

Αγαπητέ κ. Warburg,

**ΤΙ ΚΙ ΑΝ,
όχι μόνο το όχημα,
αλλά η ίδια η εικόνα
είναι σε κίνηση;**

Αναγνώσεις του 'Pathosformel' στην κινηματογραφική τέχνη

Λούσυ Σαραφianού
2025/26

Αγαπητέ κ. Warburg,

**Τι κι αν,
όχι μόνο το όχημα,
αλλά η ίδια η εικόνα
είναι σε κίνηση;**

Αναγνώσεις του 'Pathosformel' στην κινηματογραφική τέχνη

Λούσυ Σαραφianού
Επιβλέπουσα: Μαρία Κριαρά

Πανεπιστήμιο Ιωαννίνων
Πολυτεχνική Σχολή
Τμήμα Αρχιτεκτόνων Μηχανικών, 2025/26

Σύνοψη

Στην αυγή του 20ού αιώνα, ο ιστορικός της τέχνης και θεωρητικός του πολιτισμού Aby Warburg (1866–1929) έγινε ο εισηγητής μιας νέας επιστήμης για τη διεπιστημονική μελέτη του εικαστικού πολιτισμού, η οποία εκφράστηκε στην πιο ανεπτυγμένη μορφή της κυρίως μέσα από το ημιτελές έργο του με τίτλο *Άτλας Εικόνων Μνημοσύνη* (1924-1929): ένα φιλόδοξο και ανατρεπτικό εγχείρημα για τα επιστημονικά δεδομένα της Ιστορίας της Τέχνης της εποχής του, το οποίο είχε ως στόχο τη χαρτογράφηση της πολιτισμικής μνήμης, μέσα από τη συστηματική αναζήτηση της γενεαλογίας των εικόνων από την αρχαιότητα έως τη σύγχρονη εποχή. Επιστρατεύοντας κάποια από τα βασικά μεθοδολογικά και θεωρητικά σχήματα τα οποία εισήγαγε και χρησιμοποίησε ο Warburg για την ανάγνωση και την κατανόηση της ιστορίας των εικόνων, και ειδικότερα την έννοια του *Pathosformel*, το παρόν δοκίμιο επιχειρεί να διερευνήσει κατά πόσο αυτά θα μπορούσαν να εφαρμοστούν στην κινηματογραφική τέχνη· και εάν —πειραματιζόμενη, όχι με τα αναλυτικά εργαλεία της θεωρίας ή της σημειωτικής του κινηματογραφικού μέσου, αλλά με τα ερμηνευτικά σχήματα της «ανονομάτιστης» επιστήμης του Warburg— μια τέτοια, περισσότερο ή λιγότερο ανορθόδοξη, ερευνητική προσέγγιση θα ήταν σε θέση να παραγάγει πρωτότυπες υποθέσεις και χρήσιμα ερωτήματα, αναφορικά με την κατανόηση και την αναλυτική πρακτική για την κινούμενη πλέον εικόνα.

Abstract

At the dawn of the 20th century, art historian and cultural theorist Aby Warburg (1866–1929) introduced a new science for the interdisciplinary study of visual culture, which found its most developed expression mainly in his unfinished work entitled *Atlas of Images Mnemosyne* (1924-1929). This was an ambitious and subversive endeavour for the scientific data of the art history of his time, aiming to map cultural memory through the systematic search for the genealogy of images from antiquity to the modern era. Drawing on some of the basic methodological and theoretical frameworks, and particularly the concept of *Pathosformel*, which Warburg introduced and used in his interpretation of the history of images, this thesis attempts to explore whether these could be applied to the art of cinema and whether — experimenting not with the analytical tools of theory or semiotics of the cinematic medium, but with the interpretative frameworks of Warburg’s “nameless” science — such a research approach would produce original hypotheses and useful questions regarding moving image.

Περιεχόμενα

Fade In: Μουβιόλα Μνημοσύνης	8
Pathosformel: Οδηγούν οι Εικόνες;	20
Fondu Enchaine: Atlas Kino	26
Το Πρώτο Θύμα	
Eilbringitte	
Διανοιητικό Μοντάζ Τύχης	
Crossing the Line: Η Αρπαγή της Περσεφόνης	
Siegerpathos & Το Σύμπλεγμα του Νικητή	
Σε Ποιο Πάνελ Συγκρούεται ο Πλανήτης;	
Fade Out: Ο Άτλας θα Επιστρέψει	104
Βιβλιογραφία	108
Κατάλογος Κινημ/φικών Ταινιών & Σειρών	124
Κατάλογος Εικόνων	130

Fade In: Μουβιόλα Μνημοσύνης*

Ιστορικός της τέχνης και θεωρητικός του πολιτισμού, ο Aby Warburg (1866–1929) ήταν ο ιδρυτής της Βιβλιοθήκης Πολιτισμικών Σπουδών *Warburg*,¹ η οποία, ύστερα από τη μετεγκατάστασή της από το Αμβούργο λίγα χρόνια μετά τον θάνατό του, μετεξελίχθηκε στο σημερινό Ινστιτούτο *Warburg* του Λονδίνου.² Τις τελευταίες δεκαετίες ωστόσο, χάρις σε μία σειρά από μονογραφίες, μελέτες και εκθέσεις με αντικείμενο τον ίδιο και το έργο του, ο Warburg έχει γίνει ευρύτερα γνωστός ως ο εισηγητής μιας νέας επιστήμης για τη μελέτη του εικαστικού πολιτισμού και, ίσως ακόμη περισσότερο, ως ο δημιουργός ενός μεγαλόπνοου ερευνητικού εγχειρήματος που ήταν πρωτοφανές για τα επιστημονικά δεδομένα της Ιστορίας της Τέχνης της εποχής του: του Άτλαντα Εικόνων «Μνημοσύνη».³

Πρωτότοκος γιος μιας εύπορης εβραϊκής οικογένειας τραπεζιτών από το Αμβούργο, ο Aby Warburg —«Εβραίος στο αίμα, Αμβουργιανός στην καρδιά, [αλλά] Φλωρεντίνος στο πνεύμα»—⁴ είχε ήδη από δεκατριών ετών αποφασίσει ότι θα γινόταν ένας άνθρωπος των γραμμάτων, αρνούμενος να συμβιβαστεί με μια επιτυχημένη αλλά συμβατική σταδιοδρομία στον χώρο των χρηματοοικονομικών. Αφού παραχώρησε στον αδελφό του τη θέση του ως διαδόχου της οικογενειακής επιχείρησης, με την υπόσχεση ότι σε αντάλλαγμα θα του εξασφάλιζε όσα βιβλία θα χρειαζόταν για το υπόλοιπο της ζωής του,⁵ το 1886 ο Warburg εισήχθη αρχικά στο Πανεπιστήμιο της Βόννης και στη συνέχεια σε αυτό του Μονάχου, από τα οποία αποφοίτησε με σπουδές στην Ιστορία, στην Αρχαιολογία, και στην Ιστορία της Τέχνης.⁶ Στη διατριβή του με τίτλο «Η Γέννηση της Αφροδίτης» και «Η Άνοιξη» του *Sandro Botticelli: Μια μελέτη των Ιδεών της*

1 Kulturwissenschaftliche Bibliothek Warburg (KBW)

2 Warburg Institute

3 Πρωτότυπος τίτλος: Bilderatlas Mnemosyne

4 Κατά δήλωσή του “*Ebreo di sangue, Amburghese di cuore, d’anima Fiorentino*”, όπως αναφέρεται στο: Gertrud Bing, “Aby M. Warburg”, E. Thomson (ed.), *La Rivista di Engramma* n. 116, Maggio 2014, σελ. 19

5 Christopher D. Johnson, Mnemosyne Meanderings through Aby Warburg’s Atlas – Aby Warburg. A Biographical Fragment, *Cornell University*, <https://warburg.library.cornell.edu/about/aby-warburg/>

6 The Library of Aby Warburg, *The Warburg Institute*, <https://warburg.sas.ac.uk/library-collections/library/about-library/library-aby-warburg>

Αρχαιότητας στην Πρώιμη Ιταλική Αναγέννηση (1892),⁷ την οποία εκπόνησε κατά τη διάρκεια της φοίτησής του στο Πανεπιστήμιο του Στρασβούργου, ο Warburg επέδειξε τα πρώτα συστηματικά δείγματα της ανανεωτικής προσέγγισής του απέναντι στη μελέτη της Ιστορίας της Τέχνης, και ιδιαίτερα της τέχνης και του πνευματικού πολιτισμού της Αναγέννησης. Κεντρική υπόθεση της έρευνάς του ήταν ο ύστερος βίος ή, ακριβέστερα, η *μεταβίωση* (*Nachleben*) συγκεκριμένων μορφικών και εκφραστικών μοτίβων από την αρχαία ελληνορωμαϊκή παράδοση έως την περίοδο της Αναγέννησης — ένα θέμα το οποίο, όπως αποδείχτηκε, επρόκειτο να τον απασχολήσει καθ' όλη τη διάρκεια της ζωής του.⁸

Όπως είχε συμβεί κατά το διάστημα των σπουδών του στη Βόννη, όπου είχε την ευκαιρία να γνωρίσει σημαντικές προσωπικότητες των γραμμάτων του 19ου αιώνα, μεταξύ των οποίων ήταν ο φιλόλογος και συγκριτικός θρησκευσιολόγος Hermann Usener και ο ιστορικός του πολιτισμού Karl Lamprecht,⁹ το 1897, ενόσω διεξήγε έρευνα στα αρχεία της πόλης και στο Ινστιτούτο Ιστορίας της Τέχνης της Φλωρεντίας,¹⁰ ο Warburg ήρθε σε επαφή με διακεκριμένους διανοούμενους της εποχής, όπως τον ιστορικό και επιμελητή Giovanni Roggi, τον ιστορικό της τέχνης και συλλέκτη αρχαιοτήτων Herbert Horn, τον ιστορικό και κριτικό της τέχνης Jacques Mesnil, και τον γλωσσολόγο, κριτικό, και ιστορικό της τέχνης André Jolles.¹¹ Επιστρέφοντας στη γενέτειρά του το 1902, επέκτεινε με τη βοήθειά του αδερφού του τη συλλογή βιβλίων του την οποία είχε αρχίσει να συγκροτεί ήδη από το 1886,¹² και αφού πέρασε ένα διάστημα έξι χρόνων (1918-1923) σε διάφορα σανατόρια — βαθιά κλονισμένος από το κλίμα του Α' Παγκοσμίου

Πολέμου και πάσχοντας από κατάθλιψη και πιθανά επίσης από σχιζοφρένεια—¹³ το 1926 ίδρυσε επιτέλους τη Βιβλιοθήκη Πολιτισμικών Σπουδών *Warburg*: ένα ανοιχτό ερευνητικό κέντρο για τη διεπιστημονική μελέτη του πνευματικού πολιτισμού, το οποίο μέσα σε λίγα χρόνια έγινε η έδρα μιας κοινότητας μελετητών που έχει μείνει γνωστή στην ιστορία ως η «*Σχολή του Αμβούργου*» και η οποία απαρτιζόταν από ιστορικούς της τέχνης και φιλοσόφους όπως ο Erwin Panofsky, ο Edgar Wind, ο Gustav Pauli, ο Raymond Klibansky, ο Ernst Cassirer, ο Fritz Saxl και η Gertrud Bing.¹⁴

Από το 1924 έως το 1929, το σύνολο των γνώσεων τις οποίες ο Warburg είχε συλλέξει έως τότε, μέσα από τη συστηματική έρευνα γύρω από τις εικόνες και την ιστορία τους, συγκεντρώθηκε στο τελευταίο έργο του, το οποίο ονόμασε *Άτλαντα Εικόνων «Μνημοσύνη»*,¹⁵ όχι μόνο επειδή είχε ως αντικείμενό του τη χαρτογράφηση της πολιτισμικής μνήμης μέσω των εικόνων, αλλά και γιατί επιθυμούσε η Μνημοσύνη, θεά της μνήμης και μητέρα των Μουσών, να λειτουργεί ως προστάτιδα του έργου του.¹⁶

Η πρώτη εκδοχή του *Άτλαντα* ολοκληρώθηκε την άνοιξη του 1928 και αποτελείτο από 43 πάνελ. Το φθινόπωρο του ίδιου έτους ακολούθησε η δεύτερη εκδοχή του με περίπου 70 πάνελ. Τον Ιούλιο του 1929, επιστρέφοντας στο Αμβούργο μετά από μια εννιάμηνη παραμονή στην Ιταλία, ο Warburg εργάστηκε ασταμάτητα για να ενσωματώσει τα ευρήματα του ταξιδιού του στον *Άτλαντα*, ο οποίος βρισκόταν ακόμη σε εξέλιξη, δημιουργώντας έτσι, την τελική έκδοσή του. . Όμως, η τρίτη και τελευταία αυτή εκδοχή του *Άτλαντα* δεν έλαβε ποτέ την οριστική μορφή της, εξαιτίας του αιφνίδιου θανάτου του Warburg από

7 Πρωτότυπος τίτλος: *Sandro Botticellis "Geburt der Venus" und "Frühling". Eine Untersuchung über die Vorstellungen von der Antike in der italienischen Frührenaissance*

8 Axel Heil, Margrit Brehm and Roberto Ohrt, "Aby Warburg – Biography", *ZKM – Zentrum für Kunst und Medien*, <https://zkm.de/en/aby-warburg-biography>

9 Giorgio Agamben, "Aby Warburg and the Nameless Science", in Daniel Heller-Roazen (ed.), *Potentialities: Collected Essays on Philosophy*, Stanford University Press, Stanford, California 1999, σελ. 91

10 Kunsthistorisches Institut in Florenz (KHI)

11 Axel Heil, Margrit Brehm and Roberto Ohrt, "Aby Warburg – Biography", *ZKM – Zentrum für Kunst und Medien*, <https://zkm.de/en/aby-warburg-biography>

12 Giorgio Agamben, "Aby Warburg and the Nameless Science", in Daniel Heller-Roazen (ed.), *Potentialities: Collected Essays on Philosophy*, Stanford University Press, Stanford, California 1999, σελ. 91

13 Christopher D. Johnson, *Memory, Metaphor, and Aby Warburg's Atlas of Images* (Ithaca, NY: Cornell University Press and Cornell University Library, 2012), σελ. 29

14 Axel Heil, Margrit Brehm and Roberto Ohrt, "Aby Warburg – Biography", *ZKM – Zentrum für Kunst und Medien*, <https://zkm.de/en/aby-warburg-biography>

15 Ονομασία στο πρωτότυπο: *Bilderatlas Mnemosyne*. ["Bilder" (εικόνες) + "Atlas" (άτλας), "Mnemosyne" (Μνημοσύνη)]

16 Axel Heil, Margrit Brehm and Roberto Ohrt, "Aby Warburg – Biography", *ZKM – Zentrum für Kunst und Medien*, <https://zkm.de/en/aby-warburg-biography>

καρδιακή προσβολή.¹⁷

Μετά τον θάνατό του, βρέθηκαν και φωτογραφήθηκαν 63 αριθμημένα πάνελ, διαστάσεων κατά προσέγγιση 150 x 200 cm το καθένα, καθώς επίσης ένα σύνολο από άλλα πάνελ τα οποία δεν είχαν ακόμη ταξινομηθεί και αριθμηθεί.¹⁸ Σε κάθε ένα από αυτά τα ξύλινα πάνελ, τα οποία ήταν καλυμμένα με μαύρο ύφασμα, ο Warburg προσέθετε και αφαιρούσε, τακτοποιούσε και αναδιέτασσε φωτογραφικές αναπαραγωγές έργων τέχνης συνήθως (αν και όχι μόνο), οι οποίες συνολικά ήταν γύρω στις 1230.¹⁹ Στο πλαίσιο αυτής της πρωτοφανούς επιμελητικής, ερευνητικής και μεθοδολογικής προσέγγισης, ο Warburg μετακινούσε και ανασυνέτασσε — σε διαφορετικές κάθε φορά ακολουθίες και με όλο και πιο πειραματικούς συσχετισμούς— εικόνες από σελίδες βιβλίων και χειρογράφων, φωτογραφίες από αρχαιοθήκες, αποκόμματα εφημερίδων και περιοδικών, γραμματόσημα, χάρτες, διαφημιστικά έντυπα, κ.α., εφαρμόζοντας μια πρακτική αρκετά ανορθόδοξη για τα δεδομένα της επιστήμης του, αλλά πολύ συναφή με τεχνικές σαν αυτές που χρησιμοποιούνται στο σινεμά, και συγκεκριμένα με αυτήν του μοντάζ.

Στη σημερινή, αναγκαστικά ημιτελή μορφή του —με πάνελ να μη διαθέτουν θεματικούς τίτλους και ορισμένες από τις εικόνες τους να μην έχουν ακόμη ταυτοποιηθεί— η απόπειρα αποκρυπτογράφησης του Άτλαντα, και υπό μία έννοια και αυτός ο ίδιος, βρίσκονται ακόμη σε εξέλιξη.²⁰ Ωστόσο, βασιζόμενη σε μια σειρά από πρόχειρες σημειώσεις του ίδιου του Warburg, οι οποίες περιέχονταν σε ένα από τα σημειωματάρια του με τίτλο *Überschriften* (Επικεφαλίδες), η συνεργάτις και στενή βοηθός του Warburg Gertrud Bing κατάφερε να προτείνει κάποιους

σύντομους τίτλους για κάθε πάνελ του Άτλαντα,²¹], οι οποίοι ίσως ήταν ό,τι πλησιέστερο υπήρχε μέχρι εκείνη τη στιγμή στην πιο κατασταλαγμένη ερμηνευτική προσέγγιση του Άτλαντα από την πλευρά του ίδιου του Warburg· παρέχοντας ένα είδος εννοιολογικής σύνοψης η οποία (παρ' όλους τους κινδύνους που μπορεί να ενέχει) δεν αποκλείεται να αποκαλύπτει κάποια από τα κύρια θέματα του Άτλαντα και τις υπο-ενότητές τους, στο πλαίσιο μιας πρακτικής που μπορεί να θυμίζει αυτήν της εικονολογικής τιτλοδότησης μιας σειράς αταξινόμητων εγκυκλοπαιδικών καταχωρήσεων —αν και, στην πραγματικότητα, εδώ έχουμε να κάνουμε με μια εγκυκλοπαίδεια που αποτελείται εξ ολοκλήρου από εικόνες.²²

Η αρίθμηση και οργάνωση των πάνελ από τον Warburg δεν υπαγόταν σε κάποια προϋπάρχουσα μεθοδολογία, όσο ακολουθούσε μια δική του μετωνυμική λογική, που μετουσιώθηκε σε μια διαισθητική προσέγγιση την οποία είχε καλλιεργήσει επί δεκαετίες μελετώντας τις ίδιες εικόνες. Παρότι ο ιδιωματικός, συχνά παρεκκλίνων χαρακτήρας του *Bilderatlas* υπονομεύει οποιαδήποτε ομαλή κριτική ανάγνωση του περιεχομένου και των θεμάτων του,²³ φαίνεται πως οι σημειώσεις του Warburg παρέχουν μια ελλειπτική περιγραφή τόσο της συνολικής δομής του Άτλαντα όσο και του τρόπου με τον οποίον τα επιμέρους πάνελ συγκροτούνται σε ενότητες. Έπειτα από ενδελεχή επανεξέταση από μέλη της ερευνητικής ομάδας *La Rivista di Engramma*,²⁴ τα 63 πάνελ του Άτλαντα, τα οποία αρχικώς ήταν ταξινομημένα σε 12 ενότητες, στην πορεία οργανώθηκαν εκ νέου στις ακόλουθες 13 θεματικές:²⁵

17 Axel Heil, Margrit Brehm and Roberto Ohrt, "Aby Warburg – Biography", ZKM – Zentrum für Kunst und Medien, <https://zkm.de/en/aby-warburg-biography>

18 Christopher D. Johnson, *Memory, Metaphor, and Aby Warburg's Atlas of Images* (Ithaca, NY: Cornell University Press and Cornell University Library, 2012), σελ. 9

19 Bilderatlas Mnemosyne, The Warburg Institute, <https://warburg.sas.ac.uk/library-collections/warburg-institute-archive/bilderatlas-mnemosyne>.

20 Επιπλέον, ο Warburg είχε σχεδιάσει να ολοκληρώσει τουλάχιστον 79, ίσως και 200 πάνελ.

21 Christopher D. Johnson, *Memory, Metaphor, and Aby Warburg's Atlas of Images* (Ithaca, NY: Cornell University Press and Cornell University Library, 2012), σελ. 10

22 Christopher D. Johnson, *Memory, Metaphor, and Aby Warburg's Atlas of Images* (Ithaca, NY: Cornell University Press and Cornell University Library, 2012), σελ. 10

23 Ibid.

24 «La Rivista di Engramma» ονομάζεται μια σύμπραξη μεταξύ μελετητών και ανερχόμενων ερευνητών προερχόμενων από ποικίλα ακαδημαϊκά υπόβαθρα, η οποία ιδρύθηκε το 2000, με σημείο εκκίνησης την εικονολογική έρευνα Seminario Mnemosyne του Πανεπιστημίου της Βενετίας Ca' Foscari.

25 Sara Agnoletto, ed., "Aby Warburg and Mnemosyne Atlas. Readings and Pathways through the Bilderatlas," *La Rivista di Engramma* no. 219, https://www.gramma.it/eOS/index.php?id_articolo=5734

1. **Συντεταγμένες της μνήμης. Ο άνθρωπος και ο Κόσμος**
(οι *Tornabuoni*, ο *Leonardo da Vinci*, το *Zerpin*)
πάνελ Α, Β, C
2. **Αστρολογία και Μυθολογία. Προβολές του κόσμου**
(*Βαβυλώνα*, *Αθήνα*, *Αλεξάνδρεια*, *Ρώμη*)
πάνελ 1, 2, 3
3. **Προνομισματικά αντικείμενα της Αρχαιότητας. Έκσταση και Μελαγχολία, Μητέρα της ζωής και του θανάτου, Πάθος της θυσίας, Πάθος της νίκης, Πάθος της ανόδου και της πώσης**
πάνελ 4, 5, 6, 7, 8
4. **Οι μεταναστεύσεις των αρχαίων θεών. Οι περιπλανήσεις και οι μεταμφιέσεις των αρχαίων θεών μεταξύ Ανατολής και Δύσης**
(*Baghdad*, *Toledo*, *Padua*, *Rimini*, *Ferrara*, 13ος-15ος αιώνας)
πάνελ 20, 21, 22, 23, 23a, 24, 25, 26, 27
5. **Οχήματα της παράδοσης. Τουρνουά, Φεστιβάλ, Ταπισερί και Μυθολογικές ιστορίες. Ανταλλαγές μεταξύ Βορρά και Νότου**
(*Πρώμη Αναγέννηση*, *Φλωρεντία*, *Φλάνδρα*, 15ος-16ος αιώνας)
πάνελ 28-29, 30, 31, 32, 33, 34, 35
6. **Η επανάσταση της Αρχαιότητας. Γιορτές, Αυλική ζωή, Δημοφιλή παιχνίδια, Μυθικές αλληγορίες και Διονυσιακό πάθος**
(*Φλωρεντία*, 15ος αιώνας)
πάνελ 36, 37, 38, 39, 40, 41, 41a
7. **Μεταμορφώσεις της Αρχαιότητας. Πένθιμες μορφές, Έμποροι και Τύχη, Άγγελοι και Νίκη, Νύμφες και Κυνηγοί κεφαλών**
(*Φλωρεντία*, 15ος αιώνας)
πάνελ 42, 43, 44, 45, 46, 47, 48
8. **Ο Mantegna και η Αρχαιότητα. Έλεγχος, Απόσταση και**

Αντιστροφή του πάθους

πάνελ 49, 50-51, 52

9. **Η άνοδος και η πώση των θεών. Από τις Μούσες στον Manet**
(*Ρώμη-Παρίσι*, 16ος-19ος αιώνας)
πάνελ 53, 54, 55, 56
10. **Dürer και Αρχαιότητα. Μετανάστευση προς τον Βορρά**
πάνελ 57, 58, 59
11. **Η εποχή του Ποσειδώνα. Μύθος και εορτασμός της εξουσίας μεταξύ των ιταλικών αυλών και των ευρωπαϊκών μοναρχιών**
(16ος-17ος αιώνας)
πάνελ 60, 61-64
12. **Επίσημη τέχνη και Μπαρόκ πάθος. Δραματοποίηση του μύθου: από τη σκηνή της αρπαγής στο ανατομικό θέατρο**
(*Rembrandt*, *Rubens*)
πάνελ 70, 71, 72, 73, 74, 75, 76
13. **Επικαιροποίηση της μνήμης. Εξάχνωση του πάθους της Αρχαιότητας. Αθλητισμός, Εκκλησία, Κράτος και Εξουσία**
πάνελ 77, 78, 79 ²⁶

Όπως προαναφέρθηκε, ο *Άτλας Εικόνων Μνημοσύνη* αποτελεί ένα εκτενές αρχείο εικόνων, τις οποίες ο Warburg επιχειρήσει να συγκεντρώσει προκειμένου να συμπυκνώσει και να ταξινομήσει το σύνολο της ανθρώπινης πολιτισμικής μνήμης. Επίσης, όμως, συνιστά ένα αποθετήριο γνώσης, το οποίο επιπλέον χαρτογραφεί με τη σειρά του, όχι μόνο τη δια βίου μελέτη του Warburg πάνω στην Πολιτισμική Ιστορία και την Κοσμολογία, αλλά και τη μέθοδο του καθεαυτή. ²⁷ Με τον *Άτλαντα*, ο Warburg εξερεύνησε μια ανορθόδοξη διεπιστημονική οδό (μεταξύ ιστορίας, αρχαιολογίας, κοσμολογίας, λογοτεχνίας, ψυχολογίας, θρησκείας,

²⁶ Sara Agnoletto, ed., "Aby Warburg and Mnemosyne Atlas. Readings and Pathways through the Bilderratlas," *La Rivista di Engramma* no. 219, https://www.gramma.it/eOS/index.php?id_articolo=5734

²⁷ Axel Heil, Margrit Brehm and Roberto Ohrt, "Aby Warburg – Biography", ZKM – Zentrum für Kunst und Medien, <https://zkm.de/en/aby-warburg-biography>.

