή με την οιονεί-οπτική εμπειρία στον Αριστοτέλη), και κατά συνέπεια την εικόνα με τις εμπειρίες που αντλούνται από τον εξωτερικό κόσμο. Αυτή η συλλογιστική έχει ως αποτέλεσμα να εξετάζεται στενά ο τρόπος με τον οποίο δημιουργείται η εικόνα, το αντικείμενο το οποίο αναπαριστά. Η εστίασή τους εντοπίζεται στη διερεύνηση της ρίζας της μεταφοράς, αποδεικνύοντας πως, εάν κανείς πάει αρκετά βήματα πίσω σίγουρα θα σκοντάψει σε μία εμπειρία από τον εξωτερικό κόσμο, δηλαδή σε μία φυσική εικόνα που έχει «μεταποιηθεί» σε λόγο. Για αυτό θεωρείται ότι το καλύτερο που θα μπορούσε (ή και μπορεί) κανείς να εξάγει από μία εικονοποιητική μεταφορά είναι μία αίσθηση, η οποία με τη σειρά της ενδύει τον θεωρητικό λόγο με μία εμπειρική χροιά, ή αλλιώς ότι μπορεί κανείς να αποκωδικοποιεί τους συμβολισμούς (υπό την έννοια της χρήσης ενός αντικειμένου ή μιας λέξης για την παρουσίαση μιας αφηρημένης ιδέας). Αυτή λοιπόν την πτυχή της εικονικότητας εξετάζαν, αποδίδοντάς της κατά

συνέπεια έναν απλώς συνοδευτικό ρόλο εντός του πλαισίου της μεταφοράς, ρόλο τον οποίο επιθυμώ εδώ να υπερβώ.

Τα στοιχεία των υπαρχουσών προσεγγίσεων τα οποία, αντίθετα, διατηρούνται στο προτεινόμενο μοντέλο είναι τα ακόλουθα: αποδέχομαι αφενός ότι υπάρχει αναλογία ανάμεσα στην εικόνα και στο επιχείρημα, η οποία λειτουργεί εξηγητικά, αφετέρου ότι ενεργοποιείται η παραγωγική μας φαντασία για να μπορέσει η νοητική εικόνα να αποκτήσει μορφή. Αυτό σημαίνει πως ευθυγραμμίζομαι με τις επισημάνσεις του Αριστοτέλη για την ενεργό συμμετοχή του ακροατή, όπως και με τη συλλογιστική του Καντιανού σχήματος, το οποίο προοιωνίζεται τη διαγραμματική λογική, όπως και με την έννοια των αισθητικών ιδεών, η οποία εισάγει την ισχύ της εικόνας έναντι των λέξεων, ενεργοποιώντας τη φαντασία και κινητοποιώντας παράλληλα τον αναστοχασμό («μας κάνουν να σκεφτόμαστε περισσότερο από όσα μπορούμε να εκφράσουμε σε μία έννοια προσδιορισμένη με λέξεις» γράφει ο Kant στην *Κριτική της Κριτικής Δύναμης* §49). Συμφωνώ με τα παραπάνω, αναγνωρίζοντας πως η εικόνα έχει δυνάμεις που δεν απελευθερώνονται με την λεκτική ανάλυση και θεωρώ μάλιστα πως αυτό προς το οποίο έτεινε ο Kant μπορεί να εξηγηθεί μέσα από την θεωρία της εικόνας: η ισχύς των εικόνων προκύπτει επειδή δημιουργούν και δομικές παραλληλίες που ευθυγραμμίζονται με την περιγραφή των αναφερόμενων εννοιών.

Ένα επιπλέον στοιχείο το οποίο διατηρείται στο μοντέλο της εικονογραφημένης διαγραμματικής αντίληψης προέρχεται από τον Nietzsche: ενώ παραμερίζω την αρχική σύνδεση που κάνει ο Nietzsche ανάμεσα στην αναπαραστατική απεικόνιση του εξωτερικού κόσμου και τις έννοιες, συγκρατώ τη σχέση που διέκρινε ανάμεσα στο υποκείμενο και στη δημιουργία της μεταφοράς—το ότι συνέβαλε, δηλαδή, στο να συσχετίσει το προσωπικό «βλέμμα» του καθενός προς τον εξωτερικό κόσμο με την διαμόρφωση από πλευράς του, χωρίς να το συνειδητοποιεί, μίας ολότελα δικής του εικόνας για αυτόν. Το μοντέλο που προτείνω βασίζεται εξαιρετικά στην προσωπική στάση που έχει ο θεατής/αναγνώστης απέναντι στην εικόνα. Όμοια συγκρατώ και την πιο εξειδικευμένη ανάλυση του Ricoeur, ο οποίος θέτει το ερώτημα του «πώς βλέπουμε», δίνοντας και το εργαλείο του «βλέπω-ως» ως κρίκο που ενώνει το X με το Y : «βλέπω μία όψη», η οποία διαμορφώνει ένα gestalt, ένα ενιαίο επίπεδο δηλαδή που κατασκευάζεται μέσα από τη μεταφορά. Το «βλέπω-ως» υπερβαίνει το

πρόβλημα της ιδιωτικής εικόνας, ενώνοντας το ρηματικό, το οποίο διατυπώνεται στη μεταφορά, με το μη-ρηματικό που σχηματίζεται ως ένα ενιαίο επίπεδο με το εικονικό νόημα. Ενώ όμως ο Ricoeur εφάρμοζε το «βλέπω-ως» στον ποιητικό λόγο, κατά την ανάπτυξη του προτεινόμενου μοντέλου το «βλέπω-ως» θα λειτουργήσει ως εργαλείο για την εφαρμογή της διαγραμματικής λογικής στην εικόνα της μεταφοράς.

Σε αυτό το πλαίσιο αντλούνται επίσης στοιχεία και από το μοντέλο της «μεταφοράς-εικόνας» του Lakoff, ο οποίος αναγνώρισε τη δυνατότητα σύγκρισης ανάμεσα σε δύο σχήματα, τα οποία εμφανίζονται σε νοητικές εικόνες που προκύπτουν μέσα από μία περιγραφή. Διαχειριζόταν, δηλαδή, τη μορφική ομοιότητα ακόμη και σε νοητικές εικόνες που σχηματίζονται μέσα από τη φαντασία σαν να βρίσκονται μπροστά στον αναγνώστη/θεατή, χωρίς να είναι απαραίτητη η υλικότητα της περιγραφόμενης εικόνας. Το μοντέλο του δεν μπορούσε να προσαρμοστεί στην εξέταση εικονικών μεταφορών που ενσωματώνονται στον φιλοσοφικό λόγο, καθώς αναφερόταν σε εικόνες που σχηματίζονταν στον ποιητικό λόγο και συνέκριναν δύο όμοιες κατηγορίες, αντιστοιχίζοντας στοιχεία της μίας νοητικής εικόνας με μία άλλη. Πάνω σε αυτό το μοντέλο βασίζομαι, λοιπόν, αλλάζοντας αφ' ενός την κλίμακα εφαρμογής του, και αφ' ετέρου το συσχετισμό των μορφών. Ένα παράδειγμα θα εξηγήσει καλύτερα τον ισχυρισμό. Στη μεταφορά «η μέση της γυναίκας μου είναι κλεψύδρα», το μοντέλο της «μεταφοράς-εικόνας» αναφέρεται μόνο στην ομοχωρική αντιστοιχία, δηλαδή στον εντοπισμό της ίδιας μορφής, η οποία καταλαμβάνει ουσιαστικά τον ίδιο «χώρο» με την ανάγνωση των δύο μερών της μεταφοράς, στη συγκεκριμένη περίπτωση ανάμεσα στην κλεψύδρα και στη μέση. Στο προτεινόμενο μοντέλο της εικονογραφημένης διαγραμματικής αντίληψης ο θεατής/αναγνώστης αναζητά μορφικές ομοιότητες όχι ανάμεσα στις δύο εικόνες –οι οποίες άλλωστε δεν υπάρχουν στη φιλοσοφική μεταφορά– αλλά στο εσωτερικό της εικόνας της μεταφοράς. Και αυτό γιατί ακόμη και μέσα στο περιορισμένο κάδρο της μίας εικόνας από τη διάταξη και την πυκνότητα μπορούν να προκύψουν στοιχεία τα οποία δύνανται να αναγνωριστούν οπτικά και να λειτουργήσουν γνωστικά στην κατανόηση της έννοιας στην οποία αναφέρονται. Επίσης στο προτεινόμενο μοντέλο δεν αναζητεί κανείς απαραίτητως ομοχωρικές σχέσεις ανάμεσα στα στοιχεία που διαμορφώνουν την εικόνα. Το μοντέλο λειτουργεί με πιο ελαστικό τρόπο, επιτρέποντας τον εντοπισμό και εκείνων των μορφικών ομοιοτήτων που δεν

συνεπάγονται την κατάληψη του ίδιου «χώρου» - η σύνδεση δηλαδή μεταξύ των μορφών δεν είναι τόσο στενή και τόσο περιοριστική. Στα παραδείγματα που θα παρουσιαστούν, το μοντέλο θα τεθεί σε εφαρμογή και η παραπάνω επισήμανση θα γίνει ευκρινέστερη. Ωστόσο, πριν από την εφαρμογή του είναι αναγκαίο να αναπτυχθεί ο παράγοντας που ισχυρίζομαι πως άλλαξε τα δεδομένα και διαμόρφωσε τις συνθήκες για ένα νέο μοντέλο κατανόησης της εικονοποιητικής μεταφοράς του φιλοσοφικού λόγου.

3.1.2 Η μεταβλητή που αλλάζει την οπτική

Σημαντικό στοιχείο μετασχηματισμού των παραπάνω μοντέλων υπήρξε ο παράγοντας της οπτικής αναγνωσιμότητας. Με τον όρο οπτική αναγνωσιμότητα – την οποία διακρίνω από την ερμηνεία που σχετίζεται με διαφορετικούς παράγοντες (ιστορικές συνθήκες, τρόποι παραγωγής, προθετικότητα)– ορίζονται οι τεχνικές παρατήρησης της εικόνας, όπως αυτές προκύπτουν μέσα από την καλλιέργεια και την εκπαίδευση του βλέμματος, ουσιαστικά δηλαδή μέσα από την έκθεση σε οπτικά ερεθίσματα πέραν αυτών που αποτελούν το φυσικό μας περιβάλλον. Στο πέρασμα του χρόνου, τα ερεθίσματα αυτά έχουν αυξηθεί σημαντικά, και μάλιστα τόσο ώστε μπορούμε να αναφερόμαστε σε ένα οπτικό περιβάλλον το οποίο έχει αναπόφευκτα αντίκτυπο και στον τρόπο που επεξεργαζόμαστε την οπτική πληροφορία, ακόμη και όταν αυτή μεταφέρεται μέσα από λέξεις. Για τον λόγο αυτό δεν γίνεται να αντιμετωπίζεται αναχρονιστικά ο θεατής και να εξισώνονται οι οπτικές προσλαμβάνουσες κάποιου που διάβαζε τα γραπτά του Leibniz τον 17^ο αιώνα με αυτές ενός σύγχρονου θεατή. Εκείνη την εποχή οι μόνες κατασκευασμένες εικόνες που έβλεπε κανείς ήταν πίνακες, αναπαραστάσεις που ακολουθούσαν συγκεκριμένους κανόνες και ρόλους (τελετουργικούς, διακοσμητικούς κλπ) και βρίσκονταν σε συγκεκριμένους δημόσιους χώρους.

Σήμερα κάνουμε αναφορά σε μία οπτική κουλτούρα, η οποία αποτελεί οργανικό μέρος της καθημερινότητάς μας και διαχέεται σε πολλαπλές εφαρμογές. Γι' αυτόν τον λόγο ισχυρίζομαι ότι η οπτική αναγνωσιμότητα, η οποία συνεπάγεται μία εξοικείωση του θεατή με την «κατασκευασμένη εικόνα», αποτελεί έναν παράγοντα που δεν μπορεί να παραβλεφθεί όταν αναφερόμαστε στην κατανόηση της

εικόνας, ακόμη και όταν αυτή προκύπτει μέσα από μία νοητική διαδικασία και δεν έχει υλική μορφή, όπως συμβαίνει στην εικόνα της μεταφοράς. Η επικαιροποίηση, κατά κάποιον τρόπο, της αντιμετώπισης της εικόνας της μεταφοράς κρίνεται αναγκαία εφόσον έχουμε αποκτήσει νέα εργαλεία, όπως θα δείξω παρακάτω.

Αυτά προέκυψαν με την έλευση της φωτογραφίας σε συνδυασμό με τα ποικίλα εικαστικά ρεύματα του 20^{ου} αιώνα. Ξεκινώντας από την ζωγραφική, αναφέρω ενδεικτικά ορισμένα ρεύματα που άλλαξαν τον τρόπο διαχείρισης της εικόνας, όπως τον ιμπρεσιονισμό, τον κυβισμό, τον σουπρεματισμό, αλλά και τα κινήματα της αφαιρετικής ζωγραφικής που ακολούθησαν, φθάνοντας ως και την εννοιολογική τέχνη. Τα κινήματα αυτά πρότειναν διαφορετικούς τρόπους *ποιητικής*, και κατ' επέκταση και επεξεργασίας και κατανόησης της κατασκευασμένης εικόνας από τον εκάστοτε θεατή/δέκτη. Μπορεί βέβαια κάποιος να ισχυριστεί ότι σε αυτή την περίπτωση οι οπτικές δεξιότητες που αναπτύσσονται αφορούν ένα περιορισμένο κοινό που ασχολείται με τον κόσμο της τέχνης και δεν διαμορφώνουν έναν κοινό παρονομαστή οπτικής αναγνωσιμότητας. Πράγματι κάποιος που είναι σε θέση να κατανοήσει ένα έργο τέχνης του Rothko ή το «Μαύρο Τετράγωνο» του Malevich ενδέχεται να διαθέτει πιο ανεπτυγμένη οπτική αναγνωσιμότητα. Αυτή αποτελεί συνάρτηση εξειδικευμένων γνώσεων και όχι ένα εργαλείο γενικής εφαρμογής (εδώ λειτουργεί δηλαδή η συνάρτηση έργο τέχνης→ερμηνεία→κατανόηση οπτικής γλώσσας).

Ωστόσο, δεν αναφέρομαι στις επιμέρους αναγνώσεις των εικόνων, οι οποίες όντως χρειάζονται ερμηνευτικά εργαλεία για να πραγματοποιηθούν, αλλά στο γεγονός ότι η συνεχής έκθεση και τριβή με αυτές έχει λειτουργήσει συσσωρευτικά. Κατά συνέπεια, ακόμη και εάν η συνεχής έκθεση στην εικόνα δεν έχει καλλιεργήσει το βλέμμα με τρόπο που να μπορεί να λειτουργήσει ερμηνευτικά, σίγουρα έχει εξοικειώσει τον θεατή με κάθε «ανοίκεια» δομή, φέρνοντας στο προσκήνιο την σημασία της κατασκευής της εικόνας μέσα από διαφορετικές τεχνικές. Για παράδειγμα, η αντίδραση ενός θεατή σήμερα απέναντι σε ένα σώμα που αντί για κεφάλι έχει ένα μήλο, είναι πολύ διαφορετική από ότι θα ήταν η αντίδραση ενός ανθρώπου που ζούσε στο 1800 και δεν είχε εκτεθεί ποτέ σε σουρεαλιστικά έργα. Ο θεατής είναι εξοικειωμένος πλέον με την ιδέα ότι μία εικόνα δεν αποτελεί αναγκαία μία αναπαράσταση, αλλά μία κατασκευή που κάνει χρήση αναπαραστατικών μέσων. Σε αυτό το σημείο εστιάζω στο γεγονός ότι αντιλαμβανόμαστε πλέον πως η εικόνα

αποτελεί μία κατασκευή που με τον ένα ή τον άλλο τρόπο, ευκολότερα ή δυσκολότερα, μπορεί να διαβαστεί. Προκειμένου όμως αυτή η παραδοχή να έχει εξηγητική σημασία, είναι σκόπιμο, περαιτέρω, να αναφερθώ στα εργαλεία που μπορεί να χρησιμοποιήσει κανείς για να δει την εικόνα σε ένα πρώτο επίπεδο, προτού κάνει χρήση των όρων παραγωγής της, του πλαισίου στο οποίο εντάσσεται κ.λπ. – προτού δηλαδή αρχίσει να την ερμηνεύει. Αυτά είναι σε πολλές οπτικές γλώσσες κοινά, αλλά λειτουργούν με πιο απτό και διακριτό τρόπο στη φωτογραφική εικόνα, όπως θα εξηγήσω, χρησιμοποιώντας την ακολούθως ως ένα απτό παράδειγμα οπτικής αναγνωσιμότητας.

3.1.3 Ο ρόλος της φωτογραφίας

Το βασικό μέλημα εδώ είναι η πρώτη ανάγνωση, όταν διακρίνονται η διάταξη, η σύνθεση, οι πιθανές αντιθέσεις και εντάσεις στην περιγραφή μιας κατάστασης, μιας σκηνής κλπ. Το φωτογραφικό μέσο και οι δημιουργοί του, έχοντας αφομοιώσει τους κανόνες σύνθεσης της ζωγραφικής (όπως για παράδειγμα τον τρόπο που δημιουργείται η προοπτική, κ.ο.κ) και έχοντας αναπτύξει καινούριους λόγω του ίδιου του φωτογραφικού μέσου, έχουν ανοίξει δρόμους μιας άλλης προσέγγισης της εικόνας. Τώρα ο θεατής βλέπει συνεχώς γύρω του εικόνες και σταδιακά αντιλαμβάνεται ότι μέσα σε διαφορετικό πλαίσιο οι εικόνες εξυπηρετούν και διαφορετικούς σκοπούς. Η κατάκτηση αυτή καλλιέργησε μία δεξιότητα που έχει διευρύνει τα όρια της οπτικής εμπειρίας: έτσι από την αναγνώριση του περιεχομένου –από το «τι βλέπω»– έχουμε μεταβεί στην αναζήτηση του «πώς πρέπει να το βλέπω».

Βεβαίως, η αναζήτηση αυτή μπορεί να αφορά και άλλα είδη εικόνας· ωστόσο ισχυρίζομαι ότι η φωτογραφία ωθεί προς αυτήν την κατεύθυνση και μάλιστα κατά μία έννοια αβίαστα, επειδή τα στοιχεία της προκύπτουν από τον εξωτερικό κόσμο, ακόμη και εάν η εικόνα είναι σκηνοθετημένη ως την τελευταία της λεπτομέρεια. Η διαφημιστική, ειδησεογραφική, αλλά και αισθητική χρήση της φωτογραφίας, όπως και οι πρακτικές των δημιουργών που κινούνται παράλληλα με τις τεχνολογικές εξελίξεις του μέσου, έχουν συντελέσει πλέον στην παρακάτω

παραδοχή: ο θεατής αναγνωρίζει ότι η εικόνα, όποια και εάν είναι αυτή και όσο αληθοφανής και εάν μοιάζει, αποτελεί «κατασκευή» ενός δημιουργού.

Αυτό φυσικά δεν αποτελεί παραδοχή αυτονόητη στις φιλοσοφικές συζητήσεις, έστω και αν μέσα από την εμπειρική παρατήρηση των διαφορετικών ειδών εικόνας και τις τεχνικές επεξεργασίας της μπορεί να γίνει εύκολα αποδεκτή – ιδιαίτερα μετά την έλευση της ψηφιακής τεχνολογίας. Όμως μία σύντομη αναφορά στον τρόπο με τον οποίο αναπτύχθηκε η φιλοσοφική συζήτηση θα δείξει πως η φωτογραφική εικόνα θεωρείτο επί πολλά χρόνια καταγραφή και όχι κατασκευή, αποσπώντας το ενδιαφέρον των φιλοσόφων από άλλα ζητήματα και κατασκευάζοντας έναν μύθο περί οντολογίας της φωτογραφικής εικόνας. Έτσι λοιπόν, τριάντα χρόνια πριν, σύμφωνα με τον André Bazin, η φωτογραφία αποτελούσε ένα μέσο που «απογυμνώνει» την πραγματικότητα, μέσα από τη μηχανική παρέμβαση της κάμερας.

Οι αισθητικές ιδιότητες της φωτογραφίας βρίσκονται στην δύναμή της να απογυμνώνει τις πραγματικότητες. Ο θεατής δεν μπορεί να διαχωρίσει, στο σύνθετο ιστό του αντικειμενικού κόσμου, την αντανάκλαση που δημιουργείται σε ένα υγρό πεζοδρόμιο, ή την χειρονομία ενός παιδιού. Μόνο ο αμέτοχος φακός, ο οποίος απογυμνώνει το αντικείμενό του από όλους τους τρόπους που θα μπορούσε κάποιος να δει, από όλες τις στοιβαγμένες προλήψεις, την πνευματική σκόνη και βρομιά που έχει καλύψει το βλέμμα, μπορεί με την παρθενική του αγνότητα να τραβήξει την προσοχή μας.
(Bazin 1967: 199)

Μία φωτογραφία δηλαδή αποτελούσε ένα «κομμάτι της πραγματικότητας», κατορθώνοντας μάλιστα να αναδείξει και την πιο «αντικειμενική» της πλευρά. Η φωτογραφία προσεγγιζόταν μέσα από το πρίσμα της μηχανικής καταγραφής. Σε αυτό το στάδιο η φωτογραφία γίνεται αντιληπτή ως μία αποτύπωση του εξωτερικού κόσμου. Στον σκληρό πυρήνα αυτής της θέσης βρέθηκε και ο Roger Scruton, θεωρώντας πως η φωτογραφία, τουλάχιστον στην ιδανική μορφή της, δεν αποτελεί παρά μία τεχνική διαδικασία (που περιλαμβάνει χημεία και οπτική) και όχι μία διαδικασία στην οποία εμπλέκεται η προθετικότητα του δημιουργού. Η φωτογραφία

είναι περισσότερο ένας καθρέφτης, παρά ένα παράθυρο στον κόσμο (Scruton 1981: 596). Η σταδιακή αποκόλληση από αυτή τη θεώρηση παρατηρείται στον Kendall Walton, ο οποίος υπερασπίζεται τη ρεαλιστική προσέγγιση της φωτογραφίας, χωρίς όμως να ισχυρίζεται ότι αποτελεί απλώς μία πιστή αντανάκλαση του εξωτερικού κόσμου. Αναφέρεται στην ιδιότητα που έχουν οι φωτογραφίες να είναι «διάφανες», να μπορεί δηλαδή ο θεατής να δει μέσα από αυτές, να δει τα αντικείμενα και τα πρόσωπα, σαν να βρίσκονταν μπροστά του. Αναφέρεται δηλαδή σε μία ιδιότυπη αντιληπτική ικανότητα, φωτίζοντας το γεγονός πως η φωτογραφική εικόνα δεν παρουσιάζει μία απλή καταγραφή (Walton 1984: 263). Σε αυτή τη θέση εναντιώθηκε ο Gregory Currie, ισχυριζόμενος ότι η φωτογραφία παρουσιάζει αναπαραστάσεις και όχι τα ίδια τα αντικείμενα. Για αυτόν το λόγο οι φωτογραφίες δεν μπορούν να θεωρούνται ως «βοηθήματα της όρασης» και ως εκ τούτου δεν έχουν τη δυνατότητα να παρέχουν ουδεμία αντιληπτική πρόσβαση διαφορετικού τύπου, όπως ισχυριζόταν ο Walton (Currie 1991: 25). Στη συνέχεια, η συζήτηση αναπτύχθηκε πέρα από το πεδίο περί αναπαράστασης, ρεαλισμού και φωτογραφικής οντολογίας. Οι τεχνολογικές εξελίξεις και κατ' επέκταση οι φωτογραφικές πρακτικές και χρήσεις του μέσου, μετατόπισαν τη συζήτηση σε αυτό που ο Noël Carroll όρισε και ως «αδιοτυπία του μέσου» [medium specificity] (Carroll 1996: 48). Σύμφωνα με αυτή, οι διαφορετικοί τύποι αναπαράστασης που παρατηρούνται στη φωτογραφία δεν αποτελούν μία λειτουργία της οντολογίας της φωτογραφικής εικόνας, αλλά εκπληρώνουν τους αντίστοιχους σκοπούς της. Δεν υπάρχει μία φωτογραφική ουσία, απέναντι στην οποία μπορούν να υπάρχουν διαφορετικές θέσεις. Οι χρήσεις του μέσου, οι οποίες αποτελούν και ευθεία συνάρτηση των τεχνολογικών του εξελίξεων, όπως ισχυρίστηκε ο Patrick Maynard στο *Engine of Visualization*, διαμορφώνουν και θέτουν διαφορετικά ζητήματα κατανόησης: αναδεικνύουν διαφορές ανάμεσα στην αναγνώριση και στην απεικόνιση και διευρύνουν τον τρόπο με τον οποίο βλέπουμε και φανταζόμαστε (μπορεί να αναγνωρίζουμε για παράδειγμα έναν πίθηκο, αλλά να απεικονίζεται ο Κινγκ Κόνγκ κ.ο.κ) (Maynard 1997:114). Βρισκόμαστε λοιπόν στο σημείο όπου οι θεωρητικές συζητήσεις περιστρέφονται γύρω από διακρίσεις της αναπαράστασης και διαφορετικές αποχρώσεις της φωτογραφικής διαδικασίας. Η μετακίνηση από τις πρώτες θέσεις περί ατόφιας αποτύπωσης της πραγματικότητας είναι εμφανής.

Αυτή η συνοπτική εξιστόρηση ορισμένων σημαντικών προσεγγίσεων έγινε προκειμένου να φανεί πως η παραδοχή ότι η φωτογραφία αποτελεί μία «κατασκευή», δεν έχει προκύψει ανώδυνα. Η θεωρητική συζήτηση εξελίχθηκε παράλληλα με τις φωτογραφικές πρακτικές και εξερεύνησε τις δυνατότητες που αυτές δημιούργησαν.

Έχοντας εξηγήσει τα παραπάνω, ισχυρίζομαι ότι η δεξιότητα της οπτικής αναγνωσιμότητας (η αντίληψη της οργάνωσης της εικόνας) ενισχύθηκε από το ρόλο της φωτογραφίας. Ακόμη και όταν η φωτογραφία γινόταν κατανοητή μόνο ως καταγραφή, συνέχιζε να αποτελεί μία επιλογή ενός δημιουργού/φωτογράφου. Η επιλογή αυτή, ακόμη και εάν παραγνωρίζεται από το θεατή, βρίσκεται πίσω από κάθε φωτογραφία και ως εκ τούτου το περιεχόμενο της χρήζει ανάλογης αντιμετώπισης: η καταγραφή αποτελεί μία συνειδητή επιλογή και η προβολή της εκάστοτε εικόνας αποτελεί μία έμμεση ανα-κατασκευή της θεματικής που έχει επιλεγεί. Με όποιο τρόπο και αν προσεγγιστεί η φωτογραφική εικόνα, έχοντας το πλεονέκτημα του «λυμένου» περιεχομένου, δημιουργεί ένα αποτέλεσμα που προσκαλεί τον θεατή να ανακαλύψει το νόημα που βρίσκεται και στη διάταξή της. Ως εκ τούτου συνετέλεσε στην ανάπτυξη της οπτικής αναγνωσιμότητας του θεατή.

Γιατί, λοιπόν, να μεταχειριζόμαστε την εικόνα της μεταφοράς σαν να μην υπάρχει αυτή στην εμπειρία; Η απάντηση βέβαια είναι απλή: προφανώς επειδή δεν εμφανίζεται ως υλική, αλλά ως νοητική εικόνα. Το θέμα όμως δεν είναι να αναζητήσει κανείς τι είδους εικόνα είναι, τη φύση, την υφή ή τις ιδιότητές της (τουλάχιστον όχι σε αυτή την εργασία), αλλά να στρέψει την προσοχή του στο γεγονός ότι αποτελεί μία νοητική κατασκευή. Το κομβικό σημείο είναι ο τρόπος θέασης της εικόνας, και όχι η εικόνα η ίδια.

Δεν προτείνω, άρα, εδώ μια οντολογική αντιστοίχιση ανάμεσα στη νοητική και στη φωτογραφική εικόνα, αλλά επιχειρώ να αναδείξω έναν δυνατό τρόπο κατανόησης της εικόνας της μεταφοράς από τον θεατή/δέκτη. Κατά συνέπεια, αυτή η διαδικασία ενδέχεται να αποκαλύψει στοιχεία που δεν αναγνωρίζονταν ότι υπήρχαν, ακριβώς επειδή δεν ήταν ορατά.

Η φωτογραφία άλλωστε κατόρθωσε να αποκαλύψει, λόγω της φύσης της, πόση πληροφορία μπορεί να υπάρχει σε μία εικόνα. Πληροφορία την οποία ενδεχομένως να αντιλαμβανόμαστε, αλλά να μην είχαμε συνειδητά αναγνωρίσει. Ο

Benjamin στη *Σύντομη Ιστορία της Φωτογραφίας* (1999) εισάγει τον όρο του «οπτικού ασυνείδητου», το οποίο ενεργοποιείται χάρη στη φωτογραφία.

Μέσω της φωτογραφίας ανακαλύπτουμε την ύπαρξη του «οπτικού ασυνείδητου» όπως ανακαλύπτουμε το «ενστικτώδες [instinctual]» ασυνείδητο μέσα από την ψυχανάλυση. Λεπτομέρειες δομής, κυτταρικός ιστός, τομείς με τους οποίους ασχολούνται συνήθως η τεχνολογία και η ιατρική, όλα αυτά, είναι από την καταβολή τους περισσότερο εγγενή στην κάμερα από ότι τα ατμοσφαιρικά τοπία ή τα εμπνευσμένα πορτρέτα. Και την ίδια στιγμή, η φωτογραφία αποκαλύπτει με αυτό το υλικό όψεις μιας φυσιολογίας και εικόνες του κόσμου που κατοικούν στα πιο μικρά πράγματα – γεμάτες νόημα αλλά και αρκετά συγκαλυμμένες ώστε να μπορούν να κρύβονται στα όνειρα που κάνουμε ξύπνιοι και συνάμα, όταν αυτές μεγεθύνονται και μπορούν να διαμορφωθούν, να κάνουν τη διαφορά ανάμεσα στην τεχνολογία και στη μαγεία και να γίνονται ορατές ως μία απόλυτη μεταβλητή της ιστορίας. (Benjamin 1999: 512)

Αν και στον παραπάνω ισχυρισμό ο Benjamin δίνει μεγαλύτερο βάρος στις τεχνολογικές δυνατότητες του φωτογραφικού μέσου, παράλληλα φωτίζει τη σχέση ανάμεσα στο βλέμμα και την πληροφορία. Από τη στιγμή που έχει κανείς τα κατάλληλα εργαλεία για να δημιουργήσει ή αντίστοιχα να ανασύρει την πληροφορία (αυτή η σχέση δημιουργού/δέκτη είναι αμφίδρομη), τότε αλλάζει και η οπτική του εμπειρία (Elo 2007: 6). Από τη στιγμή που ο θεατής μπορεί να έχει πρόσβαση σε στοιχεία που δεν ήταν αφανή, αλλά λίκνιζαν στο ασυνείδητο (στο οπτικό ασυνείδητο κατά τον Benjamin) το *βλέμμα* γίνεται πιο απαιτητικό, μπορεί να αναγνωρίσει περισσότερα στοιχεία. Το φωτογραφικό μέσο έχει ενσωματώσει στο πεδίο του και τον αόρατο μικρόκοσμο και έχει ασκήσει τον θεατή στη μεγέθυνση και στη σμίκρυνση. Κατ' αναλογία, εάν κανείς εφαρμόσει ένα *βλέμμα* που εστιάζει, πέρα από το περιεχόμενο, στη διάταξη και στη δομή της νοητικής εικόνας που δημιουργείται μέσα από τη μεταφορά, ενεργοποιεί το οπτικό του ασυνείδητο, ώστε

να αναγνωρίσει αυτό που γνώριζε πως υπήρχε, αλλά δεν είχε ανασύρει στην επιφάνεια.

3.2 Η διαγραμματική αντίληψη και η εφαρμογή της σε φωτογραφικές και νοητικές εικόνες

Η διάταξη μέσα στην εικόνα συνίσταται στον τρόπο με τον οποίο σχετίζονται τα διαφορετικά στοιχεία της. Μέσα από αυτή τη διαδικασία συχνά δίνεται βάρος κυρίως α) στις μορφικές ομοιότητες που χρησιμοποιούνται και β) στις λεπτομέρειες που επηρεάζουν τον τρόπο πρόσληψης της εικόνας. Και τις δύο αυτές πρακτικές κατανόησης θα τις αναδείξω έχοντας ως παράδειγμα τη φωτογραφική εικόνα. Η κατασκευή της φωτογραφικής εικόνας έχει πολλά στοιχεία που την κάνουν εύκολα αντιληπτή σε ένα πρώτο επίπεδο στον θεατή, ακριβώς λόγω της σχέσης που έχει με την πραγματικότητα, χωρίς ωστόσο αυτό να αναιρεί το γεγονός ότι αποτελεί ένα δημιούργημα που ακολουθεί μία ολόκληρη διαδικασία, από την επιλογή της εικόνας μέχρι την εκτύπωσή της. Όπως επίσης χωρίς να παραβλέπεται ότι δεν υπάρχει μόνο *μία* φωτογραφική εικόνα, υπό την έννοια ενός συγκεκριμένου τύπου εικόνας που μπορεί να χαρακτηριστεί ως φωτογραφική.

Άλλωστε δεν ισχυρίζομαι ότι όλες οι εικόνες έχουν μορφικές ομοιότητες ή λεπτομέρειες που επηρεάζουν το νόημά τους. Αυτό όμως που ισχυρίζομαι είναι ότι το βλέμμα μας είναι εξοικειωμένο στο να τις αναζητεί και να τις εντοπίζει. Βεβαίως, είναι περισσότερο προφανές ότι αυτό συμβαίνει στην περίπτωση αναγνώρισης των μορφικών ομοιοτήτων, όπου κανείς ξεχωρίζει εύκολα τα περιγράμματα, διαπιστώνει τις κινήσεις και τις σχέσεις κ.λπ., όπως φάνηκε στο εικονογραφημένο διάγραμμα της Kazmierczak. Όμως και ο εντοπισμός μιας καίριας λεπτομέρειας μπορεί να κατευθύνει το βλέμμα προς ένα εικονογραφημένο διάγραμμα, μια και από τη στιγμή που αυτή εντοπιστεί, πολλές φορές αλλάζει και όλη την ισορροπία της αρχικής διάταξης και αποκαλύπτει άλλες σχέσεις μεταξύ των μορφών. Υπό αυτή την έννοια, η διαγραμματική αντίληψη εμφανίζεται χάρη στις μορφικές ομοιότητες, αλλά εξαρτάται και από τις λεπτομέρειες.

3.2.1 Μορφικές ομοιότητες και η δυναμική της εικόνας

Οι μορφικές ομοιότητες αποτελούν ένα σημαντικό εργαλείο για να αντιληφθεί κανείς τα νοήματα που εμφανίζονται στην εικόνα. Μέσα από τη χρόνια έκθεση στην κατασκευασμένη εικόνα, το βλέμμα του θεατή αναζητεί να τις εντοπίσει, ώστε να μπορέσει μέσα από τις συνδέσεις που προτείνουν να προχωρήσει σε μία σημειωτική ανάγνωση της εικόνας. Εστιάζω σε αυτές γιατί οι σχέσεις τις οποίες αναδεικνύουν μπορούν να διευκολύνουν στην εφαρμογή φαινομενολογικών προσεγγίσεων της νοητικής εικόνας της μεταφοράς.

Σε αυτό το σημείο η προσοχή επικεντρώνεται στον τρόπο με τον οποίο ο θεατής έχει εξοικειωθεί να τις εντοπίζει μέσα από απτές περιπτώσεις. Χαρακτηριστικό παράδειγμα είναι εικόνες όπως αυτές του Henri-Cartier Bresson, ο οποίος χρησιμοποιούσε γεωμετρικές αρχές στα φωτογραφικά του έργα, δημιουργώντας μία γεωμετρική δομή που οδηγούσε το βλέμμα μέσα στην εικόνα.



Henri-Cartier Bresson, *Παιδιά σε ελικοειδή σκάλα*, (γύρω στο 1936)

Εάν κάποιος φανταζόταν τα παιδιά σε μία κάθετη σκάλα, θα νοηματοδοτούσε με εντελώς διαφορετικό τρόπο τη φωτογραφία. Η οπτική, δηλαδή,

που παρέχει ο Bresson δεν αποτελεί μόνο εργαλείο του δημιουργού αλλά και εργαλείο ανάγνωσης του θεατή.³⁷

Η φωτογραφία είναι για μένα η αναγνώριση, μέσα στην ίδια την πραγματικότητα, ενός ρυθμού επιφανειών, γραμμών ή αξιών [...] Μια φωτογραφία βλέπεται στο σύνολό της, με μια ματιά, σαν πίνακας ` η σύνθεση είναι μια συγχρονισμένη συμμαχία, ο οργανικός συντονισμός κάποιων ορατών στοιχείων. Δεν συνθέτουμε χωρίς λόγο, υπάρχει μια αναγκαιότητα, και δεν μπορούμε να ξεχωρίζουμε τη μορφή από το περιεχόμενο. Στη φωτογραφία υπάρχει μία καινούρια πλαστική, έργο των στιγμιαίων γραμμών· δουλεύουμε με την κίνηση, με ένα είδος προαισθήματος της ζωής, και η φωτογραφία οφείλει να αγγίζει μέσω της κίνησης την εκφραστική ισοροπία.(Bresson 2013: 45)

Και αντίστοιχα για τη γεωμετρία:

[...] Αργότερα, αν παίζουμε με τη φωτογραφία [...] θα ανακαλύψουμε πως ενεργοποιώντας το κλείστρο εκείνη τη στιγμή, ορίσαμε ενστικτωδώς κάποιους συγκεκριμένους γεωμετρικούς τόπους άνευ των οποίων η φωτογραφία θα ήταν άμορφη και χωρίς πνοή.
(Bresson, 2013:46)

Η διάταξη της εικόνας κατευθύνει το βλέμμα του θεατή και ενισχύει τις σημειολογικές προεκτάσεις που δημιουργούνται. Η σπειροειδής σκάλα παραπέμπει

³⁷ Η μοντερνιστική φωτογραφία της «αποφασιστικής στιγμής» του Henri-Cartier Bresson είναι γεμάτη από παραδείγματα μορφικών ομοιοτήτων. Ο Bresson, οριοθετώντας τη φωτογραφία μέσα στην πραγματικότητα, «έψαχνε» την εικόνα που θα μπορούσε να λειτουργήσει ως μία συμπυκνωμένη αναπαράσταση της «στιγμής». Αυτή βέβαια η ματιά προς το φωτογραφικό μέσο (σε επίπεδο παραγωγής της εικόνας) έχει παρέλθει, αλλά παρουσιάζω αυτόν τον τόσο καθοριστικό τρόπο θεώρησής της γιατί αναπτύσσει και επεξηγεί την ισχύ της φόρμας, η οποία διατρέχει τα περισσότερα είδη φωτογραφίας – λιγότερο ή περισσότερο. Βλ. Cartier-Bresson (2013: 43).

σε έναν σχηματισμό που χάνεται στο άπειρο, ενώ παράλληλα η στέρεα κατασκευή της λειτουργεί αντιστικτικά προς την αίσθηση που δημιουργείται.

Αντίστοιχα, ο Manuel Alvarez Bravo στην παρακάτω φωτογραφία διαχειρίζεται με ανάλογο τρόπο το γεωμετρικό σχήμα του κύκλου, παίζοντας με διαφορετικά στοιχεία που ανάγονται σε αυτόν –την τρύπα, το κεφάλι, το καπέλο– διαμορφώνοντας μορφικές ομοιότητες. Η αναγνώριση αυτών των ομοιοτήτων επιτρέπει στον θεατή να διεισδύσει στις εικόνες και να δει διαφορετικά επίπεδα, τα οποία αλληλεπιδρούν και συνδυάζονται με τους συμβολισμούς που εμφανίζονται.



Manuel Álvarez Bravo, *Η κόρη των χορευτών*, 1933

Εάν κάποιος μετασχηματίσει σε λέξεις τα στοιχεία που επανέρχονται στην φωτογραφία και χρησιμοποιήσει τη φαντασία του, θα διαπιστώσει ότι ανάμεσα σε αυτά τα τρία στοιχεία (της τρύπας, του κεφαλιού και του καπέλου) δημιουργούνται νοηματικοί συσχετισμοί. Και αυτό δεν περιορίζεται μόνο στις φωτογραφικές τάσεις που επικρατούσαν τις πρώτες δεκαετίες του εικοστού αιώνα. Μία παρόμοια ανάγνωση θα μπορούσε να γίνει ακόμη και σε εικόνα του Jeff Wall του 2000, ενός δημιουργού οι εικόνες του οποίου βασίζονται σε μία καθαρά σκηνοθετημένη λογική, ενώ το νόημά τους είναι πολυεπίπεδο και δεν περιορίζεται στον εντοπισμό ομοιοτήτων ή λεπτομερειών. Παρόλα αυτά, υπάρχουν στοιχεία που απομονώνονται και επαναλαμβάνονται. Ακόμη και εάν η σημασία της ανάλυσης που ακολουθεί δεν έχει, σε επίπεδο ερμηνευτικό, πρωτεύουσα σημασία για το έργο του Jeff Wall, ο τρόπος κατασκευής της εικόνας μπορεί να την νομιμοποιήσει.

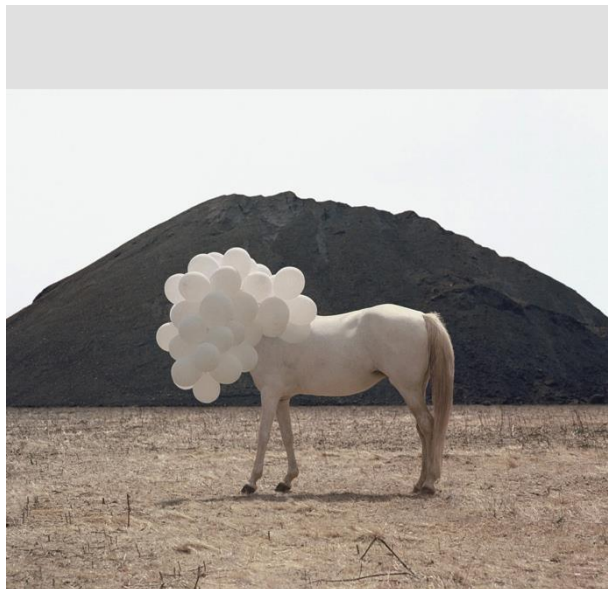


Jeff Wall, *Πλημμυρισμένος τάφος*, 2000

Υπάρχουν δύο κεντρικά νοηματικά παιχνίδια που παίζονται εδώ με βάση τη χρήση των σχημάτων, καθώς και ορισμένα δευτερεύοντα στο φόντο. Τα κεντρικά βασίζονται στο παραλληλόγραμμο και στον κώνο. Το παραλληλόγραμμο εμφανίζεται στον κεντρικό τάφο, στο περιεχόμενο του (ο τάφος είναι γεμάτος νερό και φύλλα), και επαναλαμβάνεται στις σανίδες που τον περιβάλλουν. Έτσι, ο θεατής είναι σαν να βλέπει μία καθραρισμένη εικόνα που έχει βάθος. Αντιστοίχως, ο κώνος εμφανίζεται στο λοφάκι του χώματος, στο κωνικό δέντρο ακριβώς από πάνω του, όπως επίσης και ως υπαινιγμός στην άδεια πλαστική σακούλα που βρίσκεται στην άλλη πλευρά (ως ένας κώνος που άδειασε από περιεχόμενο). Όσον αφορά τα δευτερεύοντα σχήματα, αυτά παρατηρούνται στα κάθετα κυπαρίσσια. Έτσι η «γεωμετρία» μιας φωτογραφίας λειτουργεί ως αναγκαίο ερέθισμα για μία λεπτομερή εξέταση του περιεχομένου της εικόνας.

Ομοίως και στην παρακάτω εικόνα του Andrea Galvani, όπου η μορφική ομοιότητα οδηγεί και σε πιο σύνθετες χρήσεις του οπτικού λεξιλογίου, όπως είναι η οπτική μεταφορά, που παρουσιάστηκε στο πρώτο κεφάλαιο. Υπενθυμίζεται ότι η οπτική μεταφορά λειτουργεί όπως και η λεκτική, έχοντας ως βασικό στοιχείο τη συνύπαρξη και την ταυτόχρονη αναγνώριση διαφορετικών στοιχείων της εικόνας σε μία ενιαία, χωρικά ομογενή ενότητα. Στην παρακάτω εικόνα, π.χ., ο θεατής, αφού πρώτα αντιληφθεί την σύνδεση ανάμεσα στο σχήμα του κεφαλιού και στο σχήμα που συνθέτουν τα μπαλόνια, στη συνέχεια προσπαθεί να αντιληφθεί το λόγο

της μεταφοράς και να αποκωδικοποιήσει τα σημεία. Και, αντιστοίχως, να δει την αντίθεση ανάμεσα στο άσπρο άλογο και το μαύρο βουνό.



Andrea Galvani, *Ο θάνατος μιας εικόνας*, 2005/2012

Οι μορφικές ομοιότητες αναφέρονται εδώ ως ένα από τα βασικά εργαλεία που συμβάλλουν στην κατανόηση της εικόνας και του τρόπου κατά τον οποίο δομείται. Ως μέρος ενός πολιτισμού που είναι κατά κύριο λόγο οπτικός, ο θεατής δεν διστάζει να δει την εικόνα ως μία οργανωμένη σύνθεση. Ακριβώς επειδή έχει εξοικειωθεί τόσο πολύ με την επεξεργασία τόσων εικόνων, η ικανότητα αναγνώρισης των νοημάτων που αυτή παρουσιάζει ή ακόμη και υπαινίσσεται, έχει πλέον εγγραφεί στον τρόπο που την αντιμετωπίζει.

Σε αυτό το σημείο μπορεί να τεθεί το ερώτημα εάν το βλέμμα με το οποίο έχει εκπαιδευτεί να προσεγγίζει την υλική εικόνα μπορεί να εφαρμοστεί και σε μία νοητική. Παρακάτω θα παρουσιαστούν νοητικές εικόνες που σχηματίζονται μέσα από μεταφορές του φιλοσοφικού λόγου, με στόχο να φανεί εάν μέσα από τη διάταξή τους μπορεί ο θεατής να εντοπίσει στοιχεία που δεν τονίζονταν ή παραμερίζονταν από τις λέξεις. Επιπροσθέτως θα αξιολογηθεί εάν αυτά έχουν κάποια σημασία για την κατανόηση της έννοιας στην οποία αναφέρεται ο φιλόσοφος.

A) Μορφικές ομοιότητες: Φιλοσοφικό παράδειγμα 1

Έχοντας δείξει τον τρόπο με τον οποίο εφαρμόζεται η διαγραμματική αντίληψη στην υλική εικόνα, θα επιχειρήσω να την εφαρμόσω στη νοητική εικόνα που διαμορφώνεται στο μεταφορικό λόγο ενός φιλοσοφικού παραδείγματος. Προκειμένου αυτό να γίνει άμεσα, ως πρώτο στάδιο εμφανίζεται η ίδια η μεταφορά, χωρίς να έχει προηγηθεί το θεωρητικό πλαίσιο στο οποίο εντάσσεται. Ως πρώτο παράδειγμα έχει επιλεγεί μία μεταφορά από τις *Φιλοσοφικές Έρευνες* του Wittgenstein:

Μην ανησυχήσεις που οι γλώσσες (2) και (8) αποτελούνται μονάχα από προσταγές. Αν θες να πεις ότι για αυτό το λόγο δεν είναι πλήρεις, αναρωτήσου αν η γλώσσα μας είναι πλήρης – ή αν ήταν πριν ενσωματωθούν σ' αυτήν ο συμβολισμός της χημείας και τα σύμβολα του απειροστικού λογισμού· γιατί αυτά είναι θα λέγαμε προάστια της γλώσσας μας. (Και από πόσα σπίτια ή δρόμους αρχίζει μία πόλη να είναι πόλη;) Τη γλώσσα μας μπορεί κανείς να τη θεωρήσει σαν μια παλιά πόλη: ένας λαβύρινθος από δρομάκια και πλατείες παλιά και νέα σπίτια, και σπίτια με προσθήκες που έγιναν σε διάφορες εποχές. Και όλα αυτά περιτριγυρισμένα από ένα πλήθος καινούρια προάστια με ίσιους και κανονικούς δρόμους και με ομοιόμορφα σπίτια. (*Φιλοσοφικές Έρευνες*, παρ. 18)

Η εικονοποιητική μεταφορά εδώ εμφανίζεται για να επεξηγήσει πληρέστερα τη σύντομη αναλογία που έχει προηγηθεί όταν αναφέρεται στα «προάστια της γλώσσας μας», αλλά πρωτίστως για να αναδείξει το ανοιχτό ερώτημα που τίθεται μέσα στην παρένθεση «Και από πόσα σπίτια ή δρόμους αρχίζει μία πόλη να είναι πόλη;». Η βιωματική εικόνα που σχηματίζεται μέσα από την αντιπαραβολή της γλώσσας ως μιας παλιάς πόλης με ένα χαώδες κέντρο, το οποίο εκτείνεται σε προάστια ενισχύει τη θέση που εκφράζει ο Wittgenstein προηγουμένως θέτοντας το

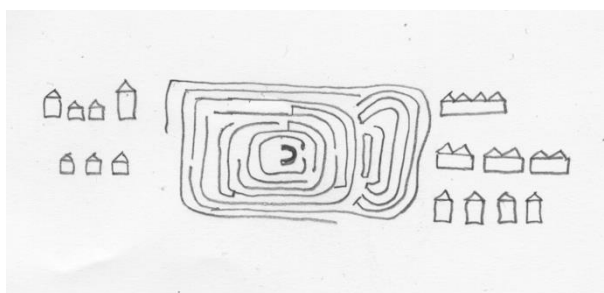
ερώτημα περί αντίληψης των ορίων μιας πόλης: μία γλώσσα δεν είναι ποτέ πλήρης.³⁸ Και για αυτό το λόγο δεν μπορεί κανείς να ισχυριστεί πως εμφανίζει κενά. Οι προσθήκες δεν εμφανίζονται για να συμπληρώσουν το κενό, αλλά για να απαντήσουν σε μία ανάγκη που δημιουργείται. Ο Hacker (2005:72) ερμηνεύει τη μεταφορά μέσα από αυτό το πρίσμα, για να υπογραμμίσει πως κάθε επέκταση της γλώσσας απλώς δείχνει ένα διαφορετικό γλωσσικό παιχνίδι χωρίς να ορίζει τη γλώσσα στην προθύστερη μορφή της (πριν την επέκταση της δηλαδή) ως ανολοκλήρωτη. Χρησιμοποιεί μάλιστα και μία δική του αναλογία για να υπερασπιστεί το επιχειρήμά του, λέγοντας πως το να ισχυρίζεται κανείς πως οι προσθήκες στη γλώσσα αποδεικνύουν ότι υπήρχαν προηγουμένως κενά, είναι σαν να θεωρεί πως το να εισάγει μία μορφή σκακιού χωρίς έναν πύργο καθιστά την προηγούμενη εκδοχή του ως ένα παιχνίδι που παρουσιάζει κενά. (Hacker 2005).

Σε συνέχεια αυτής της συλλογιστικής η αναπτυσσόμενη πόλη συνδέεται με την οργανική εξέλιξη της γλώσσας. «Ο Wittgenstein απεικονίζει τη γλώσσα ως ετερόκλητες μεταβαλλόμενες τεχνικές και τη συγκρίνει με μία πόλη, όπου συνεχώς νέοι δρόμοι προστίθενται στους παλαιότερους, θέτοντας έτσι μόνιμα την πόλη σε μία κατάσταση συνεχούς μετατροπής· η ιδέα της πληρότητας απλώς δεν αντιστοιχεί με αυτή της γλώσσας» (McGinn 1997: 50). Γι' αυτό και η μεταφορά της παραγράφου 18 ερμηνεύεται συνήθως συνδυαστικά με τη μεταφορά που εμφανίζεται στην παράγραφο 19:

Το να φανταζόμαστε μία γλώσσα σημαίνει να φανταζόμαστε μία μορφή ζωής (*Φιλοσοφικές Έρευνες*, παρ. 19).

Άραγε, εάν κανείς επιλέξει να δει τη νοητική εικόνα που σχηματίζεται εφαρμόζοντας το μοντέλο της διαγραμματικής αντίληψης, με ποιο τρόπο θα κατανοούσε τη μεταφορά;

³⁸ Η αντίθετη άποψη, ότι δηλαδή μπορεί να υπάρξει μία πλήρης γλώσσα, όπως περιγράφει ο Αυγουστίνος και αποτελεί την αφορμή για τη θέση του ερωτήματος από τον Wittgenstein θα σήμαινε ότι κάθε επέκταση της γλώσσας έρχεται να καλύψει κάποιο κενό.



Η μετάβαση από την περιγραφή της μεταφοράς στη νοητική εικόνα (η οποία εδώ ζωγραφίζεται για να διευκολύνει τη συζήτηση) δίνει τη δυνατότητα να γίνει μία διάκριση ανάμεσα στα σχήματα που εμφανίζονται: περίπλοκα στο κέντρο με πολλαπλά ομοιόμορφα στοιχεία να το περιβάλλουν. Ο θεατής/αναγνώστης μπορεί να δει ότι στη νοητική εικόνα που διαμορφώνεται υπάρχει ένας πυρήνας σύνθετος και παγιωμένος, ενώ γύρω από αυτόν το σχήμα που δημιουργείται είναι απλούστερο και πιο λειτουργικό. Εάν κανείς θελήσει να εντοπίσει τις μορφικές ομοιότητες που αναπτύσσονται ανάμεσα στα στοιχεία της εικόνας, θα διαπιστώσει ότι αυτές βρίσκονται στα «προάστια» -τα οποία έχουν ίσιους κανονικούς δρόμους και παραπέμπουν σε παράλληλες διατάξεις- και στα «τακτοποιημένα ομοιόμορφα σπίτια», που και αυτά με τη σειρά τους είναι οργανωμένα με ομοιόμορφο τρόπο, καθώς διαμορφώνουν παραλληλίες ανάμεσα στους ίσιους κανονικούς δρόμους και επαναληπτικότητα (που προκύπτει από την «ομοιομορφία» τους). Έτσι ορίζονται και οι σχέσεις ανάμεσα στις προσθήκες που εμφανίζονται: ίσιες, ευθείες γραμμές που στοχεύουν στην επαναληπτικότητα ενός μοτίβου, ενδεχομένως λόγω της επαναλαμβανόμενης χρήσης τους σε ένα εξειδικευμένο γλωσσικό περιβάλλον (όπως αυτό περιγράφεται στο πλαίσιο του παραδείγματος για τα σύμβολα της χημείας). Επιπροσθέτως, φωτίζεται ένα ακόμη στοιχείο: τα προάστια *περιβάλλουν* την πόλη, δεν ακολουθούν το μοτίβο της.

Με αυτόν τον τρόπο η έμφαση δεν δίνεται πλέον μόνο στα όρια και στην πληρότητα της γλώσσας, αλλά και στο γεγονός ότι τα προάστια διακρίνονται από την πόλη – αποτελούν διαφορετικά αυτόνομα στοιχεία μέσα στον ίδιο ευρύτερο σχηματισμό. Αυτό μας το φανερώνουν και οι λέξεις, αλλά έχοντας ένα διαφορετικό αφηγηματικό σημείο. Τα διαφορετικά γλωσσικά παιχνίδια αναφέρονται στους παραπάνω σχολιασμούς για να απαντήσουν το ερώτημα εάν υπάρχει κενό στη γλώσσα. Αποτελούν ένα δευτερεύον στοιχείο στην επικρατούσα αίσθηση της

εκτατότητας που σχηματίζεται μέσα από την περιγραφή – του κέντρου που προεκτείνεται στα προάστια. Αντίθετα μέσα από τη διαγραμματική απεικόνιση, της οποίας η εικόνα γίνεται αντιληπτή ταυτόχρονα και μονομιάς, δεν υπογραμμίζεται η αίσθηση της εκτατότητας, αλλά ξεκάθαρα των διαφορετικών γλωσσικών παιχνιδιών που διαμορφώνουν ένα σύνολο, στην προκειμένη περίπτωση την πόλη. Παρακάμπτοντας σε ένα δεύτερο χρόνο τη διαδεδομένη ανάγνωση (μια και η διαγραμματική έπεται της παραδοσιακής ερμηνείας με στόχο να την συμπληρώσει) η εικόνα κερδίζει της παραθετικής περιγραφής. Ως εκ τούτου τα διαφορετικά γλωσσικά παιχνίδια που εμφανίζονται να περιβάλλουν το κέντρο είναι αυτά που απαντούν το ερώτημα – όχι ως επεξηγηματικά, αλλά ως κύρια στοιχεία. Η ταυτόχρονη διαισθητική ματιά που προσφέρει η εικόνα καθιστά την επεξηγηματική αναλογία που χρησιμοποιεί ο Hacker με το παιχνίδι το σκακιού περιττή. Η διακριτότητα των γλωσσικών παιχνιδιών βρίσκεται εντός της εικόνας που έχει διαμορφώσει ο Wittgenstein.

Επιπρόσθετα δημιουργούνται και νέα ερωτήματα που μπορεί ο θεατής να θέσει και να συντελέσουν στην περαιτέρω κατανόηση της συλλογιστικής του Wittgenstein, όπως για ποιο λόγο να ορίζονται ως πιο ξεκάθαρα τα προάστια. Θα μπορούσε κανείς να ισχυριστεί πως η γλώσσα, την οποία έχει συνηθίσει να χρησιμοποιεί, δεν αποτελεί ένα λαβύρινθο, αλλά έναν τόπο οικείο, αντίθετα με το γλωσσικό παιχνίδι που ορίζουν τα σύμβολα της χημείας. Με αυτόν τον τρόπο μπορεί κανείς να δει να φωτίζεται περισσότερο το ζήτημα της χρήσης της γλώσσας: όταν κανείς χρησιμοποιεί μία γλώσσα, ένα γλωσσικό παιχνίδι, και το αντιλαμβάνεται ολόενα και καλύτερα, τότε αυτό αποσαφηνίζεται. Ιδιαίτερα όταν αυτό παραπέμπει σε ένα γλωσσικό παιχνίδι που ορίζεται με σαφείς κανόνες.

Εάν δηλαδή κανείς ακολουθήσει αυτή τη διαγραμματική αντίληψη της νοητικής εικόνας, μπορεί να δει τις σχέσεις που αναπτύσσονται πιο ξεκάθαρα και να οδηγηθεί και σε διαφορετικά ερωτήματα, ακριβώς επειδή δεν προσπαθεί να δει αποκλειστικά και μόνο με ποιον τρόπο η εικόνα μπορεί να εξυπηρετήσει την έννοια στην οποία αναφέρεται η μεταφορά – στη συγκεκριμένη περίπτωση την εκτατότητα και την πληρότητα της γλώσσας.

Ως εκ τούτου η νοητική εικόνα μετατοπίζει το νοηματικό βάρος σε άλλα σημεία και φέρνει στο προσκήνιο έννοιες που μπορεί να βρίσκονται εκτός της μεταφοράς, αλλά να σχετίζονται με την έννοια στην οποία αναφέρεται η μεταφορά.

Αυτό γίνεται αναγκαστικά, διότι το βάρος μετατοπίζεται σε σχέσεις και όχι μόνο στο περιεχόμενο της περιγραφής. Εξυπακούεται πως και αυτές προκύπτουν από μία σημειωτική ανάλυση που εφαρμόζεται, στη συγκεκριμένη περίπτωση ερμηνεύοντας το λαβύρινθο ως χαώδη και περίπλοκο και τα προάστια ως αυτόνομα μέρη μιας πόλης. Απλώς χρησιμοποιώντας ως ερμηνευτικό μοντέλο και τη διαγραμματική αντίληψη της εικόνας, στοιχεία που άλλοτε θα παραμερίζονταν λόγω μιας γενικευμένης εικόνας που προσφέρει η περιγραφή, τώρα βρίσκονται στην επιφάνεια προς παρατήρηση. Αυτές άλλοτε επιβεβαιώνονται από τη σημειωτική ανάλυση των στοιχείων της εικόνας και άλλοτε παραμερίζονται, ακριβώς λόγω αυτής.

Το ζητούμενο δεν είναι η εικόνα να αποκαλύπτει μία εξ ολοκλήρου διαφορετική ερμηνεία από την απλή μη εικονοποιητική μεταφορά. Αυτό άλλωστε δεν θα ήταν εφικτό: η νοητική εικόνα προκύπτει μέσα από την ίδια την περιγραφή της μεταφοράς. Αυτό όμως που αναμένεται είναι η διαγραμματική αντίληψη να μετατοπίσει το βάρος στη διάταξη της εικόνας και να αποκαλύψει πόσα άλλα ερωτήματα-ζητήματα-έννοιες ενδέχεται να προσπερνώνται επειδή οι προσδοκίες του αναγνώστη από την εικόνα είναι κατευθυνόμενες από την περιγραφή και κατά συνέπεια από το περιεχόμενο της. Αντίθετα, αν κανείς την δει αρχικά αυτόνομα και στη συνέχεια συνδυαστικά, αν δει, δηλαδή, τις νοηματικές σχέσεις που προκύπτουν από την διαγραμματική κατανόηση σε συνδυασμό με το περιεχόμενο όλης της μεταφοράς, είναι εφικτό να προσεγγίσει μέσα από αμεσότερα κανάλια μία πιο διεισδυτική ματιά. Ως εκ τούτου μπορεί να αποδώσει έναν σημαντικότερο γνωσιακό ρόλο στην εικόνα της μεταφοράς που διαμορφώνεται και επίσης να διερευνήσει εάν τα στοιχεία που αυτή προβάλλει μπορούν να παρατηρηθούν και σε άλλα σημεία του κειμένου – εάν δηλαδή η εικόνα διευρύνει το φάσμα αντίληψης της συλλογιστικής του φιλοσόφου, και δύναται να γίνει κατανοητή ως μέρος ενός ευρύτερου σχεδίου και όχι ως ένα εξηγητικό μέρος μιας συγκεκριμένης μεταφοράς.

B) Μορφικές ομοιότητες: Φιλοσοφικό παράδειγμα 2

Ακριβώς επειδή το μοντέλο συσχετίζεται με την οργάνωση της εικόνας, η εφαρμογή και κατ' επέκταση και ο ρόλος του μπορεί να ποικίλει. Στο επόμενο παράδειγμα θα φανερωθεί ότι ο «σκελετός» που αναδεικνύεται μέσα από μία εικονοποιητική μεταφορά, δεν είναι αναγκαίο να φέρνει στην επιφάνεια μόνο αφανή πληροφορία. Μπορεί να ενισχύσει την περαιτέρω κατανόηση του αναγνώστη/θεατή με δύο τρόπους: α) καθώς η νοητική εικόνα απογυμνώνεται από το περιεχόμενό της, χωρίς αυτό να σημαίνει πως απεκδύεται εντελώς το σημασιολογικό φορτίο της, η εκάστοτε εικονοποιητική μεταφορά μπορεί να φανερώσει ότι εμπεριέχει μέρη από άλλες εικονοποιητικές μεταφορές που έχουν παρουσιαστεί νωρίτερα στο κείμενο και β) ως εκ τούτου να λειτουργήσει ως ένας «εικονιστικός» πυρήνας του κειμένου.

Για να γίνει αυτό περισσότερο κατανοητό, μπορεί κανείς να φανταστεί τρεις διαφορετικές φωτογραφίες αναρτημένες σε έναν τοίχο. Στις δύο πρωταγωνιστεί ένα μόνο στοιχείο, ενώ η τρίτη αποτελεί σύνθεση όλων των στοιχείων που παρουσιάζονται στις άλλες δύο εικόνες. Ο θεατής μπορεί να φανταστεί ότι οι αυτές συνδέονται με την τρίτη ως προπαρασκευαστικά στάδια της σύνθεσης.

Αυτό μπορεί να λειτουργήσει και στις νοητικές εικόνες που προκύπτουν από τις εικονοποιητικές μεταφορές, εφόσον κανείς μπορεί να διακρίνει κοινά μορφικά στοιχεία. Ο θεατής δηλαδή μπορεί να *δει* τις προηγηθείσες εικόνες ως μονομερή έκφραση μιας ιδέας που κατάφερε να σχηματιστεί στο σύνολό της σε άλλο σημείο του κειμένου, σε αυτό του «εικονιστικού» πυρήνα του κειμένου.

Για παράδειγμα, στην περίπτωση της *Μοναδολογίας* του Leibniz (2006), ενός ιδιαίτερα σύντομου και εξαιρετικά πυκνού κειμένου, ισχυρίζομαι ότι αυτός ο «εικονιστικός» πυρήνας μπορεί να αναγνωριστεί στην εικονοποιητική μεταφορά της λιμνούλας (η μεταφορά αναπτύσσεται στην παράγραφο 67 αλλά παρατίθενται η προηγούμενη και οι δύο επόμενες, ώστε να ενταχθεί στο κατάλληλο νοηματικό πλαίσιο) :

66. Απ' όπου βλέπουμε ότι υπάρχει Κόσμος
Δημιουργημάτων, ζωντανών, Ζώων, Εντελεχειών και
Ψυχών μέσα στο ελάχιστο μέρος της ύλης.