βιολογίας, εθνογραφίας, κ.α.), εντοπίζοντας οπτικούς τύπους και μελετώντας μοτίβα κίνησης τα οποία διεκδικούν τόσο φανταστικό όσο και αναφορικό νόημα. Μέσα από μια προσπάθεια του Warburg να υπερβεί τους περιορισμούς της αμιγώς ιστοριολογικής και μορφολογικής ανάλυσης της εικόνας, ο Bilderatlas αποτελεί μια πολύπλοκη μηχανή, απώτερος σκοπός της οποίας ήταν να επιτρέψει στους θεατές και αναγνώστες του να σχηματίσουν συνδέσεις ανάμεσα στη χειρονομιακή έκφραση, τη μνήμη και τη μίμηση, ώστε τελικά να «χαρτογραφήσουν την οπτική μνήμη της ευρωπαϊκής κουλτούρας, τις ρίζες και τις μεταμορφώσεις της».²⁸

Βέβαια, μέσα από τον Άτλαντά του, ο Warburg προσπάθησε μεν να αποτυπώσει εικονολογικά μια ολιστική ιστορία της τέχνης και των εικόνων, εστιάζοντας ωστόσο στις οπτικές εκδηλώσεις του πάθους και στο *Nachleben*, του —στη μεταβίωση, με άλλα λόγια, αυτού που ο ίδιος ονόμασε *κλασική γλώσσα των χειρονομιών*²⁹ στην αναγεννησιακή τέχνη. Αυτό το επιχείρησε, μέσω της αναζήτησης των «φορμουλών πάθους», που περιέγραφαν την ενσωμάτωση της διάστασης της κίνησης σε στατικές εικόνες και οι οποίες, σύμφωνα με τον Warburg, μεταφέρονταν μέσω των *Bilderfahrzeuge*, μια έννοια την οποία επίσης επινόησε και η οποία σήμαινε *οχήματα των εικόνων*.³⁰ Στην εισαγωγή του κειμένου του με τίτλο *Bilderatlas Mnemosyne*,³¹ ο Warburg ανέφερε πρώτη φορά αυτόν τον όρο για να περιγράψει φορητά έργα των εικαστικών και των εφαρμοσμένων τεχνών που έφεραν παραστάσεις (ζωγραφικούς πίνακες, ταπισερί, χαλιά, κ.α.) και τα οποία θεωρούσε υπεύθυνα για τη μετανάστευση ή την *περιπλάνηση* (*Bilderwanderung*) των εικόνων, όπως έλεγε ο ίδιος, και εν τέλει για τη διάδοση των φορμουλών πάθους στον χώρο και στον χρόνο.³² Αποκαλώντας τα κινητά έργα τέχνης οχήματα, ο Warburg έδωσε έμφαση στην κινητικότητα τόσο της

28 Jas Elsner and Janet Huskinson, eds., *Life, Death and Representation: Some New Work on Roman Sarcophagi* (Berlin and New York: De Gruyter, 2011), σελ. 90

29 Gebärdensprache

30 Axel Heil, Margrit Brehm and Roberto Ohrt, "Warburg's Terminology" ZKM | Center for Art and Media Karlsruhe, <https://zkm.de/en/warburgs-terminology>

31 Aby M. Warburg, "Mnemosyne Atlas. Introduction (1929)", μετάφραση Matthew Rampley, *La Rivista di Engramma* No 142, 219, σελ. 25

32 Nelleke de Vries, "Migrating Motifs Sacred Iconographies, Inventions and Adaptations between Northern and Southern Europe (c. 1470–1530)." (PhD diss, wig-Maximilians-Universität, 2025), σελ. 29

ίδιας της εικόνας όσο και στην κίνηση που αναπαρίστατο εντός της. Εδώ, όμως, αναδύεται το εξής ερώτημα: εφόσον ο Warburg αναγνώρισε σε σύγχρονα αναπαραστατικά μέσα της εποχής του και σε αντικείμενα όπως έντυπα, νομίσματα, μετάλλια, ταπισερί, κ.α. την ιδιότητα της κίνησης, και την μελέτησε ιδιαίτερα στο έργο του, γιατί δεν ασχολήθηκε με το κατεξοχήν μαζικό μέσο, το οποίο επιπλέον παρουσίαζε την εικόνα σε κίνηση, δηλαδή τον κινηματογράφο;

Την ίδια περίοδο με τον Warburg, ο σκηνοθέτης Sergei Eisenstein ασχολείτο εντατικά με την έννοια του Πάθους και είχε οδηγηθεί επίσης στη διατύπωση ενός «τύπου» τον οποίο κι αυτός αποκαλούσε *φόρμουλα του πάθους*.³³ Παρόλο που οι δύο άνδρες πιθανότατα δεν γνωρίζονταν μεταξύ τους, ούτε φαίνεται ο ένας να είχε μελετήσει τα κείμενα του άλλου. το ιστορικό και αναλυτικό ενδιαφέρον τους για την αναζήτηση τύπων πάθους στον εικαστικό πολιτισμό γίνεται με παρόμοιο τρόπο, μεταξύ άλλων επειδή και οι δύο πειραματίστηκαν με τεχνικές *μοντάζ*.³⁴ Για τον Eisenstein, το μοντάζ ήταν η βασική τεχνική δημιουργίας ταινιών, ενώ για τον Warburg ήταν η οργανωτική αρχή του Άτλαντα Μνημοσύνης.³⁵ Αυτές οι δύο συμπτώσεις, από τη μία το κοινό ενδιαφέρον για τους συντακτικούς τρόπους έκφρασης του πάθους, από την άλλη η αυξημένη σημασία που είχε η τεχνική του μοντάζ τόσο στο επιμελητικό και εικονολογικό έργο του ενός όσο και στο κινηματογραφικό έργο του άλλου, απλώς ενισχύουν το ερευνητικό ενδιαφέρον, αλλά και την περιέργειά μου, αναφορικά με τη μέθοδο του Τα μέσα κινηματογράφησης, στην πρώιμη μορφή στην οποία βρίσκονταν κατά τα τέλη του 19ου αιώνα —το διάστημα δηλαδή της σύλληψης του Άτλαντα από τον Warburg— έως και σχεδόν τις δύο πρώτες δεκαετίες του 20ού αιώνα, ενδεχομένως να μην κατείχαν μια θέση στη μέση αντίληψη πολύ διαφορετική από αυτήν ενός τεχνικού μέσου καταγραφής και συρραφής κινούμενων εικόνων, θεωρούμενα λίγο-πολύ απλώς μια τεχνολογικά πιο προηγμένη μορφή της χρονοφωτογράφησης. Δεν εμπεριείχαν αφηγηματικά ή άλλα στοιχεία που θα καθιστούσαν αυτές τις

33 Sylvia Sasse, "Pathos and Antipathos. Formulas of Pathos in the Work of", *Widok. Theories and Practices of Visual Culture* 6 (2014)

34 Ibid.

35 Ibid.

πρώτες κινούμενες εικόνες μια μορφή τέχνης σαν αυτή που γνωρίζουμε σήμερα, με την αξία τους εκείνη την περίοδο να είναι κατά κύριο λόγο τεκμηριωτική. Η εντύπωση του ίδιου του Warburg για αυτά τα μέσα φωτίζεται εν μέρει από την αλληλογραφία που είχε το 1905 με τον Emil Bibo, έναν εμπειρογνώμονα κεραμικής από την Acoma του Νέου Μεξικού, ο οποίος είχε στείλει στον Warburg καταγεγραμμένες σε φιλμ χορευτικές τελετές των Ιθαγενών πληθυσμών της Αμερικής.³⁶ Σε μία από αυτές τις επιστολές, ο Bibo ζήτησε από τον Warburg να επιλέξει τις φωτογραφίες που ήθελε να κρατήσει και μετά να του επιστρέψει τα φιλμ που του είχε δανείσει, «προσθέτοντας ότι [...] μπορούσε να κρατήσει τις τέσσερις φωτογραφίες που ήταν προσαρτημένες στα καρούλια». Από την επιστολή αυτή γίνεται σαφές ότι τόσο ο ένας όσο και ο άλλος αντιλαμβάνονταν τα καρούλια του φιλμ απλώς «ως ρολά φωτογραφιών και όχι ως αντικείμενα προορισμένα για προβολή»³⁷ «Αυτή η ιερογλυφική σύλληψη της φωτογραφικής εικόνας»³⁸ την οποία είχαν ο Warburg και ο Bibo, κατά κάποιον τρόπο, ενισχύει την επόμενη υπόθεση, ότι ο Warburg κατά το πιθανότερο δεν έτρεφε κάποιο ειδικό ενδιαφέρον για αυτό το νεοσύστατο μέσο. Ο Warburg δημιούργησε ένα νέο κεφάλαιο στην Ιστορία της Τέχνης για τη μελέτη των στατικών μορφών σε κίνηση, ανεξαρτήτως εάν, ή ακόμη και αδιαφορώντας για το γεγονός ότι την ίδια στιγμή γεννιόταν και αναπτυσσόταν ένα νέο μέσο, ικανό να εμφανίζει και να διαδίδει το είδος των εικόνων που θα μπορούσαν να την αναπαραγάγουν.

Το 1889, παράλληλα με την περίοδο συγγραφής της διατριβής του Warburg, της σύλληψης και επεξεργασίας του *Nachleben* και της μελέτης επαναλαμβανόμενων οπτικών εκφραστικών μοτίβων, ο William Kennedy Dickson είχε αναπτύξει μια συσκευή ικανή να παράγει κινούμενες εικόνες για να συνοδεύουν τους ήχους που αναπαρήγαγε ο καινοτόμος για την εποχή, φωνογράφος. Η ομάδα του Dickson, βασιζόμενη σε προηγούμενες μηχανές, δημιούργησε το Kinetoscope, ένα κουτί με κυκλικές ταινίες σελουλόιντ

36 The Warburg Institute Database, "Bibo, Emil to Warburg, Aby 10/01/1905 ", Ref no. WIA GC/27752. <https://wi-calm.sas.ac.uk/CalmView/Record.aspx?src=CalmView.Catalog&id=WIA+GC%2f27752&pos=2>

37 Philippe-Alain Michaud, *Aby Warburg and the Image in Motion*, Zone Books, New York 2004, σελ. 38

38 Ibid.

που περιείχαν περίπου μισό λεπτό κινούμενης εικόνας.³⁹ Η κινηματογραφική εικόνα πιθανά δεν είχε απασχολήσει τον Warburg, διότι αυτός διερευνούσε κυρίως πώς η κίνηση αποτυπωνόταν και αναπαρίστατο σε στατικές εικόνες και όχι κυριολεκτικά. Αν εγκαταλειφθεί όμως ο ορισμός του κινηματογράφου απλώς ως εικόνας σε κίνηση και αντ' αυτού εξεταστεί ως μια εννοιολογική αλληλεπίδραση κίνησης, αφήγησης και εντύπωσης, δεν θα μπορούσαν, δεδομένου και της **συγχρονίας** τους, να γίνουν αντιληπτές οι ίδιες κατηγορίες που χρησιμοποίησε ο Warburg στον *Άτλαντα Εικόνων Μνημοσύνη*;

Αυτό συγκροτεί και την υπόθεση εργασίας μου. Ο Warburg έχει αφήσει σημαντική παρακαταθήκη για την συγκριτική εικονολογία, την διεπιστημονικότητα και την κοσμολογία της Ιστορίας της Τέχνης και για τις επιμελητικές τεχνικές, τα οποία όμως διαγράφονται μόνο στο πλαίσιο μιας δισδιάστατης εικόνας. Επιχειρώ να δοκιμάσω εάν η μέθοδος που χρησιμοποίησε ο Warburg μπορεί να τεθεί στην υπηρεσία της ανάλυσης της κινούμενης εικόνας, αναζητώντας σε αυτήν εκείνο που ο Warburg έψαχνε πεισματικά στις στατικές εικόνες και ονόμαζε φόρμουλα πάθους ή, για την ακρίβεια, *Pathosformeln*.

* Fade in: Όταν ένα σκοτεινό-κενό πλάνο σταδιακά φωτίζεται.

39 *Διάγραμμα 1: Ορισμός του Κινηματογράφου*, Walter Norton & Company, 2016, σελ. 6-9

Pathosformel: Οδηγούν οι Εικόνες;

Οι ορισμοί του τι είναι ή τι κάνει ακριβώς ένα *Pathosformel* ποικίλλουν σημαντικά στη βιβλιογραφία ή απουσιάζουν εντελώς, κυρίως επειδή ο ίδιος ο Warburg δεν προσδιόρισε ποτέ την ακριβή τους έννοια. Εισήγαγε τον όρο στη διάλεξη του *O Albrecht Dürer και η ιταλική αρχαιότητα* το 1905⁴⁰ και έκτοτε τον χρησιμοποιούσε συνεχώς στο έργο του. Ο Warburg με τον όρο *Pathosformel* περιέγραφε την εξωτερική έκφραση μιας εσωτερικής συγκινησιακής φόρτισης, η οποία εκφράζεται μέσω μιας επαναλαμβανόμενης οπτικής φόρμουλας.⁴¹ Τα *Pathosformeln*, για τον Warburg, απεικόνιζαν το συναίσθημα, την κίνηση, το πάθος και τους συνδυασμούς αυτών και επίσης αντηχούν αρχετυπικά συναισθήματα ή πάθη, τα οποία έβλεπε ως τυποποιημένα σε έργα τέχνης ιδιαίτερα σε αυτά της Αναγέννησης.

Η λέξη *Pathosformel* (πληθυντικός: *Pathosformeln*), μεταφράζεται ως φόρμουλα πάθους. Ο αρχαιολόγος και ιστορικός τέχνης Salvatore Settis το περιγράφει ως «οξύμωρη λέξη», η οποία συγχωνεύει στον ίδιο όρο την κίνηση του πάθους και την ακαμψία της φόρμουλας-σχήματος.⁴² Η περιγραφή αυτή είναι εύστοχη, καθώς το πάθος ορίζεται ως «συναίσθημα, τάση ή επιθυμία που κυριαρχεί στη συνείδησή μας με έναν τρόπο συνεχή και τόσο έντονο, ώστε να μην ελέγχεται από την κρίση μας και να καθορίζει τη γενική συμπεριφορά μας»,⁴³ ενώ η φόρμουλα ορίζεται ως «μαθηματικός τύπος».⁴⁴ Στην επιστήμη, μια φόρμουλα ή αλλιώς ένας τύπος αποτελεί συνοπτική έκφραση μιας συγκεκριμένης σχέσης μεταξύ δεδομένων μεταβλητών, μια τυποποίηση. Στην τέχνη, ο Warburg θεωρούσε την τυποποίηση ως κάτι που ακολουθεί τις γραμμές των αισθητικών μορφών, αλλά και των μαθηματικών τύπων.

40 Carlo Ginzburg, "ABY WARBURG'S PATHOSFORMELN: A Long-Term Historical Perspective" in *Aby Warburg 150: Work, Legacy, Promise* eds. David Freedberg and Claudia Wedepohl. (Berlin and Boston: De Gruyter, 2024), σελ. 121

41 Leonardo Impett and Sabine Süssstrunk, "Pose and Pathosformel in Aby Warburg's Bilderatlas," in *Lecture Notes in Computer Science 9913* (presented at the European Conference on Computer Vision, October 2016), σελ. 2

42 David Freedberg, "Empathy, Motion and Emotion," in *Wie sich Gefühle Ausdruck verschaffen: Emotionen in Nahsicht*, ed. Klaus Herding and Antje Krause-Wahl (Tausenstein: Driesen, 2007), σελ. 17–29

43 "Πάθος", Portal for the Greek language, https://www.greek-language.gr/greekLang/modern_greek/tools/lexica/triantafyllides/search.html?lq=πάθος&dq

44 "Φόρμουλα", Portal for the Greek language, [https://www.greek-language.gr/greekLang/modern_greek/tools/lexica/triantafyllides/search.html?lq="φόρμουλα+1"&dq=](https://www.greek-language.gr/greekLang/modern_greek/tools/lexica/triantafyllides/search.html?lq=φόρμουλα+1)

Όσον αφορά ένα έργο τέχνης, η έννοια του τυποποιημένου συναισθήματος σημαίνει ότι μια συγκεκριμένη σχέση ή κατανομή συναισθηματικών εντάσεων μπορεί να λάβει μια αισθητική μορφή, όπως σε έναν αναγεννησιακό πίνακα ζωγραφικής. Ως εκ τούτου, ένα *Pathosformel* μπορούσε, σύμφωνα με τον Warburg, να επαναληφθεί από καλλιτέχνες για την επίτευξη της εξωτερίκευσης της ίδιας συναισθηματικής έντασης. Η εν λόγω *τυποποίηση* περιγράφει κυρίως ζητήματα κίνησης: ορισμένες πτυχές των έργων τέχνης λειτουργούν κατά τέτοιο τρόπο ώστε να «παγώνουν» αποτελεσματικά μια κίνηση σε ένα δυναμογράφημα και με αυτόν τον τρόπο, να την καθιστούν προσβάσιμη και μεταβιβάσιμη. Αυτό που ήταν ένα μεμονωμένο γεγονός γίνεται τυποποιημένο και μπορεί έτσι να αναπαραχθεί και να μοιραστεί. Αποτυπώνουν ουσιαστικά τη διακίνηση του συναισθηματικού στοιχείου μέσω της *Γλώσσας των Χειρονομιών*.⁴⁵ Τα *Pathosformeln* δεν ήταν μελέτες της έκφρασης των συναισθημάτων στο πρόσωπο. Το ενδιαφέρον τους δεν έγκειτο στην ατομική υλοποίηση ενός γενικού ή βασικού συναισθήματος –όπως ο φόβος, ο θυμός ή η επιθυμία– αλλά στη γενική αναπαραγωγή μιας εκφραστικής, συναισθηματικής φόρμουλας που μπορεί να επαναχρησιμοποιηθεί και να αποκωδικοποιηθεί. Μάλιστα, ο καθηγητής Ιστορίας Τέχνης και για το διάστημα μια διετίας διευθυντής του Ινστιτούτου Warburg, David Freedberg επισημαίνει τη διαισθητική φύση των *Pathosformeln*, σχολιάζοντας πως «[ό]χι μόνο οι χειρονομίες φαίνονται ανθρώπινες, αλλά επιπλέον καταλαβαίνουμε αμέσως πόσες φορές τις έχουμε δει στην Τέχνη».⁴⁶ Τονίζει τη συνειρμική λειτουργία των *Pathosformeln* και το πώς αυτά παραπέμπουν ευθέως σε άλλα έργα τέχνης, καθιστώντας δυνατό ένα είδος μεταμόρφωσης: πώς κάτι που είναι ατομικό και αναφέρεται σε ένα συγκεκριμένο γεγονός, όπως ένα πάθος, μετασχηματίζεται σε κάτι γενικό και μόνιμο, δηλαδή μία φόρμουλα. Αποκτώντας αυτή τη μονιμότητα και καλλιτεχνική «στιβαρότητα», τα *Pathosformeln* δεν αποκαλύπτουν μόνο μια μακρά ιστορία παράδοσης, αλλά επίσης διαμορφώνουν δυναμικά αυτή την ιστορία και ταυτόχρονα

45 *Gebärdensprache*

46 David Freedberg, "Empathy, Motion and Emotion," in *Wie sich Gefühle Ausdruck verschaffen: Emotionen in Nahsicht*, ed. Klaus Herding and Antje Krause-Wahl (Tausenstein: Driesen, 2007), σελ. 29

διαμορφώνονται από αυτήν.⁴⁷

Ο Warburg θεωρούσε ότι αυτές οι παγανιστικές φόρμουλες απεικόνισης στοιχειωδών παρορμήσεων και πρωταρχικών συναισθημάτων, οι οποίες πρωτοεμφανίστηκαν στην ελληνική και ρωμαϊκή εποχή, επανεμφανίστηκαν και αναβίωσαν στην ιταλική Αναγέννηση. Οι εν λόγω αρχαίες φόρμουλες δεν ανακαλύφθηκαν εκ νέου, με την αρχαιολογική έννοια, αλλά μάλλον διατηρήθηκαν στην κοινή πολιτισμική μνήμη. Έπεσαν σε δυσμένεια κατά τη μεσαιωνική περίοδο, καθώς η «έκφραση στοιχειωδών παρορμήσεων» στην τέχνη απαγορεύτηκε για θρησκευτικούς λόγους.⁴⁸ Η αναγέννηση και η ανανέωση των *Pathosformeln* από την αρχαιότητα έως τη σύγχρονη εποχή ονομάστηκε από τον Warburg, *Nachleben/Μεταβίωση της Κλασικής Αρχαιότητας*,⁴⁹ η οποία έγινε δυνατή μέσω των *Bilderfahrzeuge*, των οχημάτων της οπτικής πληροφορίας.⁵⁰ Πράγματι, ολόκληρος ο Άτλας έχει περιγραφεί ως ένα μέσο για να χαρτογραφηθεί το *Nachleben* των αρχαίων μορφών,⁵¹ το οποίο προδίδει την αέναη κίνηση τους στον χώρο και στον χρόνο.⁵² Η ανίχνευση των στοιχείων των *Pathosformeln* και του *Nachleben*, όχι μόνο σε ζωγραφικά έργα τέχνης αλλά και σε αποκόμματα από περιοδικά και χειρόγραφα, δηλώνει ότι πέρα από την αναγνώριση των *Pathosformeln* σε συγκεκριμένες μορφές από το παρελθόν ως φορέων κρίσιμων πληροφοριών, το ενδιαφέρον του Warburg δεν εστίαζε μόνο σε έργα της υψηλής τέχνης, αλλά και σε αυτά της λαϊκής κουλτούρας.⁵³

47 Kerstin Schankweiler and Philipp Wüschner, "Pathosformel (Pathos Formula)," in *Affective Societies: Methods and Methodologies*, ed. Jan Slaby and Scheve (London: Routledge, 2019), σελ. 221

48 Leonardo Impett and Sabine Süssstrunk, "Pose and Pathosformel in Aby Warburg's Bilderatlas," in *Lecture Notes in Computer Science 9913* (presented at the European Conference on Computer Vision, October 2016), σελ. 2

49 *Nachleben der Antike*

50 Nelleke de Vries, "Migrating Motifs Sacred Iconographies, Inventions and Adaptations between Northern and Southern Europe (c. 1470–1530)." (PhD diss, wig-Maximilians-Universität, 2025), σελ. 28-29

51 Leonardo Impett and Sabine Süssstrunk, "Pose and Pathosformel in Aby Warburg's Bilderatlas," in *Lecture Notes in Computer Science 9913* (presented at the European Conference on Computer Vision, October 2016), σελ. 2

52 Nelleke de Vries, "Migrating Motifs Sacred Iconographies, Inventions and Adaptations between Northern and Southern Europe (c. 1470–1530)." (PhD diss, wig-Maximilians-Universität, 2025), σελ. 28-29

53 Colleen Becker, "Aby Warburg's Pathosformel as Methodological Paradigm," *Journal of Art Historiography*, no. 9 (December 2013), σελ. 1

Δεδομένης της σημασίας που είχε η κίνηση στα *Pathosformeln* και λαμβάνοντας υπόψη το γεγονός ότι ο Warburg εντόπισε τα *Pathosformeln* ακόμη και σε λογοτεχνικά έργα, επιχειρώ να προχωρήσω πέρα από τις στατικές εικόνες με τις οποίες ασχολήθηκε ο ίδιος, όπως πίνακες ζωγραφικής, χαρακτικά, φωτογραφίες, κ.α. διερωτώμενη: Τι συμβαίνει με τα *Pathosformeln*, όταν όχι μόνο το όχημα (*Bilderfahrzeug*), αλλά και η ίδια η εικόνα είναι σε κίνηση;

Η τέχνη της κινούμενης εικόνας, δηλαδή ο κινηματογράφος, αποτελεί μια πολυμεσική-συνθετική τέχνη, η οποία ενσωματώνει στοιχεία από πολλές άλλες τέχνες, όπως την εικόνα, τον ήχο, τον λόγο, την αφήγηση ακόμα και τον χρόνο και την κίνηση της κάμερας, που συνιστούν δυνητικές μεταβλητές ενός τύπου, ή μιας φόρμουλας όπως είναι τα *Pathosformeln*. Η έρευνά μου εστιάζει σκόπιμα μόνο στην κινούμενη εικόνα και την κινηματογραφική αφήγηση που την συνοδεύει. Για να επιχειρηθεί η εφαρμογή των *Pathosformeln* στον μετά-Warburg κινηματογράφο, είναι απαραίτητη η αναγνώριση και η ταυτοποίηση τους στον Άτλαντα Μνημοσύνη.