67. Κάθε μερίδιο της ύλης μπορεί να νοηθεί σαν κήπος γεμάτος φυτά ή σαν λίμνη γεμάτη ψάρια. Αλλά κάθε κλαδί του φυτού, κάθε μέλος του Ζώου, κάθε σταγόνα των χυμών του είναι επίσης τέτοιος κήπος ή τέτοια λίμνη. [έμφαση δική μου]

68. Μολονότι το χώμα και ο αέρας ανάμεσα στα φυτά του κήπου ή το νερό ανάμεσα στα ψάρια της λίμνης, δεν είναι ούτε φυτό ούτε ψάρι, ωστόσο κι αυτά περιέχουν φυτά και ψάρια. Η λεπτότητά τους είναι όμως ασύλληπτη για εμάς.

69. Ωστε στο σύμπαν δεν υπάρχει τίποτε χέρσο, στείρο, νεκρό, δεν υπάρχει ούτε Χάος, ούτε σύγχυση παρά μόνο φαινομενικά. Σχεδόν όπως θα φάνταζε από απόσταση μία λίμνη, όπου θα βλέπαμε συγκεχυμένη κίνηση και συνωστισμό, για να το πούμε έτσι, από ψάρια, χωρίς να διακρίνουμε τα ίδια τα ψάρια. (Θεοδ.Εις.)

(*Μοναδολογία*, παρ.67-69)

Προκειμένου να μπορέσει να γίνει κατανοητή η μεταφορά, είναι αναγκαίο αρχικά να δοθούν μερικά ενδεικτικά στοιχεία για τον τρόπο με τον οποίο είναι δομημένη η *Μοναδολογία*, όπως και για την έννοια της μονάδας στον Leibniz. Η *Μοναδολογία* μπορεί να διαιρεθεί σε τρεις βασικές θεματικές ενότητες. Στην πρώτη ορίζονται οι ιδιότητες των μονάδων, στη δεύτερη γίνεται λόγος για τον Θεό και στην τρίτη περιγράφεται ο κόσμος από τη σκοπιά της αιτίας του, που είναι ο Θεός. Η μεταφορά της λιμούλας ανήκει στην τρίτη και τελευταία θεματική ενότητα.

Όσον αφορά τη μονάδα, είναι απλή, άμορφη, χωρίς μέρη, δηλαδή χωρίς διαστάσεις. Είναι επίσης άυλη, διότι για τον Leibniz οτιδήποτε υλικό συγκροτείται από μέρη. Δεν μπορεί να διαιρεθεί, να επεκταθεί ούτε και να καταστραφεί – μπορεί μόνο να δημιουργηθεί και να εξαφανιστεί. Οι μονάδες είναι οι θεμέλιοι λίθοι του σύμπαντος. Και ως απλές, άυλες και άφθαρτες μοιράζονται ορισμένες από τις ιδιότητες που αποδίδονται στο Θεό (Jolley 2005: 66). Αλλάζουν διαρκώς, απλώς οι αλλαγές αυτές γίνονται εκ των έσω –είναι αλλαγές νοητικών καταστάσεων. Είναι επίσης άπειρες και αποτελούν καθρέφτες του σύμπαντος, όπως φτιάχτηκαν από το Θεό.

Η μεταφορά βρίσκεται στην ενότητα του κειμένου που αναφέρεται στον τρόπο με τον οποίο είναι δομημένος ο κόσμος από τη σκοπιά του Θεού. Σύμφωνα με τη διαδεδομένη ερμηνεία, η λιμνούλα εμφανίζεται για να θίξει τη διαλεκτική σχέση που αναπτύσσεται ανάμεσα στο μικρόκοσμο και στον μακρόκοσμο και εδράζεται στην επιστημονική παρατήρηση που παρείχε η εποχή μέσω του μικροσκοπίου³⁹. Όταν κανείς βλέπει μέσα από ένα μικροσκόπιο, έχει την αίσθηση ότι βλέπει έναν ολόκληρο κόσμο. Η αλλαγή προοπτικής που συνεπάγεται το μικροσκόπιο αλλάζει και την κλίμακα αντίληψης. Αναφέρεται δηλαδή στους κόσμους που με τη σειρά τους εμπεριέχουν άλλους κόσμους: στον τρόπο που το μικρο-σύμπαν αντανακλά το μακρο-σύμπαν.

Αντιστοίχως, όλη η φύση είναι οργανωμένη με μία τέτοια ιεραρχική τάξη, ώστε να καταλήγει στο επίπεδο της μονάδας (Rescher 1991: 230). Όσον αφορά τη μονάδα, καθώς αυτή έχει μηδενική διάσταση, αποτελεί απλώς μία δυναμική δύναμη που προσπαθεί να εκφραστεί μέσα από τη συνάθροιση πολλών μονάδων. Έτσι, αυτό που συμβαίνει είναι ότι ενώ κάθε μονάδα αναπαριστά το σύμπαν, αναπαριστά ειδικότερα και το σώμα με το οποίο σχετίζεται συγκεκριμένα, καθώς «προσαρτάται σε ένα σώμα» όπως αναφέρεται στην παράγραφο 62:⁴⁰

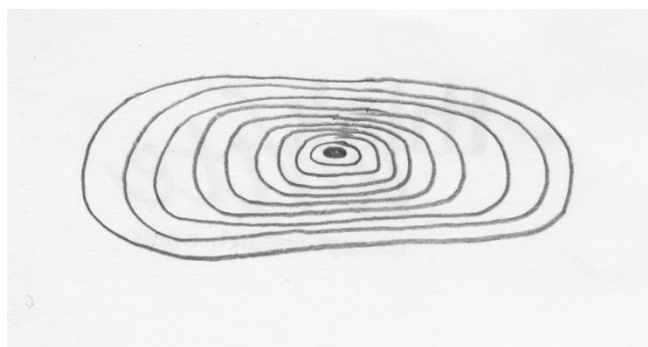
Έτσι, μολονότι κάθε δημιουργημένη Μονάδα αναπαριστά όλο το σύμπαν, αναπαριστά με μεγαλύτερη ευκρίνεια το σώμα εκείνο που της έχει ιδιαίτερα προσαρτηθεί και του οποίου αποτελεί την Εντελέχεια: και καθώς το σώμα αυτό εκφράζει όλο το σύμπαν με τη σύνδεση όλης της ύλης μέσα στο πλήρες, η ψυχή αναπαριστά επίσης όλο το σύμπαν με

³⁹ Βλ. Rescher (1991: 228): Η παν-οργανική άποψη του Leibniz για τον κόσμο βεβαιώνεται με την ιδέα του ότι «η ζωή είναι παντού». Η πρόσφατη, εκείνη την εποχή, ανακάλυψη του μικροσκοπίου, και η διαπίστωση ότι κάθε μία σταγόνα νερού περιέχει μία πλειάδα μικροσκοπικών οργανισμών, θεωρήθηκαν από τον ίδιο ως εξαιρετική εικονογράφηση αυτής της θέσης. Οι μελέτες των Robert Hooke, Marcello Malpighi, Jan Swammerdam, Anton von Leeuwenhoek και άλλων μικροσκοπιστών ενδιέφεραν εξαιρετικά τον Leibniz.

⁴⁰ Ο Garber (2009: 354-356) διακρίνει αυτό το σημείο ως ένα αυθαίρετο άλμα στη συλλογιστική του Leibniz καθώς δεν εξηγεί τον τρόπο που όντως γίνεται αυτή η μετάβαση από τη μονάδα στα σώματα, αλλά παραμένει μόνο στο επίπεδο του υπαινιγμού. Παρατηρεί ότι ο Leibniz αναφέρεται σε σύνθετα, όχι σε σύνθετες ουσίες. Αυτό συνεπάγεται πως δεν υπάρχει μία ξεκάθαρη σύνδεση ότι τα σύνθετα αποτελούνται από μονάδες. «Δεν είναι πουθενά σαφές στη *Μοναδολογία* πως ακριβώς ο κόσμος των εκτατών σωμάτων σχετίζεται με τις απλές ουσίες, τον κόσμο των μη-εκτατών μονάδων». Τα σώματα είναι σύνθετα «κάποιων». Αυτή η σύνδεση εξηγείται σε άλλα κείμενα του Leibniz.

το να αναπαριστά το σώμα που της ανήκει κατά ιδιαίτερο τρόπο. (Θεοδ. §400) (Μοναδολογία, παρ.62)

Προχωρώντας στο μοντέλο της εικονογραφημένης διαγραμματικής αντίληψης, και αφαιρώντας το περιεχόμενο από την εικόνα μπορεί κανείς να δει να σχηματίζεται ένα μοτίβο εγκιβωτισμού. Μία πιθανή εκδοχή του θα μπορούσε να είναι η παρακάτω: (η μαύρη τελεία στο κέντρο δείχνει την ατέρμονη κίνηση, και όχι ένα καθορισμένο σημείο).



Άραγε τι περισσότερο από τις παραπάνω ερμηνείες μπορεί να προσφέρει η απεικόνιση της μεταφοράς μέσα από ένα σχήμα το οποίο δεν γίνεται ήδη κατανοητό μέσα από την περιγραφή του; Ισχυρίζομαι πως εφόσον το βλέμμα απελευθερωθεί από τον περιορισμό του περιεχομένου και δει τις σχέσεις που διαμορφώνονται χωρίς να παρεμβαίνουν τα φυτά, τα ψάρια και τα νερά, τότε θα δει ότι βασικές ιδιότητες και λειτουργίες του μοτίβου εντοπίζονται μεμονωμένα σε προηγηθείσες εικονοποιητικές μεταφορές. Με αυτόν τον τρόπο θα καταδειχθεί ότι η μεταφορά της λιμνούλας μπορεί να λειτουργήσει για το κείμενο ως ένας εικονιστικός πυρήνας και να φωτίσει τις έννοιες που αποτελούν τα συστατικά στοιχεία της μονάδας. Επιπροσθέτως, βάσει αυτής της αναγωγής, μπορεί κανείς να δει και τις υπόλοιπες μεταφορές που διαμορφώνουν τον εικονιστικό πυρήνα ως προσχέδια της βασικής εικόνας και να ιεραρχήσει και το κείμενο μέσα από αυτή την οπτική.

Οι μεταφορές που έχουν επιλεγεί για να φωτίσουν τον παραπάνω ισχυρισμό αναφέρονται στη μεταφορά της πόλης και του καθρέφτη (παρ 56, και παρ.57 αντιστοίχως).

56. Και η *Σύνδεση* ή η προσαρμογή αυτή όλων των δημιουργημένων πραγμάτων με κάθε ένα ξεχωριστά και καθενός ξεχωριστά με όλα τα άλλα, έχει ως αποτέλεσμα ότι κάθε απλή υπόσταση έχει αναφορές που εκφράζουν όλες τις άλλες και κατά συνέπεια είναι διαρκής ζωντανός **καθρέπτης** του σύμπαντος (*Θεοδ. §130, §360*)

57. Και όπως μια **πόλη**, αν την κοιτάξουμε από διαφορετικές μεριές, φαίνεται εντελώς άλλη και μοιάζει να έχει πολλαπλασιασθεί *ως προς την προοπτική*, έτσι και με το άπειρο πλήθος των απλών ουσιών είναι σαν να υπάρχουν άπειρα διαφορετικά σύμπαντα, που ωστόσο δεν είναι παρά οι προοπτικές ενός και μόνου σύμπαντος ανάλογα με τα διαφορετικά *σημεία παρατηρήσεως* κάθε Μονάδας (*Θεοδ. §147*)

Στην πρώτη μεταφορά γίνεται αναφορά στον καθρέφτη, ο οποίος αποτελεί βασική εικόνα σε όλη τη *Μοναδολογία*. Μέσα από τις αντανακλάσεις του, ο καθρέφτης παραπέμπει σε μία αέναη εικόνα, σε μία κίνηση *ad infinitum*, η οποία, εάν *ιδωθεί* σε τρισδιάστατη κίνηση, παραπέμπει στο σχηματισμό του εγκιβωτισμού. Στη δεύτερη μεταφορά, της πόλης, αναφέρονται οι διαφορετικές προοπτικές που δίνουν την εντύπωση ότι υπάρχουν διαφορετικές πόλεις, ενώ η πόλη είναι μία. Το ίδιο συμβαίνει και στο σχηματισμό που προκύπτει από τη διαγραμματική ανάγνωση της μεταφοράς: κάθε μέρος του σχηματισμού μοιάζει να έχει τη δική του αυτοτέλεια, ενώ εάν δει κανείς το σύνολο του μοτίβου μπορεί να αντιληφθεί ότι πρόκειται για εγκιβωτισμό. Το μοντέλο κλείνει μέσα του στοιχεία από τις άλλες εικόνες, καθώς η διαγραμματική απεικόνιση επιτρέπει μία σύνδεση με άλλα σημεία του κειμένου. Παράλληλα, ο σχηματισμός αυτός και η αφαιρετική του δομή δύνανται να βοηθήσουν τον αναγνώστη/θεατή να προσεγγίσει ακόμη και την πρώτη μεταφορά, όπου ο Leibniz αναφέρει πως οι μονάδες δεν έχουν παράθυρα:

Ακόμη δεν υπάρχει εξήγηση για το πως μπορεί μία μονάδα να αλλοιωθεί ή να αλλάξει στο εσωτερικό της από κάποιο άλλο δημιούργημα. Και τούτο γιατί μέσα της δεν μπορούμε να μεταθέσουμε το παραμικρό ούτε να νοήσουμε την παραμικρή εσωτερική κίνηση που να μπορεί να διεγερθεί, να κατευθυνθεί, να αυξηθεί ή να μειωθεί. Τούτο είναι δυνατόν στα σύνθετα όπου υπάρχουν μεταβολές ανάμεσα στα μέρη. Οι **Μονάδες δεν έχουν παράθυρα** απ' όπου κάτι τι μπορεί να μπει ή να βγει. Οι ιδιότητες δεν μπορούν να αποσπασθούν ή να περιφέρονται έξω από τις ουσίες, όπως έκαναν άλλοτε τα αισθητά είδη των Σχολαστικών. Έτσι, ούτε ουσία ούτε ιδιότητα μπορεί να εισέλθει απ' έξω μέσα σε μία Μονάδα. (*Μοναδολογία*, παρ. 7)

Σε αυτή τη μεταφορά, ενώ αρχικά ο θεατής αποπειράται να δημιουργήσει ένα νοερό σκαρίφημα και να δει τη μονάδα με τη μορφή ενός τετραγώνου/κιβωτίου, ο Leibniz του το απαγορεύει. Η μονάδα είναι άμορφη, παρόλο που ο Leibniz την περιγράφει χωρίς παράθυρα. Με το διαγραμματικό σχήμα, ωστόσο, που προκύπτει μέσα από τη μεταφορά της λιμνούλας δύναται να προσεγγιστεί, ή τουλάχιστον να εικονογραφηθεί, το κυριότερο χαρακτηριστικό της, αυτό της μετάβασης από το ένα στο πολλαπλό. Η καίρια ιδιότητα της άμορφης μονάδας, η οποία στην ουσία αποτελεί μία *δύναμη* που προσπαθεί να εκφραστεί, βρίσκει τη μορφή της μέσα από την κίνηση που της παρέχει ο μεταβατικός σχηματισμός του εγκιβωτισμού.

Μόνο όταν οι μονάδες βρίσκονται σε συλλογικό επίπεδο η διαλεκτική κίνηση από το ένα στο πολλαπλό μπορεί να γίνει πιο ξεκάθαρη, διότι εμφανίζεται και ένα ακόμη σημείο αναφοράς. Και αυτή η κίνηση, η συνεχής μετάβαση, απεικονίζεται στο διάγραμμα του εγκιβωτισμού, ενώ παράλληλα κάθε στοιχείο που εγκιβωτίζεται διατηρεί την αυτονομία του, χωρίς να μπορεί τίποτα να εισέλθει/εξέλθει από αυτό.

Με αυτόν τον τρόπο η μεταφορά της λιμνούλας μπορεί να ιδωθεί και ως η κεντρική μεταφορά της *Μοναδολογίας*, που μάλιστα υπερβαίνει την κλασική

ερμηνεία της, σύμφωνα με την οποία αναγνωρίζεται μόνο η σχέση ιεραρχίας που υπάρχει ανάμεσα στο μικρόκοσμο και στο μακρόκοσμο.

3.2.2 Zoom in, ο ρόλος της λεπτομέρειας

Πέρα από τις μορφικές ομοιότητες και τον τρόπο με τον οποίο οι συσχετισμοί των στοιχείων μέσα σε μία εικόνα διαμορφώνουν νόημα, σημαντικό ρόλο παίζει και η παρουσία της λεπτομέρειας. Με τη λεπτομέρεια ορίζεται ένα στοιχείο της εικόνας, το οποίο θα μπορούσε να περάσει και απαρατήρητο μια και η παρουσία/απουσία του δεν διαταράσσει, με μία πρώτη ματιά, την ισορροπία της εικόνας σε επίπεδο περιεχομένου. Ταυτόχρονα, όμως, η λεπτομέρεια είναι αυτό ακριβώς το στοιχείο το οποίο, άπαξ και εντοπιστεί από τον θεατή, λειτουργεί ως βασικός «πλοηγός» του νοήματός της και ανανοηματοδοτεί το σύνολό της. Ένα χαρακτηριστικό τέτοιο παράδειγμα λεπτομέρειας είναι τα ποδαράκια που βουτάνε στο νερό στον γνωστό πίνακα του Pieter Bruegel η *Πτώση του Ικαρου*. Το παράδειγμα που χρησιμοποιείται δεν είναι μεν φωτογραφικό, επιστρατεύθηκε, ωστόσο, λόγω της ευγλωττίας του: καθώς η *Πτώση του Ικαρου* είναι ένας πίνακας ευρέως γνωστός, μπορεί να αποδώσει, με τη μεγαλύτερη δυνατή ενάργεια για τον θεατή/αναγνώστη, τη βασική προσέγγιση της λεπτομέρειας η οποία επιχειρείται εδώ.



Εικόνα 1



Εικόνα 2

Όσπου ο θεατής να προσέξει αυτή τη λεπτομέρεια (και αυτό συνήθως συμβαίνει αφού διαβάσει τον τίτλο) το επίκεντρο του πίνακα φαίνεται να είναι η δράση των γεωργών που εμφανίζονται στο προσκήνιο (εικόνα 1). Όταν όμως ο θεατής αντιληφθεί την παρουσία τους, διαμορφώνεται εκ νέου η δυναμική της εικόνας (εικόνα 2). Εδώ επισημαίνεται και μια διαφοροποίηση της εφαρμογής του μοντέλου σε σχέση με τις περιπτώσεις όπου εντοπίζονταν μορφικές ομοιότητες εντός της εικόνας. Εκεί το διαγραμματικό βλέμμα κατευθύνεται μέσα από αυτές, ενώ στη περίπτωση αναγνώρισης μιας λεπτομέρειας λειτουργεί αντίστροφα: αυτή νοηματοδοτεί εκ νέου την εικόνα, δείχνοντας και μία ακόμη διάταξη (όπως στην εικόνα 2). Σε αυτή την περίπτωση, δηλαδή, το διαγραμματικό βλέμμα δεν προκύπτει χάρη στη λεπτομέρεια, αλλά επηρεάζεται από την παρουσία της. Ως εκ τούτου, η πτώση του Ίκαρου, σε σχέση με το σύνολο της αφήγησης αποτελεί μία λεπτομέρεια, η οποία δεν έχει απλώς οργανικό ρόλο αλλά στη συγκεκριμένη περίπτωση αποτελεί και το κέντρο βάρους της εικόνας.

Αυτή, ωστόσο, δεν είναι η μόνη περίπτωση κατά την οποία παρατηρείται η λεπτομέρεια από τον θεατή. Μπορεί η λεπτομέρεια που θα εντοπιστεί και θα τραβήξει την προσοχή να έχει σκηνοθετηθεί από τον δημιουργό της εικόνας, ή μπορεί απλώς να εντοπιστεί και να οριστεί ως τέτοια από τον θεατή, λόγω προσωπικών του κριτηρίων.

Στη φωτογραφία σημαντικό ρόλο διαδραματίζουν τόσο η σκηνοθετημένη λεπτομέρεια όσο και αυτή που μπορεί να οριστεί ως τυχαία (μη λαμβάνοντας υπόψη την αρχική πρόθεση του δημιουργού) ή ακόμη και ένας συνδυασμός των

δύο⁴¹. Και τα δύο είδη λεπτομέρειας μπορούν να ενισχύσουν τη διαγραμματική λογική που αναφέρθηκε παραπάνω, διαμορφώνοντας αντιθέσεις, αντιστίξεις κ.λπ., όπως θα εξηγηθεί στη συνέχεια.

Εδώ έχει σημασία να φωτιστεί λίγο περισσότερο η τυχαία λεπτομέρεια, για την οποία έχει υπάρξει εκτενής ανάλυση στη θεωρία της φωτογραφίας από τον Roland Barthes. Η λεπτομέρεια που κεντρίζει την προσοχή του θεατή, χωρίς αυτός να γνωρίζει εάν ήταν μέρος της πρόθεσης του δημιουργού, δείχνει ένα ακόμη στοιχείο μέσω του οποίου μπορεί κανείς να συνδεθεί με την εικόνα. Και παρόλο που η σύνδεση αυτή προκύπτει μέσα από υποκειμενικά κριτήρια, μια και ο καθένας εντοπίζει την εκάστοτε λεπτομέρεια με βάση τα προσωπικά του κριτήρια, συντελεί στην διεύρυνση της διαισθητικής αντίληψης προς την εικόνα. Παρέχει ένα ακόμη ερμηνευτικό εργαλείο και επιτρέπει μία «ανοιχτή» ερμηνεία που προκύπτει μέσα από μία προσωπική νοηματοδότηση.

Ο Roland Barthes ασχολήθηκε με τη λεπτομέρεια και τον ρόλο της και εισήγαγε έναν ιδιαίτερο όρο για να την χαρακτηρίσει: την αποκάλεσε *punctum*, την «αιχμή που μας κεντρίζει την προσοχή»· με αυτόν τον τρόπο όρισε και θεωρητικά μία εμπειρική αίσθηση του θεατή και εισηγήθηκε έναν από τους πιο διαδεδομένους τρόπους κατανόησης της φωτογραφικής εικόνας (τουλάχιστον για ένα αρκετά μεγάλο μέρος φωτογραφικών πρακτικών). Αισθανόμενος πως υπήρχε ένα κενό στη θεωρία της φωτογραφίας ανήγαγε την εμπειρία σε ένα σύστημα –που δεν ήθελε να είναι ούτε κοινωνιολογικό, ούτε σημειολογικό– και επινόησε δύο έννοιες: το *studium*, το οποίο αναφέρεται στην πληροφορία που μεταδίδεται μέσα από την

⁴¹ Η παρακάτω περιγραφή του διάσημου φωτογράφου Friedlander είναι χαρακτηριστική για τον πλούτο του περιεχομένου που μπορεί να προσφέρει το φωτογραφικό μέσο (ακόμη και ακούσια του δημιουργού της φωτογραφίας) και κατ'επέκταση για το ευρύ πεδίο αναγνώσεων που μπορεί να δημιουργήσει μέσα από την ανάδειξη αντίστοιχων λεπτομέρειων:

«[...] ήθελα μόνο να φωτογραφίσω τον Θείο Vern να στέκεται μπροστά από το καινούριο αυτοκίνητό του (ένα Hudson) μία ηλιόλουστη μέρα. Τον φωτογράφισα και αυτόν και το αυτοκίνητο. Μαζί όμως με αυτά πήρα και λίγο από την μπουγάδα της Θείας Mary και τον Beau Jack, τον σκύλο, που κατουρούσε τον φράκτη, και μία σειρά από βιγκόνιες μέσα σε γλαστράκια κοντά στη βεράντα. Και εβδομήντα οκτώ δέντρα και εκατομμύρια χαλίκια που υπήρχαν και άλλα τόσα. Είναι ένα επικίνδυνο μέσο, η φωτογραφία». Βλ. Elkins J. (2007: 311).

εικόνα, και το punctum, το οποίο αποτελεί την απαρχή μιας κριτικής ανάγνωσης της εικόνας. Η περιγραφικότητα της φωτογραφίας και οι πολιτιστικοί κώδικες που τη διαμορφώνουν σχετίζονται με το studium, ενώ όσον αφορά το punctum, η αρχική οριοθέτησή του διατυπώνεται ως εξής:

Το δεύτερο στοιχείο έρχεται να σπάσει (ή να ρυθμοκοπήσει) το studium. Αυτή τη φορά δεν είμαι εγώ που πάω να το γυρέσω (καθώς επενδύω το πεδίο του studium με την κυρίαρχη συνείδησή μου), αυτό είναι που φεύγει από τη σκηνή, σαν βέλος για να με διαπεράσει. Υπάρχει μία λέξη για τούτη την πληγή, για τούτη την αμυχή, για τούτο το σημάδι που κάνει ένα αιχμηρό εργαλείο [...] Αυτό το δεύτερο στοιχείο θα το ονομάσω punctum. [...] Το punctum μιας φωτογραφίας είναι το τυχαίο από μόνο του, με κεντά (αλλά και με μελανιάζει, με πονά). (*Φωτεινός Θάλαμος*, 42)

Το punctum δεν είναι τόσο ξεκάθαρο, καθώς εξηγείται μέσα από πολλαπλές μεταφορές (βέλος, αμυχή, πληγή, αιχμηρό εργαλείο). Μάλλον αποτελεί ένα στοιχείο το οποίο μπορεί κάποιος να αντιληφθεί μέσα από την αναγωγή σε δικές του εμπειρίες φωτογραφικών εικόνων. Καταλήγει να νοηματοδοτείται μέσα από την προσωπική χρήση και όχι να ορίζεται από μόνο του. Ο Barthes για να οριοθετήσει το punctum του αποδίδει τα παρακάτω χαρακτηριστικά⁴²:

⁴² «Σε τούτο τον συνήθως μονότιμο χώρο, καμιά φορά (αλλά σπάνια, δυστυχώς) μία «λεπτομέρεια» με τραβάει. Νιώθω πως και μόνη η παρουσία της αλλάζει την ανάγνωσή μου, ότι αυτό που κοιτάζω είναι μια καινούρια φωτογραφία, η οποία παίρνει στα μάτια μου μιαν ανώτερη αξία. Τούτη η λεπτομέρεια είναι το punctum (αυτό που με κεντά)». (*ΦΘ*, 63)

«Δεν είναι δυνατό να θέσω έναν κανόνα σύνδεσης ανάμεσα στο studium και στο punctum (όταν είναι στο παρόν). Πρόκειται για μία συμπαρουσία, είναι το μόνο που έχει να πει κανείς». (*ΦΘ*, 63)

«Το punctum δεν έχει προτιμήσεις ηθικές ή αισθητικές». (*ΦΘ*, 67)

«Όσο κι αν είναι αστραπιαίο, το punctum έχει λίγο ή πολύ μέσα του, μια δύναμη επεκτατική. Αυτή η δύναμη είναι συχνά μετωνυμική». (*ΦΘ*, 68)

«Το studium είναι σε τελευταία ανάλυση πάντα κωδικευμένο, το punctum δεν είναι.» (*ΦΘ*, 74)

«Είτε είναι εντοπισμένο είτε όχι, είναι ένα συμπλήρωμα: είναι εκείνο που προσθέτω στη φωτογραφία και που ωστόσο υπάρχει ήδη σε αυτήν». (*ΦΘ*, 79)

α) βρίσκεται στη λεπτομέρεια,

β) δεν ορίζεται από αισθητικούς ή ηθικούς κανόνες και δεν είναι κωδικοποιημένο, μια και δεν δημιουργείται από τον φωτογράφο, κατά τον Barthes, αλλά προσλαμβάνεται ακαριαία από τον θεατή προτού μπορέσει να αναλυθεί,

γ) έχει επεκτατική τάση, η οποία είναι συχνά και μετωνυμική,

δ) συμπαραουσιάζεται με το *studium*, ακόμη και εάν στη συνέχεια ορίζει εκ νέου τους όρους ανάγνωσης της φωτογραφίας, και

ε) είναι εμφανές αλλά και κρυμμένο, ώσπου να ενεργοποιηθεί από το βλέμμα του θεατή.

Από αυτά τα χαρακτηριστικά συγκρατώ, για τη χρήση του μοντέλου που προτείνεται, το ρόλο της λεπτομέρειας μέσα στην εικόνα, καθώς και την επεκτατική και σχεδόν μετωνυμική της τάση. Και αυτό για δύο λόγους:

α) δημιουργεί ένα κέντρο βάρους στην εικόνα, το οποίο ορίζεται κατά κύριο λόγο από τον θεατή (χωρίς βέβαια να είναι ποτέ κανείς σίγουρος ότι δεν ευθυγραμμίζεται με αυτό που είδε ο φωτογράφος και το οποίο τον «έλκυσε»), και

β) λειτουργεί επεκτατικά μέσα στην εικόνα και κατά συνέπεια μπορεί να κυριαρχεί και στο σύνολο που διαμορφώνεται.

Κατά τον Barthes, το *punctum* λειτουργεί επεκτατικά γιατί, αφότου εντοπιστεί, κυριαρχεί στους οπτικούς συνειρμούς που κάνει ο θεατής και επίσης μπορεί να κυριαρχήσει σε ολόκληρη την εικόνα και να επανασυντάξει το νόημά της.

Από τη στιγμή που ορίσει κανείς ένα σημείο ως *punctum*, η εικόνα γίνεται αντιληπτή και μέσα από αυτό το πρίσμα και στη συνέχεια διαβάζεται μέσα από το κέντρο βάρους, το οποίο «εντοπίζει» κανείς σχεδόν διαισθητικά. Αυτό μπορεί να εφαρμοστεί και στην εικονοποιητική μεταφορά, ανοίγοντας τον δρόμο για μία ανάγνωση που έχει ως κέντρο βάρους της ένα σημείο της εικόνας και επεκτείνοντάς το μετέπειτα και στο πρώτο μέρος της μεταφοράς – φιλτράροντας, δηλαδή, μέσα από το τάδε ή το δείνα κέντρο βάρους πρώτα την εικόνα. Μία τέτοια ανάγνωση μπορεί να διαφέρει από την προτασιακή, καθώς επιτρέπει στον θεατή να ανακαλύψει τη δική του λεπτομέρεια στην εικόνα, χωρίς αυτό να σημαίνει πως παραγνωρίζει την ερμηνεία του φιλοσόφου που τη δημιουργεί.

Για να μπορέσει να φανεί πώς λειτουργεί το *βλέμμα* όταν ο θεατής αντιμετωπίζει εικόνες όπου η λεπτομέρεια διαδραματίζει σημαντικό ρόλο, θα παρουσιαστούν δύο απτά παραδείγματα φωτογραφικών εικόνων.

Στη φωτογραφία του Andreas Gursky με τίτλο “Cable Car, Dolomites” (1987), εάν κάποιος παρατηρήσει προσεκτικά (και έχει διαβάσει και τη λεζάντα της), θα διακρίνει πως μέσα από τα σύννεφα ξεπροβάλλει ένα τελεφερίκ. Αυτή η κουκίδα, η οποία μπορεί εύκολα να διαφύγει της προσοχής, δύναται να λειτουργήσει ως το κέντρο βάρους όλης αυτής της σύνθεσης. Και από τη στιγμή που κάποιος εστιάζει σε αυτή, τότε όλο το τοπίο ανασηματοδοτείται μέσα από αυτή. Φυσικά εδώ δεν πρόκειται για μία εικόνα που έχει ληφθεί τυχαία· είναι προϊόν επιμελούς και αριστοτεχνικής σκηνοθεσίας και επιτυγχάνει να συλλάβει ένα βλέμμα που λειτουργεί ταυτόχρονα σε μικρο- και μακρο-κλίμακα ⁴³.



Andreas Gursky, *Cable Car, Dolomites*, (1987)

⁴³ Βλ. Nanay (2012)



Sebastiao Salgado, *Chinstrap penguins dive off icebergs located between Zavodovski and Visokoi islands in the South Sandwich Islands*, (2009)

Κάτι ανάλογο ισχύει και για την παραπάνω φωτογραφία του Sebastiao Salgado “Chinstrap penguins dive off icebergs located between Zavodovski and Visokoi islands in the South Sandwich Islands” (2009). Το περιεχόμενο της εικόνας είναι άμεσα αναγνωρίσιμο: οι πιγκουίνοι βουτούν από το παγόβουνο. Η λεπτομέρεια που κεντρίζει εδώ τον θεατή είναι η στάση του πιγκουίνου που βουτάει πρώτος. Πρόκειται για μία ανεπαίσθητη ουσιαστικά κλίση η οποία δίνει την εντύπωση ότι ο πιγκουίνος πετάει. Αυτή η κίνηση σε σχέση με τους τεράστιους όγκους που κλίνουν προς τη θάλασσα δημιουργεί μία αντίστιξη. Μέσα σε ένα επιβλητικό τοπίο αυτή η βουτιά/πέταγμα ανασηματοδοτεί την εικόνα και μετατοπίζει το κέντρο βάρους της. Αντί η προσοχή του θεατή να εστιάζει στο μεγαλείο της φύσης και στη σχέση που διαμορφώνεται ανάμεσα στα παγόβουνα και στη θάλασσα, στρέφεται σε μία κίνηση που αλλάζει τη δυναμική της εικόνας, καθόσον αποτυπώνει μία κίνηση που στιγμιαία αντιστέκεται στη βαρύτητα. Ο πιγκουίνος αιωρείται και μοιάζει να αντιστέκεται έστω και για λίγο στην δύναμη που τον έλκει προς τα κάτω.