Ένα *Pathosformel* μπορεί να είναι ένα έντονο οπτικό μοτίβο, ένα εκφραστικό στοιχείο της μορφής, όπως ο δυναμισμός των υφασμάτων, ο κυματισμός των μαλλιών, μια δραματική χειρονομία, μια παραμορφωμένη στάση και κάθε άλλο εκφραστικό στοιχείο της μορφής το οποίο χρησιμοποιείται για να απεικονίσει έντονα συναισθήματα, όπως έκσταση, φόβο, οργή, θλίψη, κ.α. Οι μελετητές των χειρογράφων και του έργου του Warburg έχουν ταυτοποιήσει έξι βασικά *Pathosformeln*. Τον *Θάνατο του Ορφέα*, τη *Νύμφη*,⁵⁴ τη *Φορτούνα*,⁵⁵ ⁵⁶ την *Αρπαγή της Περσεφόνης*,⁵⁷ το *Siegerpathos* (*Ηρωικό Πάθος του Νικητή*)⁵⁸ και τέλος, τον *Πόνο και*

54 *Ninfa*

55 *Fortuna*

56 Leonardo Impett and Franco Moretti, *Totentanz. Operationalizing Aby Warburg's Pathosformeln*, Pamphlets of the Stanford Literary Lab 16 (Stanford: Stanford Literary Lab, 2017), σελ. 3,5,6,8

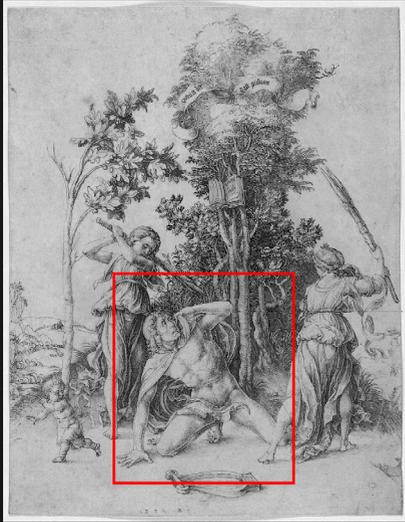
57 Christopher Johnson, *Meditations on Tafel #61-64: Part I*, Hypotheses.org, <https://iconology.hypotheses.org/1074>

58 Leonardo Impett and Franco Moretti, *Totentanz. Operationalizing Aby Warburg's Pathosformeln*, Pamphlets of the Stanford Literary Lab 16 (Stanford: Stanford Literary Lab, 2017), σελ. 8

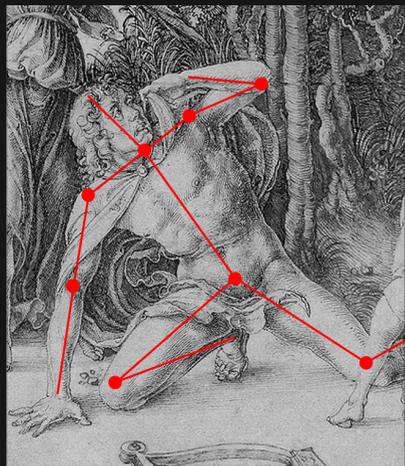
59 Giulia Bordignon ad=nd Maria Bergamo, *Iconographies and Pathosformeln of Pain in Aby Warburg's Mnemosyne Atlas: A Pathway through Plates 5, 6, 41, 41a, 42, 53, 56 and 58*, Academia.edu, https://www.academia.edu/41252255/Iconographies_and_Pathosformeln_of_Pain_in_Aby_Warburgs_Mnemosyne_Atlas_A_Pathway_through_Plates_5_6_41_41a_42_53_56_and_58

Fondu Enchaîne:*
Atlas Kino

Το Πρώτο Θύμα



1.



2.

Το πρώτο *Pathosformel* που ο Warburg παρουσίασε στην διάλεξη με την οποία εισήγαγε τον όρο, είναι η φιγούρα του Ορφέα και συγκεκριμένα ο θάνατός του. Στο κοινό της διάλεξης αυτής μάλιστα, διανεμήθηκε ένας έντυπος μικρογραφικός Άτλας εικόνων, που μπορεί να θεωρηθεί ως ένα πρόπλασμα του Άτλαντα Μνημοσύνη. Αυτός ο πρώτος Άτλας είχε τη μορφή ενός φακέλου ο οποίος περιείχε τρεις ελεύθερες πλάκες, οι οποίες αποτελούνταν από δύο αναπαραγωγές του *Θανάτου του Ορφέα*, από τρεις παραστάσεις σε αγγεία του 5ου αιώνα π.Χ. με το ίδιο θέμα, καθώς και από έναν αναγεννησιακό ζωγραφικό έργο του Jacopo Sellaio το οποίο απεικόνιζε την ιστορία του Ορφέα και της Ευρυδίκης.⁶⁰ Η σκηνή του *Θανάτου του Ορφέα* αντιπροσωπεύει την απώλεια και συγκεκριμένα τον ποιητικό θάνατο, εκφράζοντας μια «ψυχική κίνηση» πάθους. Το συγκεκριμένο *Pathosformel* αναπτύσσεται στο πάνελ 41 και σε μερικές εικόνες του πάνελ 70. Ο επίκουρος καθηγητής στις Ψηφιακές Ανθρωπιστικές Επιστήμες στο Πανεπιστήμιο του Cambridge Leonardo Impett⁶¹ και ο ιστορικός και θεωρητικός της λογοτεχνίας Franco Moretti⁶² σε μια προσπάθεια να μετατρέψουν τα *Pathosformeln* σε μια σειρά μετρήσιμων λειτουργιών —σε ένα μέσο για την μέτρηση των αντικειμένων στην τέχνη— χρησιμοποίησαν μια σειρά από εικόνες του θανάτου του Ορφέα, με τις οποίες ο Warburg είχε εισαγάγει την έννοια των *Pathosformeln*. Σε αυτές τις εικόνες αναγνώρισαν με ευκολία έναν τύπο (φόρμουλα), ο οποίος όπως αναφέρουν, επαναλαμβάνεται σε διάστημα 20 αιώνων και έπειτα αποφάσισαν να αναζητήσουν τον τρόπο με τον οποίο μπορεί να μετρηθεί αυτή η διαισθητική ομοιότητα.⁶³ Αποσπώντας μεμονωμένες ανθρώπινες φιγούρες από το περιβάλλον τους και εγγράφοντάς τες σε ένα νοητό πλαίσιο, όπως φαίνεται στην εικόνα 1, επικεντρώθηκαν αποκλειστικά στο σώμα και απλοποίησαν τη στάση του, αναλύοντάς την αφαιρετικά με τη χρήση νοητών αξόνων που υποκαθιστούσαν τα μέλη του σώματος με έναν νοητό σκελετό, όπως στην εικόνα 2. Οι

60 Roberto Ohrt and Axel Heil., *Aby Warburg: Bilderatlas Mnemosyne – The Original*, Haus der Kulturen der Welt and Warburg Institute, London, 2020), σελ. 12

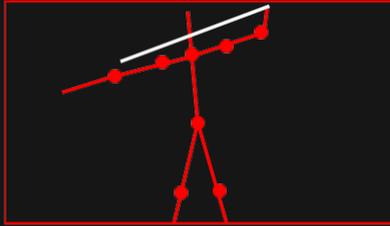
61 “AI for art history, art history of AI”, Universite de Geneve, <https://www.unige.ch/visualcontagions/seminars/dah-conversation/2023-2024-do-we-really-need-digital-art-history/ai-for-art-history-art-history-of-ai>

62 “Franco Moretti”, Wikipedia, https://en.wikipedia.org/wiki/Franco_Moretti

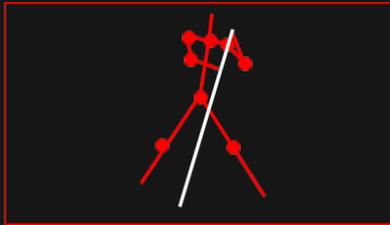
63 Leonardo Impett and Franco Moretti, *Totentanz. Operationalizing Aby Warburg's Pathosformeln*, Pamphlets of the Stanford Literary Lab 16 (Stanford: Stanford Literary Lab, 2017), σελ. 4



3.



4.



σκελετοί αποτελούνται από δώδεκα τμήματα –κάτω και άνω άκρα, σπονδυλική στήλη, βραχίονες και ώμους και τέλος, αυχένα. Αυτές οι φιγούρες αποτέλεσαν ένα αλφάβητο για τα *Pathosformeln* και επικεντρώθηκαν μόνο στις έντεκα γωνίες που σχηματίζουν οι αρθρώσεις του σώματος. Αν το Πάθος εκδηλώνεται μέσα από «εξωτερικές κινήσεις»,⁶⁴ όπως «απλωμένα χέρια»,⁶⁵ τότε οι γωνίες που σχηματίζονται συνιστούν ένα μέτρο του. Σύμφωνα με την μέθοδο αυτή, όσο μεγαλύτερη είναι η γωνία, τόσο μεγαλύτερη είναι η «σωματική παραβίαση»⁶⁶ και άρα το Πάθος. Αυτή είναι η μεθοδολογική βάση που τους επέτρεψε να αγνοήσουν άλλα χαρακτηριστικά του σώματος και να επικεντρωθούν αποκλειστικά στις κινήσεις του. Οι γωνίες υπογράμμισαν τη δυναμική του σώματος, τη «ζωή σε κίνηση» που ο Warburg είχε συνδέσει στενά με το *Pathosformeln*.⁶⁷

Πειραματιζόμενη με την αναλυτική μέθοδο των Impett και Moretti, εφαρμόζω αυτό το αλφάβητο ως εργαλείο μέτρησης του Πάθους του *Pathosformeln* του Θανάτου του Ορφέα σε ορισμένα κινηματογραφικά έργα, επεκτείνοντας τις γωνίες που σχηματίζονται και υποδηλώνουν το μέγεθος του Πάθους, πέρα από το ανθρώπινο σώμα, σε αντικείμενα, στην αρχιτεκτονική και στη σύνθεση μιας κινηματογραφικής λήψης.⁶⁸

Σε σκηνές πάθους, όπως σε αυτήν κατά τη διάρκεια του *Battle of the Bastards* στο *Game of Thrones* (George R. R. Martin) και στην σκηνή του φιλιού στα *Παιδικά Χρόνια του Ιβάν*⁶⁹ (Andrei Tarkovsky), αφού εφαρμόζω τον σκελετό των Impett και Moretti στους αντίστοιχους πρωταγωνιστές των σκηνών, παρατηρώ ότι εμφανίζονται πράγματι μεγάλες γωνίες, όπως φαίνεται στα διαγράμματα στις εικόνες 3 και 4. Σε αυτές τις σκηνές, επιλέγω να προσθέσω και ένα δέκατο

64 Ibid.

65 Ibid.

66 Ibid.

67 Ibid.

68 Στην ερευνά μου, αποφεύγεται ευρύτερη χρήση αυτής της μεθόδου, διότι έχει έναν τεχνικό χαρακτήρα που δεν λειτουργεί ερμηνευτικά, αλλά αναλυτικά και δεν συνάδει εξολοκλήρου με την μεθοδολογία του Warburg που εφαρμόζω στον κινηματογράφο.

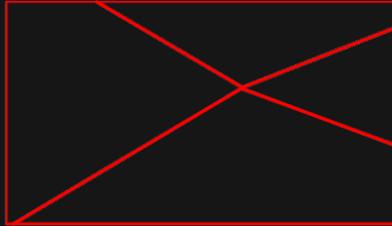
69 Πρωτότυπος τίτλος: *Иваново детство*, *Ivanovo detstvo*



5.



6.



7.



τρίτο μέλος στον κάθε σκελετό, το οποίο σε αυτήν την περίπτωση είναι το αντικείμενο ή το πρόσωπο που κρατάει ο εκάστοτε πρωταγωνιστής. Έτσι το επιπλέον αυτό μέλος μοιάζει να τους διαπερνά, δημιουργώντας περισσότερες γωνίες, οι οποίες ακόμα και αν δεν είναι μεγάλες, πολλαπλασιάζουν το πάθος αριθμητικά και το εντείνουν. Το πάθος που βιώνει ο Ορφέας στις τελευταίες στιγμές του, και απεικονίζεται ιδιαίτερα στις τρεις εικόνες (70.1, 70.2, 70.3) του πάνελ 70, αντικατοπτρίζεται και στις συγκεκριμένες σκηνές, καθώς οι δύο χαρακτήρες αναμένουν την έλευση του θανάτου. Στην περίπτωση του **Lost in Translation** (Sofia Coppola) εμφανίζεται ο σχηματισμός ενός βέλους που οδηγεί στο ζευγάρι, με την κίνηση εδώ να ενσαρκώνεται από το επιτοίχιο διακοσμητικό μοτίβο. Στο πλαίσιο μιας καταπιεσμένης συγκινησιακής φόρτισης ανάμεσα στους πρωταγωνιστές, το πάθος δεν εκφράζεται με φανερό τρόπο και η μεταξύ τους λανθάνουσα ένταση εκδηλώνεται πρωτίστως μέσα από τα περιβάλλοντα στα οποία εκτυλίσσεται η πλοκή, όπως στο διάγραμμα στην εικόνα 5. Αντίθετα, στο **Gattaca** (Andrew Niccol) η αρχιτεκτονική σύνθεση του κάδρου ενσωματώνει αυτό το *Pathosformel*, δημιουργώντας καθαρές, έντονες γωνίες. Η σκηνοθετική επιλογή της τοποθέτησης, όχι μόνο τέτοιων εμφανών γωνιών αλλά και γραμμών συνήθως μεγάλης έκτασης, συνεισφέρει στη λειτουργία τους ως *Pathosformeln* καθώς καταφέρνουν να εκτονώσουν το πάθος μιας συναισθηματικά φορτισμένης ιστορίας, όπως φαίνεται στα διαγράμματα στις εικόνες 6 και 7.

* **Fondu Enchaîne**: Τρόπος σύνδεσης δύο πλάνων. Σβύνει το ένα πλάνο σιγά σιγά και ταυτόχρονα



8.

1. Κράνος του Αγκιλούλφο. Χαλκός επεξεργασμένος με ανάγλυφη τεχνική (περίπου 6,7 x 18,9 εκ.), 7ος αιώνας. Φλωρεντία, Εθνικό Μουσείο του Μπαρτζέλο.
2. Filippo Lippi, Tondo Bartolini (Παναγία με το Βρέφος; στο βάθος η γέννηση της Παναγίας και η συνάντηση του Ιωακείμ και της Άννας). Τέμπρα σε ξύλο, 1452-1453. Φλωρεντία, Palazzo Pitti.
3. Domenico Ghirlandajo, Γέννηση του Αγίου Ιωάννη του Βαπτιστή. Τοιχογραφία, 1485-90. Φλωρεντία, Εκκλησία της Santa Maria Novella, Καπέλα Tornabuoni.
4. Σκηνές από τη ζωή του Χριστού: Ευαγγελισμός, Επίσκεψη, Γέννηση, Προσκύνηση των Ποιμένων. Χαρακτικό σε ελεφαντοστού διπλό περύγιο, 7ος αιώνας. Μπολόνια, Μεσαιωνικό Δημοτικό Μουσείο.
5. Γυναίκα μορφή σε ρόλο καριάδι. Μαρμάρινο ανάγλυφο, 1259-1283. Σέσα Αουρούγκα, Καθεδρικός Ναός των Αγίων Πέτρου και Παύλου.
6. Jean Fouquet, Γέννηση του Ιωάννη του Βαπτιστή. Τέμπρα σε περγαμηνή, 1452-1460. Μινιατούρα από το Βιβλίο των Ωρών του Etienne Chevalier, ms. 71, f. 28 r. Σαντίλι, Musée Condé.
7. Καλλιτέχνης του κύκλου του Domenico Ghirlandajo ή μιμητής του, Φορέας φρούτων (αντίγραφο της κανοφόρας από τη Γέννηση του Αγίου Ιωάννη του Βαπτιστή). Αποσπασμένη τοιχογραφία, τέλη 15ου – αρχές 16ου αιώνα. Πίζα, Εθνικό Μουσείο του San Matteo.
8. Gherardo di Giovanni del Fora, Η Εσθήρ γονατίζει μπροστά στον Ασσουήρο. Τέμπρα σε περγαμηνή, μετά το 1469; στο Lucrezia Tornabuoni, Ιστορίες σε ρίμα: Η ιστορία της Εσθήρ, μεμβρανώδης κώδικας Magl. VII.338, fol. 51v. (53v.). Φλωρεντία, Εθνική Βιβλιοθήκη.
9. Gherardo di Giovanni del Fora, Ο Τωβίας και ο Άγγελος. Τέμπρα σε περγαμηνή, πριν το 1469; στο Lucrezia Tornabuoni, Ιστορίες σε ρίμα: Η ζωή του Τωβία, μεμβρανώδης κώδικας Magl. VII.338, fol. 89v. (93v.). Φλωρεντία, Εθνική Βιβλιοθήκη.
10. Gherardo di Giovanni del Fora, Giuditta e Oloferne. Τέμπρα σε περγαμηνή, πριν το 1469; στο Lucrezia Tornabuoni, Istorie in rima: Ystoria di Iudith vedona hebreia, μεμβρανώδης κώδικας Magl. VII.338, fol. 28r. (26 bis). Φλωρεντία, Εθνική Βιβλιοθήκη.
11. Gherardo di Giovanni del Fora, Ο Χριστός και ο Άγιος Ιωάννης ο Βαπτιστής. Τέμπρα σε περγαμηνή, πριν το 1469; στο Lucrezia Tornabuoni, Ιστορίες σε ρίμα: Η ζωή του Αγίου Ιωάννη του Βαπτιστή, μεμβρανώδης κώδικας Magl. VII.338, fol. 1r. Φλωρεντία, Εθνική Βιβλιοθήκη.
12. Gherardo di Giovanni del Fora, Η Σουσάννα και οι γέροντες. Τέμπρα σε περγαμηνή, πριν το 1469; στο Lucrezia Tornabuoni, Ιστορίες σε ρίμα: Ιστορία της ευσεβούς Σουσάννας, μεμβρανώδης κώδικας Magl. VII.338, φύλλο 81v. (84v.). Φλωρεντία, Εθνική Βιβλιοθήκη.
13. Domenico Ghirlandajo, Πορτρέτο της Giovanna degli Albizzi Tornabuoni. Τέμπρα σε ξύλο, 1488. Μαδρίτη, Συλλογή Thyssen-Bornemisza.
14. Niccolò Fiorentino (απόδοση), Μετάλλιο της Giovanna Tornabuoni. Χυτοσίδηρος και επαργυρωμένο, 1486 περίπου.
15. Giuliano da Sangallo, Γυναίκα μορφή με φουσκωτό φόρεμα. Σχέδιο με πένα σε κίτρινο χαρτί, αρχές του 16ου αιώνα. Φλωρεντία, Πινακοθήκη Ουφίτσι, Τμήμα Σχεδίων και Εκτυπώσεων.
- 16a. Υδροφόρος. Κарт ποστάλ, 20ος αιώνας.
- 16b. Υδροφόρος. Χαρακτικό σε πέτρα, ρωμαϊκή εποχή. Βερόνα, Βασιλική του Αγίου Ζήνου, κρύπτη. Κарт ποστάλ.
17. Fra Carnevale (Bartolomeo di Giovanni Corradini), Παρουσίαση της Παναγίας στο ναό. Λάδι και τέμπρα σε ξύλο, 1467 περίπου. Βοστώνη, Μουσείο Καλών Τεχνών.
17. Σάντρο Μποπιτσέλι, Φορέας ξύλων (λεπτομέρεια από τις Δοκιμασίες του Χριστού). Τοιχογραφία, 1481-1482. Ρώμη, Καπέλα Σιξτίνα.
18. Domenico Ghirlandajo, Επίσκεψιμότητα. Τοιχογραφία, 1485-1490. Φλωρεντία, Εκκλησία της Santa Maria Novella, Καπέλα Tornabuoni.
19. Φορέας νερού (από λεπτομέρεια του Πυρκαγιά στο Borgo του Ραφαήλ). Σανγκουίνα σε χαρτί, 17ος αιώνας. Φλωρεντία, Γκαλερί Ουφίτσι, Καμπίνα Σχεδίων και Εκτυπώσεων.
20. Niccolò Tribolo, Λοι φεύγει από τη Σόδομα με τη γυναίκα και τις κόρες του, ανάγλυφο σε πέτρα της Ιστρίας, 1525-27. Μπολόνια, Εκκλησία του San Petronio, Αριστερή Πύλη.
21. Alfonso Lombardi, Γέννηση του Εσαά και του Ιακώβ. Υψίγλυπτο σε πέτρα της Ιστρίας, 1524-25. Μπολόνια, Εκκλησία του San Petronio, αριστερή πύλη.
22. Sandro Botticelli, Νεαρός που εισάγεται στις Ελεύθερες Τέχνες. Αποσπασμένη τοιχογραφία, 1486 περίπου. Παρίσι, Μουσείο του Λούβρου.
23. Sandro Botticelli, Η Αφροδίτη και οι τρεις Χάριτες αποτίουν φόρο τιμής σε μια νεαρή κοπέλα. Αποσπασμένη τοιχογραφία (211 x 284 εκ.), 1486 περίπου. Παρίσι, Μουσείο του Λούβρου.
24. Agostino Veneziano, Γυναίκα που μεταφέρει ένα βάζο στο κεφάλι. Χαλκογραφία, 1528.



9.

1. Ο Χριστός, η Εκκλησία και οι απόστολοι, σχέδιο από ένα ανάγλυφο σε σαρκοφάγο του 4ου αιώνα μ.Χ. που επαναχρησιμοποιήθηκε για τον τάφο του Αγίου Λεγίδιου, Περούτζια, Εκκλησία του Αγίου Βερνάρδου.
2. Η επιστροφή του Ιησού στους γονείς του, αναπαραγωγή μιας εικονογράφησης από τον Γρηγόριο Ναζιανζινό, Ομιλίες, χειρόγραφο του 9ου αιώνα, Παρίσι, Bibliothèque Nationale, ms. gr. 510, fol. 165r.
3. Σχολή του Giotto, Η φυγή στην Αίγυπτο, τοιχογραφία, 1330 περίπου, Ασίζη, Άγιος Φραγκίσκος, Κάτω Βασιλική.
4. Simone Martini, Η επιστροφή του Ιησού στους γονείς του, τέμπρα σε ξύλο, 1342, Λίβερπουλ, Walker Art Gallery.
5. Ο Ιησούς μεταξύ των διδασκάλων, μικρογραφία από το λεγόμενο «Ψαλτήρι της Βασίλισσας Μαρίας», 1310-1330 περίπου, Λονδίνο, The British Library, Royal Ms. B VII, fol. 150v.
6. Maestro di Tolentino (ή της Καπέλας του Αγίου Νικολάου), Ο Ιησούς μεταξύ των διδασκάλων, η Μαρία και ο Ιωσήφ εγκαταλείπουν τον ναό με τον Ιησού, τοιχογραφία, 1340-1348, Τολεντίνο, Εκκλησία του Αγίου Νικολάου.
7. Bartolomeo Bellano, Η κρίση του Σολομώντα (λεπτομέρεια), ανάγλυφο σε μπρούντζο, 1484-1488, Πάδοβα, Εκκλησία του Αγίου Αντωνίου.
8. Ο Ιησούς μεταξύ των Διδασκάλων. Η επιστροφή της Αγίας Οικογένειας από την Αίγυπτο, ανάγλυφο από το βάθρο της δυτικής πρόσοψης του Καθεδρικού Ναού της Αμιένης, 1220-1230, Πύλη της Μαρίας, Καθεδρικός Ναός της Αμιένης.
9. Agostino di Duccio (απόδοση), Ο αποχαιρετισμός του Χριστού από τη μητέρα του (?), ανάγλυφο, 1473 περίπου, Νέα Υόρκη, Μητροπολιτικό Μουσείο Τέχνης.
10. Francesco Botticini, Ο Τωβίας και ο Αρχάγγελος Ραφαήλ με νεαρό δωρητή (γιος του πελάτη Raffaello Doni), τέμπρα σε ξύλο, 1495 περίπου, Φλωρεντία, Santa Maria del Fiore, Παλιά Ιερά.
11. Giulio Campagnola, Ο Τωβίας και ο άγγελος Ραφαήλ, οξυγραφία σε χαλκό, 1500 περίπου.
12. Guercino, Ο Τωβίας και ο άγγελος Ραφαήλ, λάδι σε χαλκό, 1624-1626, Ρώμη, Galleria Colonna.
13. Τωβίας και ο άγγελος, εκτύπωση από τον Τζιόρτζιο Νικοδέμι, I legni incisi dei Musei Bresciani, Μπρέσια 1921, σ. 32.
14. Jacopo del Sellaio, Σκηνές από τη ζωή των αγίων. Τωβίας και ο άγγελος (δεξιά), κασέτα, δεύτερη μισή του 15ου αιώνα, Γκέτινγκεν, Universitätsmuseum.
15. Francesco Botticini, Ο Τωβίας και οι τρεις Αρχάγγελοι, τέμπρα σε ξύλο, 1467, Φλωρεντία, Πινακοθήκη Ουφίτσι.
16. Donatello, Η Σαλώμη μπροστά στο συμπόσιο του Ηρώδη, ανάγλυφο σε μπρούντζο, 1423-1427, Σιένα, Βαπτιστήριο, βαπτιστήριο.
17. Ντονατέλο, Η Σαλώμη χορεύει για τον Ηρώδη, ανάγλυφο σε μάρμαρο, 1435 περίπου, Λιλ, Musée des Beaux-Arts.
18. Φίλιππο Λίππι, Η Σαλώμη χορεύει για τον Ηρώδη, τοιχογραφία, 1464 περίπου, Πράτο, Καθεδρικός Ναός, νότιος τοίχος του χορού.
19. Antonio Pollaiuolo (δημιουργός του σχεδίου), Η Ηρωδιάδα δέχεται το κεφάλι του Αγίου Ιωάννη του Βαπτιστή, προστάτης του βωμού με κύκλο από τις Ιστορίες του Βαπτιστή, 1470 περίπου, Φλωρεντία, Museo dell'Opera del Duomo.
20. Η Ιουδήθ με το κεφάλι του Ολοφέρνη, σχέδιο ανώνυμο.
- 20a. Δύο στρατιώτες κρατούν ένα ασπίδα με την προσωποποίηση της Ελπίδας, φλωρεντινή οξυγραφία σε χαλκό, 1465 περίπου, Λονδίνο, Βρετανικό Μουσείο.
21. Donatello, Ιουδήθ και Ολοφέρνης, μπρούντζος, 1446-1460, Φλωρεντία, Piazza della Signoria.
22. Ιουδήθ με το κεφάλι του Ολοφέρνη, φλωρεντινή οξυγραφία σε χαλκό, 1465 περίπου, Λονδίνο, Βρετανικό Μουσείο.
23. Sandro Botticelli, Η Ιουδήθ επιστρέφει από το στρατόπεδο με το κεφάλι του Ολοφέρνη, τέμπρα σε ξύλο, μέρος διπύχου, ζωγραφική, 1470 περίπου, Φλωρεντία, Πινακοθήκη Ουφίτσι.
24. Sandro Botticelli, Η Ιουδήθ με το κεφάλι του Ολοφέρνη, τέμπρα σε ξύλο, 1497-1500 περίπου, Άμστερνταμ, Rijksmuseum.
25. Σχολή του Ghirlandajo, Η Ιουδήθ με το κεφάλι του Ολοφέρνη, λάδι σε ξύλο, 1489, Βερολίνο, Staatliche Museen, Gemäldegalerie.
26. Σχολή του Ghirlandajo, Η Ιουδήθ με το κεφάλι του Ολοφέρνη, λεπτομέρεια, λάδι σε ξύλο, 1489, Βερολίνο, Staatliche Museen, Gemäldegalerie.
27. Σχέδιο και πρόσοψη ενός συντριβανιού με τον Σαμψών σκοτώνει

Το πιο μελετημένο και ίσως το βασικότερο *Pathosformel* του Άτλαντα αποτέλεσε η φιγούρα της *Νύμφης*, η οποία γοήτευσε και απασχόλησε έντονα και μακροχρόνια τον Warburg. Σύμφωνα με το δοκίμιο του Paracelsus, το οποίο μάλιστα ο Warburg έχει ανάφερει και στα γραπτά του, η *νύμφη* αποτελεί στοιχειώδες πνεύμα και επομένως δεν έχει ψυχή, άρα δεν είναι ούτε άνθρωπος, ούτε ζώο, ούτε είναι ακριβώς πνεύμα. Είναι ένα υβρίδιο όλων αυτών αλλά και κανένα ταυτόχρονα.⁷⁰

Ο Warburg, έχοντας υπόψη την πολύπλοκη φύση μιας *νύμφης*, της αφιέρωσε δύο πάνελ στον Άτλαντα, το 46 και το 47. Στο πάνελ 46, αναγνώρισε ως *Νύμφη* τη φιγούρα της υπηρέτριας που εισέρχεται στο δωμάτιο της Αγίας Ελισάβετ στο έργο του Domenico Ghirlandaio *Η Γέννηση του Αγίου Ιωάννη του Βαπτιστή* (46.3) και συνέδεσε την εικονογραφία της μορφής της με μια συγκεκριμένη σειρά γυναικείων παραστάσεων στην τέχνη που χαρακτηρίζονται από παρόμοια αιθέρια χορευτική στάση. Στη συνέχεια, η έννοια της *Νύμφης* ήταν κρίσιμη για την ανάλυση της φλωρεντινής ζωγραφικής από τον Warburg, διότι αυτές οι *νύμφες* φάνηκε να κατοικούν σε έναν άπειρο αριθμό πινάκων του Filippino Lippi (46.2), του Sandro Botticelli (46.18, 46.23, 46.24) και του Ghirlandaio (46.3, 46.7, 46.13, 46.19).

Η εννοιοδότηση της *Νύμφης* από τον Warburg ενέπνευσε σε αυτόν πολλαπλές ερμηνείες της γυναικείας φιγούρας στην τέχνη. Μέσω του Άτλαντα, ο Warburg κατέδειξε την πραγματικά ετερογενή φύση της *νύμφης*, την οποία εντόπισε σε διάφορες μορφές, όπως εκείνη της Ιουδήθ, της Σαλώμης, της Παναγίας, ενός αγγέλου, μιας απλής ηλικιωμένης γυναίκας, εξισώνοντας έτσι και πάλι την υψηλή τέχνη με τη λαϊκή παράδοση. Η κοινή τυπολογία του *Pathosformel* της *Νύμφης* —ή αλλιώς, σύμφωνα με τον Warburg, της «Fräulein Eilig-Bring-es-her», που στα ελληνικά θα σήμαινε κάτι σαν «Δεσποινίς-βιαστείτε-να-το-φέρετε» —⁷¹ περιλαμβάνει τη χειρονομία του

70 Jacques Khalip, Robert Mitchell, Giorgio Agamben, Cesare Casarino, Peter Geimer, and Mark Hansen, *Releasing the Image: From Literature to New Media* (Stanford, CA: Stanford University Press, 2011), σελ. 73

71 Vennes Cheng, "THINK-PAD series 03: Image constellation and the survival (Nachleben) of image", Floating Projects Collective, <https://www.floatingprojectscollective.net/art-notes/vennes-cheng-think-pad-3>

«φέρνω κάτι ή κάποιον σε κάτι ή κάποιον άλλο».⁷²

Αν όμως εξετάσουμε όλο το φάσμα των συντακτικών, συμβολικών και σημασιολογικών εννοιών της λέξης *φέρνω-φέρω* θα βρούμε ένα εύρος σημασιών που εκτείνεται πέρα από την απλή σωματική δραστηριότητα ενός ανθρώπου που μεταφέρει ένα αδρανές υλικό αντικείμενο για κάποιο σκοπό. Οι έννοιες του *φέρνω-φέρω* που χρησιμοποιούνται σε αυτό το *Pathosformel* είναι:

1. Φέρνω, με την έννοια του «παραδίδω» ένα υλικό αγαθό σε κάποιον.
2. Φέρω, με την έννοια του «φέρω τον εαυτό μου» από άποψη προσωπικής συμπεριφοράς, φυσικής στάσης, θέσης, κατεύθυνσης και κίνησης.
3. Φέρνω ειδήσεις-νέα (πέρα από υλικά αντικείμενα), ως αγγελιοφόρος.
4. Φέρω, με την έννοια του «κυοφορώ», και γεννάω έναν άνθρωπο ή μια κουλτούρα (bearing a child).
5. Φέρω τέλος, με την έννοια του υποφέρω ή, όπως ο ίδιος ο Warburg περιγράφει, με την έννοια του κουβαλάω Πάθος.⁷³

Στο πάνελ 46, αποτυπώνεται μεν κυρίως η «μεταφορά», όμως είναι παρούσα και η απλή κίνηση, θέμα-κλειδί του Άτλαντα. Αυτή εκφράζεται με την παρουσία μιας γυναικείας φιγούρας η οποία δεν φαίνεται να μεταφέρει τίποτα, αλλά απλώς κινείται (46.15). Η απόδοση ενός κινούμενου σώματος αποτελούσε μεγάλη πρόκληση για τις οπτικές προ-κινηματογραφικές τέχνες, και παρότι ο Warburg δεν ασχολήθηκε με τον κινηματογράφο, αυτό ήταν ένα ζήτημα που αναδείχθηκε ως κεντρικό στις σκέψεις του. Πώς, δηλαδή, η κίνηση μπορεί να αναπαρασταθεί σε στατικές εικόνες. Θα μπορούσε να πει κανείς, πώς να κάνει κανείς κινηματογράφο πριν από τον κινηματογράφο.⁷⁴ Ο Warburg μελέτησε τις ψυχοφυσιολογικές δοξασίες της ενσυναίσθησης,⁷⁵ προκειμένου να βρει μια πιθανή

72 Andrea Pinotti, "Panel 46." Mnemosyne Atlas, Cornell University Library, <https://warburg.library.cornell.edu/pathways/panel-46/>

73 Ibid.

74 Ibid.

75 Einfühlung



10.



11.



12.



13.

λύση σε μια τέτοια πρόκληση. Στη διατριβή του βρίσκουμε αναφορά στο δοκίμιο *On the Optical Sense of Form*, στο οποίο η αντίληψη συνδέεται με τις κινητικές λειτουργίες. Επιπλέον, μια διάλεξη του 1856 από τον αρχιτέκτονα και θεωρητικό Gottfried Semper, αφιερωμένη στον διάκοσμο ως καλλιτεχνικό σύμβολο, εισήγαγε τον Warburg στον τομέα των κινητών διακοσμήσεων, των *κατευθυντικών διακοσμητικών στοιχείων*⁷⁶ και των αξεσουάρ: χτενίσματα, πέπλα και κουρτίνες, που λειτουργούν ως σωματικές προσθετικές κατασκευές, ικανές να ενισχύουν τα δυναμικά αποτελέσματα της εικόνας.⁷⁷ Πώς, όμως, απεικονίζεται αυτή η κατηγορία της *Νύμφης*, όχι σε μια σταθερή, αλλά σε μια κινούμενη εικόνα όπως τον κινηματογράφο;

Μία από τις πρώτες ταινίες που δημιουργήθηκαν στις απαρχές του κινηματογράφου, το *Dance Serpentine* (William K.L. Dickson), αποτυπώνει την κίνηση μιας γυναίκας, σύνηθες αντικείμενο βιντεοσκόπησης των πρώτων μέσων κινούμενης εικόνας, καθώς έτσι αναδεικνύονταν η ικανότητα του νέου αυτού μέσου να απεικονίζει την κίνηση και το φως. Η συγκεκριμένη ταινία δεν απεικονίζει απλώς την κίνηση, αλλά όπως και στα ζωγραφικά έργα την ενισχύει μέσα από τον ίδιο τον χορό και την κίνηση του σώματος, όπως όμως και από τον χορό και την κίνηση του υφάσματος του ρούχου της χορεύτριας. Όπως παρατηρεί και ο Georges Didi-Huberman για τα υφάσματα που φοράει η *Νύμφη*,⁷⁸ φαίνεται να ενδιαφέρει περισσότερο το εφέ της κίνησης, παρά η ίδια η κίνηση καθαυτή. Παρομοίως, οι Bene Gesserit στο *Dune* (Denis Villeneuve) και παρά τον δευτερεύοντα ρόλο τους, εξελίσσουν την πλοκή μέσω της κίνησης τους αλλά και της κίνησης των υφασμάτων που τις καλύπτει. Είναι αμφίσημο εάν τα υλικά αντικείμενα μπορούν αυτοτελώς να παραγάγουν κίνηση, χωρίς δηλαδή τη βοήθεια κάποιας εξωτερικής δύναμης, όμως μπορούν ίσως να προκαλέσουν την κίνηση, είτε αυτή είναι σωματική είτε πνευματική. Παράδειγμα τέτοιων αντικειμένων αποτελούν οι βαλίτσες στο *Darjeeling limited* (Wes Anderson). Αυτές ανήκαν

76 Richtungsschmuck

77 Gottfried Semper, *Der Stil in den technischen und tektonischen Künsten oder praktische Ästhetik, Vortrag gehalten 1856*, (Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1860)

78 Georges Didi-Huberman, *The surviving image : phantoms of time and time of phantoms : Aby Warburg's history of art*, (The Pennsylvania State University Press, 2017), σελ. 221



14.



15.

στον πατέρα τον πρωταγωνιστών και σηματοδοτούν το πότε θα κινηθούν ή θα ταξιδέψουν οι χαρακτήρες. Στην αρχή της ταινίας ο πρωταγωνιστής τρέχει κρατώντας τη βαλίτσα, ενώ στο τέλος της ταινίας όταν η εξέλιξη σταματά, οι πρωταγωνιστές σε ένα αντίστοιχο πλάνο τρέχουν και πετάνε τις βαλίτσες.

Η δεύτερη κατηγορία *Νύμφης* αφορά τη μεταφορά υλικών αντικειμένων, μία αξιοσημείωτη πράξη από εξελικτική και ανθρωπολογική άποψη, καθώς μπορεί σε πολλές περιπτώσεις να διακρίνει τον άνθρωπο από πολλά άλλα ζωικά είδη: ο homo erectus ή ο homo sapiens είναι κατά βάση homo ferens.⁷⁹ Από την άποψη της σύνθεσης μιας εικόνας, η μεταφορά έχει να κάνει με τη δυναμική και την ένταση της κίνησης, καθώς συνεπάγεται ένα συγκεκριμένο είδος σωματικής έκφρασης και ταυτόχρονα τη μετάθεση ενός φυσικού αντικειμένου στον χώρο.⁸⁰ Στα ζωγραφικά έργα, η φιγούρα που *φέρνει-φέρει* είναι κυρίως γυναικεία, στον ρόλο της υπηρέτριας που φέρνει φαγητό ή ποτό (46.7,46.18,46.26) και σε αντίθεση με την προηγούμενη κατηγορία, η πρόθεση της κίνησης υπονοείται από την ύπαρξη κάποιου αντικειμένου, όπως ενός δίσκου. Κινηματογραφικά, αυτή η φιγούρα φαίνεται να υπάρχει στην επιχείρηση Meals on wheels στο **Fire Walk With Me** και στο **Twin Peaks** (David Lynch). Η *Νύμφη* αυτή ξεπερνάει την παραδοσιακή έννοια του σερβιτόρου και προσεγγίζει τον σημερινό delivery man, με τη γυναικεία φιγούρα να επικρατεί έτσι ως care giver. Με αυτόν τον τρόπο, ο Lynch δίνει πρόσωπο στο «καλό», όπως αντίστοιχα στην υπόλοιπη ταινία προσωποποιεί με έναν άντρα το «κακό». Στην ταινία **La Bête** (Bertrand Bonello) προσέγγισα τον σερβιτόρο ως *Νύμφη*. Σε ένα ζωγραφικό έργο, η κίνηση ήταν αυτό που διαφοροποιούσε τη *Νύμφη* από τους υπόλοιπους ακίνητους χαρακτήρες. Στην περίπτωση όμως αυτού του σερβιτόρου, οι γύρω χαρακτήρες χορεύουν και αυτός διαφοροποιείται μέσω της ακινησίας του.

Η *Νύμφη* τελάλης-αγγελιοφόρος είναι αρκετά δυσνόητη, διότι στην εικόνα δεν υπάρχει η ομιλία, υπάρχουν όμως άλλα στοιχεία που φανερώνουν το είδος της είδησης που η *Νύμφη* μπορεί να

79 Andrea Pinotti, "Panel 46." Mnemosyne Atlas, Cornell University Library, <https://warburg.library.cornell.edu/pathways/panel-46/>

80 Ibid.



16.



17.



18.



19.



20.

μεταφέρει, είτε αυτό είναι η ίδια η κίνηση της, είτε η έκφραση του αποδέκτη της είδησης, είτε τα αντικείμενα και το περιβάλλον που στήνεται η εικόνα. Το θέμα της μεταφοράς μηνυμάτων αναφέρεται ποικιλοτρόπως στα πάνελ (47.18, 47.19). Η γέννηση ανακοινώνεται με τη μεταφορά της είδησης της εγκυμοσύνης, δηλαδή του μηνύματος της μελλοντικής ολοκλήρωσης του επικείμενου γεγονότος. Πέρα από τον σερβιτόρο, στο **La Bête** (Bertrand Bonello), *Νύμφη* αγγελιοφόρος είναι η μάντισσα που προβλέπει το μέλλον της πρωταγωνίστριας, αλλά επειδή μιλάει με γρίφους, οι προβλέψεις της δεν βοηθούν στην εξέλιξη της πλοκής, καθώς η πρωταγωνίστρια τις αγνοεί μέχρι το τέλος, οπότε και τις καταλαβαίνει πραγματικά. Αυτή η *Νύμφη* δεν έχει κάποια κίνηση, όμως ίσως η ακινησία της αυτή σε μια ταινία μεγάλης έντασης να είναι εκείνο ακριβώς που την καθιστά *Νύμφη*. Στον κόσμο του φανταστικού, τέτοιου είδους αγγελιοφόρος είναι οπωσδήποτε ο Lord Varys στο **Game of Thrones** (George R. R. Martin), ο οποίος με την ιδιότητα του Master of Whispers και ως ο αξιωματούχος αγγελιοφόρος του βασιλιά μεταφέρει τις πληροφορίες που πυροδοτούν διαμάχες και ορίζουν την πλοκή. Ο πιο αινιγματικός αγγελιοφόρος είναι με διαφορά ο νάνος του **Twin Peaks** (David Lynch). Χορεύει ή κινείται ή κινείται χορευτικά, με τρόπο που τραβάει κατευθείαν την προσοχή και επιτελεί τον ρόλο του ως αγγελιοφόρος καθώς δίνει τη λύση στο πρόβλημα του πρωταγωνιστή. Ακόμα και τα νέα που μεταφέρει έχουν κίνηση. Απαγγέλει τον διάλογο ανάποδα και έπειτα στο μοντάζ ο διάλογος αντιστρέφεται ώστε να ακούγεται κανονικά (αλλά και όχι).

Κάποιες φορές, το αντικείμενο της προσφοράς μιας *Νύμφης*, μπορεί να είναι ένα ανθρώπινο ον. Ένας αξιοσημείωτος αριθμός εικόνων στα δύο πάνελ φαίνεται να παραπέμπει σε ένα ζήτημα ταυτότητας που συνδέεται με την (αυτο)παρουσίαση του υποκειμένου. Ο πιο κυριολεκτικός τρόπος για να εισαχθεί κάποιος σε μια κοινότητα, είναι να γεννηθεί μέσα σε αυτή.⁸¹ Στην περίπτωση του Χριστού βέβαια, η Μαρία δεν γεννάει απλώς έναν άνθρωπο, αλλά μία κουλτούρα (47.12). Η ταινία **Mother!** (Darren Aronofsky) παραλληλίζει τις βιβλικές αφηγήσεις και διερευνά θέματα δημιουργίας, καταστροφής και τη σχέση της ανθρωπότητας με το περιβάλλον. Ο ίδιος ο σκηνοθέτης, βέβαια,

81 Ibid.



21.



22.



23.



24.

έχει περιγράψει την ταινία του ως μια αλληγορία για τον βιασμό και το μαρτύριο της Μητέρας Γης η οποία γέννησε όλη την ανθρωπότητα, με τους χαρακτήρες να αντιπροσωπεύουν μορφές από θρησκευτικά κείμενα. Στα **Star Wars**, ο Obi Wan Kenobi οδηγεί τον Anakin στη Σκοτεινή Πλευρά, λειτουργώντας ως διαγαλαξιακή *Νύμφη* που γεννάει, δημιουργεί και αναζωπυρώνει την κουλτούρα του κακού, του μίσους και της τυφλής επιθυμίας για εξουσία.

Στην ευρεία τυπολογία του *Pathosformel* της *Νύμφης*, αντιστοιχούνται και άλλοι χαρακτήρες, όπως ο καουμπόη στο **Mulholland Drive** (David Lynch), ο εμβληματικός λύκος στο **Fantastic Mr Fox** (Wes Anderson) ο οποίος με κάθε του κίνηση σηματοδοτεί την εξέλιξη της προσωπικότητας του Mr Fox, οι νύφες του **Dracula** (Tod Browning, Karl Freund) και οι ηλικιωμένες θείες στο **The Boy and the Heron** (Hayao Miyazaki) που με το περπάτημα τους κινούν την κάμερα, καθορίζουν την πλοκή και υπογραμμίζουν την αφηγηματική νομοτέλεια.

* Eilbringitte: Γερμανικό όνομα το οποίο είναι «μια σύνθετη λέξη από το Eile, που σημαίνει βιασύνη, το bringen, που σημαίνει φέρνω ή μεταφέρω, και το όνομα Brigitte.» (“A composite of Eile, meaning hurry, bringen, meaning to bear or bring, and the name Brigitte”). Frank Zöllner, *Aby Warburgs 'Bilderatlas Mnemosyne': systems of knowledge and iconography*, The Burlington magazine, Nr. 1413, 20, σελ. 1080. Κάτι αντίστοιχο στα ελληνικά θα ήταν ίσως το όνομα **Γρηγορία**.

Διανοητικό Μοντάζ Τύχης



25.

1. Τροχός της Τύχης, μικρογραφία, στο Christine de Pisan, L'Epistre d'Othéa à Hector de Troyes, fol. 129r, 1405-1410, Λονδίνο, The British Library, ms. Harley 4431
2. Hans Holbein ο Νεότερος, «Stultis fortuna favet»: η θεά της Τύχης ρίχνει στα πόδια του ανόητου ένα σάκο με χρυσά νομίσματα, σχέδιο με πένα, στο Elogio della follia του Erasmus του Ρότερνταμ, πίνακας 63, 1515, Βασιλεία, Kunstmuseum, Kupferstichkabinett
3. Bernardo Rossellino (σχεδιασμός του Leon Battista Alberti), Palazzo Rucellai, πρόσοψη, 1446-1451, Φλωρεντία
4. 'Ισις Πελαγία, σχέδιο, από νόμισμα του αυτοκράτορα Αδριανού, 2ος αιώνας μ.Χ.
5. Τύχη με το πανί, σχέδιο, από μέταλλο του «Αλεξάνδρου Κάνου, διδάκτορα utriusque juris και λάτρη των καλών τεχνών» (1556-1570), παραγωγή του Μιλάνου (σύνθημα «Ortanda navigatio»)
6. Κάιρος (Occasio), ανάγλυφο, άμβωνας, 11ος αιώνας, Βενετία, Τορτσέλο, Καθεδρικός Ναός της Santa Maria Assunta
7. Ο τροχός της Τύχης, μικρογραφία, στο Liber de consolatione philosophiae του Βοήθιου, fol. 11r, γαλλική παραγωγή, 13ος αιώνας, Βιέννη, Österreichische Nationalbibliothek, cod. 2642
8. Ο τροχός της Τύχης, μικρογραφία, στο Imagines secundum diversas doctores, fol. 239v, 1424, Ρώμη, Βιβλιοθήκη του Βατικανού, Cod. Palat. 1066 (στην εικόνα «Fortuna que est temporalium mutabilis solet sic depingi: ymago ceca, quia ex inproviso accidit et recedit vel quia hominem cecum reddit»)
9. Bernardo Rucellai και Nannina de' Medici στο πλοίο της Τύχης, οξυγραφία σε χαλκό, Φλωρεντία, 1466 περίπου, Βερολίνο, Staatliche Museen, Kupferstichkabinett
10. Bernhard Strigel, Ο αυτοκράτορας Μαξιμιλιανός Α' και η οικογένειά του, πίνακας, 1515, Βιέννη, Kunsthistorisches Museum
11. Κάιρος (Occasio), μέταλλο του Pier Maria Rossi, κόμη του San Secondo, οπίσθια όψη, Πάρμα, δεύτερη μισή του 16ου αιώνα (σύνθημα: «Aut te cariam aut poriam»)
12. Albrecht Dürer, Νέμεσις (Η μεγάλη Τύχη), οξυγραφία σε χαλκό, 1502-1503
13. Giovan Battista Bonini, Κάιρος (Ευκαιρία), μέταλλο για τον μαθηματικό και αρχιτέκτονα Camillo Agrippa, οπίσθια όψη, 1580 περίπου (σύνθημα: «Velis nolisse»)
14. Προφίλ του Camillo Agrippa, γύψινο εκμαγείο του μεταλλίου του Giovan Battista Bonini για τον Camillo Agrippa, εμπρόσθια όψη [βλ. εικ. 13]
15. Τροχός της Τύχης, μικρογραφία, στο Des Cas des nobles hommes et femmes του Βοκκάκιου, fol. 170r, γαλλικό χειρόγραφο, περ. 1450, Λονδίνο, Βρετανική Βιβλιοθήκη, ms. 35321
16. «Δάσκαλος των εικονογραφήσεων του Βοκκάκιου», Μάχη της Τύχης κατά της Φτώχειας, στο Livre de la Ruyne des nobles hommes et femmes του Βοκκάκιου, c. 74, 1476, Μπριζ, Colard Mansion
17. Πάπας Πίος Β' (Enea Silvio Piccolomini) στο βασίλειο της Τύχης (τίτλος στην εικόνα), ξυλογραφία, γερμανική περιφέρεια, 15ος αιώνας. Τροχός της Τύχης, ξυλογραφία, De casibus virorum illustrium του Μποκκάτσιου, Μπριζ, 1483.
18. Paolo Mannucci (από σχέδιο του Bernardino Pinturicchio), Τύχη, μαρμάρινη μαρκετερία, δάπεδο, 1504-506, Σιένα, Καθεδρικός Ναός
19. Nicoletto da Modena, Τύχη, οξυγραφία σε χαλκό, 1506 περίπου
20. Εργαστήριο του Andrea Mantegna, Occasio και Paenitentia [σύμφωνα με τον Warburg; ίσως Occasio και Eruditio ή Virtus], τοιχογραφία, 1500-1505, Μάντοβα, Palazzo Ducale
21. Fortuna, σήμα εκτύπωσης του εκδότη Andreas Cratander, εδώ σε μια έκδοση του Cicerois Opera, Βασιλεία, 1528.
22. Ο Άγιος Ιωάννης στην Πάτμο, πίνακας, πορτογαλική σχολή, 15ος αιώνας [πηγή και τοποθεσία άγνωστη].
23. Francesco di Giorgio Martini, Ιππώνα, σχέδιο, 1470-1475, Φλωρεντία, Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi
24. Τύχη, χαρακτηριστικό, Theodor De Bry, Emblemata Nobilitatis et vulgo scitu digna singulis historiis symbola adscripta, fol.5, Φρανκφούρτη, 1593
25. Τύχη, ανάγλυφο, έμβλημα στο κράνος του Giovanni Rucellai, 1460 περίπου, Φλωρεντία, Palazzo Rucellai
26. Guido Reni, Τύχη, πίνακας, 1623, Ρώμη, Pinacoteca Vaticana
27. Lorenzo Spirito, Libro delle sorti, εξώφυλλο, Περούτζια, 1482
28. Τέσσερις εικονογραφήσεις της Τύχης, ξυλογραφία, στο Triompho di Fortuna του Sigismondo Fanti Ferrarese, Βενετία, 1527
29. Leonardo da Vinci, Αλληγορία των σχέσεων μεταξύ του βασιλιά της Γαλλίας και του Πάπα, σχέδιο, 1516, Windsor, Royal Collection



30. Cornelis Anthonisz Thenissen (attr.), Αλληγορία της Ατυχίας, σχέδιο με πένα, 1530 περίπου, Λονδίνο, Βρετανικό Μουσείο, Τμήμα Εκτυπώσεων και Σχεδίων
31. Cornelis Anthonisz Thenissen (attr.), Allegoria della Sfortuna, disegno a penna, 1530 ca., London, The British Museum, Department of Prints and Drawings
32. Agnolo Bronzino, Αλληγορία της Τύχης, πίνακας, 1567 περίπου, Φλωρεντία, Γκαλερί Ουφίτσι



26.