Α) Ο ρόλος της λεπτομέρειας: Φιλοσοφικό παράδειγμα 1

Τέτοιου είδους λεπτομέρειες οι οποίες εμφανίζονται και στις περιγραφές των νοητικών εικόνων, μπορούν να φανούν χρήσιμες. Ανοίγουν το δρόμο για μία ανάγνωση που έχει ως κέντρο βάρους της ένα σημείο της εικόνας το οποίο μπορεί να είχε παραμεριστεί, αλλά να αναδεικνύει και άλλες ιδιότητες και χαρακτηριστικά της έννοιας/επιχείρημα στα οποία αναφέρεται η μεταφορά. Μπορεί βέβαια μια τέτοια «ανάγνωση» να διαφέρει από τη λεκτική, καθώς επιτρέπει στον θεατή να ανακαλύψει τη δική του λεπτομέρεια στην εικόνα, αλλά αυτό γίνεται μόνο για να εμπλουτίσει και να ενισχύσει την κατανόηση. Δεν ισχυρίζομαι ότι η προσωπική παρέμβαση του θεατή αντικαθιστά την κύρια περιγραφή και κατ'επέκταση ερμηνεία του φιλόσοφου, αλλά ότι μπορεί να γεννήσει και άλλα ερωτήματα ή να υπογραμμίσει και άλλες αθέατες πτυχές του νοήματος.

Για να ενισχυθεί η παραπάνω διαπίστωση σχετικά με την ισχύ του διαγραμματικού μοντέλου σε σχέση με τον εντοπισμό μιας «λεπτομέρειας», θα αναφερθώ σε μία πολύ γνωστή μεταφορά που εμφανίζεται στην εισαγωγή στις *Βασικές Κατευθύνσεις Φιλοσοφίας του Δικαίου* του Hegel, στην «κουκουβάγια της Αθηνάς (που) πετά μόνο όταν πέφτει το σούρουπο». Παρατίθεται και το απόσπασμα που προηγείται, ώστε να ξεδιπλωθεί ολόκληρη η συλλογιστική του:

Για να πούμε ακόμη μια λέξη για τις διδασκαλίες, πώς πρέπει να είναι ο κόσμος, πρέπει να τονίσουμε ότι η φιλοσοφία έρχεται πάντα πολύ αργά. Ως η σκέψη του κόσμου εμφανίζεται στο χρόνο, όπου η ουσιαστική πραγματικότητα έχει περατώσει τη διαδικασία συγκρότησής της και έχει πλέον ολοκληρωθεί. Αυτό που διδάσκει η έννοια, το δείχνει κατ' ανάγκη και η ιστορία, ότι δηλαδή το πρώτο στην ωριμότητα της ουσιαστικής πραγματικότητας το ιδανικό στην ουσία του, οικοδομεί εκείνο με τη μορφή μιας διανοητικής επικράτειας. Όταν η φιλοσοφία ζωγραφίζει το γκρίζο της πάνω στο γκρίζο, τότε μια μορφή της ζωής έχει παλαιωθεί και με το γκρίζο πάνω στο γκρίζο δεν ανανεώνεται, αλλά απλώς κατανοείται. Η κουκουβάγια της Αθηνάς ξεκινάει το

φτερούγισμά της το πρώτον με την έλευση του δειλινού.

(*Βασικές Κατευθύνσεις της Φιλοσοφίας του Δικαίου*, 32)

Η μεταφορά είθισται να ερμηνεύεται με βάση το σύμβολο της κουκουβάγιας, το οποίο, κατ' αναλογία, αντιπροσωπεύει τη φιλοσοφία. Ως εκ τούτου, ο ρόλος της φιλοσοφίας είναι να κατανοεί την πραγματικότητα μετά το πέρας των γεγονότων και όχι να υπαγορεύει πώς θα πρέπει να είναι ο κόσμος (Singer, 1995: 638). Σύμφωνα με αυτή τη συνοπτική ερμηνεία, η εικόνα της μεταφοράς απλώς εικονογραφεί τη θεωρητική διατύπωση που παρουσιάζει ο Hegel πριν διατυπώσει τη μεταφορά. Έτσι η εικόνα γίνεται αντιληπτή σε δύο στάδια, σε αντιστοιχία με την ακολουθία των γεγονότων: πέφτει το δειλινό και μετά ξεκινά το πέταγμα της κουκουβάγιας. Στην πραγματικότητα, βέβαια, η μεταφορά ξεκινά νωρίτερα, όπως φαίνεται και παραπάνω, αλλά συνήθως συγκρατείται το μέρος της μεταφοράς που περιλαμβάνει την κουκουβάγια, μια και αποτελεί κοινό τόπο οι συμβολισμοί να χρησιμοποιούνται ως επεξηγηματικά σχόλια.

Όμως πέρα από το συμβολισμό της κουκουβάγιας, ο Hegel περιγράφει και μία ακόμη εικόνα, όταν λέει πως «η φιλοσοφία ζωγραφίζει το γκρίζο της πάνω στο γκρίζο». Αυτή δεν σχολιάζεται συνήθως ως εικόνα. Σε αντίθεση με την εικόνα της κουκουβάγιας, σε αυτή δεν υπάρχει συγκεκριμένο υποκείμενο και η σκηνή δεν μπορεί να σχηματιστεί με ευκολία στο νου του θεατή/αναγνώστη, καθώς είναι αρκετά αφηρημένη. Παρόλα αυτά, η επαναληπτική κίνηση που υπαινίσσεται, όπως και το γκρίζο χρώμα, είναι κυρίαρχα. Δύναται λοιπόν, αυτή η δράση να λειτουργήσει ως άλλο “punctum”, μια και αφ' ης στιγμής ο θεατής/αναγνώστης την αναγνωρίσει, βλέπει όλη την εικόνα διαποτισμένη από το γκρίζο.

Ανάμεσα σε αυτές τις δύο εικόνες, της κουκουβάγιας που πετάει και του γκρίζου που ξαναβάφεται με γκρίζο, δημιουργείται μία αντίστιξη: η μία εικόνα είναι επαναλαμβανόμενη και στατική (το γκρίζο που ξαναβάφεται γκρίζο), ενώ η άλλη δείχνει μία ώθηση προς τα εμπρός (το πέταγμα της κουκουβάγιας). Αυτή η παρατήρηση μπορεί να οδηγήσει στο ερώτημα εάν η σχέση ανάμεσα στις δύο εικόνες είναι αποκλειστικά αιτιακή/χρονική ή εάν μέσα από την αντιπαράθεση των δύο εικόνων μπορεί κανείς να δει και τη σχέση ανάμεσα στο ρόλο της φιλοσοφίας και των υπόλοιπων επιστημών. Επίσης, επικεντρώνοντας κανείς την προσοχή του σε αυτή τη λεπτομέρεια της εικόνας, μπορεί να προχωρήσει και σε μία πιο αναλυτική ανάγνωσή της, ερμηνεύοντας περαιτέρω και την κίνηση που υπονοείται.

Το βάνιμο μιας επιφάνειας που είναι ήδη βαμμένη θέτει επίσης το ερώτημα εάν πρόκειται για μία διαδικασία που γίνεται σχεδόν μηχανικά, χωρίς κάποια διάθεση παρέμβασης ή αλλαγής. Μπορεί κανείς να αναρωτηθεί για ποιο λόγο ο Hegel ισχυρίζεται ότι σε αυτή την περίπτωση μια μορφή ζωής «κατανοείται», και ως εκ τούτου να αναρωτηθεί και ποιος είναι ο ρόλος της φιλοσοφίας.

Χωρίς να αναφέρεται στο μέρος της μεταφοράς όπου το «γκρίζο ξαναβάφεται με γκρίζο» ο Inwood ερμηνεύει τη μεταφορά μέσα από αυτό το πρίσμα, αφήνοντας στο περιθώριο την αρχική ερμηνεία. Σύμφωνα με τη δική του ανάγνωση, η μεταφορά δεν προσδιορίζει το χρονικό σημείο εκκίνησης του φιλοσοφικού έργου, αλλά φανερώνει τους περιορισμούς που το προσδιορίζουν. Αυτό προκύπτει από κειμενική τεκμηρίωση. Ο Inwood συσχετίζει τη μεταφορά με την τάση των φιλοσόφων να ασχολούνται και με τα φυσικά φαινόμενα και με ζητήματα εκτός του πεδίου της φιλοσοφίας, όπως περιγράφεται στην *Εγκυκλοπαίδεια* (Inwood 1983: 108-110). Η σχέση όμως αυτή, τουλάχιστον ως ερώτημα, προκύπτει χωρίς την συνδυαστική ανάγνωση με την *Εγκυκλοπαίδεια* (τουλάχιστον σε πρώτο χρόνο). Το στοιχείο που φωτίζει ο Inwood βρίσκεται εντός της μεταφοράς, απλώς δεν προσελκύει την προσοχή του αναγνώστη, διότι μία αόριστη περιγραφή όπου η φιλοσοφία ξαναβάφει το γκρίζο με γκρίζο δεν προσφέρεται για περαιτέρω ανάλυση με τους όρους που είναι γνωστοί.

Ως εκ τούτου, τέτοιου είδους παρατηρήσεις που προκύπτουν από την εικονογραφημένη διαγραμματική αντίληψη της εικονιστικής διάστασης, δίνουν τη δυνατότητα να συμπεριληφθούν μέσα στην εικόνα και στοιχεία που μπορεί μεν να υπολείπονται σε περιεχόμενο (το γκρι που ξαναβάφεται με γκρι δεν αναπαριστά παρά μία κίνηση), αλλά είναι δυνατόν να αποτελέσουν το εφαλτήριο μιας πιο κριτικής και διαισθητικής ανάγνωσης του κειμένου. Η κειμενική κατανόηση της μεταφοράς μπορεί να προσπεράσει στοιχεία που εμφανίζονται στην εικονιστική της διάσταση, εξαιτίας των συγκεκριμένων ερμηνευτικών εργαλείων που εφαρμόζει (συμβολισμό, συνάφεια κλπ). Μία οπτική ανάγνωση επιτρέπει μία πιο διευρυμένη αντίληψη της αναλογίας που διαμορφώνεται και ως εκ τούτου μία πιο εμβαθύ προσέγγισή της. Ενδεχομένως αυτό μπορεί να συμβεί χωρίς κανείς να εφαρμόσει τη διαγραμματική ανάγνωση που προτείνεται, εάν δηλαδή επιλέξει μία πιο ενδελεχή ανάγνωση της μεταφοράς και απλώς διερευνήσει την επιλογή του Hegel να αναφερθεί στο «γκρι που ξαναβάφεται γκρι», όπως παραπάνω ο Inwood. Αυτό

όμως στην ουσία δεν είναι παρά απότοκος μιας οπτικής ανάγνωσης που επιτελείται στο νου του, η οποία μπορεί να φαίνεται πως είναι απλώς σημειωτική, αλλά ξεπηδά μέσα από τη διάταξη και τη σύνθεση της εικόνας. Βεβαίως όλα κυοφορούνται μέσα στη γλώσσα. Το ζήτημα που φωτίζεται εδώ σχετίζεται με την οπτική που υιοθετεί ο αναγνώστης, τον τρόπο που αποφασίζει να την δει και την ένταση της προσοχής που θα αποδώσει. Και αυτό ισχυρίζομαι ότι επιτελείται διαισθητικά εάν κανείς αποφασίσει να δει την νοητική εικόνα με τον τρόπο που θα την έβλεπε εάν εμφανιζόταν μπροστά του ως μία φωτογραφική εικόνα.

B) Ο ρόλος της λεπτομέρειας: Φιλοσοφικό παράδειγμα 2

Το επόμενο παράδειγμα που έχει επιλεγεί προέρχεται από τον Nietzsche και είχε παρουσιαστεί και στο δεύτερο κεφάλαιο. Ο θεωρητικός λόγος του Nietzsche είναι ήδη αρκετά επεξηγηματικός και ο εντοπισμός ενός “punctum” εδώ μπορεί να φαίνεται με μία πρώτη ματιά αμελητέος: η συνεχής χρήση αλληπάλληλων μεταφορών από τον ίδιο αποδίδει σχεδόν όλες τις εκφάνσεις, χροιές, και ποιότητες στις έννοιες και στα νοήματα που διατυπώνει. Παρόλα αυτά, η εστίαση στη διαγραμματική αντίληψη των εικόνων που παρουσιάζονται, ακόμη και σε μία περίπτωση όπως αυτή του Nietzsche, μπορεί να φωτίσει και άλλες πτυχές. Επιλέγεται μία μεταφορά που έχει ήδη ερμηνευθεί για να μπορέσει να γίνει ακόμη πιο διακριτή η αντιπαραβολή:

Τι πρέπει να μάθει κανείς από τους καλλιτέχνες [...] Να ξεμακραίνεις από τα πράγματα ώσπου να μην βλέπεις πολλές λεπτομέρειες σε αυτά για να μπορείς να τα βλέπεις ακόμα· ή να βλέπεις τα πράγματα από μία γωνία και σαν να βρίσκονται σε μία εκτομή· ή να τα τοποθετείς με τρόπο που να σκεπάζουν ως ένα σημείο το ένα το άλλο και να μας δίνουν μόνο προοπτικές απόψεις· ή να τα βλέπεις μέσα από ένα χρωματιστό φακό ή στο φως του

ηλιοβασιλέματος: ή να τους δίνεις μία επιφάνεια, ένα δέρμα όχι τελείως διάφανο: όλα αυτά πρέπει να τα μάθεις από τους καλλιτέχνες και για τα υπόλοιπα πρέπει να είσαι φρονιμότερος από αυτούς. Γιατί σε αυτούς τούτη η λεπτή δύναμη σταματά εκεί όπου τελειώνει η τέχνη και αρχίζει η ζωή· **εμείς όμως θέλουμε να είμαστε οι ποιητές της ζωής μας** – και πρώτα από όλα στα πιο μικρά και καθημερινά ζητήματα. (*Χαρούμενη Γνώση*, παρ. 299)

Υπενθυμίζεται πως η «κλασική» ερμηνεία της μεταφοράς «*εμείς όμως θέλουμε να είμαστε οι ποιητές της ζωής μας*» εστιάζει στην έννοια του μετασχηματισμού της πεζής ζωής σε ποίηση. Συγκεκριμένα, γίνεται κατανοητή ως μία παρότρυνση εκ μέρους του Nietzsche να μετατραπούν οι κακουχίες, η ρουτίνα, η άσχημη και ασήμαντη πλευρά της ζωής, δηλαδή ο πεζός λόγος, σε ποίηση, σε κάτι όμορφο. Αυτό μπορεί να γίνει εφαρμόζοντας τις τεχνικές που περιγράφει πριν από τη μεταφορά, όπως είναι αυτή της απόστασης, της απόδοσης χρωμάτων κ.ο.κ. Ως εκ τούτου η ερμηνεία που προκύπτει μέσα από την περιγραφή της μεταφοράς είναι η εξής: η μετατροπή της ζωής σε ένα αισθητικό φαινόμενο, μέσω της συνεχούς μετάθεσης, με μαεστρία και εφευρετικότητα.

Άραγε στην περίπτωση που ο θεατής/αναγνώστης επιλέξει να δει την εικόνα ή σε αυτή την περίπτωση τις εικόνες που σχηματίζονται και να αναζητήσει μία λεπτομέρεια που τον κεντρίζει, μπορεί να αντλήσει διαφορετικού τύπου πληροφορία; Αρχικά επισημαίνεται ότι η μεταφορά αποτελεί μία σύνθεση πολλών επιμέρους σκηνών :

- 1) *Να ξεμακραίνεις από τα πράγματα ώσπου να μην βλέπεις πολλές λεπτομέρειες σε αυτά για να μπορείς να τα βλέπεις ακόμα.*
- 2) *Να βλέπεις τα πράγματα από μία γωνία και σαν να βρίσκονται σε μία εκτομή.*
- 3) *Να τα τοποθετείς με τρόπο που να σκεπάζουν ως ένα σημείο το ένα το άλλο και να μας δίνουν μόνο προοπτικές απόψεις.*
- 4) *Να τα βλέπεις μέσα από ένα χρωματιστό φακό.*
- 5) *Να τα βλέπεις στο φως του ηλιοβασιλέματος.*
- 6) *Να τους δίνεις μία επιφάνεια, ένα δέρμα όχι τελείως διάφανο.*

Ο θεατής/αναγνώστης, παρατηρώντας τις διαφορετικές σκηνές που αποτελούν την εικόνα, θα δει πως όλες εστιάζουν στο στοιχείο της απόστασης, συν ένα ακόμη στοιχείο. Όλες εστιάζουν σε έναν διαφορετικό τρόπο του «βλέπω», που καταλήγει, εν τέλει, σε έναν μετασχηματισμό. Το βασικό όμως στοιχείο είναι η απόσταση από τα πράγματα, η οποία οδηγεί και σε προσωπικές παρεμβάσεις, είτε πρόκειται για την τοποθέτηση ενός φίλτρου ή ενός άλλου χρώματος, είτε για την προσθήκη μιας επιφάνειας, ή για την εύρεση μιας διαφορετικής γωνίας. Με αυτό τον τρόπο η μεταφορά συμπληρώνεται και από ένα ακόμη στοιχείο που αναδεικνύεται στην επιφάνεια ως σημαντικό (διότι υπάρχει έτσι και αλλιώς, αλλά, μέσα από την ερμηνεία του μετασχηματισμού, γίνεται αντιληπτό ως ισοδύναμο με τα υπόλοιπα).

Η εστίαση στην απόσταση δίνει και μία άλλη πτυχή στην ερμηνεία της μεταφοράς. Μετατοπίζει το κέντρο βάρους, καθώς δεν επικεντρώνεται μόνο στον τρόπο που καταλήγει κανείς να φτιάχνει το ποίημα ώστε να αλλάξει τη ζωή του και να γίνει ποιητής. Γίνεται ποιητής τη στιγμή που στέκεται σε διαφορετική απόσταση από τις συμβάσεις που έχει κληρονομήσει. Η εικόνα μπορεί να μην ερμηνευτεί ως ένα εγχειρίδιο μετασχηματισμού μέσα από τις διαφορετικές κινήσεις, αλλά ως μία επεξήγηση του πώς γίνεται κανείς ποιητής – τουτέστιν μέσα από τη δική του θέση απέναντι στα πράγματα, όπως προκύπτει από την προσωπική απόσταση που ορίζει πως θέλει να έχει ως προς αυτά. Συμπληρώνοντας βέβαια στη συνέχεια και τις προτιμήσεις του ως προς τα εργαλεία που επιλέγει, προκειμένου να πάρει αυτή την απόσταση.

Μέσα από αυτή την ανάγνωση, λοιπόν, η μεταφορά μπορεί να ιδωθεί ως ένας πιο διεξοδικός τρόπος περιγραφής της αντιληπτικής σχέσης του υποκειμένου με τον εξωτερικό κόσμο, όπως φαίνεται, για παράδειγμα, στις παρακάτω παραπομπές όπου ο φιλόσοφος αναφέρεται στην απόσταση. Άλλωστε η ιδέα της χρήσης της απόστασης ως εργαλείου αντίληψης γίνεται πολύ πιο πριν, ήδη από την παράγραφο 299. Στο βιβλίο 2 στην παράγραφο 78 *Γιατί πρέπει να είμαστε ευγνώμονες* ο Nietzsche γράφει ότι οι καλλιτέχνες μας δίδαξαν να «βγαίνουμε στη σκηνή» και να βλέπουμε τους εαυτούς μας .

[..] δίχως αυτούς θα ζούσαμε υποδουλωμένοι σε εκείνη την προοπτική που κάνει ό,τι είναι πιο κοντινό και πιο χυδαίο να φαίνεται απίστευτα μεγάλο και σαν να είναι

πραγματικότητα αυτή καθ'αυτή. (*Χαρούμενη Γνώση*, παρ.78)

Όπως αντίστοιχα και στην παράγραφο 107 η οποία τιτλοφορείται *Η έσχατη ευγνωμοσύνη μας προς την τέχνη*:

Κάπου κάπου πρέπει να ξεκουραζόμαστε από τον εαυτό μας κοιτάζοντάς τον από ψηλά και **από μία καλλιτεχνική απόσταση**, να τον περιγελούμε ή να τον κλαίμε. (*Χαρούμενη Γνώση*, παρ.10) [έμφαση δική μου]

Σε αυτές τις δύο παραγράφους, ο Nietzsche υπογραμμίζει τη σημασία της απόστασης και βέβαια της τέχνης ως μεθόδου κατάκτησης της αυτό-αντίληψης, μέσω της απέκδυσης από τους καθημερινούς μας ρόλους: αυτή η κίνηση του να βρίσκεται κανείς μέσα/έξω από την πραγματικότητά του, αλλά και μέσα/έξω από τον ίδιο του τον εαυτό σε θέση παρατηρητή, θα μπορούσε αντίστοιχα να αποτυπωθεί και με την κίνηση της συστολής και της διαστολής μιας εικόνας, είτε πρόκειται για ένα συμβάν είτε για τον ίδιο μας τον εαυτό. Παράλληλα, ο Nietzsche εισάγει και δύο άλλα στοιχεία που παρέχουν και άλλα χαρακτηριστικά της «απόστασης»: ότι χρησιμοποιείται ως εργαλείο αντίληψης επειδή δεν υπάρχει μία αντικειμενική πραγματικότητα («*να φαίνεται απίστευτα μεγάλο και σαν να είναι πραγματικότητα αυτή καθ' αυτή*», παρ.78). Και ακόμη πως όταν χρησιμοποιείται μπορεί να εκτείνεται μέχρι τα άκρα: «να τον περιγελούμε ή να τον κλαίμε» αναφέρει, υποδεικνύοντας πόσο μεγάλη μπορεί να είναι η «διαφραγματική» κίνηση.

Η απόσταση, λοιπόν, δεν αποτελεί απλώς μία έννοια που είναι μέρος μιας ευρύτερης ιδέας, όπως αυτή του μετασχηματισμού. Ο μετασχηματισμός αποτελεί το τελικό αποτέλεσμα της οποιας διαδικασίας ξεκινά υιοθετώντας τη θέση της απόστασης. Μπορεί η διαφορά στην αντίληψη να φαίνεται πολύ λεπτή, όμως αυτός είναι και ο τρόπος που παρατηρεί κανείς την εικόνα. Αυτό έχει να προσφέρει η αισθητική προσέγγιση – μία οπτική που αναφέρεται σε διαφορετικές χροιές, σε μετατοπίσεις στην αρχική θέση (μικρές ή μεγάλες) που διαμορφώνουν όμως μοτίβα και δείχνουν και την προοπτική της ανοιχτότητας στην ερμηνευτική προσέγγιση.

Συμπεράσματα

Το μοντέλο αυτής της κατανόησης δεν πρέπει να ιδωθεί με έναν στείρο τρόπο ως μία στεγνή αποτύπωση σχημάτων ή απλώς διαγραμμάτων που αναφέρονται σε εικόνες και έννοιες πολύ πλουσιότερες από αυτά. Προτείνεται για να λειτουργήσει ως πλοηγός στη δομή μιας κατασκευής, όπως είναι η έννοια της εκάστοτε μεταφοράς. Όπως συμβαίνει εάν δει κανείς τα σχέδια ενός σπιτιού: δεν περιμένει να δει κάτι διαφορετικό από το σπίτι, αλλά στο σχέδιο μπορεί να δει και άλλες λεπτομέρειες, ή να δει την αναγκαιότητα ορισμένων συνδέσεων, συγχωνεύσεων, συμπεριλήψεων. Οι μορφικές ομοιότητες αποτέλεσαν ένα εργαλείο περαιτέρω ανάλυσης της εικόνας, δίνοντας στον αναγνώστη τη δυνατότητα να κατανοήσει με έναν πιο εμβαθύ τρόπο τη μεταφορά, να θέσει ερωτήματα και σε ορισμένες περιπτώσεις να αποκτήσει τη δυνατότητα να δει χάρη στην εικόνα τη θέση της μεταφοράς στο κείμενο και στη συλλογιστική του εκάστοτε φιλοσόφου. Με αυτόν τον τρόπο, η νοητική εικόνα πέρα από τον επεξηγηματικό της ρόλο, ρίζωνε κατά κάποιο τρόπο τη μεταφορά ακόμη περισσότερο μέσα στο κείμενο, αποδίδοντάς της μία οργανική σχέση με αυτό. Ομοίως, οι λεπτομέρειες έδειξαν ότι ένα ακόμη στοιχείο της εικόνας το οποίο είχε παραμεριστεί για χάρη του συνόλου μπορεί να ξεδιπλώσει, μέσα από ένα διαφορετικό σημείο αναφοράς, όλη την ερμηνεία της εικόνας, είτε με έναν διαφορετικό είτε με έναν συμπληρωματικό τρόπο.

Τα φωτογραφικά παραδείγματα έδρασαν όχι ως «δεκανίκια» αυτής της οπτικής, αλλά ως παράλληλες πρακτικές. Φυσικά αποτελούν μόνο την αφορμή για την εφαρμογή του μοντέλου και τα δύο εργαλεία που χρησιμοποιήθηκαν είναι μόνο ενδεικτικά. Εν τέλει αυτή η προσέγγιση δείχνει με ποιον τρόπο η φαντασία μπορεί να επιτρέψει σε διαφορετικά πεδία να δημιουργήσουν κοινούς τόπους και να συντελέσει σε περαιτέρω κατανόηση – στην συγκεκριμένη περίπτωση του φιλοσοφικού λόγου.

Συζήτηση πιθανών ενστάσεων

Ένσταση πρώτη

Ακολουθώντας ακόμη και το τελικό επιχείρημα με την αναλογία των σχεδίων ενός σπιτιού και του ίδιου του σπιτιού, πόσο πειστικός είναι ο ισχυρισμός ότι η απευθείας ανάλυση της περιγραφής της μεταφοράς είναι ανεπαρκής και χρειάζεται κανείς να οδηγηθεί στην εφαρμογή του προτεινόμενου μοντέλου; Από τη στιγμή που τα σχέδια αποτελούν τον τρόπο κατασκευής του σπιτιού, και όμοια η διαγραμματική αναπαράσταση της νοητικής εικόνας καταλήγει στην περιγραφή της, πόσο αξίζει να ακολουθήσει κανείς την αντίστροφη πορεία;

Προκειμένου να απαντηθεί το ερώτημα ανασυστήνεται συνοπτικά η ανάλυση του μοντέλου μέσα από στάδια. Η ευθεία ανάλυση της μεταφοράς μέσα από την περιγραφή της, ακριβώς επειδή στοχεύει στην αντιστοίχιση της εμπειρίας που περιγράφεται με την ιδέα/επιχείρημα στο οποίο αναφέρεται λειτουργεί μέσα σε ένα καθορισμένο πλαίσιο. Το πλαίσιο αυτό ορίζεται από τους συμβολισμούς ή την εμπειρία που αναπαριστάται μέσα από την εικόνα. Ως εκ τούτου ο αναγνώστης α) εντοπίζει την περιγραφή και την αναλύει ως αναπαράσταση μίας εικόνας που προκύπτει από τον εξωτερικό κόσμο β) μέσα από την προβολή που κάνει στην αίσθηση, κίνηση, συμβολισμό κ.ο.κ που αυτή συνεπάγεται προσπαθεί να αντιληφθεί πως τα σημασιολογικά στοιχεία που μεταδίδονται συναρτώνται με την αναφερόμενη έννοια/ιδέα.

Στη διαγραμματική ανάγνωση της μεταφοράς ο αναγνώστης/θεατής α) σχηματίζει μέσα από την περιγραφή μία νοητική εικόνα β) *βλέποντας* αυτή την αναπαράσταση στρέφει την προσοχή του στη διάταξη των στοιχείων που την συνθέτουν και στις σχέσεις που αναπτύσσονται μεταξύ τους. Αυτό συνεπάγεται πως μετατίθεται η σημασία από το περιεχόμενο στη δομή, χωρίς αυτό να υπονοεί πως το περιεχόμενο δεν λαμβάνεται υπόψη (πράγμα άλλωστε αδύνατο, μια και από αυτό προκύπτει και η οργάνωση της εικόνας).

Επιστρέφοντας στην ένσταση, αυτή τώρα μπορεί να γίνει ακόμη πιο συγκεκριμένη και μάλιστα να αποκτήσει και δεύτερο σκέλος: για ποιο λόγο η ανάλυση της δομής διαφέρει από αυτή του περιεχομένου και κατά ποιόν τρόπο;

Αρχικά χρειάζεται να επισημανθεί πως το μοντέλο που προτείνεται δεν έχει ως στόχο να αντικαταστήσει την ανάλυση της περιγραφής, αλλά να την ενισχύσει, δίνοντας περαιτέρω εργαλεία της εικόνας που σχηματίζεται. Αυτή η διαδικασία, ακριβώς επειδή η εικόνα που σχηματίζεται κάθε φορά προκρίνει διαφορετικά στοιχεία (άλλοτε ομοιότητες, άλλοτε διαφορές και άλλοτε λεπτομέρειες) συντελεί σε μία εμπλουτισμένη και δημιουργική ανάγνωση της μεταφοράς. Το ζήτημα δεν είναι κατά πόσο αυτό το μοντέλο εμπεριέχεται στην περιγραφή, και άρα χάνεται μέσα σε αυτή, αλλά ο τρόπος που μπορεί να επιτελεστεί μία δημιουργική ανάγνωση μέσα από την εικόνα που προσφέρει η μεταφορά.

Η εικόνα που χρησιμοποιείται με αυτόν τον αφαιρετικό τρόπο στο μοντέλο που προτείνεται παρουσιάζει λειτουργίες που μπορούν να συντελέσουν σε ένα πιο μεθοδικό τρόπο αξιοποίησής της. Οι εικόνες, και οι αναπαραστάσεις παρόμοιου είδους έχουν γνωσιακή αξία όχι διότι μπορούν να μεταφέρουν διαφορετική πληροφορία, σε σχέση με τις περιγραφές. Εάν κανείς θέλει να εξάγει συγκεκριμένη πληροφορία τότε το καλύτερο μέσο προς χρήση είναι πράγματι οι περιγραφές. Εάν όμως θέλει να φωτίσει πολύ περισσότερη αφηρημένη πληροφορία ενδείκνυται οι εικόνες, οι οποίες επιτρέπουν την ανάλογη πρόσβαση (Kulvicki, 2010). Στόχος αυτής της δημιουργικής ανάγνωσης ήταν η ανάδειξη δομών και συνδέσεων μέσα από την εικόνα (είτε αυτές προέκυπταν δισδιάστατα είτε τρισδιάστατα, όπως για παράδειγμα μέσα από μία επαναληπτική κίνηση που συντελείται).

Υπάρχουν περιπτώσεις όπου μπορεί να αναδείξει αφανή πληροφορία μέσα από τις δομές που φωτίζει. Για παράδειγμα μέσα από τις αναλύσεις στα συγκεκριμένα παραδείγματα, του Leibniz, του Hegel και του Wittgenstein φάνηκε πως η ανάλυση της δομής, μέσα από μία διαγραμματική θέαση της εικόνας, μπορεί να αναδείξει και άλλες αναγνώσεις της εικόνας, προσφέροντας με αυτόν τον τρόπο *περισσότερο περιεχόμενο*. Άλλοτε μπορεί να βοηθήσει τον αναγνώστη να αποκτήσει μία εγγύτερη σχέση με τον τρόπο που η ίδια η μεταφορά πραγματώνει το νόημα της περιγραφής μέσα από τη δομή της, όπως στο παράδειγμα του Nietzsche.

Πάνω από όλα όμως λειτουργεί ως μοντέλο που ενισχύει την κατανόηση, καθώς ωθεί τον αναγνώστη/θεατή να προσεγγίσει τη μεταφορά μέσα από ένα διαφορετικό κανάλι. Αυτό συμβαίνει διότι η ανάγνωση μίας εικόνας αναγκάζει τον αναγνώστη/θεατή να αντιληφθεί το νόημα που προκύπτει και μέσα από τις σχέσεις

των στοιχείων που τη διαμορφώνουν. Αναμφισβήτητα πολλές από αυτές υπάρχουν στην περιγραφή της εικόνας, όπως αυτή αναπτύσσεται εντός της μεταφοράς.

Η αλλαγή όμως του τρόπου μεταφοράς της πληροφορίας, από τις λέξεις στην εικόνα, χωρίς να αμφισβητείται η αδιάρρηκτη σχέση τους, μπορεί να γεννήσει περαιτέρω ερωτήματα και να φωτίσει και διαφορετικές όψεις της ιδέας/επιχειρήματος που διατυπώνεται. Με αυτόν τον τρόπο μπορούν να γίνουν συνδέσεις και με άλλα σημεία του κειμένου, όπου παρουσιάζονται παρόμοια μοτίβα σύνδεσης, είτε πρόκειται για αναλογίες, συγκρίσεις, παραλληλισμούς, κυκλικές κινήσεις που εμφανίζονται ρητά μέσα από περιγραφές, είτε μέσα από άλλες μεταφορές.

Ένσταση δεύτερη

Ως δεύτερη ένσταση μπορεί να ανακύψει ένας προβληματισμός σχετικά με το ρόλο που η διαγραμματική ανάγνωση αποδίδει στην εικόνα. Θα μπορούσε κανείς να ισχυριστεί πως στην «κλασική ερμηνεία της μεταφοράς», ακριβώς επειδή ο αναγνώστης προσκαλείται να ενεργοποιήσει μνήμες και να ανακατασκευάσει μία εμπειρία στο νου, η εικόνα προσφέρει πλουσιότερη πληροφορία από ότι στη διαγραμματική ανάγνωση, η οποία αποδυναμώνει ή ακόμη και ακυρώνει αυτή τη διαδικασία. Για παράδειγμα στην περίπτωση της νοητικής εικόνας που μπορεί κανείς να σχηματίσει από την αναλογία του Wittgenstein μπορεί να στρέψει την προσοχή του στον τρόπο που τοποθετείται το σώμα του μέσα στο δυνητικό χώρο που διαμορφώνεται, επιλέγοντας μία πιο ολοκληρωμένη προσέγγιση και όχι μία θέση εποπτείας που συνεπάγεται η διαγραμματική αντίληψη της εικόνας. Άρα μήπως ο στόχος αναβάθμισης του ρόλου και της σημασίας της εικόνας καταστρατηγείται με αυτή την ανάγνωση που εμμένει στην επιφάνεια της εικόνας και την αναγνωρίζει μόνο ως υλικό από το οποίο εξάγεται ένα ακόμη επίπεδο αφαίρεσης;

Η διαγραμματική ανάγνωση που προτείνεται δεν αναιρεί άλλου τύπου αναγνώσεις που μπορεί να προκύπτουν μέσα από το μετασχηματισμό της περιγραφής σε νοητική εικόνα και κατ'επέκταση στην ανακατασκευή μιας εμπειρίας ή και μίας σωματικής εμπειρίας. Προτείνεται ως μία ανάγνωση που κάνει χρήση

μιας δεξιότητας που έχει αποκτηθεί, αυτή της οπτικής ανάγνωσης, η οποία επιτελείται σε ταχύτατους χρόνους, λόγω της πυκνότητας και της απλότητας που παρουσιάζει η εικόνα ως μέσο. Στόχος της είναι να αξιοποιηθεί η γραμματική της εικόνας, όπου αυτό καθίσταται δυνατό, και να εμβαθύνει την κατανόηση του αναγνώστη, χρησιμοποιώντας τη φαντασία του ως γνωστικό εργαλείο. Δεν φιλοδοξεί να αναιρέσει άλλου τύπου ερμηνείες, αλλά να τις ενισχύσει και κατά περιπτώσεις να τις συμπληρώσει. Υπό αυτή την έννοια, ο ρόλος της εικόνας δεν αποδυναμώνεται, ακριβώς επειδή δεν εξυπηρετεί μόνο τον αναπαραστατικό ρόλο μιας εμπειρίας, όπως είθισται να γίνεται αντιληπτή, αλλά αξιοποιείται και με βάση και τα δικά της γνωρίσματα.

Ένσταση τρίτη

Βέβαια όμοια θα μπορούσαν να παρουσιαστούν ενστάσεις και από την πλευρά των θεωρητικών της εικόνας και των φιλοσόφων της φωτογραφίας. Η βασική ένσταση που μπορεί να τεθεί προκύπτει από το ερώτημα που αποτέλεσε το εφαλτήριο αυτής της διατριβής: δεν κάνουμε πλέον αναφορά σε μία εικόνα, αλλά σε εικόνες. Κάθε μία *διαβάζεται* διαφορετικά, σύμφωνα με το πλαίσιο στο οποίο εντάσσεται, τη χρήση της, και την πρόθεση του δημιουργού. Τα εργαλεία ανάγνωσης που προτείνονται, αποτελούν εργαλεία ανάγνωσης που εφαρμόζονται σε συγκεκριμένες εικόνες. Πώς μπορεί κανείς να τα χρησιμοποιήσει σε κάθε εικόνα και μάλιστα σε κάθε νοητική εικόνα που μπορεί να προκύψει από μία εικονοποιητική μεταφορά;

Το μοντέλο που προτείνεται δεν έχει ως στόχο να δημιουργήσει μία παραλληλία ανάμεσα στην εικόνα που προκύπτει στο νου του αναγνώστη/θεατή ως μία φωτογραφική εικόνα. Δεν πρόκειται για μία οντολογική αντιστοιχία. Ανασύρει μία πρακτική θέασης, η οποία αποτελεί έναν σχεδόν εγγενή πλέον μηχανισμό προσαρμογής και αντιμετώπισης του σύγχρονου οπτικού περιβάλλοντος και την εφαρμόζει στην νοητική εικόνα που διαμορφώνεται. Άλλωστε τόσο η θεωρία του Barthes για το *punctum*, όσο και ο εντοπισμός μορφικών ομοιοτήτων που κορυφώνονται στη θεωρία της οπτικής μεταφοράς αποτελούν περιγραφές πρακτικών

που εφαρμόζονται για την κατανόηση πάρα πολλών εφαρμογών της εικόνας – σε επίπεδο διαφημιστικό, επικοινωνιακό, ειδησεογραφικό και σε πολλές και καλλιτεχνικό. Η ανάγνωση της διάταξης μίας εικόνας, γιατί η διαγραμματική αντίληψη μιας εικόνας αυτό ουσιαστικά αντανακλά, αποτελεί μία ευρύτατα διαδεδομένη πρακτική.

Το προτεινόμενο μοντέλο δείχνει μία κατεύθυνση που μπορεί να ακολουθηθεί χωρίς να ορίζει έναν ορισμένο μόνο τρόπο. Στοχεύει να θέσει ερωτήματα για το ρόλο της νοητικής εικόνας και της επίδρασης που μπορεί να έχει η συμβολή της στην κατανόηση των αναφερόμενων. Τα προτεινόμενα εργαλεία είναι ενδεικτικά μιας ανάγνωσης της εικόνας που γίνεται σε ένα πρώτο επίπεδο, ανοίγοντας το πεδίο για περαιτέρω ανάπτυξη.

ΚΕΦΑΛΑΙΟ ΤΕΤΑΡΤΟ: Η σκοπιμότητα του μοντέλου, η χρήση της φαντασίας και η σχέση του με το «παιχνίδι υπόκρισης» του Walton

Έχοντας δείξει τον τρόπο λειτουργίας και εφαρμογής της δημιουργικής αυτής ανάγνωσης και έχοντας επισημάνει τα οφέλη που μπορεί να προκύψουν κατά περίπτωση είναι αναγκαίο αυτά να αναλυθούν εν γένει, ώστε να φωτιστεί η σκοπιμότητα του μοντέλου. Ισχυρίζομαι ότι τα οφέλη εντοπίζονται σε τρία βασικά σημεία: α) στη συνέργεια της επίνοιας [insight] στη διαδικασία κατανόησης, που προκύπτει μέσα από τη χρήση της εικόνας ως ανοιχτού πεδίου προς παρατήρηση των συνδέσεων της διάταξης της και όχι απλώς ως φορέα αναπαράστασης μιας εμπειρίας β) στην ενεργοποίηση της οπτικής συλλογιστικής [visual reasoning], προκειμένου ο αναγνώστης/θεατής να αντιληφθεί και μέσα από τη διάταξη της εικόνας την αφανή πληροφορία που μπορεί να συντελέσει σε μία πιο διαισθητική ανάγνωση ή και σε παραπομπές και συνδέσεις της μεταφοράς με άλλες έννοιες/επιχειρήματα εντός του κειμένου γ) στην ενίσχυση της φαντασίας ως γνωσιακού εργαλείου για την περαιτέρω κατανόηση της φιλοσοφικής μεταφοράς - όπου αυτό κρίνεται εφικτό.

Η παρουσίαση των δύο πρώτων σημείων θα αποτελέσει το πρώτο μέρος αυτού του κεφαλαίου. Το δεύτερο θα αφιερωθεί στα φαντασιακά ενεργήματα που η χρήση του μοντέλου προϋποθέτει, αλλά και ενισχύει, μέσα από μία αντιπαραβολή με το επικρατές μοντέλο των παιχνιδιών υπόκρισης του Kendall Walton. Όπως θα φανεί, η διαγραμματική ανάγνωση που προτείνεται αποκλίνει από αυτό, έχοντας μία πιο φαινομενολογική προσέγγιση. Προκειμένου να μπορέσει να πραγματοποιηθεί η αντιπαραβολή ανάμεσα στα δύο, αρχικά θα εξηγηθεί ο τρόπος λειτουργίας των παιχνιδιών υπόκρισης και η σχέση τους με τη μεταφορά. Τέλος, θα παρουσιαστούν τα σημεία που διαφέρουν, καθώς το μοντέλο που προτείνεται καταφέρνει σε σχέση με τα παιχνίδια υπόκρισης να φωτίσει με διαφορετικό τρόπο τις διακρίσεις που συνίστανται στην αναπαράσταση της εικονοποιητικής μεταφοράς.

4.1 Η χρήση της εικόνας ως ανοιχτό πεδίο πειραματισμού, η εναλλαγή πεδίων και η συνέργεια της επίνοιας

Μέσα από την εικόνα που σχηματίζεται προκύπτει πληροφορία, η οποία μπορεί να χρησιμοποιηθεί σε διαφορετικά επίπεδα αφαίρεσης και να προσφέρει επίνοια [insight] στον αναγνώστη. Αυτό αρχικά συμβαίνει επειδή διευρύνονται οι όροι κατανόησης της εικόνας. Ο θεατής/αναγνώστης βλέπει τις συνδέσεις εστιάζοντας είτε στις φόρμες είτε στις λεπτομέρειες, αποδομώντας την εικόνα διαμέσου της φαντασίας. Αυτό έχει ως αποτέλεσμα η νοητική εικόνα της μεταφοράς που προκαλείται να λειτουργεί ως ένα ανοιχτό πεδίο σημασιών και όχι ως φορέας μιας περιγραφής, που παραπέμπει σε μία εμπειρία από τον εξωτερικό κόσμο. Κατ' αυτόν τον τρόπο η εικόνα αποκτά έναν πιο ουσιαστικό ρόλο στο μεταφορικό λόγο, καθώς γίνεται αντιληπτή ως μία κατασκευή και η οργάνωσή της δύναται να έχει μία σημασία από μόνη της. Η διαγραμματική αναπαράσταση τοποθετεί την περιγραφή στο χώρο, την ορίζει σε ένα πεδίο. Σε αντίθεση με την παραθετικότητα της γλώσσας προσφέρει την πληροφορία που μεταδίδεται με τρόπο που προσλαμβάνεται ταυτοχρόνα και άμεσα από τον αναγνώστη/θεατή, ακριβώς επειδή απεικονίζεται στο χώρο (Larkin 1987). Με αυτόν τον τρόπο ο θεατής μπορεί να διαχειριστεί νοητικά μία εικόνα, όπως επιλέγει, στρέφοντας την προσοχή του στα στοιχεία που κρίνει ότι εξυπηρετούν το νοηματικό πλαίσιο που έχει επιλέξει. Ως εκ τούτου, μπορεί να επιλέξει εάν χρειάζεται να εστιάσει στο περιεχόμενο, στις μορφές, στη διάταξη, ή ακόμη και σε στοιχεία, τα οποία εμφανίζονται ως προέκταση των δομικών συστατικών της εικόνας, όπως για παράδειγμα μία επαναλαμβανόμενη κίνηση που μπορεί να φανταστεί κανείς μέσα από ένα συγκεκριμένο μοτίβο κ.οκ..

Στην περίπτωση της αναλογίας του Wittgenstein η διαγραμματική αντίληψη της εικόνας ανέδειξε μία διαφορά που περνούσε απαρατήρητη μέσα από το πρίσμα της περιγραφής, φωτίζοντας με διαφορετικό τρόπο τη σχέση που αναπτυσσόταν στην ερμηνεία της μεταφοράς (η γλώσσα/πόλη δεν επεκτείνεται απλώς επειδή υπάρχουν διαφορά γλωσσικά παιχνίδια/προάστια, αλλά τα ενσωματώνει με διακριτό τρόπο, καθώς αυτά την περιβάλλουν). Όμοια, ο εντοπισμός της επαναληπτικής κίνησης του γκρι πάνω στο γκρι του Hegel εμπλούτισε την κατανόησή της, καλώντας τον αναγνώστη/θεατή να δει τη μεταφορά και ως εκ τούτου να συμπεριλάβει στο σώμα της και αυτή την κίνηση, η οποία συνήθως παραμερίζεται

όταν κανείς εφαρμόζει την κλασική ερμηνεία. Τέλος, στην περίπτωση του Nietzsche η εικόνα έδειξε ένα ακόμη ερμηνευτικό πρίσμα, μετατοπίζοντας τον άξονα κατανόησής της από την έννοια του μετασχηματισμού σε εκείνη της απόστασης. Αυτές οι αναγνώσεις ήταν εφικτές, ακριβώς επειδή η εικόνα προσεγγίστηκε μέσα από το μοντέλο της διαγραμματικής αντίληψης και λειτούργησε όχι ως φορέας μιας εμπειρίας, αλλά ως φορέας δομικών περιγραφών [structural accounts].

Η αναγνώριση της εικόνας ως πεδίο σημασιών με δυνητικές νοηματικές προεκτάσεις και αναγνώσεις συνδέεται άμεσα και με τον τρόπο που αλλάζει η αναγνωστική και προσληπτική διαδικασία της μεταφοράς, η οποία διευρύνεται. Όσο η εικόνα της μεταφοράς γίνεται αντιληπτή μόνο ως μία περιγραφή, η γνωσιακή λειτουργία της ορίζεται από τις νοηματικές αντιστοιχίες που προκύπτουν και τις ενδεχόμενες νέες διαστάσεις που αποδίδονται. Κατά συνέπεια, η αναγνώριση διαφορετικών νοημάτων, εντάσεων, χροιών, ή οποιασδήποτε άλλης πληροφορίας που μπορεί να συντελέσει σε περαιτέρω κατανόηση εναπόκειται σε αυτό το πετυχημένο/λιγότερο πετυχημένο σημείο διασταύρωσης των νοημάτων. Αντίθετα με το μοντέλο της διαγραμματικής αντίληψης και την ενίσχυση του ρόλου της εικόνας, αποκτά κανείς επίνοια και περαιτέρω κατανόηση της μεταφοράς, ακριβώς επειδή εμπλέκεται σε μία διαδικασία εναλλαγής πεδίων – του προτασιακού με του εικονιστικού μέρους. Η επίνοια προκύπτει σε αυτό το πλαίσιο από τη χρήση και την εφαρμογή των διαφορετικών μέσων. Προκειμένου να φωτιστεί περισσότερο αυτός ο ισχυρισμός αρκεί κανείς να ανατρέξει σε αισθητικές εμπειρίες που έχει βιώσει από το χώρο της τέχνης. Για παράδειγμα σε πολλές σύγχρονες παραστάσεις, παρέχονται διαφορετικού τύπου ερεθίσματα τα οποία προκύπτουν από την εναλλαγή χρήσης διαφορετικών μέσων και αντίστοιχα εκφραστικών πεδίων · πολλά θεατρικά έργα εμπειρεύουν έντονα στοιχεία κινησιολογίας παραπέμποντας σε σύγχρονες μορφές χορού ή δημιουργούν simulacra σκηνικών μέσα από φωτογραφικές ή και κινούμενες εικόνες. Η εναλλαγή των πεδίων που προκύπτει μέσα από τα διαφορετικά μέσα ενισχύει την αισθητική εμπειρία, είτε προκαλώντας νέα νοήματα είτε εμβαθύνοντας και φωτίζοντας τα υπάρχοντα. Αντίστοιχα τα οφέλη μετάβασης από το ένα σύστημα σε ένα άλλο μπορούν να φανούν και σε περιπτώσεις όπου η συνένωσή τους λειτουργεί σε ακόμη μικρότερη κλίμακα. Ένα χαρακτηριστικό παράδειγμα αναφέρεται από τον Virgil Aldrich (1968), στο πλαίσιο εξήγησης της λειτουργίας της οπτικής μεταφοράς. Εκεί παραθέτει ένα στιγμιότυπο από συζήτηση του Πικάσο,

όπου εξηγεί το σκεπτικό που τον οδήγησε στην κατασκευή ενός γλυπτού του με τίτλο η «Κατσίκια». Στην «Κατσίκια», αντί να αναπαραστήσει τα πλευρά του ζώου με γύψο, όπως έκανε κατασκευάζοντας το υπόλοιπο άγαλμα, χρησιμοποίησε ένα καλάθι. Εξηγώντας αυτή την κίνηση είχε πει πως «Κινήθηκα αντίστροφα χρησιμοποιώντας το καλάθι για να δείξω τα πλευρά: από τη μεταφορά προς την πραγματικότητα. Έτσι μπορεί κάποιος να δει την πραγματικότητα - επειδή χρησιμοποιώ τη μεταφορά». Ο ισχυρισμός του, όπως εξηγεί ο Aldrich (1968: 75), ήταν ότι η μεταφορά στην αισθητική αντίληψη, όπως και τα αντικείμενά της, φανερώνονται ευκολότερα μέσα από συνθέσεις όπου τα πράγματα έχουν μία αυτόνομη ταυτότητα. Αντί δηλαδή να χρησιμοποιήσει τον άμορφο γύψο που περιμένει να αποκτήσει μορφή για να φανεί η ομοιότητά του με κάτι, τοποθέτησε κατευθείαν ένα αντικείμενο.

Μέσα από αυτά τα παραδείγματα φαίνεται ο τρόπος που μπορεί να λειτουργήσει η εικόνα στο πλαίσιο της εικονοποιητικής μεταφοράς. Όπως συμβαίνει στο παραπάνω παράδειγμα με την «Κατσίκια», όπου το καλάθι αλλάζει την ισορροπία σε όλο το γλυπτό. Πέρα από το γεγονός ότι το καλάθι φέρει και νοήματα, όπως αυτό της ευθραστότητας, της εμπορευματοποίησης της κατσίκας κλπ. καταφέρνει να εμβαθύνει την κατανόηση επειδή φανερώνει μία επιλογή στον τρόπο της αναπαράστασης και κατ' επέκταση στον τρόπο κατανόησης.

Η επιλογή ενός άλλου υλικού διασπά τη ροή της συνηθισμένης αντίληψης του θεατή που έχει μάθει να αναγνωρίζει έναν ενιαίο τρόπο αναπαράστασης (ολόκληρη την κατσίκια φτιαγμένη από γύψο στην προκειμένη περίπτωση) και δημιουργεί μία τομή. Η εικόνα δηλαδή μας βοηθά, όπως γράφει και παραπάνω ο Πικάσο «να δούμε την πραγματικότητα». Κατά αναλογία η διαγραμματική αντίληψη που φαντάζεται ο θεατής/αναγνώστης συντελεί στην παρατήρηση λεπτομερειών, ομοιοτήτων και συνδέσεων ανάμεσα στα στοιχεία που περιγράφονται, τα οποία θα προσπερνούσε. Η κατανόησή του εμβαθύνεται, καθώς τίθενται μπροστά του ερωτήματα, τα οποία αναδεικνύονται ακριβώς επειδή απεικονίζονται. Μέσα από το πεδίο της διαγραμματικής αντίληψης μπορεί να δημιουργήσει νέες σκέψεις και ερωτήματα για τον τρόπο που δομεί το επιχείρημα/έννοια ο εκάστοτε φιλόσοφος και για τη θέση που παρουσιάζει η εικόνα που σχηματίζεται στο σύνολο του κειμένου, όπως στις σχέσεις που διαμορφώνει με άλλες έννοιες ή μεταφορές που παρουσιάζονται σε αυτό. Με αυτόν τον τρόπο, στην προκειμένη περίπτωση δεν

βλέπει βέβαια την πραγματικότητα, αλλά αποκτά μία πιο διαισθητική εικόνα της μεταφοράς και της έννοιας στην οποία αναφέρεται.

Πριν το τέλος αυτής της ενότητας και εν είδει υποσημείωσης θα παρουσιάσω δύο αντιπροσωπευτικά δείγματα γραφής του από το βιβλίο του η *Πτύχωση, ο Λάμπνιτς και το Μπαρόκ* (2006), ώστε να φανούν τα όρια αυτού του πεδίου που συνδυάζει την εικόνα με τη φιλοσοφική κατανόηση⁴⁴. Η πρωτοποριακή προσέγγιση του Leibniz μέσα από τον οπτικό πολιτισμό του μπαρόκ από τον Deleuze αποτελεί την καλύτερη απόδειξη για τον τρόπο που μπορεί να εμπλουτιστεί η ερμηνεία ενός φιλοσοφικού κειμένου κάνοντας χρήση της οπτικότητας. Όταν κανείς αναφέρεται σε τρόπους με τους οποίους η εικόνα μπορεί να επηρεάσει και να εμπλουτίσει τη φιλοσοφική κατανόηση είναι αναγκαίο να κάνει έστω και μια σύντομη μνεία στη στρατηγική του Deleuze. Άλλωστε σε αυτό το πεδίο, όπου κυριαρχεί η μελέτη του Deleuze, εντάσσεται και το μοντέλο της διαγραμματικής αντίληψης. Η επιλογή αυτή δεν συνεπάγεται μία αντιπαραβολή, αλλά μία επίδειξη δυνατοτήτων του πεδίου, και πιθανών παραλληλισμών με τη στρατηγική που ακολουθεί το μοντέλο της διαγραμματικής αντίληψης. Γράφει ο Deleuze για τη μονάδα του Leibniz:

Σε κάθε όροφο [της μονάδας] αντιστοιχεί ένας λαβύρινθος: ο λαβύρινθος της συνέχειας στην ύλη και τα μέρη της, ο λαβύρινθος της ελευθερίας στην ψυχή και τα κατηγορήματά της. Αν ο Descartes δεν κατάφερε να βγει απ' αυτούς τους λαβυρίνθους, είναι γιατί αναζήτησε το μυστικό της συνέχειας σε ευθύγραμμες πορείες και το μυστικό της ελευθερίας σε μία ευθυτενεία της ψυχής, αγνοώντας τόσο την κλίση της ψυχής όσο και την κύρτωση της ύλης. (Deleuze 2006: 16)

⁴⁴ Αναφέρω τον όρο της οπτικής προσέγγισης και όχι της μεταφοράς, γιατί ο Deleuze θεωρεί πως υπάρχουν μόνο συνδυασμοί και όχι μεταφορές. Παρόλα αυτά εδώ οι οπτικές προσεγγίσεις λειτουργούν κατά πολύ όπως οι μεταφορές, εμπλουτίζοντας την ερμηνεία της έννοιας. Deleuze (1986: 70): «Αρπάζτε τον κόσμο αντί να εξάγεται εντυπώσεις από αυτόν· δουλέψτε με αντικείμενα, χαρακτήρες, γεγονότα, με την πραγματικότητα, όχι με εντυπώσεις. Σκοτώστε τη μεταφορά». Όπως επίσης και στον Hughes (2012: 20) : «Ο άλλος λόγος για τον οποίο [οι Deleuze και Guattari] απορρίπτουν τη μεταφορά είναι επειδή γίνεται πολύ εύκολα κατανοητή ως ένα απλό στολίδι ή ένα σχήμα του λόγου. Αυτό που τους ενδιαφέρει είναι η πραγματική μεταφορά που καταφέρνει η μεταφορά, ο τρόπος με τον οποίο επιτελείται μία πραγματική κατανομή ιδιοτήτων».

Στο παραπάνω απόσπασμα ο Deleuze οπτικοποιεί τον τρόπο που αναπτύσσονται οι ποιότητες μέσα στη μονάδα μέσα από το σχήμα του λαβύρινθου. Επίσης, καταλογίζει στον Descartes πως δεν μπόρεσε να διαγνώσει αυτή την πολυπλοκότητα, γιατί η γεωμετρική δομή που εκείνος αναγνώρισε ανάμεσα στο διαχωρισμό ύλης και πνεύματος δεν επαρκούσε. Ο Descartes είδε ευθείες, ενώ ο Leibniz καμπύλες. Αυτή η διαφορά στη σύλληψη διαφορετικών σχημάτων αλλάζει και τις θεωρητικές δυνατότητες του κάθε συστήματος. Η εικόνα, όπως συμπεκνώνεται στην αναπαράσταση ούτε καν ενός γεωμετρικού σχήματος αλλά μιας γραμμής, λειτουργεί μετωνυμικά για να εκφράσει το μοτίβο σκέψης που διέπει κάθε φιλόσοφο. Η ερμηνεία της μονάδας ως λαβυρίνθου, ο οποίος στη συνέχεια απλοποιείται ακόμη περισσότερο και γίνεται μία κυρτή γραμμή, δείχνει τον τρόπο με τον οποίο η υιοθέτηση μιας οπτικής προσέγγισης, ενισχυμένης από τη φαντασία μπορεί να καταλήξει στην απεικόνιση όχι απλώς ενός σχήματος, αλλά μιας γραμμής. Ή αντίστοιχα σε ένα άλλο σημείο που αναφέρεται στη μονάδα:

ο Leibniz συντάσσει αδιάκοπα γραμμικούς και αριθμητικούς πίνακες ως ποικίλματα των εσωτερικών τοιχωμάτων της μονάδας. Τις σπές τις αντικαθιστούν οι πτυχώσεις. Η λαϊμπνιτσιανή μονάδα θα ήταν ένας τέτοιος πίνακας ή μάλλον ένα δωμάτιο, ένα διαμέρισμα εντελώς καλυμμένο από γραμμές μεταβλητής καμπής. Αυτός θα ήταν ο σκοτεινός θάλαμος των *Nouveaux Essais*, διανθισμένος με ένα τεντωμένο υφάδι που ποικίλει ως προς τις αεικίνητες, ζωντανές πτυχώσεις. Το ουσιώδες της μονάδας είναι ότι έχει έναν σκοτεινό βυθό: απ'αυτόν ανελκύει τα πάντα ` τίποτα δεν έρχεται απ'έξω ούτε και πηγαίνει προς τα έξω. (Deleuze 2006: 64-65)

Με τον ίδιο τρόπο εδώ οι αλληπάλληλες εικόνες που περιγράφει ο Deleuze για να αποδώσει την έννοια της μονάδας, αρχικά ο πίνακας και στη συνέχεια το σκοτεινό δωμάτιο, καταφέρνουν να αποδώσουν και άλλες χροιές στη μονάδα που είναι «χωρίς παράθυρα». Μέσα από τα σχήματα που περιγράφει ο Deleuze, χωρίς να περιχαράκωνει την μονάδα σε μία συγκεκριμένη εικόνα, καταφέρνει να αποδώσει την έννοια του όγκου και της συνεχούς κίνησης, της πτύχωσης που ισχυρίζεται πως διέπει όλη τη συλλογιστική της *Μοναδολογίας*.

Παρατηρείται λοιπόν πως η υιοθέτηση μιας πιο «εικονοποιημένης» ματιάς απέναντι σε αφαιρετικές έννοιες εμπλουτίζει την ερμηνεία τους. Η οπτική ερμηνεία στον Deleuze και κατ' αναλογία η οπτική ερμηνεία που προκύπτει μέσα από το μοντέλο της διαγραμματικής αντίληψης που προτείνεται, μπορεί να εμπλουτίσει τον τρόπο που ερμηνεύεται και στη συνέχεια συγκρίνεται ένα σύστημα με ένα άλλο με πολύ μεγαλύτερη ευκολία, λόγω της άμεσης αντίληψης που προσφέρει η εικόνα. Ο θεατής/αναγνώστης με τη συνέργεια της επίνοιας [insight] που αποκτά βλέποντας τη μεταφορά να σχηματίζεται με διαφορετικούς τρόπους και στρέφοντας την προσοχή του σε διαφορετικά στοιχεία αποκτά πρόσβαση σε περισσότερη πληροφορία που σχετίζονται με την ίδια τη μεταφορά. Ως εκ τούτου η μεταφορά ενισχύεται και η κατανόησή του για το αναφερόμενό της εμβαθύνεται.

4.2 Ο ενεργός ρόλος του θεατή/αναγνώστη στη διαδικασία κατανόησης

Αυτή η διαδικασία θέασης της μεταφοράς έχει αντίκτυπο και στον προσωπικό τρόπο κατανόησης του εκάστοτε αναγνώστη/θεατή. Δε λειτουργεί μόνο στο επίπεδο ανάδειξης πληροφορίας που έμενε στην αφάνεια, αλλά αλλάζει και το ρόλο του αναγνώστη/θεατή: ξαναβλέποντας την εικόνα διαγραμματικά, ο θεατής/αναγνώστης αποκτά έναν ενεργό και πιο πολυεπίπεδο ρόλο. Υπό την έννοια ότι εμπλέκεται στην ενεργή δραστηριότητα ενός φαντασιακού ενεργήματος στην προσπάθειά του να ανακαλύψει τη δομή της εικόνας. Στη διάρκεια αυτής της διαδικασίας αποσαφηνίζεται η δική του σκέψη και οργανώνεται με βάση τον τρόπο που του δείχνει πλέον η εικόνα με άμεσο και ευθύ τρόπο. Όταν επιστρέφει στο κείμενο, μετά από αυτή την παύση που πήρε για να δει το μοντέλο, αναζητά με άλλο τρόπο τις συνδέσεις των ιδεών και των επιχειρημάτων.

Ο θεατής/αναγνώστης επικεντρώνοντας την προσοχή του στις συνδέσεις των εικόνων μπορεί να αντιληφθεί και το προσωπικό μονοπάτι κατανόησης που μπορεί να ακολουθήσει ή μπορεί να είχε ήδη ακολουθήσει, αλλά να μην μπορούσε να αναγνωρίσει επειδή δεν κλήθηκε να το διατυπώσει ή να το ορίσει με διαφορετικό τρόπο πέρα από τον προτασιακό λόγο.

Αυτή η συνθήκη συνειδητοποίησης μιας διαδικασίας μέσα από την εφαρμογή και κατ'επέκταση την οικειοποίηση της μέσα από μία δραστηριότητα αποτελεί κοινό τόπο. Απλώς συνήθως δεν είθισται να σχετίζεται με την πρόσληψη, αλλά με την παραγωγή. Χαρακτηριστικά παραδείγματα είναι ο σχεδιασμός κτιρίων για τους αρχιτέκτονες, εφαρμοσμένων εικόνων για τους γραφίστες κλπ., όπου σχεδιασμός δεν αποτελεί μόνο την αποτύπωση της αναπαράστασης της ιδέας που έχει ο σχεδιαστής κατά νου, αλλά και μία έμπρακτη δραστηριότητα που ενεργοποιεί τη φαντασία αυτού που σχεδιάζει δημιουργώντας συνθήκες γέννησης νέων ιδεών, ή και βελτίωσης των υπαρχουσών. Η διάδραση που πραγματοποιείται, όταν κανείς σχεδιάζει ανάμεσα στην ιδέα και στην αναπαράστασή της, ανοίγει νέους δρόμους κατανόησης και ερμηνείας. Τελείται δηλαδή μια διαδικασία οπτικής συλλογιστικής [visual reasoning] (Krish, 2011:89). Αυτή η συλλογιστική μπορεί να συνεισφέρει και διαφορετικά εργαλεία για να απεικονίσει κανείς και με πλουσιότερους τρόπους τις σχέσεις των πραγμάτων. Όμοια μπορεί κανείς να αποκτήσει μια σχέση μεγαλύτερης εξοικείωσης διαμέσου της διαγραμματικής αντίληψης με την εικονοποιητική μεταφορά.

4.3 Η χρήση της φαντασίας ως γνωστικού εργαλείου

Όπως φάνηκε παραπάνω το μοντέλο που προτείνεται ενισχύει εξ ορισμού το ρόλο της φαντασίας στη φιλοσοφική κατανόηση, μια και η ενεργοποίηση της φαντασίας του θεατή/αναγνώστη αποτελεί αναγκαία προϋπόθεση για την εφαρμογή του. Εάν ο θεατής δεν θελήσει αυτοβούλως να ενεργοποιήσει τη φαντασία του και να δει την εικόνα που σχηματίζεται, τότε κατανοεί τη μεταφορά μέσα από τους όρους συνάφειας. Η φαντασία συντελεί στο να σχηματίσει τα διαφορετικά επίπεδα αναπαράστασης, αρχικά της νοητικής εικόνας που σχηματίζεται και στη συνέχεια της διαγραμματικής αποτύπωσής της, χωρίς πραγματολογικά στοιχεία.