27.

Με το όνομά της να σημαίνει ταυτόχρονα «καταιγίδα», «τύχη» και «μοίρα», η *Φορτούνα* ρυθμίζει τα σημεία και τις ιδιότητες που είναι κρίσιμα για τη γένεση αυτού που ο Warburg αποκαλούσε «χειραφετημένο, αναγεννησιακό άτομο», το οποίο διαθέτει επιλογές, αντίληψη και εμπορικό δαιμόνιο, δηλαδή όλα όσα συνενώνονται για να σχηματίσουν τον «έμπορο» του πάνελ 48, το οποίο είναι αφιερωμένο στη *Φορτούνα* και χαρτογραφεί την εξέλιξη της εικονολογίας της. Σε κάθε περίπτωση, η *Φορτούνα* αποδεικνύεται ισχυρή όταν ο θεατής και η εικόνα, το υποκείμενο και το αντικείμενο δηλαδή, δημιουργούν από κοινού ένα νόημα, γεγονός που ισχύει είτε εάν το αντικείμενο είναι άτομο της Αναγέννησης είτε ένας ιστορικός τέχνης του 20ού αιώνα.

Το πάνελ 48 ξεκινά με μια ακολουθία από μεσαιωνικές εικονογραφήσεις βιβλίων (48.7,48.8,48.15,48.16,48.17), του Boethius, που απεικονίζει τη *Φορτούνα* ως μια γυναίκα που ελέγχει τον τροχό στον οποίο περιστρέφονται οι τύχες όλων των μελών της κοινωνίας.⁸² Το μοτίβο της Τύχης στον κινηματογράφο έχει απασχολήσει σκηνοθέτες όπως τον Woody Allen, ο οποίος στο **Coup de Chance** και στο **Match Point**, αφήνει τα συμβάντα που εξελίσσουν την πλοκή και σώζουν τους πρωταγωνιστές να βασίζονται σχεδόν εξ ολοκλήρου στην τύχη. Η τύχη σε αυτές τις ταινίες εμφανίζεται ως μοτίβο, επίσης όμως προσωποποιείται: η μητέρα της Γαλλίδας στο **Coup de Chance**, χρησιμοποιώντας ένα αντικείμενο, στην συγκεκριμένη περίπτωση ένα όπλο, «αλλάζει» τη μοίρα των χαρακτήρων, αντίστοιχα όπως η *Φορτούνα* με τον τροχό της αποφασίζει τυχαία για τη μοίρα της ανθρωπότητας.

Μια εικονογράφηση του Boethius (48.7) απεικονίζει το πρόσωπό της *Φορτούνα* κρυμμένο πίσω από δύο μακριές τούφες μαλλιών, που δείχνουν σε αντίθετες κατευθύνσεις. Παρομοίως, το χειρόγραφο *Imagines secundum diverses doctores* (48.8), που ερμηνεύει εκ νέου διάφορους παγανιστικούς θεούς, είναι σύμφωνο με αυτή τη διττή φύση της *Φορτούνα* και επικαλούμενο τον Boethius, την περιγράφει ως «posterior alba ... anterior nigra», δηλαδή «λευκή εμπρός και μαύρη πίσω», αναπαριστώντας την με δύο πρόσωπα στραμμένα σε

⁸² Florian Fuchs, "Panel 48." Mnemosyne Atlas, Cornell University Library, <https://warburg.library.cornell.edu/pathways/panel-48/>



28.

αντίθετες κατευθύνσεις.⁸³ Η διττή προσωπικότητα της *Φορτούνα*, που σημαίνει και τύχη αλλά και καταιγίδα, μπορεί κινηματογραφικά να αντιστοιχεί σε έναν διττό χαρακτήρα, αλλά και σε χαρακτήρα που βρίσκεται παράλληλα σε δύο καταστάσεις ή ταλαντεύεται ανάμεσά τους. Στο *Mulholland Drive* (David Lynch), η Naomi Watts, βιώνει ταυτόχρονα την πραγματικότητα και μια ονειρική κατάσταση. Αυτό το *Pathosformel* βλέπουμε να εμφανίζεται ευρύτερα στο έργο του David Lynch, συγχωνεύοντας δύο αντίθετες καταστάσεις. Η εικονογράφηση του ονείρου που είδε ο Πάπας Πίος Β΄ για τη *Φορτούνα* (48.17), στο οποίο έπρεπε να την πλησιάσει στον κλειστό κήπο της για να μάθει πώς να κατανέμει τις τύχες και τις ατυχίες των ανθρώπων με τρόπο ευνοϊκό για την παπική του θητεία,⁸⁴ ίσως ταιριάζει με την ονειρική διάσταση της *Φορτούνα* που αποδίδω στον κινηματογραφικό κόσμο του Lynch. Το γεγονός ότι αυτή η πρώτη ακολουθία αποτελείται από εικονογραφήσεις βιβλίων προμηνύει την επικράτηση της μορφής της *Φορτούνα* στην καθημερινότητα της Αναγέννησης και εξηγεί τον λαϊκό θαυμασμό προς αυτήν, όχι μόνο ως σύμβολο τύχης, αλλά και ως ναυτικό σύμβολο.⁸⁵

Η εικονολογία της επόμενης ακολουθίας (48.3, 48.4, 48.5, 48.12, 48.19, 48.20, 48.23) που ξεκινά με το νόμισμα του Αδριανού (48.4), στο οποίο η Ίσις Πελαγία απεικονίζεται να κυβερνά ένα πλοίο, εισάγει το ναυτικό θέμα στο πάνελ επισημαίνοντας ταυτόχρονα την άνθηση του εμπορίου την εποχή εκείνη. Αναπαρίσταται επίσης ο έμπορος, στον οποίο ο Warburg είχε αποδώσει τον ρόλο του «χειραφετημένου ανθρώπου».⁸⁶ Βέβαια, η εξάρτηση του αναγεννησιακού ατόμου από σύμβολα όπως η *Φορτούνα* δεν καθιστά, κατά τη γνώμη μου, τον αναγεννησιακό άνθρωπο «αυτό-απελευθερωμένο», αλλά αντιθέτως τον εγκαταλείπει έρμαιο στη δύναμη της Τύχης, παρά το γεγονός ότι ένας έμπορος έχει αναπτύξει μια αυξημένη αυτενέργεια με σκοπό να βιοποριστεί ή να πλουτίσει. Ένα δεύτερο νόμισμα (48.5) μεταφέρει επίσης το θέμα του εμπόρου. Η ναυτική εικονολογία του και το σύνθημα

83 Ibid.

84 Ibid.

85 Ibid.

86 Ibid.



29.



30.

«το επιθυμητό ταξίδι» («Optanda Navigatio») παρουσιάζουν τη *Φορτούνα* ως τον μόνο παράγοντα ικανό να καθορίσει όλες τις πτυχές της ναυτικής ζωής. Δίπλα στο νόμισμα υπάρχει μια σύγχρονη φωτογραφία του Palazzo Rucellai στη Φλωρεντία (48.3), η οποία δεν παρουσιάζει καμία αναφορά στο θέμα του πίνακα, αλλά λειτουργεί ως οπτική μετωνυμία της προστασίας που προσφέρει η *Φορτούνα* στην συγκεκριμένη οικογένεια. Ειδικά για τον Warburg, οι Rucellai αποτελούν παράδειγμα ενός «τύπου» της Αναγέννησης, του *Einzelperson* (*Μοναδικού Ανθρώπου*) ο οποίος αντιλαμβάνεται την ατομικότητά του μέσω της αλληλεπίδρασης με την τέχνη και με συγκεκριμένα μοτίβα που απαντώνται στα *Bilderfahrzeuge*.⁸⁷

Σε αυτή την ακολουθία εικόνων, η ναυτική *Φορτούνα* έχει αναπτύξει πλήρως το σύνολο των διακριτικών στοιχείων της τα οποία χρησιμοποιεί για να κατευθύνει τον κόσμο, όπως είναι ο άνεμος, ένα πανί που ανεμίζει, το πηδάλιο και η σφαίρα — αντικείμενα που ο Warburg ονόμαζε «αξεσουάρ σε κίνηση».⁸⁸ Η τυπολογία της *Φορτούνα* που κρατάει αντικείμενα με σκοπό τον έλεγχο και την καθοδήγηση της κίνησης, της τύχης και της ασφάλειάς του εμπόρου, μπορεί να μεταφραστεί κινηματογραφικά σε χαρακτήρες οι οποίοι βασίζονται σε κάποιο υλικό αντικείμενο. Στο **The Lord of The Rings** (Peter Jackson) ο Frodo εξαρτάται από το δαχτυλίδι για να τον οδηγήσει στη Mordor, με την ασφάλεια του όμως να εξαρτάται επίσης από αυτό. Έτσι ένα υλικό αντικείμενο προκαλεί την εξέλιξη της ιστορίας, κινούμενο μαζί της. Αντίστοιχα, στο **Alice in Wonderland** (Clyde Geronimi, Wilfred Jackson), το ρολόι τσέπης που κουβαλάει μονίμως μαζί του ο λευκός λαγός, του προκαλεί άγχος και τον εξαναγκάζει σε τρέξιμο, με την Αλίκη να τον ακολουθεί, πραγματοποιώντας έτσι το περιπετειώδες ταξίδι της στη Χώρα των Θαυμάτων.

Η *Φορτούνα*, όπως αναφέρθηκε, είχε σταθερή παρουσία στην αναγεννησιακή καθημερινότητα. Το Palazzo Rucellai (48.3) εμφανίζεται ξανά σε μια φωτογραφία (48.26), αυτή τη φορά όμως από άλλη οπτική γωνία, η οποία απεικονίζει το λεγόμενο «impresa», το οικόσημο της οικογένειας Rucellai πάνω από μια

87 Ibid.

88 David Freedberg and Claudia Wedepohl, eds., *Aby Warburg 150: Work, Legacy, Promise* (Berlin and Boston: De Gruyter, 2024), σελ. 95



31.



32.



33.



34.



35.



36.

πύλη.⁸⁹ Εδώ, η *Φορτούνα* στέκεται όρθια σε ένα πλοίο, κρατώντας ένα πανί και φορώντας ένα κράνος από όπου ξεπροβάλλουν τα μακριά μαλλιά της. Το *imprese* αυτό είναι ένας κόμβος μεταξύ του συγκεκριμένου και του συνολικού, συνδέοντας ακριβώς τη στιγμή της παρατήρησης, το μεμονωμένο άτομο με τη γενική πορεία του κόσμου. Κάθε φορά που κάποιος περνούσε την πύλη του Palazzo Rucellai, διακοσμημένη με το *Φορτούνα-imprese*, θεωρείτο ότι η τύχη της οικογένειας και του διαβάτη επηρεαζόταν και διαμορφωνόταν.⁹⁰ Ένα τέτοιο σύμβολο, παρά το γεγονός ότι παραμένει σταθερά στη θέση του ενώ υπάρχει μια ροή κίνησης γύρω του, επηρεάζει τη μοίρα των ατόμων που βρίσκονται μέσα σε αυτή τη ροή, μέσα από τη σχέση εικόνας-παρατηρητή την οποία ο Warburg ονόμασε «εφαρμοσμένη εμβληματική». Εικόνες όπως αυτές υπερβαίνουν κατά πολύ το απλώς διακοσμητικό επίπεδο· αντίθετα, συνδυάζουν το μυθικό με το ιστορικό, το χριστιανικό με το παγανιστικό και το προσωπικό με το συλλογικό, εκδηλώνοντας έτσι τον αγώνα του φαινομενικά, κατά τη γνώμη μου, «χειραφετημένου ανθρώπου». Σε αντίθεση με την προηγούμενη ακολουθία που η *Φορτούνα* κρατούσε σταθερά ένα αντικείμενο για να εκκινήσει τη ναυτική και εμπορική κίνηση και να προμηύσει ένα ασφαλές ταξίδι, σε αυτήν την ακολουθία η *Φορτούνα* γίνεται η ίδια το σταθερό στοιχείο που μέσω της ακινησίας του κινεί τη ζωή του ατόμου.

Είναι αρκετά σύνηθες στον κινηματογράφο, ένα σταθερό στοιχείο όπως είναι ένα αντικείμενο, να είναι αυτό που κινεί την πλοκή της ιστορίας. Σε ορισμένα παραδείγματα όπως το *The Notebook* (Nick Cassavetes), το *Up* (Pete Docter) και η *Περιφρόνηση*⁹¹ (Jean-Luc Godard), το σταθερό στοιχείο που προωθεί την εξέλιξη της υπόθεσης είναι μία κατοικία. Στην περίπτωση του *The Old Oak* (Ken Loach) η *Φορτούνα*-κτήριο, μία παμπ σε μια κάποτε ακμάζουσα κοινότητα ανθρακωρύχων, αποτελεί την κινητήρια δύναμη για την εξέλιξη της ιστορίας. Στις περιπτώσεις του *The Life Aquatic with Steve Zissou* (Wes Anderson) και *Howls Moving Castle* (Hayao Miyazaki), ένα καράβι και ένα κάστρο στον ρόλο της *Φορτούνα*

89 Florian Fuchs, "Panel 48." Mnemosyne Atlas, Cornell University Library, <https://warburg.library.cornell.edu/pathways/panel-48/>

90 Ibid.

91 Le Mépris, Jean-Luc Godard, 1963



37.

είναι αυτά που προκαλούν την ροή των γεγονότων γύρω τους, ενώ τα ίδια έχουν σταθερή παρουσία ως αρχιτεκτονικά αντικείμενα πρωταγωνιστές της ταινίας. Αντίστοιχα, άψυχα αντικείμενα όπως τα σκουλαρίκια στο **The Earrings of Madame De...** (Max Ophüls) προκαλούν την κίνηση, μέσω της αντικειμενικής τους ακινησίας. Η ανθρώπινη παρουσία υπαγορεύεται από άψυχα αντικείμενα, μέσω της δυναμικής των οποίων απορρίπτεται η έννοια της «αυτό-απελευθέρωσης».

Crossing the Line: Η Αρπαγή της Περσεφόνης



38.

1. Roelant Savery (αποδίδεται σε), Ο μύθος του Ορφέα (λεπτομέρεια), λάδι σε καμβά (80x190 εκ.), δεύτερη μισή του 16ου αιώνα. Βερόνα, Δημοτικό Μουσείο Τέχνης του Cascelvecchio.
2. Roelant Savery (αποδίδεται σε), Ο μύθος του Ορφέα (λεπτομέρεια), λάδι σε καμβά (80x190 εκ.), δεύτερη μισή του 16ου αιώνα. Βερόνα, Δημοτικό Μουσείο Τέχνης του Cascelvecchio.
3. Roelant Savery (αποδίδεται σε), Ο μύθος του Ορφέα (λεπτομέρεια), λάδι σε καμβά (80x190 εκ.), δεύτερη μισή του 16ου αιώνα. Βερόνα, Δημοτικό Μουσείο Τέχνης του Cascelvecchio.
4. Πλούτωνας, Αφροδίτη και Έρως, χαρακτηριστικό (18,3x14 cm.), 1634. Jacob Struys, Ontschakingh van Proserpina, met de met de Brugloft van Pluto. Ghespeelt op de Amsterdamsche, Άμστερνταμ: Cornelis Danckertsz, 1634, σ. Α.
5. Η αρπαγή της Προσερπίνας, χαρακτηριστικό (18,3x14 εκ.), 1634. Jacob Struys, Ontschakingh van Proserpina, met de met de Brugloft van Pluto. Ghespeelt op de Amsterdamsche, Άμστερνταμ: Cornelis Danckertsz, 1634, εξώφυλλο.
6. Peter Paul Rubens, Η αρπαγή της Προσερπίνας, λάδι σε καμβά (181x271,2 εκ.), 1636-1637. Μαδρίτη, Μουσείο του Πράδο.
7. Rembrandt Hermannszoon van Rijn, Το πλοίο της Τύχης, χαρακτηριστικό (11,3x16,8 cm.), 1634. Elias Herckmans, Der zee-vaert lof: handelende vande gedencckwaerdighste zee-vaerden (...), σε VI boecken beschreven, Άμστερνταμ: J.P. Wachter [για] J. Fredericks, 1634, σ. 1.
8. Bernard Picart και άλλοι, Η αρπαγή της Προσερπίνας, χαρακτηριστικό, 1732. Οβίδιος, Les Métamorphoses d'Ovide : en latin, traduites en françois, avec des remarques, et des explications historiques, Άμστερνταμ 1732, σ. 162.
9. Αντόνιο Tempesta, Η αρπαγή της Προσερπίνας, χαρακτηριστική (10,2x11,6 εκ.), 1606. Οβίδιος, Metamorphoseon sive transformationum Ovidianarum libri quindecim (...), Αμβέρσα 1606. Επιγραφή: «Rapta Proserpina, Cyane in stagnum sui nominis convertitur»
10. Δίας και Δήμητρα, χαρακτηριστική, 1643. Jacob Struys, Ontschakingh van Proserpina, met de met de Brugloft van Pluto. Ghespeelt op de Amsterdamsche, Άμστερνταμ: Cornelis Danckertsz, 1634, σ. D.
11. Peter Claesz Soutman (από χαμένο σχέδιο του Peter Paul Rubens), Η αρπαγή της Προσερπίνας, χαρακτηριστικό (21,5x32,4 εκ.) 1620-1625. Επιγραφή: «Incerta Volucris fertur Proserpina curru / Coesariem diffusa nota, plantuac[ue] lacertos / Verberat, adstantes socias, Matremq[ue] remotam / Invoctat, at quoetus ad nubila fundit Inanes»
12. Peter Paul Rubens, Fortuna (σχέδιο για ένα από τα εξήντα μυθολογικά έργα που διακοσμούσαν το κυνήγι Torre de la Parada του βασιλιά Φιλίππου IV, κοντά στη Μαδρίτη), λάδι σε ξύλο (35,7x25,4 εκ.), 1636-1638. Βερολίνο, Staatliche Museen, Gemäldegalerie.12
13. Willem Van Haecht, Η αρπαγή της Προσερπίνας (λεπτομέρεια από το έργο «Ο Απόλλων ζωγραφίζει την Καμπάση»), λάδι σε ξύλο (104,9x148,7 εκ.), 1630 περίπου. Χάγη, Mauritshuis.
14. Η θυσία της Ιφιγένειας (ή Θυσία της κόρης του Ιάφει), αντίγραφο από σχέδιο του Ρέμπραντ (18,9x32,9 εκ.), 1655 περίπου. Λονδίνο, Βρετανικό Μουσείο.
15. Forthoffer από τον Bernard Picart, Η σφαγή των αθώνων, οξυγραφία σε χαλκό (19x51 εκ.), 1739. Barthold Heinrich Brookes, Verreutscher Bethlehemitischer Kinder-Mord des Ritters Marino, nebsr des Hrn. Übersetzers eigenen Wercken, auch vorgedrucktem Vorbericht (...), Tübingen 1739 [εδώ η έκδοση του Αμβούργου: Herold 1742].
- 16-17. Willem Van Haecht, Η αρπαγή της Προσερπίνας (λεπτομέρεια από το έργο «Ο Απόλλων ζωγραφίζει την Καμπάση»), λάδι σε ξύλο (104,9x148,7 εκ.), 1630 περίπου. Χάγη, Mauritshuis.
18. Rembrandt, Η αρπαγή της Προσερπίνας, λάδι σε ξύλο (84,8x79,7 εκ.), 1630 περίπου. Βερολίνο, Staatliche Museen, Gemäldegalerie.
19. Ανώνυμος Γερμανός (από τον Salomon Savery), Η θυσία της Πολυξένας, χαρακτηριστική, 1630. Samuel Costers, Polyxena: treur-spel. Vertoont in de Nederduytsche Academie, Άμστερνταμ: Abraham deWees, 1630.
20. Roelant Savery (από σχέδιο του David Vinckboons), Η θυσία της Πολυξένας, χαρακτηριστική, 1626. Joost van den Vandel, De Amsteldamsche Hecuba, TreurSpel, Άμστερνταμ: Iacob Aertsz. Calom, 1626.
21. Christoph Schwarz, Η αρπαγή της Προσερπίνας, σχέδιο (21x27,1 εκ.), τέλη του 16ου αιώνα. Γκέτινγκεν, Kunstsammlung der Universität.
22. Peter Paul Rubens, Ο Ερρίκος Δ΄ εκμεταλλεύεται την ευκαιρία για να συνάψει ειρήνη (γνωστή και με τον σύντομο τίτλο Occasio), σκίτσο με λάδι σε ξύλο (64x50 cm.), 1628 περίπου, Vaduz-Βιέννη, The Princely Collections.
23. Nikolaus Knüpfer, Ο Ευτυχισμένος, λάδι σε χαλκό (144x55 εκ.), 1651. Σβερίν, Staatliches Museum.

24. Claes Cornelisz Moeyaert, Η αρπαγή της Προσερπίνας, λάδι σε ξύλο (41,2x67,5 εκ.), 1644 περίπου. Άγνωστη τοποθεσία.
25. Crispijn van de Passe ο πρεσβύτερος (από τον Jacques Bellange), Canefora (λεπτομέρεια από την Προσκύνηση των Μάγων), χαρακτική (27,7x20,2 εκ.), 1600 περίπου. Βερολίνο, Staatliche Museen, Kupferstichkabinett.

Τα *Pathosformeln* της *Νύμφης* και της *Φορτούνα* συμπεριλαμβάνουν τη χειρονομία της κίνησης ως βασικό χαρακτηριστικό τους. Η Περσεφόνη, όντας η ίδια μια νύμφη, ενσωματώνει την κίνηση στις αναπαραστάσεις της, αλλά δεν αποτελεί από μόνη της αντικείμενο ενός *Pathosformel*. Η αρπαγή της όμως, δεν λειτουργεί ως απλή μυθολογική αφήγηση, αλλά ως *Pathosformel* βίαιης μετάβασης και περιλαμβάνει ένα διαφορετικό είδος κίνησης — μια ταλάντωση μεταξύ ζωής και θανάτου, ελέγχου και φρενίτιδας. Η Περσεφόνη ενσαρκώνει βίαια αυτή την κίνηση, εφόσον η αρπαγή γίνεται δίχως τη θέλησή της, καθώς κινείται κυκλικά μεταξύ του Κάτω Κόσμου και της Γης. Η *Αρπαγή της Περσεφόνης* από τον θεό του Κάτω Κόσμου Άδη αποτελεί έκφραση ενός πάθους που έχει απασχολήσει τους καλλιτέχνες της Αναγέννησης και του Μπαρόκ και το οποίο εκφράζεται στο *Pathosformel* του Θανάτου του Ορφέα. Ενώ συνυπάρχουν και έργα με τον Θάνατο του Ορφέα, το επίκεντρο των περισσότερων εικόνων του πάνελ είναι ο μύθος της Αρπαγής της Περσεφόνης, όντας και αυτό μια ιστορία ανεξέλεγκτων παθών, η οποία παρουσιάζεται σε πολλαπλές εκδοχές.⁹² Οι εικόνες που συγκεντρώνει ο Warburg σε αυτό το πάνελ και η διάταξή τους εξετάζουν κυρίως πώς η παράδοση του Μπαρόκ αγωνίζεται να θέσει υπό έλεγχο αυτά τα πάθη, των οποίων η «απειλή» προσωποποιείται εδώ από τον Άδη και το λάγνο σχέδιό του να απαγάγει την Περσεφόνη. Το πεσμένο καλάθι και τα λουλούδια που χύνονται έξω από αυτό έχουν καθοριστικό ρόλο για την αναγνώριση και την ανάγνωση αυτού του *Pathosformel*, καθώς συνδέονται με την απώλεια, την οποία στην συγκεκριμένη περίπτωση συνεπάγεται η υποταγή σε άγρια πάθη.