Από τη στιγμή που ο θεατής/αναγνώστης αποφασίσει να στρέψει την προσοχή του σε αυτή τη νοητική εικόνα που δημιουργείται, η φαντασία λειτουργεί και ως γνωστικό εργαλείο, καθώς προκύπτουν οφέλη τόσο για το ίδιο το υποκείμενο, σε επίπεδο της ατομικής του γνωσιακής διαδικασίας, όσο και σε επίπεδο πληροφορίας που μπορεί να εμφανιστεί στο προσκήνιο. Η φαντασία δηλαδή

χρησιμοποιείται για να διαμορφώσει κανείς ένα «καδράρισμα» δεύτερου επιπέδου και κατ'επέκταση της απόδοσης σημασίας στον τρόπο που συνδέονται οι δομές που διαμορφώνουν το σχήμα της μεταφοράς. Η ευκαιρία δημιουργίας μιας πιο δημιουργικής συνθήκης και κατ'επέκταση και ανάγνωσης τροφοδοτεί αντίστοιχα και την ενίσχυση του φαντασιακού ενεργήματος που πραγματοποιείται. Άλλωστε οι ικανότητες αναπτύσσονται όταν παρουσιάζονται οι κατάλληλες συνθήκες, οι «ευκαιρίες» και τις ευκαιρίες τις αξιοποιούν αντίστοιχα όσοι έχουν τις ικανότητες (Hyman, 1994:240). Αυτό συμβαίνει και με την εφαρμογή του μοντέλου, το οποίο δείχνει πως έχουν δημιουργηθεί πλέον οι συνθήκες για να ερμηνεύει κανείς την εικόνα με διαφορετικούς τρόπους, πέρα από αυτόν της αναπαράστασης μιας δράσης/αντικειμένου κλπ. Η κατεύθυνση προς την οποία ωθείται ο θεατής/αναγνώστης σχετίζεται με την αναγνώριση των μοτίβων/σχημάτων που παρουσιάζονται μέσα στη μεταφορά - αντίθετα με την εμπειρική αντιμετώπιση που προκρίνει η παραδοσιακή ανάγνωση της μεταφοράς, όπως παρουσιάστηκε στο δεύτερο κεφάλαιο, ή και με την πιο επιλεστική [performative] που ακολουθείται από το διαδεδομένο παιχνίδι υπόκρισης του Kendall Walton.

Όπως θα φανεί παρακάτω το παιχνίδι υπόκρισης μας εισάγει σε μία συνθήκη «θεατρικότητας», η οποία και αυτή με τη σειρά της οδηγεί τον αναγνώστη να αποκτήσει μία πιο εμβαθυμένη κατανόηση, λόγω της αλλαγής των πεδίων που εμπεριέχει. Παρόλα αυτά η επιτελεστική αυτή προσέγγιση δεν καταφέρνει να αναδείξει τις διακρίσεις που εμφανίζονται στα διαφορετικά επίπεδα αναπαράστασης, όπως το μοντέλο της διαγραμματικής αντίληψης που προτείνεται. Παρακάτω θα παρουσιαστεί αρχικά το βασικό περίγραμμα του παιχνιδιού υπόκρισης καθώς και οι βασικές αρχές λειτουργίας του, προκειμένου να μπορέσει να γίνει κατανοητό το θεωρητικό του πλαίσιο. Στη συνέχεια θα αναπτυχθεί η θέση της μεταφοράς μέσα σε αυτό. Τέλος θα γίνει μία αντιπαραβολή των δύο μοντέλων, τα σημεία στα οποία αποκλίνουν και θα αποτιμηθεί ο ρόλος της φαντασίας.

4.3.1 Το παιχνίδι υπόκρισης, η μεταφορά, η μετατόπιση

Οι σύγχρονοι φιλόσοφοι τείνουν να θεωρούν ότι η φαντασία είναι μια μορφή νοητικής υπόκρισης. Αυτό σημαίνει πως όταν κάποιος φαντάζεται είτε υποκρίνεται ότι αυτό που φαντάζεται μπορεί να συμβεί υπό κάποιες συνθήκες, όπως αυτές ορίζονται από το παιχνίδι/σύμβαση στο οποίο εισάγεται (θεατρική παράσταση, παραμύθι, λογοτεχνικό αφήγημα κλπ) είτε ότι αυτό που περιγράφεται μπορεί να «ιδωθεί» -υπό την έννοια ότι μπορεί να διαμορφωθεί μια αντίστοιχη νοητική εικόνα, σαν να συνέβαινε όντως στον εξωτερικό κόσμο. Με τη διαφορά ότι σε αυτή τη συνθήκη δεν υποκρίνεται ότι η νοητική εικόνα που φαντάζεται αποτελεί μέρος ενός ολόκληρου κόσμου τον οποίο αναγνωρίζει ως «αληθινό», όπως για παράδειγμα συμβαίνει σε μία θεατρική παράσταση. Υπάρχουν δηλαδή διαβαθμίσεις στον τρόπο με τον οποίο κανείς συμμετέχει, χωρίς αυτό να σημαίνει πως τα όρια ανάμεσα στις φαντασιακές δραστηριότητες είναι πάντοτε διακριτά.

Σε αυτό το πλαίσιο η μεταφορά μπορεί να προσεγγιστεί είτε ως ένα μέρος του ευρύτερου παιχνιδιού υπόκρισης, είτε ως εφελτήριο ώστε κάποιος να φανταστεί το X ως Y, όπως είδαμε στο πρώτο κεφάλαιο στην περίπτωση του Ricoeur (το μοντέλο της μεταφοράς του «βλέπω-ως»). Ή ακόμη ως ένα πεδίο για να μπορέσει να αναδειχθεί, μέσα από τη φαντασία, ένας τρόπος προσέγγισης που χρησιμοποιεί στοιχεία της εικόνας, χωρίς να περιορίζεται στο περιεχόμενό της, όπως το μοντέλο της διαγραμματικής αντίληψης που προτείνεται.

Η βασική ιδέα του παιχνιδιού υπόκρισης του Walton λειτουργεί όπως ένα παιχνίδι που επινοούν τα παιδιά όταν παίζουν. Όταν τα παιδιά παίζουν σε ένα δάσος και αποφασίζουν ότι τα κούτσουρα είναι αρκούδες τότε, κατά τον Walton, αυτά τα κούτσουρα λειτουργούν ως βοηθήματα [props] της φαντασιακής εμπειρίας, όπως λειτουργούν και τα σκηνικά αντικείμενα σε μία θεατρική παράσταση. Και αντίστοιχα η σύμβαση, ότι δηλαδή τα κούτσουρα θα θεωρούνται ως αρκούδες, με την οποία όλα τα παιδιά συμφωνούν, λειτουργεί βάσει μίας παραγωγικής αρχής [principle of generation] για τη συνέχεια του παιχνιδιού. Σύμφωνα με αυτές τις δύο

συνιστώσες διαμορφώνεται μία μυθοπλασία, στην οποία ο θεατής καλείται να συμμετάσχει⁴⁵.

Με αυτά τα στοιχεία, ο Walton αναπτύσσει μία θεωρία περί της αναπαράστασης, η οποία σε αντίθεση με πολλές άλλες μπορεί να περιλάβει την πλειονότητα των αναπαραστατικών έργων τέχνης, χωρίς να περιορίζεται από το δίλημμα εάν η αναπαράσταση σχετίζεται με την ομοιότητα ή με τη σύμβαση. Απέναντι σε όλες τις καλλιτεχνικές αναπαραστάσεις, και όχι μόνο, συμμετέχουμε ως παίκτες σε ένα παιχνίδι υπόκρισης κάνοντας χρήση της φαντασιακής εμπειρίας προς την οποία το παιχνίδι μας κατευθύνει παρέχοντας τα αντίστοιχα εργαλεία⁴⁶. Ο ορισμός που ο Walton δίνει στις αναπαραστάσεις είναι ευρύς, καθώς θεωρεί ως αναπαράσταση οτιδήποτε που μπορεί να έχει μία κοινωνική λειτουργία και να χρησιμεύει ως βοήθημα σε ένα παιχνίδι υπόκρισης (Walton, 1990: 35-43). Σε αυτό το ευρύ φάσμα μπορούν να συμπεριληφθούν τα μυθιστορήματα, οι πίνακες, τα γλυπτά, τα θεατρικά, τα κινηματογραφικά και τα μουσικά έργα – και εάν όχι όλα, τότε σίγουρα μία μεγάλη μερίδα από αυτά. Στο γενικό αυτό σχήμα των παιχνιδιών υπόκρισης ο Walton περιλαμβάνει και τη μεταφορά.

4.3.2 Η μεταφορά και το παιχνίδι υπόκρισης

Το ρητορικό σχήμα της μεταφοράς γίνεται αντιληπτό από τον Walton ως ένα παιχνίδι υπόκρισης και μάλιστα ως ένα παιχνίδι υπόκρισης το οποίο βασίζεται στα βοηθήματα [props], όπως παρουσιάστηκε. Τη γενική ιδέα τη σκιαγραφεί με τον παρακάτω τρόπο:

⁴⁵ Η παρουσία του βοηθήματος, δηλαδή του κούτσουρου όπως εμφανίζεται στο παραπάνω παράδειγμα, σε συνδυασμό με την παραγωγική αρχή, μπορούν να οδηγήσουν στη μυθοπλαστική αλήθεια [fictional truth] ότι μία αρκούδα βρίσκεται κρυμμένη στους θάμνους -υπό την έννοια ότι στο συγκεκριμένο παιχνίδι υπόκρισης που δημιουργείται μία τέτοια συνθήκη είναι αληθινή. Βέβαια αυτό που είναι αληθινό εντός του παιχνιδιού δεν ταυτίζεται με αυτό που αποτελεί ένα φαντασιακό ενέργημα [imaging]. Αυτό σημαίνει ότι εάν κάποιος φανταστεί ότι ένα από τα κούτσουρα είναι λύκος, αυτό δεν αποτελεί μία μυθοπλαστική αλήθεια στο πλαίσιο αυτού του παιχνιδιού, εκτός εάν αυτό συμφωνηθεί ως τέτοιο. Οι μυθοπλαστικές αλήθειες δηλαδή φέρουν ένα «αντικειμενικό» βάρος, κατά κάποιο τρόπο – μπορούν να ελεγχθούν από όλους τους συμμετέχοντες.

⁴⁶ (Φυσικά τα παιχνίδια υπόκρισης δεν λειτουργούν σε όλες τις συνθήκες υπό όρους που χρειάζονται επεξήγηση – συχνά μας είναι προσφιλή και οικεία, καθώς πολλά από αυτά είναι ήδη παγιωμένα στη γλώσσα).

Η μεταφορική διατύπωση, μαζί με τα συμφραζόμενα, υπαινίσσεται ή προτείνει ή εισάγει ή ανακαλεί ένα (πιθανό) παιχνίδι υπόκρισης. Η μεταφορική διατύπωση μπορεί να είναι μια πράξη λεκτικής συμμετοχής σε ένα εννοούμενο παιχνίδι ή μπορεί να είναι απλώς μία διατύπωση που θα μπορούσε να χρησιμοποιηθεί για να συμμετάσχει κανείς στο παιχνίδι. Λέγοντας αυτό που κάνει, ο ομιλών περιγράφει πράγματα τα οποία θα μπορούσαν να είναι βοηθήματα στο εννοούμενο παιχνίδι (Walton 1993: 46).

Συγκεκριμένα, προσαρμόζει το μοντέλο κάνοντας ένα διαχωρισμό ανάμεσα στα παιχνίδια που «προσανατολίζονται προς το περιεχόμενο του παιχνιδιού υπόκρισης» [content oriented make-believe] με αυτά που «προσανατολίζονται προς το βοήθημα του παιχνιδιού υπόκρισης» [prop oriented make-believe], θεωρώντας πως η μεταφορά εμπίπτει στη δεύτερη κατηγορία (Walton, 1993).

Τα παιχνίδια υπόκρισης που είναι «προσανατολισμένα προς το περιεχόμενο» είναι αυτά, όπου οι συμμετέχοντες αναγνωρίζουν ως μυθοπλαστικό τον κόσμο που δημιουργείται. Σε αυτή την περίπτωση τα βοηθήματα λειτουργούν ως το μέσο δημιουργίας αυτού του κόσμου. Στο παραπάνω παράδειγμα αυτά θα ήταν τα κούτσουρα. Στην πραγματικότητα, δηλαδή, το κούτσουρο δεν ήταν παρά η αφορμή για να στηθεί ένα ολόκληρο παιχνίδι όπου κανείς υποκρίνεται διαφορετικές δράσεις/δραστηριότητες, πλάθοντας σενάρια, σκηνές κ.ο.κ.

Αντίθετα στο παιχνίδι υπόκρισης που «προσανατολίζεται προς το βοήθημα» η λειτουργία είναι διαφορετική, καθώς δεν κατασκευάζεται ένας κόσμος με αφορμή το αντικείμενο, αλλά το ίδιο το αντικείμενο αποτελεί την αφορμή για να εστιάσει κανείς την προσοχή του σε ένα στοιχείο, ή ένα χαρακτηριστικό. Ένα κλασικό παράδειγμα είναι όταν βλέπει κανείς σε ένα σύννεφο ένα πρόσωπο ή το σχήμα της Ιταλίας ως μπότα (Walton, 1993: 40). Σε αυτές τις περιπτώσεις ο θεατής δεν καλείται να συμμετάσχει σε ένα ευρύτερο παιχνίδι υπόκρισης. Ο σχηματισμός μιας νοητικής εικόνας, η οποία μπορεί να ταιριάζει σε αυτό που κανείς φαντάζεται γίνεται μόνο για τις ανάγκες του συγκεκριμένου φανταστικού ενεργήματος. Ο ρόλος αυτού του παιχνιδιού είναι γνωσιακός, αλλά αυτό που κανείς αντλεί ως πληροφορία δεν έχει να κάνει με μπότες, πόδια ή σύννεφα (Walton 1993: 41). Λειτουργεί

περισσότερο ως ένας τρόπος για να μπορέσει να σχηματοποιήσει μέσα από τη φαντασία του την πληροφορία που του δίνεται για να τη χρησιμοποιήσει κάπου αλλού, χωρίς να αναμένεται από αυτόν να έχει κάποια περαιτέρω εμπλοκή, όπως θα συνέβαινε σε ένα παιχνίδι υπόκρισης που ορίζεται από το περιεχόμενό του. Έτσι στο παράδειγμα «το σπίτι μου έγινε σταθμός Λαρίσσης», κατά τον Walton, λειτουργεί ως εξής: το άκουσμα της μεταφοράς λειτουργεί ως εφαλτήριο για να διαμορφώσει κανείς ένα φανταστικό ενέργημα, στη συγκεκριμένη περίπτωση να φανταστεί μία εικόνα του σταθμού και έτσι να κατανοήσει το νόημα της μεταφοράς. Σημειώνεται, επίσης, πως αυτή η διαδικασία δεν περιλαμβάνει την εύρεση κάποιας ομοιότητας ανάμεσα σε δύο πραγματικά αντικείμενα. Στο συγκεκριμένο παράδειγμα ανάμεσα στο σπίτι και στο σταθμό, απλώς βοηθά την προδιάθεση και την ικανότητα του θεατή/αναγνώστη να φανταστεί μία εικόνα. Αυτή με τη σειρά της αποδίδει στο αναφερόμενο, στο σπίτι, τα σημαντικά στοιχεία που προκύπτουν από αυτή, δηλαδή την πολυκοσμία, την κινητικότητα ή ό,τι άλλο θεωρεί κανείς πως εμπεριέχεται στη νοητική εικόνα που σχηματίζει από τον σταθμό. Αντίστοιχα λειτουργεί μία μεταφορά του τύπου «καταρρίφθηκε το επιχείρημα του», το οποίο ανήκει στη γενικότερη μεταφορική ομάδα εκφράσεων που έχει παγιωθεί στη γλώσσα μας και συνδέει μία δημόσια συζήτηση με ένα πεδίο μάχης κλπ. Δημιουργείται δηλαδή μία νοητική εικόνα, η οποία κατευθύνει τον θεατή/αναγνώστη προς την ανακατασκευή μιας συνθήκης, μέσω του βοηθήματος που προβάλλεται από τη μεταφορά, στη συγκεκριμένη περίπτωση μέσω της «κατάρριψης» (Walton, 1993: 45). Το βοήθημα δηλαδή σχηματίζει ένα περιβάλλον, για να μπορέσει να εισέλθει ο αναγνώστης/θεατής. Η σύνδεση μεταξύ των δύο μερών της μεταφοράς συμβαίνει όταν κανείς συμμετέχει στο παιχνίδι υπόκρισης και είναι χαλαρή – δεν ορίζεται από τον εντοπισμό αυστηρών αντιστοιχιών.

Οι περισσότερες νοητικές εικόνες που χρησιμοποιούνται στις μεταφορές, σύμφωνα με τη θεώρηση του Walton είτε αποτελούν μέρος της γλώσσας και στη συνέχεια χρησιμοποιούνται με διαφορετικούς συνδυασμούς, είτε αποτελούν προέκταση μιας φυσικής τάξης πραγμάτων που είναι ενσωματωμένη στη γλώσσα και γίνεται μονομιάς αντιληπτή. Για παράδειγμα, στη μεταφορά η μελωδία *ξεδιπλώνεται*, ο Walton ισχυρίζεται πως κανείς δεν αναμένει να δει ποιο στοιχείο ήταν διπλωμένο και ποιο πρέπει να ξεδιπλωθεί. Η διατύπωση προκύπτει από τη φυσική ροή του ήχου, που βασίζεται σε σχέσεις κατανοητές εκ των προτέρων.

Σύμφωνα με αυτή τη συλλογιστική, η μεταφορά ενεργοποιεί τη φαντασία, ώστε ο δέκτης να αντιληφθεί τις αντίστοιχες ιδιότητες/καταστάσεις/ στοιχεία κλπ, τα οποία δεν χρειάζεται κατά ανάγκη να τα εφαρμόσει στο αναφερόμενο της μεταφοράς, καθώς η λειτουργία του παιχνιδιού υπόκρισης συνίσταται στην ισχυροποίηση των λεπτομερειών του εκάστοτε βοηθήματος. Όπως ο ίδιος εξηγεί, σύμφωνα με τη δική του σκοπιά «το να δει κάποιος κάτι ως εφαλτήριο ενός φαντασιακού ενεργήματος που αναφέρεται σε κάτι άλλο, δεν είναι (σε γενικές γραμμές) το ίδιο με το να φαντάζεται κάποιος κάτι ως κάτι άλλο» (Walton 1993: 47). Κατά συνέπεια, οι μεταφορές υποδεικνύουν νέα παιχνίδια υπόκρισης, τα οποία βασίζονται σε ήδη γνωστές εικόνες με διαφορετικούς συνδυασμούς, προκαλώντας φαντασιακά ενεργήματα.

Όσον αφορά τα βοηθήματα, αυτά μπορεί να ενεργοποιήσουν τη φαντασία, όχι μόνο επειδή παραπέμπουν τον αναγνώστη/θεατή σε ένα συγκεκριμένο αντικείμενο, αλλά επειδή ορισμένες φορές τον προτρέπουν να τα δει και με έναν συγκεκριμένο τρόπο. Χαρακτηριστικό είναι το παράδειγμα που παραθέτει ο Walton, ενός πίνακα κοινότοπης θεματικής, αλλά ιδιαίτερης τεχνικής. Εκεί εξηγεί πως αυτό που κινητοποιεί τον θεατή να *εισαχθεί στο παιχνίδι υπόκρισης* είναι ο τρόπος που το βοήθημα είναι φτιαγμένο. Υπογραμμίζει, δηλαδή, τη *λειτουργία* της ίδιας της εικόνας μετατοπίζοντας τη σημασία από το περιεχόμενο του βοηθήματος στον τρόπο που αυτό παρουσιάζεται, ή ορθότερα στον τρόπο που οδηγεί τον θεατή/αναγνώστη να *δει* την αναπαράσταση. Κατ'αναλογία, αυτό που παρατηρείται σε ένα λεκτικό παράδειγμα, όπως η «θάλασσα που γελάει», είναι ο μετασχηματισμός της θάλασσας σε έργο τέχνης. Μέσα από το αυτό το μυθοπλαστικό πρίσμα ο θεατής μπορεί να τη *δει* σαν πράγματι να γελάει. (Walton, 1993: 54). Συντελείται, δηλαδή, μία μετατόπιση από το περιεχόμενο, το «τι», προς τον τρόπο, το «πως».

Αυτή η παρατήρηση του Walton επισημαίνεται γιατί αποδεικνύει πως το παιχνίδι υπόκρισης αναγνωρίζει και τα αυθύπαρκτα στοιχεία της εικόνας, τα οποία είναι άρρητα και οφείλονται εάν όχι στη διάταξή της, σίγουρα στη λειτουργία της. Οι διαπιστώσεις του, δηλαδή, φτάνουν αρκετά βαθιά, καθώς προτρέπει τον αναγνώστη/θεατή να μπορέσει να *δει*, μέσα από την αισθητική εμπειρία που βιώνει, το βοήθημα του εκάστοτε παιχνιδιού υπόκρισης, ακόμη και εάν αυτό είναι νοητικό. Το παιχνίδι υπόκρισης, δηλαδή, στη μεταφορά δεν επικεντρώνεται μόνο στο βοήθημα, αλλά στον τρόπο που αυτό «κατασκευάζεται». Η συνειδητοποίηση αυτή

σε ορισμένες μεταφορές δείχνει πως το παιχνίδι υπόκρισης επεκτείνεται και σε πιο λεπτές αποχρώσεις, που προϋποθέτουν και την αντίστοιχη προσοχή από τον θεατή/αναγνώστη που τις προσλαμβάνει.

Συνοπτικά, η φαντασιακή δραστηριότητα που επιτελείται, εάν ευθυγραμμιστεί κανείς με το μοντέλο της νοητικής υπόκρισης, παρουσιάζει τα παρακάτω χαρακτηριστικά:

A) προκύπτει από τα βοηθήματα που κατευθύνουν το παιχνίδι υπόκρισης,

B) βοηθά τον αναγνώστη στο να ενεργοποιήσει προδιαθέσεις ή άλλες ικανότητες που έχει δείχνοντας νέους τρόπους για να φανταστεί μία κατάσταση, χωρίς να έχει ως στόχο να αντιστοιχίσει όμοια στοιχεία του X με το Y,

Γ) αναγνωρίζει πως ακόμη και ο τρόπος που απεικονίζεται ή περιγράφεται κάτι μπορεί να συντελέσει στο να διαμορφωθεί ένα παιχνίδι υπόκρισης, υπογραμμίζοντας περαιτέρω τα χαρακτηριστικά του βοηθήματος.

4.3.3 Η μετατόπιση

Με μία πρώτη ματιά μπορεί να υπάρχουν κοινά σημεία ανάμεσα στη θεώρηση της μεταφοράς ως παιχνιδιού υπόκρισης (κατευθυνόμενου από το βοήθημά της) και στο μοντέλο διαγραμματικής αντίληψης που προτείνεται. Και τα δύο είναι άρρηκτα συνδεδεμένα με τη φαντασία και τους μηχανισμούς που αυτή κινητοποιεί, ώστε να μπορέσει η περιγραφή της μεταφοράς να οδηγήσει στη σχηματοποίηση μίας εικόνας. Επίσης και για τα δύο μοντέλα αυτή η νοητική εικόνα αποτελεί τον βασικό τους πυρήνα. Η μετατόπιση όμως του μοντέλου της διαγραμματικής αντίληψης συνίσταται στον διαφορετικό σκοπό που εξυπηρετεί το κάθε μοντέλο.

Στο παιχνίδι υπόκρισης η εικόνα της μεταφοράς λειτουργεί ως καταλύτης για να ενεργοποιήσει προδιαθέσεις ή ικανότητες του θεατή. Δεν εμφανίζεται για να εξυπηρετήσει κάποια σύγκριση ή να αναδείξει κάποια ομοιότητα. Άλλωστε ο Walton δεν αναγνωρίζει ότι αυτός είναι ο μηχανισμός της μεταφοράς. Στο παράδειγμα, δηλαδή, της μεταφοράς με «τη μελωδία που ξεδιπλώνεται», ο Walton θεωρεί πως απεικονίζεται η φυσική ροή της γλώσσας, χωρίς αυτό να αποτελεί στοιχείο προς περαιτέρω έρευνα. Αντίθετα, για το μοντέλο της διαγραμματικής αντίληψης ο εντοπισμός των χωρικών σχέσεων που αναπτύσσεται στις νότες και

προκαλεί αυτή την αίσθηση κίνησης (η οποία αποδίδεται με το «ξεδιπλώνεται») είναι αναγκαίος. Στο μοντέλο της διαγραμματικής αντίληψης η εικόνα αναγνωρίζεται ως οργανικό κομμάτι της μεταφοράς, το οποίο δύναται να προσφέρει περαιτέρω πληροφορία, μέσα από την αντιπαραβολή των δύο συστημάτων, της εικόνας και του λόγου.

Στόχος του μοντέλου της διαγραμματικής αντίληψης είναι να εντοπίσει ομοιότητες ή και διαφορές που εμφανίζονται μέσα στην εικόνα και μπορούν να κατευθύνουν τον θεατή/αναγνώστη προς τις αντίστοιχες σχέσεις που εξηγούν είτε τη συγκεκριμένη έννοια/επιχείρημα, στην οποία αναφέρεται η μεταφορά, ή να παραπέμπουν και σε άλλα σημεία του κειμένου. Ως εκ τούτου, ο θεατής/αναγνώστης συμμετέχει κάνοντας χρήση της φαντασίας του όχι για να αναβιώσει μία εμπειρία, ή για να δημιουργήσει μία συνθήκη προσομοίωσης μιας εμπειρίας. Σκοπός είναι η ανακατασκευή της *ίδιας της εικόνας*, όχι για χάρη της εικόνας, αλλά για να μπορέσει να φανεί η διάταξη που την ορίζει και να εξαχθεί μέσα από αυτήν πληροφορία. Ο θεατής/αναγνώστης δεν εισέρχεται σε κάποιο παιχνίδι της φαντασίας, αλλά παραμένει προσηλωμένος στον κόσμο που δημιουργεί η οργανωμένη εικόνα της μεταφοράς, στην εικόνα, δηλαδή, του δημιουργού. Συγκεκριμένα το μοντέλο της διαγραμματικής αντίληψης αναμένει από τον θεατή/αναγνώστη:

α/ να *δει* τη διάταξη της εικόνας που υπάρχει και μέσα από το διάγραμμα που διαμορφώνεται να *εξάγει* περισσότερη/διαφορετική πληροφορία από αυτή που αποδίδεται μέσα από την περιγραφή.

β/ να *δει* την εικόνα και μέσα από τα στοιχεία που αποκαλύπτονται να *προσπαθήσει* να βρει ομοιότητες και συγκλίσεις με άλλα σημεία του κειμένου.

γ/ να *δει* τις λεπτομέρειες και να επανανοηματοδοτήσει τις σχέσεις της εικόνας.

δ/ να *δει* τις λεπτομέρειες και μέσα σε αυτές και τη δική τους διάταξη να *μπορέσει* να *δει* όλη την πληροφορία συμπτυκνωμένη.

Οι παραπάνω φαντασιακές δράσεις προϋποθέτουν έναν διαφορετικό ρόλο της εικόνας, ώστε να μπορέσει να αναδειχθεί η πληροφορία που αντιστοιχεί στο αναφερόμενο. Στο μοντέλο της υπόκρισης η φαντασία βοηθά, ώστε να δημιουργήσει εικόνες που προσθέτουν και άλλες παραμέτρους (εμπειρικές) στη μεταφορά. Ο θεατής/ αναγνώστης παρατηρεί προσεκτικά την εικόνα, ιδιαίτερα όταν αναγνωρίζει

ότι πολλά βοηθήματα προκύπτουν και από το ίδιο το ύφος της εικόνας, όπως παραπάνω με τις πινελιές του πίνακα ή την αναπαράσταση ενός χαμόγελου στο οποίο παραπέμπει η μεταφορά «η θάλασσα γέλασε». Παρόλα αυτά, ο ρόλος της μεταφοράς δεν είναι ίδιος: στο μοντέλο της διαγραμματικής αντίληψης υπάρχει μια πιο φαινομενολογική προσέγγιση της εικόνας, η οποία φαίνεται να στέκεται ανάμεσα στο μοντέλο του «βλέπω-ως» του Ricoeur (αποτελεί στην ουσία ένα ακόμη επίπεδο σε εκείνο το αρχικό «βλέπω-ως», καθώς εισηγείται το «βλέπω-ως» σε επίπεδο σχημάτων) και στο παιχνίδι υπόκρισης που ενεργοποιείται από ένα βοήθημα. Αυτό συμβαίνει με δύο τρόπους, εάν θελήσει κανείς να δει τους μηχανισμούς λειτουργίας του δύο μοντέλων:⁴⁷

Ο πρώτος τρόπος σχετίζεται με το μηχανισμό της ίδιας της μεταφοράς. Στο παράδειγμα «είμαι η Άννα Καρένινα», όπως εξηγείται από την Camp (2009: 112) σύμφωνα με το μοντέλο του «βλέπω-ως» ο αναγνώστης προσπαθεί να βρει τα κοινά στοιχεία που εγώ, το X, μπορεί να έχω με την Άννα Καρένινα, το Y, για να λειτουργήσει η μεταφορά. Φωτίζει δηλαδή τις ιδιότητες του X που παρουσιάζουν με κάποιο τρόπο ομοιότητες με τις σημαντικές ιδιότητες του Y. Από την άλλη, στο παιχνίδι υπόκρισης, ο αναγνώστης φαντάζεται τα χαρακτηριστικά που έχει η Άννα Καρένινα για να εισέλθει σε ένα παιχνίδι υπόκρισης, όπου εγώ θα μπορούσα να ήμουν η Καρένινα. Αποδίδει δηλαδή στο X τις σημαντικές ιδιότητες του Y.

Το μοντέλο της διαγραμματικής αντίληψης ισχυρίζομαι ότι βρίσκεται ανάμεσα στα δύο. Και αυτό διότι μπορεί από τη μια πλευρά να αποδίδει ιδιότητες στο X, στην προκειμένη περίπτωση σε εμένα που δεν θα φωτίζονταν εάν δεν παρενέβαινε η φαντασιακή δραστηριότητα και η ανάγνωση της νοητικής εικόνας (όπως συμβαίνει στο παιχνίδι υπόκρισης), αλλά αντίστοιχα από την άλλη πλευρά, αυτές χρησιμοποιούνται για να φωτίσουν ομοιότητες του Y (όπως συμβαίνει στο μοντέλο του Ricoeur). Η εικόνα δηλαδή διαβάζεται με σκοπό να αναδυθούν όσες περισσότερες ιδιότητες γίνονται, ώστε στη συνέχεια να «διαβαστούν» σε συνάρτηση με το αναφερόμενο – να λειτουργήσουν δηλαδή ως σημεία σύγκλισης, ομοιότητας, ή να φωτίσουν και άλλους τρόπους σχέσης μεταξύ των δύο μερών.

Με μία πρώτη ματιά, μπορεί να φαίνεται ότι μοιάζει με το «βλέπω-ως», αλλά ακριβώς επειδή το βάρος του μοντέλου της διαγραμματικής αντίληψης έχει

⁴⁷ Για τη διαφορά ανάμεσα στα δύο μοντέλα βλ. Camp (2009).

μετατοπιστεί προς τον εντοπισμό της αφανούς πληροφορίας αποκλίνει από το «βλέπω-ως» το οποίο κατευθύνεται προς τον εντοπισμό των πρόδηλων ομοιοτήτων. Αυτό συνιστά μία βασική διαφορά, καθώς το «βλέπω-ως» εδράζεται σε μία μονομερή αναγνώριση της εικόνας που προκύπτει. Ο θεατής/αναγνώστης αναγνωρίζει την όψη που ενώνει τα δύο μέρη της μεταφοράς, ώστε να μπορέσουν να *ιδωθούν* ως ένα. Δεν τον απασχολούν αλλά εικονιστικά στοιχεία που μπορεί να προκύπτουν πλην αυτών που διαμορφώνουν την ένωση.