Το έργο του Bernini *Η Αρπαγή της Περσεφόνης* υπογραμμίζει την αποφασιστική χειρονομία ανυπακοής της Περσεφόνης, καθώς προσπαθεί να ξεφύγει από τη λαβή του θεού Άδη. Ο πίνακας του Rembrandt (70.18) παραπέμπει στο άγαλμα του Bernini και έτσι παγώνει τη δράση του γεγονότος μέσω μιας διαμεσικής αναφοράς (intermedial citation), κατά την οποία μια μορφή από ένα μέσο επανεμφανίζεται σε ένα άλλο, λειτουργώντας έτσι ως αναφορά μεταξύ μέσων και όχι μεταξύ κειμένων, με αποτέλεσμα την καταγραφή και την ανάδειξη της στιγμής που η βία των

92 Jane O. Newman and Lara Hatch, "Panel 70." Mnemosyne Atlas, Cornell University Library, <https://warburg.library.cornell.edu/pathways/panel-70/>



39.



40.



41.



42.



43.

παθών μπορεί να καταπολεμηθεί.⁹³ Η τυπολογία της αρπαγής και της απαγωγής, με βασικό παράδειγμα αυτό της Αρπαγής της Περσεφόνης το οποίο αποτυπώνεται και στην κινηματογραφική οπερέτα **Persephone** (Costas Athousakis), μια ιαπωνική μεταγραφή του εν λόγου αρχαίου ελληνικού μύθου,⁹⁴ αποτελεί συνήθη θεματολογία στον κινηματογράφο.

Όπως και στη *Φορτούνα*, ο μύθος της Αρπαγής μπορεί να ερμηνευθεί με δύο τρόπους: είτε ως μια απλή απαγωγή είτε, εάν συνδεθεί με την ιδιότητα του Άδη ως Θεού του Κάτω κόσμου, ως θάνατος. Η απεικόνιση του θανάτου ως πράξη απαγωγής ή καθοδήγησης ενός ζωντανού στον θάνατο από κάποιον που αποτελεί προσωποποίησή του, όπως ο Άδης, παρουσιάζεται με έναν ήπιο τρόπο στο **Harry Potter and the Deathly Hallows** (David Yates), όπου ο Dumbledore συναντά σε έναν λευκό, αέναο χώρο τον Harry, αφού εκείνος έχει χτυπηθεί με την κατάρα του θανάτου. Ο τόπος αυτός δεν αποτυπώνει την παραδοσιακή μετά θάνατον ζωή –πρόκειται για έναν χώρο που αμφιταλαντεύεται μεταξύ Ζωής και Θανάτου.

Παρουσιάζει ενδιαφέρον το γεγονός ότι η γη, δηλαδή η Περσεφόνη, συνήθως απεικονίζεται επάνω σε έναν οριζόντιο άξονα ενώ ο Άδης, λόγω της υπονοούμενης καθόδου του στον Κάτω Κόσμο, απεικονίζεται σε έναν κάθετο ή λοξό άξονα. Η συνθετική δομή ενός κινηματογραφικού πλάνου, μπορεί από σκηνοθετική επιλογή να περιλαμβάνει άξονες οι οποίοι λειτουργούν συμβολικά. Ο Wes Anderson, γνωστός για τη συμμετρία των κινηματογραφικών κάδρων του, έχει πολλές φορές χρησιμοποιήσει τους δύο άξονες με συμβολικό τρόπο, με χαρακτηριστικό παράδειγμα το **The Grand Budapest Hotel** στο οποίο οι οριζόντιες κινήσεις στους διαδρόμους συνάδουν με την τάξη και την τελετουργία, ενώ οι κάθετες κινήσεις, όπως σκάλες, ασανσέρ και πτώσεις συνδυάζονται με τη ρήξη και την απώλεια ελέγχου. Επίσης, στο **Parasite** (Bong Joon-ho), η οριζόντια κίνηση στο σπίτι των πλουσίων δηλώνει την σαθρή ή και ψευδή ισορροπία της ανώτερης οικονομικά τάξης, ενώ οι κάθετες σκάλες, τα υπόγεια, ακόμη και η πλημμύρα

93 Ibid.

94 "Persephone," Thessaloniki International Film Festival film page, Thessaloniki International Film Festival, <https://www.filmfestival.gr/en/movie-tiff/movie/12345>



44.



45.



46.

αντικατοπρίζουν τη θέση των οικονομικά αδύναμων.

Άλλο σημαντικό στοιχείο στην απεικόνιση της Αρπαγής της Περσεφόνης είναι η τύχη των λουλουδιών που έχει μαζέψει η Περσεφόνη, κόρη της θεάς της γονιμότητας Δήμητρας. Η απαγωγή της προκαλεί τη θλίψη της μητέρας της και κατά συνέπεια τον μαρασμό της γης, η οποία βυθίζεται σε χειμερινό πένθος. Η μοιραία απώλεια των λουλουδιών προμηνύει τη στείροτητα που θα ακολουθήσει.⁹⁵ Πολύ συχνό φαινόμενο στον κινηματογράφο, και ειδικά σε αυτόν που απευθύνεται σε παιδιά, είναι τα στοιχεία της φύσης ή διάφορα στοιχεία του περιβάλλοντος χώρου τα οποία φαίνεται να «ακολουθούν» τη διάθεση που δημιουργείται από την ιστορία. Η αφηγηματική τεχνική κατά την οποία το περιβάλλον αντανακλά τα συναισθήματα ενός χαρακτήρα, χρησιμοποιείται σε παιδικές (και όχι μόνο) ταινίες για να ενισχύσει το κυρίαρχο συναίσθημα και μπορεί να συνδεθεί με τα σκορπισμένα λουλούδια της Περσεφόνης που αντικατοπρίζουν την απώλεια της. Στις ταινίες μικρού μήκους του Mickey Mouse, όπως το **The Mad Doctor** (David Hand) και το **The Haunted House** (Walt Disney Studios), αντικείμενα και περιβάλλον ακολουθούν τα συναισθήματα του χαρακτήρα. Τα δέντρα λυγίζουν, τα αντικείμενα «αναστενάζουν» ή γέρνουν, ως αντίδραση στα προβλήματα του. Κάποια άλλα, όπως ο πολυέλαιος, εκφράζουν φόβο και δείχνοντας εξίσου «τρομαγμένα» μαζί του. Με παρόμοιο τρόπο, στο **Coraline** (Henry Selick), στον «Άλλο Κόσμο», το περιβάλλον αλλάζει ανάλογα με τα συναισθήματα της Coraline και τις διεστραμμένες επιθυμίες των άλλων χαρακτήρων.

Ο τρόπος απεικόνισης της Περσεφόνης στο πάνελ 70 επηρεάζει την τυπολογία του *Pathosformel*. Από τη μία πλευρά, το έργο του Moeyaert (70.23) παραπέμπει στον van Haecht (70.13,70.16) απεικονίζοντας μια Περσεφόνη ανίκανη να αντισταθεί στην αμείλικτη κίνηση της άμαξας του Άδη. Υφολογικά, οι καλλιτέχνες αυτοί, επιλέγοντας να διατάξουν συνθετικά τη σκηνή με μια ενιαία οριζόντια κίνηση που οργανώνει τη δράση, αντιπροσωπεύουν το βόρειο Μπαρόκ το οποίο «μνημειοποιεί» το γεγονός με κλασικιστικό τρόπο, ακόμη και όταν το αισθηματοποιεί,

95 Jane O. Newman and Lara Hatch, "Panel 70." Mnemosyne Atlas, Cornell University Library, <https://warburg.library.cornell.edu/pathways/panel-70/>

υποδηλώνοντας ένα είδος «ψεύτικου πάθους».⁹⁶ Ο Rembrandt, από την άλλη πλευρά, αποφεύγει αυτό το είδος εντυπωσιασμού.⁹⁷

Ο πίνακας του Rembrandt (70.18) συνιστά μια ξεκάθαρη αντιπρόταση σε εκείνον του Moeyaert.⁹⁸ Η σύνθεσή του είναι σκόπιμα σύνθετη και δυναμική: η μερικώς οριζόντια και μερικώς καθοδική κίνηση προς τα δεξιά του άρματος του Άδη εξισορροπείται από την ανοδική ώθηση του σώματος και του χεριού της Περσεφόνης, καθώς εκείνη αγωνίζεται να ξεφύγει. Σε συνδυασμό με την εντονότερη φυσιοκρατική απόδοση και τη βαθιά ενσωμάτωση της δράσης στο τοπίο, το αποτέλεσμα είναι μια πιο έντονη και δραματική εκδοχή του βόρειου Μπαρόκ σε σχέση με αυτήν του Moeyaert. Παρά την υψηλή δραματική φόρτιση, ο Rembrandt μοιάζει να αναστέλλει τη ροή της αφήγησης, παγώνοντας τη στιγμή ακριβώς πριν το άρμα χαθεί κάτω από τη γη. Έτσι, διαμορφώνεται ένας ενδιάμεσος χώρος, ένας «χώρος στοχασμού», στον οποίο ο θεατής καλείται να σταματήσει απότομα, αντικρίζοντας την αποφασιστική και συνειδητή αντίσταση της Περσεφόνης απέναντι στην ορμή του Άδη. Η στάση αυτή διαφοροποιείται ριζικά από τις χειρονομίες της *Νύμφης* στον πίνακα του Moeyaert και βάζει σε δίλλημα τον θεατή για το ποια από τις δύο εκδοχές του μύθου παρατηρεί.⁹⁹ Η αντιπαραβολή των έργων αυτών σηματοδοτεί τελικά, όχι μόνο μια αισθητική αλλά και μια ηθική καμπή στην πορεία του βόρειου Μπαρόκ. Η προτίμηση του Warburg είναι σαφής: η διαδρομή που χαράζει μέσω του πίνακα καταλήγει στη χαρακτηριστική του de Passe με τη γαλήνια γυναίκα που κουβαλάει ένα καλάθι, υποδηλώνοντας ότι ο σωστός δρόμος είναι αυτός που καταλήγει στην εικόνα μιας γυναικείας μορφής —και κατά συνέπεια της ανθρωπότητας— η οποία έχει τον έλεγχο.¹⁰⁰

Η κινηματογραφική ανάγνωση αυτού του *Pathosformel* οφείλει να συμπεριλάβει και αυτόν τον διχασμό που επικρατούσε στις απεικονίσεις του βόρειου Μπαρόκ, καθώς αυτή η αστάθεια-

96 Ibid.

97 Ibid.

98 Ibid.

99 Ibid.

100 Ibid.



47.



48.



49.

εικονογραφική αμφιθυμία του πάνελ δείχνει την ίδια την αδυναμία αυτονομίας του *Pathosformel*. Η τυπολογία αυτή της απαγωγής ουσιαστικά μπορεί να διαβαστεί μόνο μέσω της σύγκρισης δύο διαφορετικών εποχών και απεικονίσεων. Πιστεύω πως αντίστοιχα και στον κινηματογράφο, η απεικόνιση μιας απαγωγής διαφέρει ριζικά από τις απαρχές του κινηματογράφου μέχρι και σήμερα.

Την εποχή του βωβού κινηματογράφου και τα πρώτα χρόνια του Χόλυγουντ (1900-1930), οι απαγωγές συχνά απεικονίζονταν ως κωμικές, μελοδραματικές ή εξωραϊσμένες, χωρίς σκηνές πραγματικής βίας. Το **The Great Train Robbery** (Edwin Stanton Porter) συχνά αναφέρεται ως μία από τις πρώτες αφηγηματικές ταινίες οι οποίες περιέχουν σκηνές δράσης. Σε αυτές περιλαμβάνονται στοιχεία απαγωγής, αν και εδώ πρόκειται για ληστεία τρένου, με την έμφαση να δίνεται στην αγωνία και στην ηρωική δράση που λαμβάνει χώρα.

Κατά την εφαρμογή του Κώδικα Hays (1930-1960), που αφορούσε την υποχρεωτική λογοκρισία κινηματογραφικών έργων, υπήρξε μια προσπάθεια για τη ρεαλιστική απεικόνιση σκηνών απαγωγής, όμως λόγω της νομοθεσίας, αυτές παρουσιάζονταν με στυλιζαρισμένο τρόπο. Ιδίως σε ταινίες νουάρ η έμφαση δίνεται στη ψυχολογική ένταση, και εξακολουθεί να αποφεύγεται σε μεγάλο βαθμό η ρητή απεικόνιση βίας στην οθόνη. Η ψυχολογική ένταση είναι κεντρική και η επικινδυνότητα και η σοβαρότητα της απαγωγής και το μαρτύριο του θύματος κυρίως υπονοούνται.

Κατά τη διάρκεια της περιόδου των 80s και των 90s, η βία στον κινηματογράφο γίνεται πιο ρητή και η απαγωγή έχει συχνά μόνιμες ψυχολογικές επιπτώσεις στα θύματα. Υπάρχει ένας συνδυασμός ρεαλισμού και κινηματογραφικής έντασης, με πιο ρεαλιστικές απεικονίσεις βίας, αλλά συχνά επίσης αρκετά στυλιζαρισμένες. Οι απαγωγείς απεικονίζονται ως έξυπνοι ή απειλητικοί κακοποιοί, όπως στο **The Silence of the Lambs** (Jonathan Demme) όπου η πράξη της απαγωγής είναι τρομακτική, αλλά όχι κατ' ανάγκην αιματηρή ή όπως στο **Blue Velvet** (David Lynch) όπου η πράξη είναι μεν τρομακτική, αλλά λαμβάνει χώρα σε ένα σουρεαλιστικό πλαίσιο.

Από το 2000 έως και σήμερα, ο κινηματογράφος ίσως έχει φτάσει στην πιο ωμή, βίαιη και ρεαλιστική εκδοχή του. Ο σύγχρονος



50.

κινηματογράφος συχνά απεικονίζει την αρπαγή ως σωματικά βίαιη, ψυχολογικά οδυνηρή και ηθικά περίπλοκη. Αυτός ο ρεαλισμός και οι εικόνες που παράγει πλέον έχουν γίνει διαδομένα και στον τηλεοπτικό, πέρα από τον κινηματογραφικό χώρο. Το **Stranger Things** (Matt Duffer, Ross Duffer) επαναφέρει τη γλώσσα των προηγούμενων δεκαετιών και την παρουσιάζει ακόμη πιο ρεαλιστικά και ωμά, συνοδεύοντας την αρπαγή διάφορων χαρακτήρων με έντονες σκηνές αιματοχυσίας και ουρλιαχτών.

* Crossing The Line: Μια κινηματογραφική τεχνική όπου η κάμερα σπάει έναν φανταστικό άξονα μεταξύ δύο θεμάτων, προκαλώντας σύγχυση στο κοινό με την αντιστροφή των θέσεων τους.

Siegerpathos & Το Σύμπλεγμα του Νικητή



51.

1. Domenico Ghirlandaio, Decursio (από ένα ρωμαϊκό αυτοκρατορικό νόμισμα), τοιχογραφίες σε γκριζάιι στις ταφικές μνημειακές κατασκευές του Francesco Sassetti και της Nera Corsi Sassetti, 1479-1486, Φλωρεντία, Εκκλησία της Santa Trinita, Καπέλα Sassetti
2. Andrea del Verrocchio, Σκηνή θρήνου για τον θάνατο της Francesca Tornabuoni, ανάγλυφο, 1477 περίπου, Φλωρεντία, Museo Nazionale del Bargello
3. Caduta di Fetonte, γλυπτό από ρωμαϊκό σαρκοφάγο του 170 μ.Χ. περίπου, Φλωρεντία, Γκαλερία των Ουφίτσι, αρχές του 16ου αιώνα, Φλωρεντία, Museo Archeologico Nazionale
4. Giuliano da Sangallo (απόδοση), Τάφος του Francesco Sassetti, τοιχογραφία, 1486, Φλωρεντία, Santa Trinita, Cappella Sassetti
5. Caduta di Fetonte, Σχέδιο από ρωμαϊκό σαρκοφάγο του 170 μ.Χ. περίπου, Φλωρεντία, Γκαλερία Ουφίτσι από Carl Robert, Die antiken Sarkophagreliefs, Βερολίνο 1919, τόμος III, 3, πίνακας CXII, εικ. 342
6. Bottega del Ghirlandaio, Ιάσοντας και Μήδεια, λάδι σε ξύλο, 1486, Παρίσι, Musée des Arts Décoratifs
7. Giuliano da Sangallo (απόδοση), Τάφος του Francesco Sassetti: Μεδαγιόν-πορτρέτο του Francesco Sassetti, κάτω φρύγος στο βάθρο, τοιχογραφία, 1486, Φλωρεντία, Εκκλησία της Santa Trinita, Καπέλα Sassetti
8. Giuliano da Sangallo (απόδοση), Τάφος του Francesco Sassetti: Αναπαράσταση του θανάτου και του θρήνου, από τον Σάρκωφαγο του Μηλέαγρου, Φλωρεντία, Palazzo Montalno, κάτω φρύγος, τοιχογραφία, 1486, Φλωρεντία, Εκκλησία της Santa Trinita, Καπέλα Sassetti
9. Μάχη του Ανγκιάρι, χαλκογραφία του W. Hanssonier από αντίγραφο του Lorenzo Zacchia (16ος αιώνας) της τοιχογραφίας του Λεονάρντο ντα Βίντσι, 1503-1505, Φλωρεντία, Palazzo Vecchio, Sala del Consiglio, 1870 περίπου, αναπαραγωγή ανεστραμμένη πλευρική από το The Burlington Magazine, 55 Οκτώβριος 1929, σ. 186, πίνακας II/B
10. Ιριδής και Τούρνος στο δάσος του Πιλούμνο, μικρογραφία από το Vergilius Romanus, Βιβλίο I, τέλη του 5ου αιώνα μ.Χ., Cod. Vat. lat. 3867, fol. 74v, Ρώμη, Βιβλιοθήκη του Βατικανού
11. Τα τροϊκά πλοία στην καταιγίδα, μικρογραφία από το Vergilius Romanus, Βιβλίο I, τέλη του 5ου αιώνα μ.Χ., Cod. Vat. lat. 3867, fol. 77r, Ρώμη, Βιβλιοθήκη του Βατικανού
12. Domenico Ghirlandaio, Αυτοκράτορας στην τετράδα, τοιχογραφίες σε γκριζάιι στις ταφικές μνημειακές κατασκευές του Francesco Sassetti και της Nera Corsi Sassetti, 1479-1486, Φλωρεντία, Εκκλησία της Santa Trinita, Καπέλα Sassetti
13. Domenico Ghirlandaio, Adlocutio, τοιχογραφίες σε γκριζάιι στις ταφικές μνημειακές κατασκευές του Francesco Sassetti και της Nera Corsi Sassetti, 1479-1486, Φλωρεντία, Εκκλησία της Santa Trinita, Καπέλα Sassetti
14. Μάχη του Ανγκιάρι, αντίγραφο του Pedro Machuca (?) από την τοιχογραφία του Λεονάρντο, 1503-1505, Φλωρεντία, Palazzo Vecchio, Sala del Consiglio, Φλωρεντία, Galleria degli Uffizi, από το The Burlington Magazine, 55 Οκτώβριος 1929, σ. 183 πίνακας I
15. Apollonio di Giovanni, Η Αφροδίτη καλεί τον Αινεία και τον Ακάτη, μικρογραφία από τον Κώδικα του Βιργίλιου, 1450 περίπου, Φλωρεντία, Βιβλιοθήκη Riccardiana, κωδ. 492, φύλλο 97r
- 15.a Apollonio di Giovanni, Ο Ποσειδώνας αναδύεται από τα νερά. Ο Αινείας στην Καρχηδόνα, τέμπρα με αυγό, κασέτα, 1460-1465, Νιου Χέιβεν, Yale University Art Gallery
17. Domenico Ghirlandaio, Ηγεμόνες σε διαπραγματεύσεις, τοιχογραφίες σε γκριζάιι στις ταφικές μνημειακές κατασκευές του Francesco Sassetti και της Nera Corsi Sassetti, 1479-1486, Φλωρεντία, Εκκλησία της Santa Trinita, Cappella Sassetti
- 17.a. Domenico Ghirlandaio, Σκηνή μάχης, τοιχογραφίες σε γκριζάιι από τον Ζακάρια στον ναό, 1485 - 1490, Φλωρεντία, Εκκλησία της Santa Maria Novella, Cappella del coro
- 17.b. Domenico Ghirlandaio, Adlocutio, τοιχογραφίες σε γκριζάιι από τον Ζακάρια στον ναό, 1485 - 1490, Φλωρεντία, Εκκλησία της Santa Maria Novella, Cappella del coro
20. Domenico Ghirlandaio (αποδιδόμενο), Τρίτωνες, πίνακας σε γκριζάιι, λεπτομέρεια από το φόντο του πίνακα «Η Ιουδήθ με το κεφάλι του Ολοφέρνη», 1489, Βερολίνο, Staatliche Museen, Gemäldegalerie
21. Domenico Ghirlandaio (αποδιδόμενο), Σκηνή μάχης, ζωγραφισμένο σε γκριζάιι, λεπτομέρεια από το φόντο της Ιουδήθ με το κεφάλι του Ολοφέρνη, 1489, Βερολίνο, Staatliche Museen, Gemäldegalerie
22. Niccolò Fiorentino (?), Venus Virgo, οπίσθια όψη του νομίσματος της Giovanna Tornabuoni, 1486 περίπου.

23. Bottega del Ghirlandaio, Φυγή των Δακών μπροστά στους Ρωμαίους, λεπτομέρεια από τη Στήλη του Τραϊανού, σχέδιο με πένα από ένα άλμπουμ σκίτσων, περ. 1490, Escorial, Βιβλιοθήκη του Μοναστηριού του San Lorenzo el Real, Cod. Escorialensis 28-II-12, fol. 63
24. Bottega del Ghirlandaio, ψ Κορίτσι με πιάτο φρούτων, σχέδιο με στυλό από ένα άλμπουμ σκίτσων, 1490 περίπου, Escorial, Βιβλιοθήκη του Μοναστηριού του San Lorenzo el Real, Cod. Escorialensis 28-II-12, fol. 51v



1. Ο Χριστός, η Εκκλησία και οι απόστολοι, σχέδιο από ένα ανάγλυφο σε σαρκοφάγο του 4ου αιώνα μ.Χ. που επαναχρησιμοποιήθηκε για τον τάφο του Αγίου Αεγίδιου, Περούτζια, Εκκλησία του Αγίου Βερνάρδου.
2. Η επιστροφή του Ιησού στους γονείς του, αναπαραγωγή μιας εικονογράφησης από τον Γρηγόριο Ναζιανζηνό, Ομιλίες, χειρόγραφο του 9ου αιώνα, Παρίσι, Bibliothèque Nationale, ms. gr. 510, fol. 165r.
3. Σχολή του Giotto, Η φυγή στην Αίγυπτο, τοιχογραφία, 1330 περίπου, Ασίζη, Άγιος Φραγκίσκος, Κάτω Βασιλική.
4. Simone Martini, Η επιστροφή του Ιησού στους γονείς του, τέμπρα σε ξύλο, 1342, Λίβερπουλ, Walker Art Gallery.
5. Ο Ιησούς μεταξύ των διδασκάλων, μικρογραφία από το λεγόμενο «Ψαλτήρι της Βασίλισσας Μαρίας», 1310-1330 περίπου, Λονδίνο, The British Library, Royal Ms. B VII, fol. 150v.
6. Maestro di Tolentino (ή της Καπέλας του Αγίου Νικολάου), Ο Ιησούς μεταξύ των διδασκάλων, η Μαρία και ο Ιωσήφ εγκαταλείπουν τον ναό με τον Ιησού, τοιχογραφία, 1340-1348, Τολεντίνο, Εκκλησία του Αγίου Νικολάου.
7. Bartolomeo Bellano, Η κρίση του Σολομώντα (λεπτομέρεια), ανάγλυφο σε μπρούντζο, 1484-1488, Πάδοβα, Εκκλησία του Αγίου Αντωνίου.
8. Ο Ιησούς μεταξύ των Διδασκάλων. Η επιστροφή της Αγίας Οικογένειας από την Αίγυπτο, ανάγλυφο από το βάθρο της δυτικής πρόσοψης του Καθεδρικού Ναού της Αμιένης, 1220-1230, Πύλη της Μαρίας, Καθεδρικός Ναός της Αμιένης.
9. Agostino di Duccio (απόδοση), Ο αποχαιρετισμός του Χριστού από τη μητέρα του (?), ανάγλυφο, 1473 περίπου, Νέα Υόρκη, Μητροπολιτικό Μουσείο Τέχνης.
10. Francesco Botticini, Ο Τωβίας και ο Αρχάγγελος Ραφαήλ με νεαρό δωρητή (γιος του πελάτη Raffaello Doni), τέμπρα σε ξύλο, 1495 περίπου, Φλωρεντία, Santa Maria del Fiore, Παλιά Ιερά.
11. Giulio Campagnola, Ο Τωβίας και ο άγγελος Ραφαήλ, οξυγραφία σε χαλκό, 1500 περίπου.
12. Guercino, Ο Τωβίας και ο άγγελος Ραφαήλ, λάδι σε χαλκό, 1624-1626, Ρώμη, Galleria Colonna.
13. Τωβίας και ο άγγελος, εκτύπωση από τον Τζιόρτζιο Νικοδέμι, I legni incisi dei Musei Bresciani, Μπρέσια 1921, σ. 32.
14. Jacopo del Sellaio, Σκηνές από τη ζωή των αγίων. Τωβίας και ο άγγελος (δεξιά), κασέτα, δεύτερη μισή του 15ου αιώνα, Γκέτινγκεν, Universitätsmuseum.
15. Francesco Botticini, Ο Τωβίας και οι τρεις Αρχάγγελοι, τέμπρα σε ξύλο, 1467, Φλωρεντία, Πινακοθήκη Ουφίτσι.
16. Donatello, Η Σαλώμη μπροστά στο συμπόσιο του Ηρώδη, ανάγλυφο σε μπρούντζο, 1423-1427, Σιένα, Βαπτιστήριο, βαπτιστήριο.
17. Ντονατέλο, Η Σαλώμη χορεύει για τον Ηρώδη, ανάγλυφο σε μάρμαρο, 1435 περίπου, Λιλ, Musée des Beaux-Arts.
18. Φίλιππο Λίππα, Η Σαλώμη χορεύει για τον Ηρώδη, τοιχογραφία, 1464 περίπου, Πράτο, Καθεδρικός Ναός, νότιος τοίχος του χορού.
19. Αντονίο Ρολλαίουολο (δημιουργός του σχεδίου), Η Ηρωδιάδα δέχεται το κεφάλι του Αγίου Ιωάννη του Βαπτιστή, προστάτης του βωμού με κύκλο από τις Ιστορίες του Βαπτιστή, 1470 περίπου, Φλωρεντία, Museo dell'Opera del Duomo.
20. Η Ιουδήθ με το κεφάλι του Ολοφέρνη, σχέδιο ανώνυμο.
- 20a. Δύο στρατιώτες κρατούν ένα ασπίδα με την προσωποποίηση της Ελπίδας, φλωρεντινή οξυγραφία σε χαλκό, 1465 περίπου, Λονδίνο, Βρετανικό Μουσείο.
22. Donatello, Ιουδήθ και Ολοφέρνης, μπρούντζος, 1446-1460, Φλωρεντία, Piazza della Signoria.
23. Ιουδήθ με το κεφάλι του Ολοφέρνη, φλωρεντινή οξυγραφία σε χαλκό, 1465 περίπου, Λονδίνο, Βρετανικό Μουσείο.
24. Sandro Botticelli, Η Ιουδήθ επιστρέφει από το στρατόπεδο με το κεφάλι του Ολοφέρνη, τέμπρα σε ξύλο, μέρος διπτύχου, ζωγραφική, 1470 περίπου, Φλωρεντία, Πινακοθήκη Ουφίτσι.
25. Sandro Botticelli, Η Ιουδήθ με το κεφάλι του Ολοφέρνη, τέμπρα σε ξύλο, 1497-1500 περίπου, Άμστερνταμ, Rijksmuseum.
26. Σχολή του Ghirlandaio, Η Ιουδήθ με το κεφάλι του Ολοφέρνη, λάδι σε ξύλο, 1489, Βερολίνο, Staatliche Museen, Gemäldegalerie.
27. Σχολή του Ghirlandaio, Η Ιουδήθ με το κεφάλι του Ολοφέρνη, λεπτομέρεια, λάδι σε ξύλο, 1489, Βερολίνο, Staatliche Museen, Gemäldegalerie.
28. Σχέδιο και πρόσοψη ενός συντριβανιού με τον Σαμφών σκοτώνει έναν Φιλισταίο του Τζιαμπολόνια, σχέδιο με πένα, 1601 περίπου, Φλωρεντία.



53.



54.

Το *Siegerpathos*, ή αλλιώς Ηρωικό Πάθος του Νικητή, περιγράφει το σύμπλεγμα του νικητή το οποίο απεικονίζεται μέσα από καλλιτεχνικές αναπαραστάσεις θριάμβου, νίκης και πολεμικής μανίας. Η κύρια εμφάνιση του γίνεται σε ένα από τα πάνελ της *Νύμφης*, στο πάνελ 47, στο οποίο το *Siegerpathos* ενσαρκώνεται από συγκεκριμένες νύμφες.

Η οικογένεια νυμφών που δημιουργείται στα πάνελ 46 και 47 είναι κυριολεκτικά «οχήματα» τα οποία μεταφέρουν ή φέρουν αντικείμενα, ανθρώπους, ολόκληρους πολιτισμούς. Στο πάνελ 47, παρ' όλα αυτά, η παρουσία του ζεύγους Ιουδήθ και Ολοφέρνη και εκείνου της Σαλώμης και του Ιωάννη του Βαππιστή υποδηλώνει μια πιθανή αντιστροφή: την τυπολογία της αιμοδιψούς *Νύμφης* «headbringer», «κυνηγού κεφαλών».

Αρπάζοντας τον Ολοφέρνη από τα μαλλιά του και υψώνοντας το σπαθί της για να αποτελειώσει το θύμα της, η μπρούντζινη Ιουδήθ του Donatello (47.17) εκφράζει ένα διαφορετικό είδος πάθους, το καθαρό *Siegerpathos*. Στην απόδοση της σκηνής από τον Ghirlandajo (47.25,47.26), το *Siegerpathos* φαίνεται στο βάθος της εικόνας, όπου ένας έφιππος στρατιώτης καρφώνει το δόρυ του σε έναν πεσμένο αντίπαλο. Το προσκήνιο κυριαρχείται από τη Νύμφη, εδώ με τη μορφή της υπηρέτριας της Ιουδήθ, η οποία βαδίζει με χάρη κρατώντας το κομμένο κεφάλι του Ολοφέρνη στη θέση του καλάθιού με τα φρούτα.¹⁰¹ Η Νύμφη γίνεται «κυνηγός κεφαλιών», φέρνει δηλαδή το κεφάλι. Σε πολλές ιστορίες εκδίκησης οι χαρακτήρες οδηγούνται σε βίαιες πράξεις λόγω του πάθους και της θλίψης τους, αλλά αυτό δεν τους καθιστά όλους νύμφες. Οι νύμφες έχουν έναν παραγωγικό ρόλο και δεν αποσκοπούν απλά στην αποκατάσταση της τάξης, αλλά στην απόδοση καθολικής δικαιοσύνης. Νύμφη headbringer — με την κυριολεκτική και μεταφορική έννοια — είναι η Arya Stark από το **Game of Thrones** (George R. R. Martin), που στοχεύει προμελετημένα να κόψει τον λαιμό των εχθρών της. Όχι απαραίτητα στην πράξη καθεαυτή, αλλά στην επίτευξη αυτού του σχεδίου φαίνεται το πάθος της. Επίσης αντιμετωπίζω ως νύμφες τους άγγελους από το **Neon Genesis Evangelion** (Hideaki Anno), που αποτελούν μια γκροτέσκ-ρομποτική

¹⁰¹ Benjamin Anderson, "Panel 47." Mnemosyne Atlas, Cornell University Library, <https://warburg.library.cornell.edu/pathways/panel-47/>



55.

απεικόνιση βιβλικών αγγέλων και επιδιώκουν να εκδικηθούν την ανθρωπότητα για την καταστροφή που έχει προκαλέσει στη γη.

Στην κορυφή του πάνελ υπάρχει ένα χαρακτηριστικό (47.20,47.20a), όπου η Ιουδήθ στέκεται θριαμβευτική, με το σπαθί στο ένα χέρι και την κεφαλή του εχθρού της στο άλλο. Κάτω, δύο φιγούρες ντυμένες με πανοπλία κρατούν μια ασπίδα που απεικονίζει την ελπίδα με γυναικεία μορφή.¹⁰² Αν το χαρακτηριστικό αυτό επιδιώκει να εξιλεώσει την ατομική πράξη βίας ανάγοντάς την σε μια στάση αρετής, αυτό κατά κάποιον τρόπο αποτυπώνεται σαφώς σε έναν από τους αποκεφαλισμούς που διαπράττει η Arya Stark, στον οποίο είναι παρούσα η αδερφή της, η προσωποποίηση της αγνότητας και της αρετής στην ιστορία.

Στο πάνελ 44, το *Siegerpathos* εντοπίζεται σε σκηνές μάχης (44.9,44.14,44.17a,44.23). Η πολυκοσμία που αποτυπώνεται στις εικόνες, ο τρόπος που τα σώματά μπλέκονται μεταξύ τους, η στάση του σώματος των πρωταγωνιστών που συνήθως ξεχωρίζουν, καθώς έχουν ένα χέρι ή ένα όπλο υψωμένο και η απουσία περιβάλλοντος χώρου χαρακτηρίζουν αυτό το *Pathosformel* και εντείνουν τη λειτουργία του. Εδώ, σε αντίθεση με το *Siegerpathos* της φιγούρας της Ιουδήθ, οι χαρακτήρες που το εμφανίζουν δεν ονοματίζονται, ούτε ξεχωρίζουν πλήρως από τη σύνθεση, καθώς το μόνο που τους διακρίνει είναι το υψωμένο χέρι ή το όπλο τους. Το *Siegerpathos* δεν προέρχεται από κάποιον χαρακτήρα, αλλά από ολόκληρη τη σκηνή μάχης, όπου ανεξάρτητα από τον τελικό νικητή, το ηρωικό πάθος φαίνεται να καταβάλει και να κινεί όλους όσους συμμετέχουν σε αυτήν. Στις περισσότερες κινηματογραφικές πολεμικές σκηνές, η κυρίαρχη φιγούρα που καταπατά ή συντρίβει τον εχθρό ξεχωρίζει με έντονο τρόπο από την ασάφεια της εικόνας της μάχης, επειδή συχνά οι σκηνοθέτες ακολουθούν την πορεία της μάχης μέσα από έναν ή περισσότερους χαρακτήρες. Ακόμα και στις σκηνές μάχης που δεν επικεντρώνονται σε έναν χαρακτήρα, το *Siegerpathos* αναγνωρίζεται ξεκάθαρα σε κοντινά πλάνα της μάχης, καθώς ξεχωρίζουν συγκεκριμένα κομμάτια της αλλά και συγκεκριμένοι μαχητές. Οι ήρωες δεν είναι πάντα χαρακτήρες με πολεμικά προσόντα, αλλά εκείνοι που σώζουν ή βελτιώνουν χαρακτήρες ή καταστάσεις. Η ιδιότητα του δασκάλου ενσαρκώνει αυτό που ο Warburg θα

¹⁰² Ibid.



56.



57.



58.

περιέγραφε ως *Siegerpathos*, δηλαδή μια μορφή ηρωισμού που δεν χαρακτηρίζεται από θρίαμβο, αλλά εκφράζεται σιωπηλά. Στο **Dead Poets Society** (Tom Schulman), στο **Good Will Hunting** (Gus Van Sant) και στο **The Holdovers** (Alexander Payne), ο δάσκαλος δεν αντιμετωπίζει κάποιους εξωτερικούς εχθρούς, αλλά ανακατευθύνει σιωπηλά τη ζωή των μαθητών του. Ο ηρωισμός του εντοπίζεται στην υπομονή και όχι στη δράση. Το αποτέλεσμα είναι ένα ανθρώπινο πάθος, ένας ηρωισμός που εκφράζεται, όχι μέσω της σωματικής νίκης, αλλά μέσω μιας πνευματικής ανωτερότητας.

Σε Ποιο Πάνελ Συγκρούεται ο Πλανήτης;



59.

1. 1. Nicolò di Giacomo di Nascimbene, γνωστός ως Νικολό ντα Μπολόνια, Μήδεια, αρχικό γράμμα D από χειρόγραφο των Tragoediae του Σενέκα, τέλη του 14ου αιώνα, Ίνσμπρουκ, Universitätsbibliothek, Cod. 87, c.120r
2. 2. Σκηνές από την ιστορία της Μήδειας: Ο Ήπαιτος μπροστά στο πτώμα του γιου του Αψίρτου (ή ο Οινέας μπροστά στο πτώμα του γιου του Μήλεαγρου); Ο Ιάσοντας και η Μήδεια σε φυγή, χειρόγραφο, μέσα του 15ου αιώνα, Λονδίνο, The British Library, Ms. Harley, 1766, fol. 31
3. 3. Agostino di Duccio, Θαύματα του Αγίου Βερνάρδου, ανάγλυφο, 1457-1461, Περούτζια, Εκκλησία του Αγίου Βερνάρδου, πύλη
4. 4. Σκηνές από την ιστορία της Μήδειας: Η Κρέουσα στις φλόγες, η Μήδεια σκοτώνει τα παιδιά της, χειρόγραφο, μέσα του 15ου αιώνα, Λονδίνο, Βρετανική Βιβλιοθήκη, Ms. Harley, 1766, fol. 33r
5. 5. Εργαστήριο του Michele da Verona, Ο Ορφέας γοητεύει τα ζώα, πίνακας, τέλη 15ου-αρχές 16ου αιώνα, Κρακοβία, Schloss Wawel, συλλογή Lanckoroński (πρώην Βιέννη)
6. 6. Andrea del Castagno, Ο Δαβίδ με το κεφάλι του Γολιάθ, πίνακας σε δερμάτινο ασπίδα, 1450 περίπου, Ουάσιγκτον, Εθνική Πινακοθήκη
7. 7. Maso Finiguerra (αποδίδεται), Ο Πύρρος θυσιάζει την Πολισένα στον τάφο του πατέρα της, σχέδιο με πένα από την αποκαλούμενη Cronaca fiorentina figurata, 1460-1470, Λονδίνο, The British Museum, Τμήμα Εκτυπώσεων και Σχεδίων, fol. 38r
8. 8. Maestro ferrarese, Θάνατος του Ορφέα, οξυγραφία σε χαλκό, 1465 περίπου, Αμβούργο, Kunsthalle, Kupferstichkabinett
9. 9. Gianfrancesco Caroto, Ηρακλής ως «vitiolum dominator», οπίσθια όψη του νομίσματος του Bonifazio Paleologo II, Μαρκήσιου του Monferrato, 1517-1518
10. 10. Mastro Giorgio (Giorgio Andreoli), Caritas, κεραμικό πιάτο από τη Φαέντσα, από χαρακτηριστικό του Marcantonio Raimondi από τον Ραφαήλ, 1520, Φλωρεντία, Museo Bardini
11. 11. Georg Pencz, Ο Χριστός καλεί τα παιδιά, οξυγραφία σε χαλκό, 1548 περίπου
12. 12. Σκηνές από την ιστορία της Μήδειας, ξυλογραφία, από τον Οβίδιο, Μεταμορφώσεις, Βενετία (Nicolaus Moretus) 1586, βιβλίο 7, σ. 135
13. 13. Jacopo del Sellaio, Ορφέας και Ευρυδίκη, κασέλα, μετά το 1471, Ρότερνταμ, Μουσείο Boijmans Van Beuningen
14. 14. Antonio Pollaiuolo, Σκηνές μάχης (Ηρακλής και Κάκος), σχέδιο με πένα από σαρκοφάγο του Camposanto της Πίζας του 2ου αιώνα μ.Χ., 1471 περίπου, Τορίνο, Εθνική Βιβλιοθήκη
15. 15. Ορφέας, μικρογραφία του 1480 από μια εικονογράφηση του Νικολό ντ' Αντόνιο ντελ Αγκλί, Le admirande magnificentie et stupidissimi apparati delle felici nozze, celebrate dall'illustre signor di Pesaro, Costantino Sforza per madonna Camille d'Aragona, Φλωρεντία 1475, Ρώμη, Βιβλιοθήκη Βατικανού, Cod. Vat. Urb. lat. 899, fol. 64v
16. 16. Baldassarre Peruzzi, Ο θάνατος του Ορφέα, τοιχογραφία, 1509-1510, Ρώμη, Villa Farnesina, Sala del Fregio
17. 17. Filippino Lippi (αποδίδεται), Δύο μάγισσες γύρω από τη μαγική φωτιά στο τρίποδο, σχέδιο με πένα, 1495-1502, Φλωρεντία, Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi
18. 18. Ercole de' Roberti, Η σύζυγος του Ασδρούβαλη συνοδεύει τα παιδιά της στον φλεγόμενο ναό (γνωστή πριν από το 1930 ως Μήδεια και τα παιδιά της), πίνακας, 1480-1490 περίπου, Ουάσιγκτον, Εθνική Πινακοθήκη
19. 19. Luca Signorelli, Μαστίγωση του Χριστού, ζωγραφικό έργο, 1480-81, Μιλάνο, Πινακοθήκη της Μπρέρα
20. 20. Ercole de' Roberti, Ο Χριστός ανεβαίνει στο Γολγοθά, πίνακας από την πρεσβυτέρια του Altar Maggiore di San Giovanni in Monte στη Μπολόνια, 1482-1486, Δρέσδη, Staatliche Kunstsammlungen, Gemäldegalerie Alte Meister
21. 21. Albrecht Altdorfer, Σάββατο των μαγισσών, σχέδιο με πένα, 1506, Παρίσι, Μουσείο του Λούβρου, Τμήμα Γραφικών Τεχνών
22. 22. 23. Εκάτη (ή Προυδέντια), μπρούτζινα αγαλματίδια από την Πάδοβα, 1500 περίπου, Βερολίνο, Κρατικά Μουσεία, Συλλογή Γλυπτών



1. Ο θάνατος του Λαοκόωντα, μικρογραφία από χειρόγραφο του Βιργιλίου, 1470 περίπου, Ρώμη, Βιβλιοθήκη του Βατικανού, Cod. Vat. Lat. 2761, fol. 15r
2. Θάνατος του Λαοκόωντα, εικονογράφηση από ένα μεικτό χειρόγραφο, στα φύλλα 54-99 μια ιστορία της καταστροφής της Τροίας (Excidium Troiae), 1275 ή αρχές του 14ου αιώνα, Φλωρεντία, Βιβλιοθήκη Riccardiana, ms. 881, fol. 59r
3. Θυσία του Λαοκόωντα, μικρογραφία από ένα χειρόγραφο του Βιργιλίου, 1470 περίπου, Ρώμη, Βιβλιοθήκη του Βατικανού, Cod. Vat. Lat. 2761, fol. 15r
4. Λαοκόων, αρχικό γράμμα P από τις Epistulae canonicae septem Francese, πρώτο μισό του 12ου αιώνα, Βιέννη, Österreichische Nationalbibliothek, cod. 1055, theol. 453, fol. 11v
5. Antonio Pisanello (αποδιδόμενο), Κεφάλι γενειοφόρου άνδρα, πιθανό προπαρασκευαστικό σχέδιο για την τοιχογραφία του Αγίου Γεωργίου και της πριγκίπισσας στην εκκλησία της Αγίας Αναστασίας στη Βερόνα, 1435 περίπου, Παρίσι, Μουσείο του Λούβρου, Τμήμα Γραφικών Τεχνών
6. Antonio Pisanello, Κένταυρος με κορίτσι, σχέδιο, 1435 περίπου, Παρίσι, Μουσείο του Λούβρου, Τμήμα Γραφικών Τεχνών
7. Apollonio di Giovanni, Φίδα διασχίζουσα τη θάλασσα, Θάνατος του Λαοκόωντα, μικρογραφία από χειρόγραφο της Αινειάδας, δεύτερο τρίτο του 15ου αιώνα, Φλωρεντία, Βιβλιοθήκη Riccardiana, κωδ. 492, φύλλο 77v
8. Filippino Lippi, Πατριάρχης Αδάμ, τοιχογραφία, 1494-1495, Φλωρεντία, Εκκλησία της S. Maria Novella, Καπέλα Strozzi
9. Θάνατος του Λαοκόωντα, γνωστός ως Στρογγυλό Ασπίδα του Μιλάνου, σφυρήλατο σίδηρο, 16ος αιώνας, Παρίσι, Μουσείο του Λούβρου
10. Filippino Lippi, Θάνατος του Λαοκόωντα, σχέδιο, 1490-1495, Φλωρεντία, Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi
11. Baccio Baldini (αποδιδόμενο), Μεταστροφή του Παύλου, οξυγραφία σε χαλκό, 1460-1470
12. Θάνατος του Λαοκόωντα, κεραμικό πιάτο από τη Φαέντσα, 16ος αιώνας, Βερολίνο, Staatliche Museen, Kunstgewerbemuseum
13. Filippino Lippi, Πατριάρχης Αδάμ, λεπτομέρεια του κεφαλιού, τοιχογραφία, 1494-1495, Φλωρεντία, Εκκλησία της S. Maria Novella, Καπέλα Strozzi
14. Θάνατος του Λαοκόωντα, κεραμικό πιάτο από το Γκούμπιο, 1540 περίπου, Βερολίνο, Staatliche Museen, Kunstgewerbemuseum
15. Θάνατος του Λαοκόωντα, μπρούτζινο αντίγραφο από την αρχαία ομάδα αγαλμάτων, 16ος αιώνας, Βενετία, Galleria Franchetti alla Ca' d'Oro
16. Marco Dente, Θάνατος του Λαοκόωντα, οξυγραφία σε χαλκό, 1520 περίπου
17. Θάνατος του Λαοκόωντα, γραφική αναπαραγωγή ενός σκαλισμένου λίθου, από την πίσω πλευρά ενός πολύτιμου λίθου του 16ου αιώνα, από την ομάδα του Λαοκόωντα στο Βατικανό, Παρίσι, Bibliothèque Nationale, Cabinet des Medailles, 1895.
18. Hans Brosamer, Θάνατος του Λαοκόωντα, οξυγραφία σε χαλκό, 1538.
19. Marco Dente, Ο θάνατος του Λαοκόωντα, οξυγραφία σε χαλκό, από την αρχαία γλυπτική ομάδα, 1520 περίπου.
20. Giulio Romano, Ο θάνατος του Λαοκόωντα, τοιχογραφία, 1538 περίπου, Μάντοβα, Palazzo Ducale, Sala di Troia
21. El Greco, Ο θάνατος του Λαοκόωντα, πίνακας, 1610 περίπου, Ουάσιγκτον, Εθνική Πινακοθήκη
22. Ο Λαοκόων ως μεταφορά του Πόνου, εικονογράφηση από τον Cesare Ripa, Iconologia ovvero descrizione di diverse imagini cavate dall'antichità, e di propria invenzione, 1603, σ. 102
23. Θάνατος του Λαοκόωντα, ξυλογραφία από το Publi Vergilii Maronis Opera, Στρασβούργο (Johan Gröninger) 1502, fol. 162v
24. Jean de Gourmont, Λαοκόωντας, οξυγραφία σε χαλκό, 1550 περίπου, Παρίσι, Bibliothèque Nationale



1. Donatello, Ο Άγιος Αντώνιος θεραπεύει έναν οργισμένο νεαρό, ανάγλυφο σε μπρούντζο, 1446-1448, Πάδοβα, Βασιλική του Αγίου Αντωνίου, κύριος βωμός
2. Girolamo Pennacchi (Girolamo da Treviso il Giovane), Ο Άγιος Αντώνιος θεραπεύει έναν οργισμένο νεαρό, γκριζάιν, 1525, Μπολόνια, Εκκλησία του Αγίου Πετρονίου, Καπέλα του Αγίου Αντωνίου
3. Donatello, Η ταφή του Χριστού, ανάγλυφο από ασβεστόλιθο, 1447-1450, Πάδοβα, Βασιλική του Αγίου Αντωνίου
4. Andrea del Verrocchio, Σκηνή θρήνου για τον θάνατο της Francesca Tornabuoni, ανάγλυφο από μάρμαρο, 1477 περίπου, Φλωρεντία, Εθνικό Μουσείο του Bargello
5. Κοσμέ Τουρά, Πιετά, λουνέτα του Πολύπτυχου Ροβερέλα στον Άγιο Γεώργιο στη Φερράρα, 1474, Παρίσι, Μουσείο του Λούβρου
6. Andrea del Verrocchio, Σκηνή θρήνου για τον θάνατο της Francesca Tornabuoni, ανάγλυφο σε μάρμαρο, 1477 περίπου, Φλωρεντία, Εθνικό Μουσείο του Μπαρτζέλο
7. Luca Signorelli, Θρήνος για τον νεκρό Χριστό, τοιχογραφία σε γκριζάιν με φόντο μια Πιετά, 1500-1502, Καθεδρικός Ναός του Ορβιέτο, Καπέλα του Αγίου Μπρίτσιο
8. Bertoldo di Giovanni, Θρήνος για τον νεκρό Χριστό, ανάγλυφο σε μπρούντζο, 1460-1465, Φλωρεντία, Εθνικό Μουσείο του Μπαρτζέλο
9. Bertoldo di Giovanni, Σταύρωση, ανάγλυφο σε μπρούντζο, 1485-1490, Φλωρεντία, Εθνικό Μουσείο του Μπαρτζέλο
10. Andrea Mantegna, Κατεδάφιση του Χριστού, οξυγραφία σε χαλκό, αρχές του 1470, Βιέννη, Albertina
11. Πούτι που τσακώνονται, ανάγλυφο σε μπρούντζο, 15ος αιώνας, Φλωρεντία, Εθνικό Μουσείο του Μπαρτζέλο
12. Giuliano da Sangallo (αποδίσεται), Θάνατος του Μήλεαγρου, λεπτομέρεια του ανάγλυφου στον τάφο του Francesco Sassetti, τελευταίο τρίτο του 15ου αιώνα, Φλωρεντία, Εκκλησία της Santa Trinita, Καπέλα Sassetti
13. Raphael, Η Αποθέωση του Χριστού, σχέδιο με πένα για τον πίνακα της Galleria Borghese (Ρώμη), 1507 περίπου, Λονδίνο, Βρετανικό Μουσείο, Τμήμα Εκτυπώσεων και Σχεδίων
14. Giovanni Bandini da Donatello (Ρώμη, Άγιος Πέτρος), Θρήνος για τον νεκρό Χριστό, σχέδιο με πένα, μέσα του 16ου αιώνα, Φλωρεντία, Πινακοθήκη Ουφίτσι, Τμήμα Σχεδίων και Εκτυπώσεων
15. Donatello, Η Αποκαθήλωση από τον Σταυρό, ανάγλυφο σε μπρούντζο, 1460 περίπου, Φλωρεντία, Εκκλησία του Αγίου Λαυρεντίου, πρώτος άμβωνας
16. Donatello, Η Ταφή του Σώματος του Χριστού, ανάγλυφο σε μπρούντζο, 1460 περίπου, Φλωρεντία, Εκκλησία του Αγίου Λαυρεντίου, πρώτος άμβωνας
17. Andrea Riccio, Η ασθένεια του γιατρού Girolamo della Torre με τον Απόλλωνα και τις τρεις Χάριτες, ανάγλυφο από μπρούντζο από τον τάφο του Della Torre, 1516-21, Παρίσι, Μουσείο του Λούβρου
18. Vittore Carpaccio, Θρήνος για τον νεκρό Χριστό, πίνακας, 1505 περίπου, Βερολίνο, Κρατικά Μουσεία, Πινακοθήκη



62.