Δεύτερον, στο μοντέλο του «βλέπω-ως», επιτελείται ένα βλέμμα διττής αντίληψης, όπου κανείς βλέπει και τα δύο μέρη της αναφοράς ως ξεχωριστά στοιχεία, τα οποία όμως μπορεί να τα δει ταυτόχρονα και ως ένα.⁴⁸ Αυτό δεν μπορεί να συμβεί στο παιχνίδι υπόκρισης, όπου τα δύο στοιχεία δεν συγκλίνουν. Όμοια στο μοντέλο διαγραμματικής αντίληψης όχι μόνο ο θεατής/αναγνώστης καλείται να δει αυτό που εμφανίζεται νοητικά και να το συγκεράσει με το αναφερόμενο, αλλά να δει και το σκελετό του, με στόχο να τον συγκεράσει (όπου αυτό είναι δυνατόν) με το αναφερόμενο. Και σε αυτό το σημείο ο μηχανισμός στο μοντέλο που προτείνω είναι πλησιέστερος με αυτόν της μεταφοράς του «βλέπω-ως» από ότι με το παιχνίδι της υπόκρισης. Φαίνεται λοιπόν πως, ενώ στέκεται ανάμεσα στα δύο μοντέλα και αποδίδει στη νοητική εικόνα την ίδια σημασία που της αποδίδει το παιχνίδι υπόκρισης, στη συνέχεια συγκλίνει περισσότερο προς το «βλέπω-ως» και τη φαινομενολογική προσέγγισή του, εστιάζοντας όμως πάντοτε πρωτίστως στα στοιχεία που προσφέρει η εικόνα.

Βέβαια, αξίζει στο τέλος να σημειωθεί πως έχει σημασία και το αφετηριακό σημείο του κάθε μοντέλου και ο σκοπός της δημιουργίας του. Η μεταφορά ως παιχνίδι υπόκρισης προκύπτει ακριβώς επειδή η φαντασία αποτελεί αναπόσπαστο στοιχείο της μεταφοράς. Και με αυτόν τον τρόπο αντιμετωπίζεται ως μία προέκταση της φαντασιακής δραστηριότητας. Ο ίδιος ο Walton γράφει πως δεν επιδιώκει να προτείνει μία θεωρία για τη μεταφορά. Αντίθετα το «βλέπω-ως» αναλύει τη μεταφορά ως γλωσσικό φαινόμενο και έχει μία παγιωμένη πλέον θέση μεταξύ των διαφορετικών σχολών ανάλυσης της μεταφοράς.

Ανάμεσα στις δύο αυτές θέσεις το μοντέλο της διαγραμματικής αντίληψης που προτείνεται σε αυτή την εργασία αποτελεί μία πειραματική προσέγγιση που

⁴⁸ Η Elizabeth Camp σε αυτό το σημείο κάνει μία ενδιαφέρουσα αντιπαραβολή του τρόπου λειτουργίας της διττής αντίληψης με αυτή του Wollheim.

επιδιώκει μέσα από τη συνδιαλλαγή δύο πεδίων, της εικόνας και του λόγου, να προσφέρει περισσότερη «δομική» πληροφορία στην κατανόηση του φιλοσοφικού λόγου. Κάνει χρήση της φαντασίας και της εικόνας, αλλά όχι για να εμπλουτίσει τη διαδικασία κατανόησης με άρρητα συναισθήματα, προσωπικές μνήμες και συνδυασμούς. Χρησιμοποιεί τη φαντασία για να απογυμνώσει την εικόνα, όπως επίσης και να την αξιοποιήσει για να αντλήσει πληροφορία που να μπορεί να εφαρμοστεί ισομορφικά σε αναλογίες, με τρόπο που να προκαλεί νέες ιδέες για κατασκευές. Στόχος είναι η περαιτέρω κατανόηση του φιλοσοφικού λόγου. Δεν αποτελεί μία θεωρία για τη μεταφορά, αλλά μία πρόταση χρήσης εργαλείων από τις πρακτικές ανάγνωσης της εικόνας στον φιλοσοφικό λόγο.

Συμπεράσματα

Στις προηγούμενες υποενότητες αναπτύχθηκε ο ρόλος της φαντασίας στο μοντέλο της διαγραμματικής κατανόησης. Όπως φάνηκε η φαντασία αποτελεί απαραίτητη προϋπόθεση ενεργοποίησης του μοντέλου, ενώ παράλληλα μέσα από αυτό αναπτύσσεται και προσφέρει γνωσιακά εργαλεία στον θεατή/αναγνώστη.

Σε σχέση με το διαδεδομένο μοντέλο του Kendall Walton, το μοντέλο αναπτύσσει μία πιο στοχευμένη προσέγγιση στην εικόνα. Η νοητική εικόνα της μεταφοράς στο προτεινόμενο μοντέλο δεν χρησιμοποιείται ως ένα μέσο που συντελεί στη δημιουργία ενός περιβάλλοντος προσομοίωσης μιας συνθήκης. Ο θεατής/αναγνώστης φαντάζεται την εικόνα για να μπορέσει να την αναγνώσει με τον τρόπο που είναι πλέον συνηθισμένος να επεξεργάζεται τις εικόνες του οπτικού του περιβάλλοντος.

Η φαντασιακή δράση που επιτρέπει την ανάγνωση της νοητικής εικόνας με πρακτικές που εφαρμόζονται στην υλική, αναδεικνύει αφανή πληροφορία ή και νοήματα που δεν θα μπορούσαν να εντοπιστούν μέσα από την περιγραφή. Με αυτόν τον τρόπο προσφέρει στον αναγνώστη θεατή ένα εργαλείο που διευρύνει το γνωσιακό του πεδίο, εμπλουτίζει την εκάστοτε ερμηνεία που φωτιζόταν με έναν μόνο συγκεκριμένο τρόπο. Επιτρέποντας στην οπτικότητα να εισέλθει στον θεωρητικό λόγο για να δείξει συνδέσεις που διαμορφώνονται σε επίπεδο εικονιστικό, χαράσσει μονοπάτια κατανόησης με τα οποία ο θεατής/αναγνώστης μπορεί να εμβαθύνει την κατανόηση του φιλοσοφικού λόγου. Η εικόνα που σχηματίζεται μέσα

από την μεταφορά αποκτά έναν αναβαθμισμένο ρόλο. Η προσέγγιση της επικαιροποιείται φωτίζοντας τη χρήση εργαλείων που αποτελούν μέρος των δεξιοτήτων που έχει ήδη αναπτύξει. Μέσα από αυτή την «αισθητική» προσέγγιση η νοητική εικόνα της μεταφοράς αποκτά το ρόλο που έχει και η εικόνα στον επιστημονικό τομέα: διευκολύνει την δημιουργική σκέψη. Η εικόνα που χρησιμοποιείται στον επιστημονικό τομέα αντλείται από τον εξωτερικό κόσμο και γίνεται αντιληπτή ως ένα απτό παράδειγμα λειτουργίας του εκάστοτε φαινομένου. Αντίθετα, η νοητική εικόνα της μεταφοράς γίνεται αντιληπτή ως μία κατασκευή που μπορεί να διαβαστεί πέρα από το περιεχόμενο της. Όμως ο τελικός σκοπός είναι ίδιος: η χρήση της εικόνας για την κατανόηση διαφορετικών αναλογιών που μπορούν να «ανοίξουν» άλλα πεδία ερμηνείας, και άλλα ερωτήματα.

ΠΕΜΠΤΟ ΚΕΦΑΛΑΙΟ: ΣΥΜΠΕΡΑΣΜΑΤΑ ΚΑΙ ΠΡΟΕΚΤΑΣΕΙΣ

Το τελευταίο αυτό κεφάλαιο έχει διπλό σκόπο:

Πρώτον, να συνοψίσει τα προηγούμενα, αξιολογώντας εάν επιτεύχθηκαν οι σκοποί που τίθενται στο καθένα, όπως και εάν μέσα από τις προκείμενες προτάσεις προέκυψαν στοιχεία που δεν ήταν φανερά στις αρχικές υποθέσεις εργασίας.

Δεύτερον, να σημειώσει τις προεκτάσεις του μοντέλου της διαγραμματικής ανάγνωσης των εικονοποιητικών μεταφορών. Ισχυρίζομαι ότι μία βασική προέκταση είναι η αξιοποίηση της δομικής περιγραφής της εικονοποιητικής μεταφοράς όπως αυτή επιτυγχάνεται στην επιστημονική εικόνα. Κατ' αυτόν τον τρόπο μπορεί να συστηματικοποιηθεί η έρευνα του προτεινόμενου μοντέλου ως προς τα στοιχεία που εξάγονται από τις δομές των νοητικών εικόνων των μεταφορών.

5.1 Σύνοψη

Το μοντέλο της διαγραμματικής αντίληψης της εικονοποιητικής μεταφοράς του φιλοσοφικού λόγου στοχεύει στη δημιουργία μιας *πρακτικής* που να εδράζεται σε μία δημιουργική ανάγνωση. Η ανάγνωση αυτή προκύπτει από τον τρόπο που ο σύγχρονος θεατής/αναγνώστης έχει συνηθίσει να κατανοεί και να επεξεργάζεται την εικόνα, και συγκεκριμένα τη φωτογραφική. Η φωτογραφική εικόνα επιλέχθηκε γιατί αποτελεί τη μήτρα της κινούμενης εικόνας και το κύριο αντιπροσωπευτικό παράδειγμα της επικρατούσας αναπαρασταστικής εικόνας στον σύγχρονο οπτικό πολιτισμό. Αποτελεί, επίσης, βασικό παράδειγμα για τον τρόπο που έχει κανείς συνηθίσει να αναζητά νόημα μέσα από τη διάταξή της, προκειμένου να αντλήσει μέσα από τις σχέσεις των στοιχείων που παρουσιάζονται περισσότερη πληροφορία. Κι αυτό γιατί το περιεχόμενό της γίνεται άμεσα αντιληπτό, τουλάχιστον στις περισσότερες περιπτώσεις.

Υπογραμμίστηκε ότι αυτό που προκύπτει μέσα από αυτή την προσέγγιση δεν ήταν μία οντολογική αντιστοιχία ανάμεσα στη φωτογραφική εικόνα και την

εικονοποιητική μεταφορά. Η δημιουργική ανάγνωση που προτάθηκε στοχεύει στην εισαγωγή νέων τρόπων αφαιρετικής θέασης της εικόνας και κατ'επέκταση μίας εμβαθυμένης κατανόησης του επιχειρήματος/ιδέας στην οποία αναφέρεται. Αποτελεί μία πρόταση ανάγνωσης που κάνει χρήση σύγχρονων πρακτικών, επικαιροποιώντας τη θέση του σύγχρονου αναγνώστη.

5.2 Απολογισμός στόχων

Στην εισαγωγή τέθηκε το βασικό ερώτημα στο οποίο βασίστηκε η έρευνα: για ποιο λόγο η θεωρία της εικόνας και παράλληλα με αυτή η δεξιότητα της οπτικής αναγνωσιμότητας που έχει κατακτηθεί δεν αξιοποιούνται για την ανάλυση των νοητικών εικόνων που σχηματίζονται στον μεταφορικό λόγο; Και συγκεκριμένα, για ποιο λόγο δεν χρησιμοποιούνται στον μεταφορικό φιλοσοφικό λόγο, του οποίου η αποστολή σε σχέση με τον ποιητικό ή τον καθημερινό είναι πιο δύσκολη, καθιστώντας με αυτόν τον τρόπο το ρόλο της εικονοποιητικής μεταφοράς στο φιλοσοφικό κείμενο πιο χρήσιμο; Βασισμένη στην προκειμένη ότι η εικόνα που μπορεί να σχηματιστεί στο νου το αναγνώστη μπορεί να αποτελέσει με βάση τη σύγχρονη θεωρία της εικόνας υλικό προς αξιοποίηση, ορίστηκε το αφετηριακό σημείο της έρευνας.

Μέσα από αυτό το ερώτημα προέκυψαν τέσσερα βασικά ζητήματα προς ανάλυση, τα οποία όρισαν και τη δομή της διατριβής:

α) εάν πράγματι η εικονιστική διάσταση της μεταφοράς γινόταν αντιληπτή ως αναπαράσταση μιας εμπειρίας από τον εξωτερικό κόσμο και ερμηνευόταν μόνο σύμφωνα με αυτή την κατεύθυνση ή εάν υπήρξαν και άλλες θεωρήσεις,

β) εάν η εικονιστική διάσταση της μεταφοράς μπορεί να προσφέρει περισσότερη πληροφορία από ότι η παραδοσιακή ανάλυση του μεταφορικού λόγου, όπως αυτή προκύπτει μέσα από το νόημα των λέξεων,

γ) εάν θα μπορούσε να δημιουργηθεί ένα μοντέλο που να εξάγει στοιχεία από τον τρόπο που κατανοούνται οι εικόνες, έχοντας ως εργαλείο την οργάνωση και τη διάταξη της νοητικής εικόνας που δημιουργείται στο νου του αναγνώστη/θεατή, και

δ) εάν αυτό θα ήταν χρήσιμο για την περαιτέρω κατανόηση του φιλοσοφικού κειμένου.

Το πρώτο ζήτημα αναλύθηκε στο πρώτο και στο δεύτερο κεφάλαιο. Στόχος ήταν να αναδείξει τις θέσεις που διαμόρφωσαν μία παράδοση απέναντι στη στάση που έχει ο αναγνώστης στην εικονιστική διάσταση της μεταφοράς.

Η «παραδοσιακή» θέση που έχει ο αναγνώστης απέναντι στην εικονιστική διάσταση καθιερώνεται από τη βασική τοποθέτηση του Αριστοτέλη απέναντι στη μεταφορά, καθώς οι αναλογίες και οι ανόμοιες αντιστοιχίσεις, βασίζονται στην ομοιότητα, ενώ όταν είναι επιτυχημένες, φέρνουν τα πράγματα *πρὸ ὁμμάτων*. Η εικονιστική διάσταση γίνεται αντιληπτή ως προέκταση της αισθητηριακής αντίληψης. Ως εκ τούτου μελετάται σε συνάρτηση με το ρόλο της στον ποητικό λόγο, καθώς δεν θεωρείται αξιόπιστη για να αποδώσει την καθαρότητα του φιλοσοφικού, και γίνεται αντιληπτή ως ένα στοιχείο με διακοσμητική αξία. Η εικόνα που εμφανίζεται δεν λειτουργεί παρά ως μία αναπαράσταση μιας σκηνής ή εμπειρίας του εξωτερικού κόσμου, στοχεύοντας μέσα από την αναλογία να αποδώσει μία πιο απτή διάσταση. Αυτή είναι η βασική κατεύθυνση – αλλά δεν είναι η μόνη. Ο ρόλος της αναλογίας ενισχύεται από τις προεκτάσεις που αποδίδει ο Kant με την έννοια της *υποτύπωσης*, όπου φωτίζει τον μηχανισμό κατασκευής αυτών των νοητικών εικόνων και εισάγει διαφορετικές πτυχές της εικονιστικής διάστασης, μέσα από την διαγραμματική απεικόνιση που υπαινίσσεται η σχηματοποίηση. Εισάγει επίσης και μία ακόμη διάσταση μέσα από την περιγραφή των *αισθητικών ιδεών*, δείχνοντας την ισχύ της εικόνας να μεταδώσει το άρρητο.

Η σχέση της εικόνας και του νοήματος στο πλαίσιο της μεταφοράς επισημαίνεται και από τον Hegel, υπογραμμίζοντας όμως έναν επικουρικό ρόλο. Το νέο στοιχείο που αλλάζει το πεδίο και διευρύνει τα όριά του, εισάγεται από τον Nietzsche. Μετατοπίζοντας τον ορισμό της μεταφοράς από γλωσσικό σε γνωστικό φαινόμενο, αλλάζει και ο ρόλος της εικόνας. Παρόλο που και σε αυτή την περίπτωση η εικόνα αρχικά αποτελεί μία αναπαράσταση του εξωτερικού κόσμου, η ανθρωποκεντρική θεώρηση που εισάγει ο Nietzsche για τη συγκρότηση της γνώσης και η αξία που αποδίδει στην καλλιτεχνική δεινότητα του ανθρώπου να μετασχηματίζει αυτές τις εντυπώσεις, φωτίζουν ένα νέο στοιχείο: το *βλέμμα* δεν εντοπίζει απλώς το σημείο αντιστοιχίας της μεταφοράς. Το *βλέμμα* διαμορφώνει τον

ίδιο τον κόσμο, τις σχέσεις των πραγμάτων από τις οποίες προκύπτουν οι έννοιες. Ως εκ τούτου εμφανίζει την ισχύ της εργαλειακής χρήσης της μεταφοράς ως γνωστικού εργαλείου. Στο πλαίσιο αυτό κατορθώνει να μιλήσει για το ίδιο το βλέμμα και τη λειτουργία του στη διαμόρφωση της γλώσσας, του κόσμου και των εννοιών. Η εικόνα σε αυτή τη διαδικασία σε ένα πρώτο στάδιο αποτελεί αναπαράσταση, αλλά συνεχώς μετασχηματίζεται.

Μετά τον Nietzsche, όταν οι φιλόσοφοι ασχολούνται πιο μεθοδικά με τη λειτουργία της μεταφοράς, αναπόφευκτα η εικονιστική της διάσταση μελετάται περισσότερο. Η συζήτηση επικεντρώνεται στην παρουσία μεταφορικού νοήματος, και ως εκ τούτου η εικόνα μελετάται υπό αυτό το πρίσμα. Έτσι, από τη μία πλευρά στον Ricoeur, το μεταφορικό νόημα του ποιητικού λόγου διευρύνεται χάρη στην εικόνα, ενώ στον Davidson, όπου το μεταφορικό νόημα δεν υφίσταται καν, η εικόνα λειτουργεί ως ένας τρόπος για να αποκτήσει κανείς οικειότητα με τον κυριολεκτικό παραλληλισμό που σχηματίζεται διαμέσου αυτής. Τέλος, η έρευνα των θεωρήσεων γύρω από την εικονικότητα της μεταφοράς ολοκληρώνεται με την αναφορά στην πιο σύγχρονη θεώρηση που φαινομένου, αυτή της εννοιολογικής μεταφοράς. Εκεί σημειώνεται ο ρόλος της «μεταφοράς-εικόνας», ο οποίος ακόμη και εάν δεν έχει φιλοσοφική εφαρμογή φανερώνει έναν πολύ χρήσιμο τρόπο διαχείρισης των νοητικών εικόνων που σχηματίζονται, ανοίγοντας νέους δρόμους για την προσέγγιση της εικονιστικής διάστασης.

Ο στόχος του πρώτου κεφαλαίου επιτυγχάνεται καθώς μέσα από τις διαφορετικές θέσεις των επιλεγμένων φιλοσόφων διαγράφεται ο ρόλος της εικονιστικής διάστασης της μεταφοράς. Οι αδρές γραμμές σκιαγράφησης του πεδίου θεωρούνται ικανοποιητικές, λαμβάνοντας υπόψη την ποικιλότητα των προσεγγίσεων της μεταφοράς ιστορικά, γεγονός που επηρεάζει και τον τρόπο διαχείρισης της εικονιστικής διάστασης σε κάθε περίπτωση. Παρόλα αυτά, μέσα από την παράθεση των ετερόκλητων θέσεων, επιβεβαιώνεται πως η εικονιστική διάσταση θεωρείται κατά κύριο λόγο ως ένα στοιχείο που εμφανίζεται για να ζωντανέψει τον λόγο ή για να προσφέρει μία αίσθηση οικειότητας, παραπέμποντας σε μία γνώριμη συνθήκη. Επίσης, μέσα από την έρευνα προέκυψαν και ενδιαφέροντα ευρήματα:

α) η *αισθητική* σχέση του υποκειμένου με τα πράγματα, όπως ετέθη από τον Nietzsche, δείχνοντας την ισχύ του *βλέμματος* ως μέσο διαμόρφωσης των πραγμάτων,

β) η «μεταφορά-εικόνας» χάρη στην οποία φωτίστηκε η πιθανή σύγκριση μορφών και όχι μόνο προτασιακών δομών, και

γ) η αναγνώριση της νοητικής εικόνας από τον Davidson, και όχι μόνο μιας εικονιστικής στιγμής/διάστασης.

Στο δεύτερο κεφάλαιο ο στόχος που τέθηκε ήταν να περιγραφούν αντιπροσωπευτικοί τρόποι με τους οποίους γίνεται κατανοητή η φιλοσοφική μεταφορά, ώστε να μπορέσει στη συνέχεια να φανεί σε ποια σημεία διαφοροποιείται το προτεινόμενο μοντέλο και ποιες πιθανές αδυναμίες μπορεί να υπερκεράσει. Προκειμένου να επιτευχθεί, παρουσιάστηκε η «κλασική» ερμηνεία των φιλοσοφικών μεταφορών, η οποία βασίζεται είτε στους συμβολισμούς, είτε προκύπτει μέσα από όρους συνάφειας, όπως συμβαίνει στον ποιητικό και στον καθημερινό λόγο. Εκτός όμως από αυτό το διαδεδομένο μοντέλο παρουσιάστηκε και μία αποδομιστική ανάγνωση, χρησιμοποιώντας ως παράδειγμα την προσέγγιση της Kofman για τις αρχιτεκτονικές μεταφορές του Nietzsche. Τέλος έγινε αναφορά στην ανάγνωση μεταφορών του Leibniz εφαρμόζοντας το μοντέλο της εννοιολογικής μείξης από την Marras.

Στην πρώτη περίπτωση, οι εμπειρίες αποτελούν αναπαραστάσεις του εξωτερικού κόσμου, και αναλύονται ως τέτοιες, ώστε να αποδώσουν με τη χρήση μίας αναλογίας, μία πιο συγκεκριμένη διάσταση στον θεωρητικό λόγο. Στη δεύτερη περίπτωση, η εικόνα αναλύεται με διαφορετικό τρόπο, φανερώνοντας μεγαλύτερες γνωσιακές δυνατότητες, καθώς ερμηνεύεται με τρόπο κυριολεκτικό ως μία ευθεία εικονογράφηση των λειτουργιών που χαρακτηρίζουν την εκάστοτε έννοια. Και στις δύο περιπτώσεις η εικόνα άγγιζε τα όρια της αναπαράστασης μιας εμπειρίας του εξωτερικού κόσμου, ακόμη και εάν εμφάνιζαν αποκλίσεις ως προς την ανάγνωσή της. Στην τρίτη περίπτωση, όπου η εικόνα γινόταν αντιληπτή και σε επίπεδο δομών, εμφανίζονταν άλλες αδυναμίες που περιόριζαν την ισχύ της εικονιστικής διάστασης: πρώτον, ότι για να αποδειχθεί η εννοιολογική μείξη που συντελείται ανάμεσα σε δύο συγκρινόμενες έννοιες χρειάζεται οι μεταφορές να μελετηθούν ομαδικά, και

δεύτερον, ότι με αυτόν τον τρόπο πάλι τα εικονιστικά σχήματα που προκύπτουν μέσα από τη γλωσσολογία και εμπεριέχονται στις έννοιες περιορίζονται από τις συγκεκριμένες νοηματικές δομές που συγκροτούν την κάθε έννοια.

Ο στόχος του κεφαλαίου εκπληρώθηκε υπό την έννοια ότι διερευνήθηκαν τα όρια που αγγίζει η αξιοποίηση της εικόνας στη μεταφορά, άλλοτε ως σύμβολο, άλλοτε ως κυριολεκτικό στοιχείο που εικονογραφεί την περιγραφή του φιλοσόφου ή ως δομικό στοιχείο που αντανακλά τις εννοιολογικές μείξεις που συνιστούν τις μεταφορές. Ως εκ τούτου, από την ανάλυσή τους φάνηκαν τα υπάρχοντα όρια ανάλυσης της εικονιστικής μεταφοράς και τα περιθώρια εμφάνισης ενός μοντέλου που να αξιοποιεί την εικόνα ως προς την δομική της σύσταση.

Στο τρίτο κεφάλαιο παρουσιάστηκε το μοντέλο της δημιουργικής ανάγνωσης, το οποίο αποτελούσε και τον πυρήνα της διατριβής. Ο στόχος σε αυτό ήταν να μπορέσουν να εξηγηθούν οι προκείμενες στις οποίες βασίζεται και μετά να γίνει η εφαρμογή του σε φιλοσοφικά παραδείγματα. Η στρατηγική που ακολουθήθηκε για την επίτευξη του στόχου ήταν η εξής: Αρχικά η εξήγηση της διαισθητικής ικανότητας που έχει αναπτύξει ο σύγχρονος άνθρωπος να αντιλαμβάνεται την εικόνα ως μία κατασκευή, στη συνέχεια η ανάλυση των εργαλείων με την οποία αυτή επιτελείται μέσα από φωτογραφικά παραδείγματα, και τέλος η εφαρμογή των ίδιων εργαλείων σε παραδείγματα από τον Leibniz, τον Wittgenstein και τον Nietzsche. Έχοντας ως στόχο τη δυνατότητα μιας γενικευμένης χρήσης αυτής της δημιουργικής ανάγνωσης, αυτή περιγράφηκε ως ένα μοντέλο διαγραμματικής αντίληψης για να φωτίσει τον τρόπο που στην ουσία το βλέμμα αποσκελετώνει το περιεχόμενο της νοητικής εικόνας για να αντιληφθεί τη διάταξή της και τις δομές που αναδεικνύονται. Στόχος ήταν να μπορέσει να φανεί η ευκολία εφαρμογής του, κάνοντας την αντιπαραβολή με την διασθητική πλέον ματιά που κανείς εφαρμόζει διαβάζοντας εικόνες, όπως επίσης και η αφανής πληροφορία που αποκαλύπτεται αλλάζοντας το κανάλι μετάδοσης της πληροφορίας. Σημειώνεται πως το μοντέλο δεν φιλοδοξούσε να αποκαλύψει πληροφορία τέτοιας σημασίας που να μεταβάλλει το αρχικό νόημα της μεταφοράς. Αντίθετα ο στόχος ήταν μία πειραματική χρήση της εικόνας ως γνωσιακού εργαλείου στην εμβάθυνση της κατανόησης και στην αναζήτηση νέων ερωτημάτων σε σχέση με τις συνδέσεις που προτείνονται σχηματικά μέσα από την εικόνα. Σημειώθηκαν επίσης πιθανές διαφορετικές εφαρμογές, ανάλογα με την εικόνα που διαμορφώνεται και το φιλοσοφικό κείμενο

στο οποίο εντάσσεται. Η δημιουργική αυτή ανάγνωση λειτουργεί ως μοντέλο, ως προς τον τρόπο χρήσης της και όχι ως προς τα ενιαία αποτελέσματα που φέρει. Άλλοτε μπορεί να αναδείξει αφανή πληροφορία που μπορεί να συμπληρώσει μία ανάγνωση, άλλοτε πληροφορία η οποία να δείξει μία άλλη προσέγγιση κατανόησης της έννοιας ή ακόμη και της σύνδεσής της με άλλες έννοιες του κειμένου.

Προκειμένου να γίνει πιο ξεκάθαρα αντιληπτός ο ρόλος του μοντέλου και η σκοπιμότητά του, το τέταρτο κεφάλαιο ήταν εστιασμένο στην ανάπτυξη των θετικών στοιχείων που συνεπάγεται η χρήση του. Με αυτό ως γνώμονα παρουσιάστηκαν τρία οφέλη:

- α) η επίνοια που προκύπτει μέσα από την εναλλαγή διαφορετικών καναλιών μετάδοσης της πληροφορίας (γλώσσας και εικόνας),
- β) η εμβάθυνση κατανόησης που προκύπτει εμπλέκοντας τον αναγνώστη σε μία συλλογιστική οπτικής ανασύστασης του επιχειρήματος/ιδέας και ενεργοποιώντας τη φαντασία του, και
- γ) η χρήση της εικόνας στο φιλοσοφικό λόγο ως γνωσιακό εργαλείο, με διαφορετική εφαρμογή από ότι το διαδεδομένο μοντέλο του παιχνιδιού υπόκρισης του Kendall Walton.

Με αυτόν τον τρόπο φάνηκε ο γνωσιακός ρόλος του μοντέλου ως προέκταση μιας δραστηριότητας που επιτελείται από τη φαντασία.

5.3 Οι προεκτάσεις του μοντέλου: Οι δομικές περιγραφές ως γνωσιακά εργαλεία

Όλη η παραπάνω συλλογιστική αναπτύχθηκε γύρω από τον άξονα της κατανόησης της εικονοποιητικής μεταφοράς του φιλοσοφικού λόγου από τον αναγνώστη/θεατή. Απότοκος αυτής της εμβαθυμένης κατανόησης που ισχυρίστηκα πως αποκτάται ήταν και η ανάδειξη αφανούς πληροφορίας, ικανής να γεννήσει νέα ερωτήματα ή να φωτίσει και άλλες όψεις της μεταφοράς. Όσον αφορά την κατανόηση, η εμβάθυνσή της προέκυπτε είτε χάρη της διαφορετικής επεξεργασίας της πληροφορίας, είτε χάρη της αναγνώρισης και του εντοπισμού στοιχείων που θεωρούνταν αμελητέα ή δεν γινόντουσαν αντιληπτά διαμέσου της περιγραφής.

Άραγε θα μπορούσε να υπάρξει και προέκταση αυτής της ανάγνωσης και να εντοπιστεί και ένας πιο συστηματικός τρόπος αξιοποίησης αυτής της δημιουργικής ανάγνωσης και κατ' επέκταση και των αποτελεσμάτων της; Θα μπορούσε ενδεχομένως το μοντέλο να λειτουργήσει και ως γνωστικό εργαλείο όχι μόνο για να εμβαθύνει την κατανόηση του αναγνώστη/θεατή, αλλά για να προσφέρει και περισσότερη μετρήσιμη πληροφορία σχετικά με τη σχέση που αναπτύσσεται ανάμεσα στη νοητική εικόνα της μεταφοράς και στο αναφερόμενο επιχείρημα/ιδέα, όπως για παράδειγμα συμβαίνει στις επιστημονικές εικόνες;

Σε αυτό το σημείο εύλογα μπορεί να θέσει κανείς το ερώτημα πώς θα μπορούσε η πληροφορία που προκύπτει από έναν τρόπο θέασης που πηγάζει από τη φαντασία να είναι μετρήσιμη και υπό ποία έννοια. Γνωρίζουμε ότι «οι επιστήμονες χρησιμοποιούν εικόνες, διαγράμματα, γραφήματα, λίστες και άλλες υβριδικές φόρμες αναπαράστασης ως γνωστικά εργαλεία, καθώς αυτά διευκολύνουν τον τρόπο σκέψης τους και μπορούν να λειτουργήσουν ως αποδεικτικά στοιχεία, μέσα επικοινωνίας και βοηθήματα ανακαλύψεων» (Kulvicki 2014: 133). Οι επιστημονικές εικόνες δηλαδή δημιουργούνται, ώστε να μπορέσει κανείς να οπτικοποιήσει συγκεκριμένες σχέσεις ενός συστήματος/φαινομένου που έχει παρατηρήσει και να μπορεί να οπτικοποιήσει τις μεταβολές που αυτό υφίσταται, είτε ενδογενώς είτε εξωγενώς. Ουσιαστικά πρόκειται για έναν τρόπο που υποβοηθά την οπτικοποίηση μιας διαδικασίας, μεταθέτοντας τα χαρακτηριστικά ή τα συμπεράσματα που παρατηρούνται από ένα σύστημα σε ένα μοντέλο βασιζόμενο σε μία ισομορφική σχέση – σε μία σχέση δηλαδή ισοδυναμίας μεταβατική, αυτοπαθή και συμμετρική ανάμεσα σε ομάδες, γραφήματα, ερμηνείες ή ό,τι άλλο μπορεί να μοιράζεται μία συγκεκριμένη δομή (Kulvicki 2004 : 385). Ένα κλασικό παράδειγμα είναι το θερμόμετρο όπου εκεί δημιουργείται μία σχέση ισομορφικής αντιστοιχίας ανάμεσα στο ύψος του υδραργύρου και της θερμοκρασίας, η οποία εδράζεται στην αιτιακή σχέση ανάμεσα στα δύο, καθώς όσο αυξάνεται η θερμοκρασία, τόσο ανεβαίνει η στάθμη του θερμομέτρου. Ένα άλλο παράδειγμα είναι το εγκεφαλογράφημα, όπου εκεί απεικονίζεται η κίνηση του νευρικού συστήματος με διαφορετικά χρώματα. Οι μορφές που μπορούν να πάρουν οι επιστημονικές εικόνες είναι πολλές, όπως επίσης και τα επίπεδα πολυπλοκότητας που μπορεί να ενέχουν, προκειμένου να εξυπηρετήσουν την αρχική ανάγκη για την οποία σχεδιάστηκαν.

Όμως οι επιστημονικές εικόνες δεν σχετίζονται μόνο με την ισομορφία. Στο πλαίσιο της σύγχρονης συζήτησης για τη γνωσιακή αξία των επιστημονικών εικόνων, πέρα από το στοιχείο του ισομορφισμού, έχουν φωτιστεί και άλλες λειτουργίες. Ο Suárez (2004) ισχυρίζεται πως η ομοιότητα, η οποία αποτελεί τον θεμέλιο λίθο του ισομορφισμού, δεν λύνει πολλά προβλήματα. Επηρεασμένος από τον Goodman (2005) υποστηρίζει πως δεν μπορεί η ομοιότητα να αποτελεί το μόνο κριτήριο για τις επιστημονικές εικόνες. Αντιπροτείνει μία προσέγγιση που εστιάζει στην παραγωγή συμπερασμάτων [*inference generation*]. Σύμφωνα με αυτή τη θεώρηση, η επιστημονική αναπαράσταση θα πρέπει να εξηγείται με βάση την επίδραση που επιφέρει, ή τα συμπεράσματα που διευκολύνει να διεξαχθούν σε αυτούς που χρησιμοποιούν τις αναπαραστάσεις. Ως εκ τούτου, το ενδιαφέρον μετατοπίζεται στον τρόπο που λειτουργούν οι δομές εντός της αναπαριστώμενης εικόνας όπως, για παράδειγμα, εάν κάποιο συντακτικό στοιχείο ξεχωρίζει [*saliency*] ή μπορεί να αποσπασθεί από το σύνολο [*extractability*] (Kulvicki 2014: 136).

Υπό αυτό το πρίσμα, εάν κανείς συλλέξει με συστηματικό τρόπο τα δομικά στοιχεία που προκύπτουν από τις αντίστοιχες εικόνες, μπορεί να μελετήσει εάν όντως παράγονται συμπεράσματα για το αναφερόμενο της μεταφοράς, όπως συμβαίνει με τις επιστημονικές εικόνες και τα συμπεράσματα που αυτές παράγουν. Προκειμένου να ελεγχθεί εάν θα μπορούσε η πληροφορία που εμφανίζεται πράγματι να μελετηθεί με πιο συστηματικό τρόπο από τον αναγνώστη, μπορούν να μελετηθούν οι παρακάτω προκειμένες. Οι δύο αφορούν έναν πιο συστηματικό τρόπο εμπάθισης της κατανόησης των εικονοποιητικών μεταφορών προτείνοντας «κάθετους» και «οριζόντιους» συνδυασμούς των δομικών περιγραφών (χρονικά και θεματικά αντίστοιχα), ενώ η τρίτη υπερβαίνει το παρόν πεδίο, καθώς τείνει προς μία πιο διεπιστημονική προσέγγιση, φιλοδοξώντας να προσφέρει υλικό προς πειραματισμό από άλλες επιστήμες. Συνοπτικά θα μπορούσε να μελετηθεί:

α) Εάν οι κοινές δομές που παρατηρούνται σε όμοιες εικονοποιητικές μεταφορές συναφών εννοιών, αλλά διαφορετικών χρονικών περιόδων, μπορούν να λειτουργήσουν ως γνωστικά εργαλεία για την περαιτέρω κατανόησή τους, φωτίζοντας μέσα από την αντιπαραβολή διαφορετικές ιδιότητες και λειτουργίες. Εάν δηλαδή η αντιπαραβολή των δομών μπορεί να συντελέσει στη δημιουργία νέων ερωτημάτων, εξυπηρετώντας πρωτίστως έναν εκπαιδευτικό, αλλά ενδεχομένως και

έναν ερευνητικό σκοπό. Η υπόθεση εργασίας εδράζεται στον τρόπο που αντιπαραβάλλονται συντακτικά στοιχεία μοντέλων στις θετικές επιστήμες, δημιουργώντας νέα γνωστικά πεδία, διαμέσου αναλογιών. Για παράδειγμα, η γνώση μας για το νερό μας έχει οδηγήσει στη δημιουργία ενός μοντέλου της κίνησής του. Παρόμοια, η γνώση μας για τον ήχο μας έχει οδηγήσει σε ένα είδος μοντέλου για τον τρόπο που ο ήχος μεταδίδεται στον αέρα. Το καθένα από αυτά τα μοντέλα συνδέεται με τον εξωτερικό κόσμο. Παρόλα αυτά, όταν κανείς παρατηρεί την αναλογία ανάμεσα στα υδάτινα κύματα και τη μετάδοση του ήχου, τότε προσπαθεί να ανακαλύψει και μία νέα σχέση που μπορεί να αναπτύσσεται ανάμεσα στα δύο μοντέλα, για να αποκτηθεί περαιτέρω γνώση. Αυτό που επικυρώνει την αναλογία και την καθιστά επιτυχή, είναι εάν δια μέσου αυτής αποκτά κανείς μία αρτιότερη εικόνα για τη λειτουργία του ήχου, εάν δηλαδή εξάγει περαιτέρω συμπεράσματα (Holyoak και Thagard 1995: 33). Αυτή η διαδικασία φωτίζει έναν τρόπο που μπορούν συντακτικά στοιχεία εικονοποιητικών μεταφορών να λειτουργήσουν παρόμοια κατ'αναλογία.

Στην περίπτωση του φιλοσοφικού λόγου βέβαια μία τέτοια λειτουργία μπορεί να επιτελεστεί με πολύ πιο χαλαρούς όρους, καθώς οι προκείμενες είναι διαφορετικές. Αξίζει όμως να διερευνηθούν τα όρια εφαρμογής της: να φανεί δηλαδή εάν μέσα από δύο διαφορετικά συστήματα που προκύπτουν από τη διαγραμματική ανάγνωση μπορούν να προκύψουν ιδιότητες μέσα από τις κοινές δομές που να αναδείξουν προεκτάσεις που ειδάλλως δεν θα επισημαίνονταν. Για παράδειγμα, η χρήση της μεταφοράς του τόξου αποτελεί κεντρική μεταφορά του Nietzsche στο πέμπτο μέρος του έργου *Πέρα από το Καλό και το Κακό* που τιτλοφορείται *Για τη Φυσική Ιστορία της Ηθικής*. Η πηγή αυτής μπορεί να εντοπιστεί στην *Πολιτεία*, όπου ο Σωκράτης χρησιμοποιεί το τεντωμένο τόξο για να αναφερθεί στην ψυχή (Clark and Dudrick 2006: 149). Σε αντίθεση με το επιστημονικό μοντέλο, όπου κανείς μπορεί να εξάγει στοιχεία και από τα δύο μοντέλα για να τροφοδοτήσει με περισσότερη πληροφορία το άλλο, στην περίπτωση των φιλοσοφικών μεταφορών για να μην υποπέσει σε ένα αναχρονιστικό ατόπημα, το ιστορικό πλαίσιο παραμένει και μπορεί να λειτουργήσει μονόδρομα από τον Πλάτωνα προς τον Nietzsche.

Παρόλα αυτά και σε αυτή την περίπτωση μπορεί να υπάρξει όφελος, καθώς συγκρίνοντας τις δομές αποκαλύπτονται στοιχεία που εμφανίζει ο Πλάτωνας, οι οποίες μπορεί να μην είχαν εμφανιστεί στον Nietzsche και μπορούν να αναδείξουν

και άλλες πηγές κατασκευής της ίδιας της εικόνας και κατά συνέπεια να αναδείξουν και άλλες πτυχές της δομής του επιχειρήματος του Nietzsche. Ως εκ τούτου μπορεί να διερευνηθεί: α) εάν οι υπόλοιπες ιδιότητες που παρατηρούνται στην κίνηση ενός τόξου εμφανίζονται και στις δύο μεταφορές, β) εάν η κάθε μία εστιάζει σε ένα άλλο στάδιο (π.χ μία στο τέντωμα του τόξου, άλλη στην κάλυψη της απόστασης) και για ποιο λόγο, γ) τι αισθητική εμπειρία προκαλούν οι διαφορετικές εικόνες, δ) τι συνέπειες παρουσιάζουν αυτές στην κατανόηση της εκάστοτε μεταφοράς, ε) εάν οι συνέπειες αυτές επηρεάζουν τη γνωσιακή εμπειρία και μπορούν να οδηγήσουν σε άλλα ερωτήματα σχετικά με τη δομή της εικόνας που περιγράφεται και τη σχέση της με το υπόλοιπο κείμενο στον εκάστοτε φιλόσοφο και εάν η σχέση αυτή μπορεί να παρουσιαστεί και στον άλλο.

β) Εάν οι δομές που δημιουργούνται μέσα από νοητικές εικόνες των εκτεταμένων φιλοσοφικών μεταφορών σε έναν συγκεκριμένο φιλόσοφο παρουσιάζουν ομοιότητες με τις μεταφορές κάποιου άλλου της ίδιας περιόδου ή αντίθετα εάν διαφέρουν με κάποιου άλλου που αντίκειται στις απόψεις του. Μία τέτοια προσέγγιση είχε υποδηλωθεί, χωρίς τη συστηματικότητα που προτείνεται εδώ, από τους χαρακτηρισμούς του Deleuze για τον Descartes που έβλεπε ευθείες σε σχέση με τον Leibniz που έβλεπε καμπύλες, όπως αναφέρθηκε στο προηγούμενο κεφάλαιο. Η διαφορά σε σχέση με άλλες αναγνώσεις που έχουν εστιάσει στον τρόπο που οι μεταφορές επηρεάζονται από τις τεχνολογικές εξελίξεις μίας εποχής,⁴⁹ ή από τον οπτικό πολιτισμό της με το μοντέλο της διαγραμματικής αντίληψης που προτείνεται, έγκειται στη διαφορά κλίμακας που εφαρμόζεται. Σε άλλα μοντέλα παραλληλισμού οπτικής ανάγνωσης και φιλοσοφικών κειμένων η σύγκριση γίνεται ανάμεσα στο περιβάλλον και στο μοντέλο που διαμορφώνεται. Αντίθετα, στο μοντέλο της διαγραμματικής αντίληψης μπορεί κανείς να εξερευνήσει σε μικρότερη κλίμακα την επιλογή των σχηματισμών, μοτίβων, ή όποιων συντακτικών στοιχείων αναδεικνύονται και να ακολουθήσει μία διαφορετική κατεύθυνση: αντί να αντιπαραβάλει το οπτικό περιβάλλον της εκάστοτε εποχής με τους σχηματισμούς που επιλέγει ο εκάστοτε φιλόσοφος, μπορεί να αναζητήσει το «οπτικό του λεξιλόγιο», να επιδιώξει δηλαδή να ανακαλύψει παραπάνω από ένα οπτικό στοιχείο

⁴⁹ Βλ. Turbayne (1962)

που χαρακτηρίζει το έργο του, όπως την πτυχή, ή την ευθεία που αναφέρει για παράδειγμα ο Deleuze και να διερευνηθεί εάν υπάρχουν ορισμένα σταθερά σχήματα/μοτίβα που τον χαρακτηρίζουν.

γ) Εάν οι διαφορετικές εικονοποιητικές μεταφορές που αναφέρονται σε ίδιες έννοιες παρουσιάζουν όμοιες ή συναφείς δομές, ώστε να διερευνηθεί η σχέση της έννοιας και της απεικόνισής της σε επίπεδο κλινικής ψυχολογίας ή νευροεπιστημών. Έστω δηλαδή ένας φιλόσοφος χρησιμοποιεί μία εικονοποιητική μεταφορά που αναφέρεται στη γλώσσα, περιγράφει την X εικόνα, από την οποία μπορεί κανείς να εξάγει ως κεντρικό συντακτικό στοιχείο την επαναληψιμότητα, και ο ίδιος φιλόσοφος χρησιμοποιεί μία εικονοποιητική μεταφορά σε άλλο σημείο του κειμένου πάλι για τη γλώσσα, ενώ περιγράφει την Ψ εικόνα από την οποία προκύπτει ως κεντρικό συντακτικό στοιχείο πάλι η επαναληψιμότητα ή ένα άλλο στοιχείο όπως για παράδειγμα η εκτατότητα. Αυτό που προτείνεται ως υπόθεση εργασίας (και προέκταση του προτεινόμενου μοντέλου) είναι να διερευνηθεί, με τη συνδρομή άλλων διεπιστημονικών προσεγγίσεων, ο τρόπος που συνδέεται το X με το Ψ σε επίπεδο συνδέσεων και κατασκευής εννοιών. Εάν, για παράδειγμα, η επιλογή των αντίστοιχων δομών μπορεί να αναδειξει και άλλες συνδέσεις που μπορεί να απεικονίζονται από τον εκάστοτε φιλόσοφο και να φωτίζουν και άλλες ιδιότητες στην κατασκευή μίας έννοιας, πέρα από το επίπεδο της γνωσιακής γλωσσολογίας που μπορεί να προσφέρει εξηγήσεις. Ιδιότητες, των οποίων οι αποχρώσεις να μπορούν να προκύψουν μέσα από την απεικόνισή τους. Θα μπορούσε, δηλαδή, να διερευνηθεί εάν εφαρμόζεται ένας τύπος οπτικής σκέψης [pictorial thinking] στη δημιουργία των εικονοποιητικών μεταφορών, που να προκύπτει μέσα από την επεξεργασία μίας εικόνας και να προηγείται της συγκρότησης της έννοιας.⁵⁰ Βέβαια υπάρχει μία σημαντική διαφορά, η οποία υπογραμμίζεται για να αποφευχθεί η σύγκριση άλλης τάξεως πραγμάτων. Η οπτική σκέψη στις θετικές επιστήμες εδράζεται στην παρατήρηση ενός φυσικού φαινομένου και συντελεί στην επινόηση

⁵⁰ Ένα πολύ αντιπροσωπευτικό τέτοιο παράδειγμα από τον χώρο των θετικών επιστημών είναι η ανακάλυψη της μοριακής δομής του βενζολίου από τον Γερμανό χημικό Friedrich August Kekule, ο οποίος ενώ γνώριζε πως το μόριο αποτελούνταν από έξι άτομα άνθρακα και έξι άτομα υδρογόνου δεν μπορούσε να κατανοήσει τον τρόπο που συνδέονταν. Ένα όνειρο με την εικόνα ενός φίδιου που αγγίζει την ουρά του συνετέλεσε στο να αντιληφθεί πως η δομή του βενζολίου είναι κυκλική (Aharoni 2015:71).

μιας απεικόνισης σχέσεων επαληθεύσιμης μέσω πειραμάτων. Στην περίπτωση των μεταφορών χρησιμοποιείται κατά κάποιον τρόπο η οπτική σκέψη για να αναδείξει τον τρόπο που συνδέονται οι έννοιες, βασισμένη στη φαντασία του αναγνώστη/θεατή. Στο σημείο αυτό επισημαίνεται πως τα συμπεράσματα στα οποία θα στοχεύει το μοντέλο δεν θα σχετίζονται με την ανακάλυψη μιας αλήθειας, αλλά με την περαιτέρω ανάλυση μιας πρακτικής ή μίας επιλογής. Αυτό που θα επιδιώκεται είναι η συλλογή οπτικού υλικού χωρίς αυτό να συνεπάγεται ότι θα οδηγεί σε αναζήτηση της πρόθεσης του δημιουργού, αλλά των δομών, εφόσον αυτές υπάρχουν, που σχετίζονται με ορισμένες έννοιες.

Συνοπτικά, το μοντέλο θα μπορούσε να λειτουργήσει ως ένα εργαλείο που αναζητά τον τρόπο δημιουργίας δυναμικών μοντέλων και εκ των υστέρων να χρησιμοποιείται μέσα από διαφορετικούς συνδυασμούς είτε για να προσφέρει διαμέσου της εικόνας περαιτέρω κατανόηση της συλλογιστικής του ίδιου ή και διαφορετικών φιλοσόφων είτε για να συλλέξει οπτικό υλικό που να οδηγήσει σε μία έρευνα για την κατασκευή εννοιών που συναρτάται με τους συγκεκριμένους σχηματισμούς που αποκαλύπτει. Αυτό θα μπορούσε να χρησιμοποιηθεί από άλλες επιστήμες που είτε ποσοτικοποιούν και μελετούν την εμπειρία πρόσληψης, όπως συμβαίνει στη γνωστική ψυχολογία τις νευροεπιστήμες.

Φυσικά, οι προεκτάσεις αυτές αποτελούν υποθέσεις εργασίας προς διερεύνηση.

ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

- Aharoni, R. (2014) *Mathematics, Poetry and Beauty*, Singapore: World Scientific Publishing
- Aldrich, V. (1968) "Visual Metaphor", *The Journal of Aesthetic Education*, Vol. 2, No. 1, 73-86
- Αριστοτέλης (1995) *Περί Ποιητικής* (μετάφραση Σ. Μενάρδου, εισαγωγικό κείμενο, ερμηνευτικά σχόλια Ι. Συκουτρή), Αθήνα: Εκδόσεις Εστία
- (2016) *Ρητορική* (εισαγωγή, μετάφραση, σχολιασμός Π. Μπασάκος), Αθήνα: Εκδόσεις Νήσος
- Austin, J. L. (2003) *Πώς να Κάνουμε Πράγματα με τις Λέξεις* (πρόλογος, μετάφραση Α. Μπίστης), Αθήνα: Εκδόσεις Εστία
- Barthes, R. (1983) *Ο Φωτεινός Θάλαμος* (μετάφραση Γ. Κρητικός), Αθήνα: Εκδόσεις Κέδρος- Ράππα
- Bazin, A. (1967) "The Ontology of the Image", στο A. Bazin *What is Cinema?* (trans. H. Gray), 9-17, Berkeley: University of California Press
- Benjamin, W. (1999) "Little History of Photography", στο M. W. Jennings, H. Eiland and G. Smith (eds), *Selected Writings*, Vol. 2 (trans. R. Livingstone and Others), 507-530, Cambridge MA and London: The Belknap Press of Harvard University Press
- Black, M. (1954) "Metaphor", *Proceedings of the Aristotelian Society*, New Series, Vol. 55, 273-294
- (1979) "How Metaphors Work: A Reply to Donald Davidson", *Critical Inquiry*, Vol. 6, No. 1, 131-143
- Blumenberg, H. (2010) *Paradigms for a Metaphorology* (trans. R.Savage. Ithaca), NY: Cornell University Press
- Brown, S. (2004) "On the Mechanism of the Generation of Aesthetic Ideas in Kant's Critique of Judgment", *British Journal for the History of Philosophy* 12 (3), 487-499
- Bryson, N. (1988) "The Gaze in the expanded field", στο H.Foster (ed.), *Vision and Visuality*, 87-115, Seattle: Bay Press
- Camp, E. (2009) "Two Varieties of Literary Imagination: Metaphor, Fiction, and Thought Experiments", *Midwest Studies in Philosophy*, XXXIII, 107-130

- Carroll, N. (1994) “Visual Metaphor”, στο J. Hintikka (ed.), *Aspects of Metaphor*, 189-215, Dordrecht, Boston and London: Kluwer Academic Publishers
- (1996) *Theorizing the Moving Image*, New York: Cambridge University Press
- Carston, R. (2010) “Metaphor: Ad Hoc Concepts, Literal Meaning and Mental Images”, *Proceedings of the Aristotelian Society*, Vol. CX, Part 3, 297-323
- Cartier-Bresson, H. (2013) *Η Αποφασιστική Στιγμή – Λόγος για τη φωτογραφία*, (μετάφραση Σ. Διονυσοπούλου), Αθήνα: Εκδόσεις Άγρα
- Cazeaux, C. (2004) “Kant and Metaphor in Contemporary Aesthetics”, *Kantian Review*, Volume 8, 1-37
- (2007) *Metaphor and Continental Philosophy, from Kant to Derrida*, London: Routledge
- Clark M. and Dudrick D. (2006) “The Naturalisms of *Beyond Good and Evil*” στο Pearson K. (ed.), *A Companion to Nietzsche*, 148-169, Malden MA and Oxford: Blackwell
- Cohen, T. (2004) *Arguments and Metaphors in Philosophy*, Lanham, MD: University Press of America
- Crary, J. (1990) *Techniques of the Observer: On Vision and Modernity in the 19th Century*, Cambridge, MA: MIT Press
- Crawford, D. (2003) “Kant’s Theory of Creative Imagination”, στο P. Guyer (ed.), *Kant’s Critique of the Power of Judgment, Critical Essays*, 143-171, Lanham, MD: Rowman & Littlefield Publishers.
- Currie, G. (1991) “Photography, Painting and Perception”, *Journal of Aesthetics and Art Criticism* 49, 23-9
- Danto, A.C. (2005) *Nietzsche as Philosopher*, New York and Chisester, West Sussex: Columbia University Press
- Davidson, D. (1978) “What Metaphors Mean”, *Critical Inquiry*, Vol. 5, No. 1, Special Issue on Metaphor, 31-47
- Davies, M. (1983) “Source Idiom and Metaphor”, *Proceedings of the Aristotelian Society, New Series*, Vol. 83, 67-85
- De Man, P. (1990) *Η Επιστημολογία της Μεταφοράς* (μετάφραση Κ. Παπαδόπουλος), Αθήνα: Εκδόσεις Άγρα

- Deleuze, G. (1986) *Kafka, Toward a Minor Literature*, (trans. D. Polan), Minnesota University Press
- (2006) *Η Πτύχωση, ο Λάμπνιτς και το Μπαρόκ* (μετάφραση, Ν. Ηλιάδης), Αθήνα: Εκδόσεις Πλέθρον
- Derrida, J. (2004) *Η Λευκή μυθολογία, Η Μεταφορά μέσα στο Φιλοσοφικό Κείμενο* (πρόλογος Α. Θεοδωρακάκου, μετάφραση Γ. Φαράκλας), Αθήνα: Εκδόσεις Εστία
- Descartes, R. (1984) *Philosophical Writings of Descartes* (trans. J. Cottingham & R. Stoothof & D. Murdoch) Volume 2, Cambridge: Cambridge University Press
- Elo, M. (2007) “Walter Benjamin on Photography: Towards Elemental Politics” *Transformation, Journal of Media, Culture, Technology*, issue No.15, November electronic journal
- Elkins, J.(ed.) (2007) *Photography Theory*, New York:Routledge.
- Fauconnier G. and Turner M. (1998) "Conceptual Integration Networks" *Cognitive Science* 22:2, 133-187
- Ferrari, G.(ed.)(2007) “The Three-Part Soul”, στο *The Cambridge Companion to Plato's Republic*,165-202, New York: Cambridge University Press
- Forrester, S. (2012) “Why Kantian Symbols Cannot Be Kantian Metaphors”, *Southwest Philosophy Review* 28 (2), 107-127
- Garber, D. (2009) *Leibniz: Body, Substance, Monad*, Oxford: Oxford University Press
- Garver, E. (1995) *Aristotle's Rhetoric: An Art of Character*, Chicago and London: University of Chicago Press
- Gasché, R. (2003) *The Ideal Form: Rethinking Kant's Aesthetics*, Stanford, CA: Stanford University Press
- Gleason, D. (2009) “Visual Experience of Image Metaphor: Cognitive Insights into Imagist Figures”, *Poetics Today*, Volume 30, Number 3, 423-470
- Glucksberg, S. (2001) *Understanding Figurative Language, from Metaphors to Idioms*, New York: Oxford University Press
- Goodman, N. (2005) *Οι Γλώσσες της Τέχνης* (μετάφραση, Π. Βλαγκόπουλος), Αθήνα: Εκδόσεις Εκκρεμές
- Hacker, P.M.S (2005) *Wittgenstein: Understanding and Meaning*, Oxford: Blackwell
- Hagberg, G.L (2002) “Metaphor”, στο B.Gaut and D.McIver Lopes (eds.) *Routledge Companion to Aesthetics*, 371-381, London- New York: Routledge

- Hegel, G. (1988) *Aesthetics, Lectures on Fine Art* (trans. T.M Knox) Volume 1, Oxford: Clarendon Press
- (2004) *Βασικές Κατευθύνσεις της Φιλοσοφίας του Δικαίου*. (μετάφραση Σ. Γιακουμής), Αθήνα: Εκδόσεις Δωδώνη
- Holyoak K and Thagard P. (1995) *Mental leaps, Analogy in Creative thought*, Cambridge, MA:MIT press
- Hughes, J. (2012) *Philosophy After Deleuze*, London-New: Bloomsbury
- Hyman, J. (1994) “Vision and Power”, *The Journal of Philosophy*, Vol. 91, No. 5, 236-252
- Inwood, M. (1983) *Hegel, The Arguments of the Philosophers*, London: Routledge and Kegan Paul
- Jolley, N. (2005) *Leibniz*, Kentucky: Routledge
- Kant, I. (1979) *Κριτική του Καθαρού Λόγου*, (εισαγωγή, μετάφραση, σχολιασμός, Α. Γιανναράς), Αθήνα: Εκδόσεις Παπαζήση
- (1982) *Προλεγόμενα, σε κάθε μελλοντική μεταφυσική που θα μπορεί να εμφανίζεται ως επιστήμη*, (εισαγωγή, μετάφραση, σχολιασμός, Γ. Τζαβάρας), Αθήνα- Γιάννενα: Δωδώνη
 - (2013) *Κριτική της Κριτικής Δύναμης*, (εισαγωγή, μετάφραση, σχολιασμός Κ. Ανδρουλιδάκης), Αθήνα: Εκδόσεις Σμίλη
- Kazmierczak, E. (2003) “Design as Meaning Making: From Making Things to the Design of Thinking”, *Design Issues* Vol. 19, No. 2, 45-59
- Kierkegaard, S. (1948) *Purity of Heart is To Will One Thing* (trans. D. Steere) New York: Harper and Brothers
- Krish, S. (2011) “A Practical Generative Design Method”, *Journal Computer-Aided Design*, 43, 88–100
- Kofman, S. (2010) *Ο Νίτσε και η Μεταφορά*, (μετάφραση, Δ. Γκινοςάτης), Αθήνα: Εκδόσεις Σμίλη
- Kossler, M. (2012) “The Artist as Subject of Pure Cognition”, στο B. Vandenabeele (ed.) *A Companion to Schopenhauer*, 193-206, West Sussex: Wiley- Blackwell Publishing
- Kulvicki, J. (2010) “Knowing with Images: Medium and Message”, *Philosophy of Science*, Vol.77.No2, 295-313
- (2014) *Images*, London and New York: Routledge

- Lakoff, G. (1987) “Image Metaphors”, *Metaphor and Symbolic Activity* 2 (3), 219–222.
- (1993) “The Contemporary Theory of Metaphor”, στο A. Ortony (ed.) *Metaphor and Thought*, Second, enlarged edition, 202-251, Cambridge: Cambridge University Press
- Lakoff, G. and Johnson, M. (1980) *Metaphors We Live By*, London: University of Chicago Press
- (1999) *Philosophy in the Flesh: The Embodied Mind and its Challenge to Western thought*, New York: Basic Books.
- Langer, M. (2010) *Nietzsche’s Gay Science: Dancing Coherence*, Hampshire: Palgrave MacMillan
- Larkin, J. and Simon, H. (1987) “Why a Diagramm is (Sometimes) Worth Ten Thousand Words”, *Cognitive Science* 11, 65-99
- Leibniz, G. (2006) *Η Μοναδολογία*, (μετάφραση Σ. Λαζαρίδης), Αθήνα: Εκδόσεις Εκκρεμές
- Locke, J. (2016) *Δοκίμιο για την Ανθρώπινη Νόηση* (εισαγωγή, μετάφραση, σχολιασμός Χ. Ξανθόπουλος), Αθήνα: Εκδόσεις Παπαζήση
- Marras, C. (2008) “The Role of Metaphor in Leibniz’s Epistemology”, στο M. Dascal (ed.) *Leibniz: What Kind of Rationalist?*, 199-213, Heidelberg: Springer
- Martin, W. (1993) *Metaphor*, στο A. Preminger, and T. Brogan (eds) *The New Princeton Encyclopedia of Poetry and Poetics*, New Jersey: Princeton University Press
- May, C. (2006) “Hegel, Kristeva and the Language of Revolution, στο Surber, J. (ed.) *Hegel and Language*, Series in Hegelian Studies, Albany: State University of New York Press
- Maynard, P. (1997) *The Engine of Visualization: Thinking through Photography*, Ithaca, NY: Cornell University Press
- McGinn, C. (2004) *Mindsight- Image, Dream, Meaning*, Cambridge MA and London: Harvard University Press
- McGinn, M. (1997) *Wittgenstein and the Philosophical Investigations*, London and New York: Routledge
- Mitchell, W. (1986) *Iconology: Image, Text, Ideology*, Chicago and London: University of Chicago Press

Moran, R. (1989) "Seeing and Believing: Metaphor, Image, and Force", *Critical Inquiry* 16, 87-112

- (1996) "Artifice and Persuasion: The Work of Metaphor in the Rhetoric", στο Rorty, A. O. (ed.) *Essays on Aristotle's rhetoric*, 385-398, Berkeley: University of California Press

Nanay, B. (2012) "The Macro and the Micro: Andreas Gursky's Aesthetics", *Journal of Aesthetics and Art Criticism*, Volume 70, issue 1, 91-100

Nietzsche, F. (1990) "The Philosopher: Reflections on the Struggle Between Art and Knowledge 1872" στο *Philosophy and Truth, Selections from Nietzsche's Notebooks of the Early 1870's*, (ed. and trans. D. Breazeale), New Jersey and London: Humanities Press International

- (2005) *Γενεαλογία της Ηθικής* (μετάφραση, Ζ. Σαρίκας), Αθήνα: Εκδόσεις Νησίδες

- (2008) *Η Γέννηση της Τραγωδίας* (μετάφραση, Ζ. Σαρίκας), Αθήνα: Εκδόσεις Βάνιας

- (2009) *Περί Αλήθειας και Ψεύδους υπό εξωθητική έννοια* (μετάφραση, Π. Γιατζάκης), Αθήνα: Εκδόσεις Εκκρεμές

Norris, C. (2000) *Deconstruction and the "Unfinished Project of Modernity"*, New York: Routledge

Nuyen, A. T. (1989) "The Kantian Theory of Metaphor", *Philosophy and Rhetoric* 22 (2), 95 - 109

Πλάτωνας, (2002) *Πολιτεία* (εισαγωγικό σημείωμα, μετάφραση, ερμηνευτικά.σημειώματα Ν. Μ Σκουτερόπουλος), Αθήνα: Εκδόσεις Πόλις

Ricoeur, P. (1978) "The Metaphorical Process as Cognition, Imagination and Feeling", *Critical Inquiry*, Vol.5, No.1 Special Issue on Metaphor, 143-159

- (1998) *Η Ζωντανή Μεταφορά* (μετάφραση Κ. Παπαγιώργη), Αθήνα: Εκδόσεις Κριτική

Rescher, N. (1991) *Leibniz's Monadology: An edition for students*, University of Pittsburg Press

Richards, I. (1965) *The Philosophy of Rhetorics*, New York and London: Oxford University Press

Schopenhauer, A. (1969) *The World as Will and Representation* (trans. E. Payne) Volume 1, New York: Dower Publications

- Schrift, A. (1985) "Language, Metaphor, Rhetoric: Nietzsche's Deconstruction of Epistemology", *Journal of the History of Philosophy*, Volume 23, Number 3, 371-395
- Scruton, R. (1981) "Photography and Representation", *Critical Inquiry*, Vol. 7, No. 3, 577-603
- Singer, P. (1995) "Owl of Minerva" στο T. Honderich (ed.) *The Oxford Companion to Philosophy*, Oxford University Press
- Stafford, B. (2009) "The Remaining 10 Percent: The Role of Sensory Knowledge in the Age of the Self-Organizing Brain" στο J. Elkins *Visual literacy*, 31-59, New York and London: Routledge
- Stern, J.P. (1978) "Nietzsche and the Idea of Metaphor" στο M. Pasley (ed.) *Imagery and Thought, A collection of Essays*, 64-83, Berkeley and Los Angeles: University of California Press
- Stern, J. (2000) *Metaphor in Context*, Cambridge, MA: MIT Press
- Suárez, M. (2004) "An Inferential Conception of Scientific Representation", *Philosophy of Science* Vol. 71, No. 5, 767-779
- Σγουρούδη, Δ. (2003) *Η Μεταφορά και η Συμβολή της στη Γλώσσα*, Αθήνα: Εκδόσεις Κριτική
- Thagard, P. and Beam, C. (2004) "Epistemological Metaphors and the Nature of Philosophy", *Metaphilosophy* 35 (4), 504-516
- Thomson, A. (2006) "Déconstruction", στο P. Waugh (ed.) *Literary Theory and Criticism*, New York and Oxford: Oxford University Press
- Turbayne, C. M. (1962) *Myth of a Metaphor*, New Haven and London: Yale University Press
- Verde, R. (2012) "Sources and Influences", στο G. Banham, D. Schulting and N. Helms (eds.) *The Continuum Companion to Kant*, 139-141, London and New York Continuum
- Verene, D. P. (1985) *Hegel's Recollection: A Study of Images in the Phenomenology of Spirit*, Series in Hegelian Studies, Albany: State University of New York Press
- Vogt, P. (1993) "Seascape with Fog: Metaphor in Locke's Essay", *Journal of the History of Ideas*, Vol. 54, No. 1, 1-18
- Walton, K. (1984) "Transparent Pictures: On the Nature of Photographic Realism", *Critical Inquiry* 11/2, 246-77

- (1990) *Mimesis as Make-believe: On the Foundations of Representational Art*, Cambridge, MA: Harvard University Press

- (1993) “Metaphor and Prop-Oriented Make-Believe”, *European Journal of Philosophy* 1, 39–57

Wittgenstein, L. (1977) *Φιλοσοφικές Έρευνες* (εισαγωγή, μετάφραση, σχολιασμός Π. Χριστοδουλίδης), Αθήνα: Εκδόσεις Παπαζήση