63.



64.



65.



66.

Η Μελαγχολία και ο Πόνος μπορούν να αντιμετωπισθούν και ως μεμονωμένα *Pathosformeln*. Επειδή όμως πρόκειται για συναισθήματα, μπορούν να λειτουργήσουν και σαν γενικότερη ομπρέλα για τις φόρμουλες πάθους, καθώς η ύπαρξη τους εντοπίζεται σε όλα τα προαναφερθέντα *Pathosformeln*. Η Μελαγχολία, η οποία εμφανίζεται ως αγωνία, ως πόνος, ως κατάθλιψη, ως θρήνος, αλλά επίσης εστιάζει σε έντονους μορφασμούς του προσώπου, ενυπάρχει στην πλειοψηφία ίσως των σκηνών του σύγχρονου κινηματογράφου.

Στα πάνελ 41 και 41α, τα βασικά συναισθήματα που επικρατούν είναι ο πόνος και η αγωνία, καθώς σε αυτά αναπτύσσεται κυρίως η ιστορία του θανάτου τόσο του Ορφέα όσο και του Λαοκώοντα. Στο 41α, μάλιστα, ο Warburg έχει συλλέξει κυρίως μεγεθύνσεις φωτογραφιών που εστιάζουν αποκλειστικά στους μορφασμούς προσώπων ενώ αυτά βιώνουν κάποια μορφή πόνου. Δίχως να το γνωρίζει, ο Warburg φαίνεται να έχει εφαρμόσει μια γνωστή κινηματογραφική τεχνική κατά την οποία, η κάμερα εστιάζει και μεγεθύνει στο άτομο που βρίσκεται σε κρίση, όπως συμβαίνει στην περίπτωση του *gros plan*. Αυτού του είδους η αγωνία ενσωματώνεται σε σκηνές, όπως αυτήν κατά την οποία το υποψήφιο θύμα πρωτοαντικρίζει τον δολοφόνο στην ταινία **Scream** (Wes Craven) και οι σκηνές των ουρλιαχτών κατά τη διάρκεια της γέννας στο **Mother!** (Darren Aronofsky). Έντονο θρήνο με παρόμοια τεχνική εστίασης στο πρόσωπο έχουμε στη συναισθηματικά φορτισμένη σκηνή του δείπνου στο **Hereditary** (Ari Aster), με τη μητέρα να εκφράζει το πένθος της μέσω έντονου θυμού και αγανάκτησης, αλλά και σε ολόκληρη σχεδόν την ταινία **Manchester by The Sea** (Kenneth Lonergan), όπου η αντιμετώπιση του πένθους και του θανάτου παρουσιάζεται με εξαιρετική ευαισθησία και προσοχή στην λεπτομέρεια και στα σώματα των χαρακτήρων. Επίσης, όμως, στο **The Grave of The Fireflies** (Isao Takahata) ο πρωταγωνιστής βιώνει μια ήσυχη, εσωτερική θλίψη η οποία διαποτίζει την κάθε στιγμή χωρίς ποτέ να εκρήγνυται. Στις παραπάνω σκηνές το πένθος, με το οποίο ασχολείται το πάνελ 42, αναπαρίσταται ως μια από τις εκδοχές της μελαγχολίας. Σε αυτό εμφανίζονται φιγούρες με δυναμικές χειρονομίες θρήνου και απόγνωσης από ζωγραφικά έργα (42.2, 42.5) και αναπαραγωγές σκαλισμένων ταφικών μορφών (42.15, 42.16).

Η *Μελαγχολία* εμφανίζεται ποικιλοτρόπως στον Άτλαντα, όμως παρά το γεγονός ότι η *Μελαγχολία* και ο *Πόνος* αποτελούν ένα από τα σημαντικότερα *Pathosformeln* του Warburg, φαίνεται πως δεν υπάρχει ένα πάνελ αφιερωμένο αποκλειστικά σε αυτό το θέμα. Μια υπόθεση θα μπορούσε να είναι ότι αυτό συμβαίνει απλώς επειδή ο Άτλας αποτελεί ένα ημιτελές έργο, και ο Warburg ενδέχεται να μην είχε προλάβει να το συμπεριλάβει σε αυτόν.

Η έλλειψη ενός πάνελ αφιερωμένου εξολοκλήρου στη *Μελαγχολία* φαίνεται να απασχόλησε και άλλους ερευνητές του έργου του Warburg μέλη της ερευνητικής ομάδας του *La Rivista di Engramma*. Κάποιοι μάλιστα έκαναν μια απόπειρα να δημιουργήσουν ένα νέο πάνελ αφιερωμένο σε αυτήν, στο οποίο συμπεριέλαβαν εικόνες από διάφορες μορφές της μελαγχολίας, προσπαθώντας να δημιουργήσουν μια συνολική εικονογραφική εκπροσώπηση της έννοιας. Σε μια προσπάθεια κατανόησης της έννοιας της *Μελαγχολίας*, χρησιμοποίησαν τη θεωρία *Daseinpsychologie* του Ludwig Binswanger, σύμφωνα με την οποία η συνείδηση του χρόνου συγκροτείται από τρεις αλληλένδετες δυνάμεις —το παρελθόν, το παρόν και το μέλλον— οι οποίες σε μια υγιή σύνθεση συνυπάρχουν αρμονικά. Στην περίπτωση αυτή η μελαγχολία ορίζεται από τον αντίθετο τρόπο χρονικής αποδιοργάνωσης: τη μανία. Ο Binswanger λέει ότι στη μανία οι δυνάμεις του παρελθόντος και του μέλλοντος αποσύρονται και ο άνθρωπος μένει ακινητοποιημένος σε ένα διογκωμένο, άδειο παρόν, ενώ στη μελαγχολία οι χρονικές δυνάμεις δεν αποσύρονται, αλλά μπλέκονται μεταξύ τους.¹⁰³ Αυτό εξηγεί πως, προκειμένου να προσεγγίσουν τις θεματικές τους, τα πάνελ αυτά παρουσιάζουν παραλλαγές και από τους δύο αυτούς πόλους που συγκροτούν όλο το φάσμα της ανθρώπινης εκφραστικότητας: δηλαδή τη μανία, σε αντίθεση με τη μελαγχολία. Η σιωπηλή και αιθέρια Νύμφη γίνεται «κυνηγός κεφαλών». Η συνεσταλμένη Περσεφόνη γίνεται παράφρων. Πάλι εδώ, όμως, παρατηρείται μια προσπάθεια ορισμού και «ατλαντοποίησης» της *Μελαγχολίας* μέσω κάποιου άλλου όρου, δηλαδή της μανίας. Δεν υπάρχει μεμονωμένη εξέτασή της απλά ως *Μελαγχολίας*. Το αξιοπερίεργο είναι πως παρόμοιο ζήτημα παρατηρείται και στον

103 "De melancholia: A New Panel, after Mnemosyne Atlas' Panel 53", *Seminario Mnemosyne*, *La Rivista di Engramma* no. 15 (March–April 2002): 29–36, https://www.egramma.it/eOS/index.php?id_articolo=4897



67.

κινηματογράφο.

Σχεδόν όλες οι μορφές και τα πρόσωπα της μελαγχολίας έχουν εξετασθεί στον μετά-Warburg κινηματογράφο, αλλά ίσως η πιο εμβληματική εξέταση της μελαγχολίας απλώς ως *Μελαγχολίας* γίνεται στην ομώνυμη ταινία **Melancholia** (Lars von Trier). Η ταινία ξεκινά και τελειώνει με το ίδιο συναίσθημα, αυτό της απελπισίας. Η αφήγηση δεν προσφέρει καμία δυνατότητα εκτροπής από την αναπόφευκτη τροχιά στην οποία βρίσκονται όχι μόνο οι χαρακτήρες αλλά και το σύνολο της ανθρωπότητας. Η κατάθλιψη και το άγχος είναι αδελφές στην ιστορία και αυτό που τις ενώνει είναι οι ανεξήγητες αιτίες τους και η έλλειψη ελέγχου της κατάστασης. Σύμφωνα με το χαρακτηριστικό του Dürer *Melencolia I* (εικ. 10), το συναίσθημα της μελαγχολίας είναι μια εγγενής και αναπόφευκτη συνθήκη για τα δημιουργικά υποκείμενα. Ενδεχομένως για αυτό και η πρωταγωνίστρια του έργου, η οποία πάσχει από κατάθλιψη και ενσαρκώνει κάποια από τα χαρακτηριστικά της μελαγχολίας, είναι η μόνη η οποία στο τέλος δεν καταβάλλεται από πανικό και μάλιστα διατηρεί υψηλά επίπεδα λειτουργικότητας, ενώ δεν βρίσκεται σε άρνηση της κατάστασης.

Θεωρώ πως αυτή η ταινία ενσωματώνει ολοκληρωτικά την έννοια της *Μελαγχολίας*, καθώς πέρα από τα συναισθήματα της θλίψης, του θρήνου, της κατάθλιψης και της αγωνίας, μετουσιώνει μια ακόμη πολύ ουσιαστική πτυχή της η οποία αποτελεί θεμελιώδες στοιχείο για τη λειτουργία του όρου: τον υπαρξιακό φόβο. Θεωρώ πως αυτό το συναίσθημα και η ανθρώπινη οντολογική ανάγκη να εξηγήσουμε τον κόσμο γύρω μας, αποτέλεσαν και ένα από τα εναύσματα όχι μόνο για τα *Pathosformeln* αλλά και για τη δημιουργία ολόκληρου του Άτλαντα Μνημοσύνη.

Fade Out:*

Ο Άτλας θα Επιστρέψει

Το πιο τρομακτικό γεγονός για το σύμπαν, ανεξάρτητα από το αν είναι φιλικό, εχθρικό ή αδιάφορο για την ύπαρξη μας, είναι ότι είναι αχανές και, συγχρόνως, αχαρτογράφητο. Με τον τρόπο του, ο Aby Warburg καταπιάστηκε με ένα παρόμοιο εγχείρημα. Με όραμα μια ασύλληπτων διαστάσεων αποτύπωση, προσπάθησε να οργανώσει ιστορικά και ερμηνευτικά ένα εικονολογικό σύμπαν, προκειμένου να ανακαλύψει το νοηματικό και συμβολικό περιεχόμενο των μορφών, και μαζί, τους πολλαπλούς αστερισμούς της ανθρώπινης έκφρασης που αυτές σχηματίζουν. Πέρα από «ιστορία της ψυχής» ή «ψυχολογία της ανθρώπινης έκφρασης», ένα από τα διάφορα ονόματα που ο ίδιος, εξάλλου, είχε χρησιμοποιήσει για να περιγράψει την επιστήμη του ήταν και αυτό της «εικονολογίας του μεσοδιαστήματος».¹⁰⁴ Έναν όρο που, ίσως όχι τυχαία, απαντάται τόσο στην αστρονομία όσο και στην αστρολογία, με τα δύο αυτά πεδία μελέτης του στερεώματος να εκφράζουν τη λογική και τη μαγική σκέψη αντίστοιχα.

Ο Άτλας Μνημοσύνη αποτελεί μέχρι σήμερα ένα έργο-γρίφο για όσους έχει απασχολήσει, με άλλους από αυτούς να τον χαρακτηρίζουν πρόδρομο της σύγχρονης επιμελητικής πρακτικής και άλλους να τον προσδιορίζουν ως έργο τέχνης, ως εγκυκλοπαίδεια, αλλά και ως τρόπο αρχειοθέτησης του ανθρώπινου ψυχισμού. Πέρα όμως από όλα αυτά, ο Άτλας ήταν μια μορφή αναστοχασμού πάνω στην εκφραστικότητα των εικόνων και σε αυτά που μπορούν να εμπεριέχουν και να φέρουν ως μνήμη, είτε ως τεκμήρια των ορθολογικών και υψηλών καλλιτεχνικών πτυχών του ανθρώπινου πολιτισμού είτε ως φορείς του πάθους του και ως εκφράσεις των μυθικών και δαιμονικών παραδόσεών του. Στο κείμενό του με τίτλο *Aby Warburg and the Nameless Science*,¹⁰⁵ ο φιλόσοφος Giorgio Agamben γράφει ότι η επιστήμη την οποία σύστησε ο Aby Warburg επί της ουσίας δεν έλαβε ποτέ (ούτε καν από τον ίδιο τον δημιουργό της) ένα οριστικό όνομα ικανό να ανταποκριθεί στο πραγματικό αντικείμενό της —το οποίο εκτεινόταν, όπως αναφέρει, πέραν της εικονολογίας και

¹⁰⁴ Giorgio Agamben, *Potentialities: Collected Essays in Philosophy*, trans. Daniel Heller-Roazen, Stanford University Press, Stanford, California, 1999, σελ. 98

¹⁰⁵ Δημοσιεύτηκε πρώτη φορά το 1975 στο ιταλικό περιοδικό *Prospettive Settanta* και αργότερα στην ανθολογία κειμένων του με τίτλο *Potentialities: Collected Essays in Philosophy* (Stanford University Press, 1999).

της Ιστορίας της Τέχνης και πέραν της ιστορίας του πολιτισμού.¹⁰⁶ Όπως πιθανά και το σύμπαν, και ανεξάρτητα από τη δική του συνεισφορά ή όχι, η ανάγνωση των Pathosformeln του Warburg ενδέχεται να μη γίνει ποτέ πλήρως κατανοητή, ούτε όμως και να θεωρηθεί πεπερασμένη.

Έχοντας επιχειρήσει να διευρύνω την ανάγνωση των Pathosformeln πέρα από τη σταθερή εικόνα και να την εντάξω σε ένα ερμηνευτικό πλαίσιο αναφορικά με την κινούμενη πλέον εικόνα, θεωρώ ότι στην πραγματικότητα θα μπορούσα να συμπεριλάβω αναρίθμητες ακόμη στιγμές, από αμέτρητα κινηματογραφικά έργα, οδηγούμενη σε εξίσου ανεξάντλητες ερμηνείες. Μιλώντας, άλλωστε, για τα Bilderfahrzeuge, τα οχήματα των εικόνων, ο Warburg γνώριζε πως ο τρόπος ανάγνωσης των μηνυμάτων τα οποία μεταφέρουν αναπόφευκτα μετασχηματίζεται ανάλογα με την εκάστοτε εποχή και ανάλογα με τον αναγνώστη,¹⁰⁷ και ότι στο πλαίσιο αυτής της διαδικασίας ο αρχικός σκοπός του έργου άλλοτε αναιρείται, άλλοτε διαστέλλεται και άλλοτε απλώς μετατοπίζεται. Και ασφαλώς, ο Άτλας Εικόνων Μνημοσύνη είναι και θα παραμείνει ένα ανολοκλήρωτο έργο, όχι μόνο επειδή ο δημιουργός του δεν θα μπορέσει να το συνεχίσει ποτέ, αλλά και επειδή εξ αρχής η ανάληψη της πλήρους χαρτογράφησης της πολιτισμικής μνήμης είναι ένα ούτως ή άλλως ακατόρθωτο εγχείρημα.

Αναγκαστικά, ο δικός μου πειραματισμός με τη μέθοδο του Warburg πάνω στην ανάγνωση της εκφραστικότητας της κινούμενης εικόνας ο οποίος ξεκίνησε μόλις πριν έναν χρόνο είναι και αυτός ένα ατελές εγχείρημα, το οποίο ωστόσο ποτέ δεν αποσκοπούσε στη δημιουργία ενός καθολικού χάρτη. Καθώς ήταν αυτονόητο από την αρχή ότι θα επρόκειτο για μια ανεξάντλητη υπόθεση εργασίας, η οποία δύναται να εμπλουτίζεται ασταμάτητα με νέες εικόνες και με διαρκώς νέες ερμηνευτικές προσεγγίσεις της χειρονομιακότητας και της εκφραστικής διάστασης της μορφής. Ο προβληματισμός που εκφράζεται μέσα από τη στιχομυθία του Jason Schwartzman με τον Adrien Brody

στη διαπλανητική ταινία **Asteroid City** του Wes Anderson ταιριάζει απόλυτα με το συναίσθημά μου καθώς κλείνω αυτή την εργασία: — *Ακόμα δεν καταλαβαίνω το έργο. — Δεν πειράζει, απλά συνέχισε να λες την ιστορία...*¹⁰⁸

¹⁰⁶ Giorgio Agamben, *Potentialities: Collected Essays in Philosophy*, trans. Daniel Heller-Roazen, Stanford University Press, Stanford, California, 1999, σελ. 98

¹⁰⁷ Uwe Fleckner and Elena Tolstichin, *Das verirrte Kunstwerk. Bedeutung, Funktion und Manipulation von "Bilderfahrzeugen"* in *der Diaspora*, (Walter de Gruyter GmbH, 2019), σελ. 5

* Fade out: Όταν ένα πλάνο αρχίζει να σβήνει σιγά – σιγά μέχρι να σκοτεινιάσει εντελώς.

¹⁰⁸ “—I still don't understand the play —Doesn't matter, just keep telling the story.” Wes Anderson, *Asteroid City*. 2023.

Βιβλιογραφία

Βιβλία (μονογραφίες & επιμελημένοι τόμοι)

- Agamben, Giorgio. *Potentialities*. Stanford, CA: Stanford University Press, 1999.
- Didi-Huberman, Georges. *The Surviving Image: Phantoms of Time and Time of Phantoms—Aby Warburg's History of Art*. University Park, PA: The Pennsylvania State University Press, 2017.
- Elsner, Jaś, and Janet Huskinson, eds. *Life, Death and Representation: Some New Work on Roman Sarcophagi*. Berlin and New York: De Gruyter, 2011.
- Fleckner, Uwe, and Tolstichin, Elena. *Das verirrte Kunstwerk: Bedeutung, Funktion und Manipulation von "Bilderfahrzeugen" in der Diaspora*. Berlin: Walter de Gruyter, 2019.
- Forster, Kurt W., and Mazzucco, Katia. *Introduzione ad Aby Warburg e all'Atlante della memoria*. Edited by Monica Centanni. Milan: Mondadori Bruno, 2002.
- Freedberg, David. "Empathy, Motion and Emotion." In *Wie sich Gefühle Ausdruck verschaffen: Emotionen in Nahsicht*, edited by Klaus Herding and Antje Krause-Wahl, 17–51. Taurusstein: Driesen, 2007.
- Freedberg, David, and Claudia Wedepohl, eds. *Aby Warburg 150: Work, Legacy, Promise*. Berlin and Boston: De Gruyter, 2024.
- Ginzburg, Carlo. "Aby Warburg's Pathosformeln: A Long-Term Historical Perspective." In *Aby Warburg 150: Work, Legacy, Promise*, edited by David Freedberg and Claudia Wedepohl. Berlin and Boston: De Gruyter, 2024.
- Johnson, Christopher D. *Memory, Metaphor, and Aby Warburg's Atlas of Images*. Ithaca, NY: Cornell University Press and Cornell University Library, 2012.
- Khalip, Jacques and Mitchell, Robert and Agamben, Giorgio, Cesare Casarino, Peter Geimer, and Mark Hansen, eds. *Releasing the Image: From Literature to New Media*. Stanford, CA: Stanford University Press, 2011.
- Kracauer, Siegfried. *The Mass Ornament*. Cambridge, MA: Harvard University Press, 1995.
- Michaud, Philippe-Alain. *Aby Warburg and the Image in Motion*. New York:

Zone Books, 2004.

Ohrt, Roberto, and Heil, Axel. Aby Warburg: *Bilderatlas Mnemosyne – The Original*. London: Haus der Kulturen der Welt and Warburg Institute, 2020.

Semper, Gottfried. *Der Stil in den technischen und tektonischen Künsten oder praktische Ästhetik*. Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1860.

Warburg, Aby M. *Images from the Region of the Pueblo Indians of North America*. Ithaca, NY: Cornell University Press, 1995.

Άρθρα σε επιστημονικά περιοδικά

Agnoletto, Sara, ed. "Aby Warburg and Mnemosyne Atlas. Readings and Pathways through the Bilderatlas." *La Rivista di Engramma* no. 219 (December 2024): 11–18. Accessed December 28, 2025. https://www.egramma.it/eOS/index.php?id_articolo=5734.

Becker, Colleen. "Aby Warburg's Pathosformel as Methodological Paradigm." *Journal of Art Historiography* no. 9 (2019).

Bing, Gertrud. "Aby M. Warburg." In *La Rivista di Engramma* no. 116, edited by E. Thomson (May 2014).

Hristova, Stefka. "Images as Data: Cultural Analytics and Aby Warburg's Mnemosyne." *International Journal for Digital Art History* no. 2 (October 2016).

Kalkstein, Molly. "Aby Warburg's Mnemosyne Atlas: On Photography, Archives, and the Afterlife of Images." *Rutgers Art Review* (2019).

Pietrasik, Agata. "Caterpillars and Butterflies: On the Simultaneity of Aby Warburg's Notion of Pathosformel and Richard Semon's Theory of Engram." *Widok. Theories and Practices of Visual Culture* no. 6 (2014). <https://www.pismowidok.org/pl/archiwum/2014/6-obraz-patos/gasienice-i-motyle>.

Sasse, Sylvia. "Pathos and Antipathos: Formulas of Pathos in the Work of Sergei Eisenstein and Aby Warburg." *Widok. Theories and Practices of Visual Culture* no. 6 (2014). <https://www.pismowidok.org/pl/archiwum/2014/6-obraz-patos/patos-i-antypatos>.

Schankweiler, Kerstin, and Philipp Wüschner. "Pathosformel (Pathos Formula)." In *Affective Societies: Methods and Methodologies*, edited by Jan Slaby and Jan-Peter Scheve, 220–230. London: Routledge, 2019.

Seminario Mnemosyne. "De melancholia: A New Panel, after Mnemosyne Atlas Panel 53." *La Rivista di Engramma* no. 15 (March–April 2002): 29–36. Accessed December 30, 2025. https://www.egramma.it/eOS/index.php?id_articolo=4897.

Stimilli, Davide. "Aby Warburg's Pentimento." *The Yearbook of Comparative Literature* 56 (2010).

Warburg, Aby M. "Mnemosyne Atlas: Introduction (1929).", Translated by Matthew Rampley. *La Rivista di Engramma* no. 142.

Zöllner, Frank. "Aby Warburgs 'Bilderatlas Mnemosyne': Systems of Knowledge and Iconography." *The Burlington Magazine* 162 (2020).

Διαδικτυακές πηγές (ιστότοποι, ψηφιακά αρχεία, λεξικά)

Anderson, Benjamin. "Panel 47." Mnemosyne Atlas, Cornell University Library. Accessed January 2024. <https://warburg.library.cornell.edu/pathways/panel-47/>.

Fuchs, Florian. "Panel 48." Mnemosyne Atlas, Cornell University Library. Accessed November 25, 2025. <https://warburg.library.cornell.edu/pathways/panel-48/>.

Heil, Axel, Margrit Brehm, and Roberto Ohrt. "Aby Warburg – Biography." ZKM – Zentrum für Kunst und Medien. Accessed November 2025. <https://zkm.de/en/aby-warburg-biography>.

Heil, Axel, Margrit Brehm, and Roberto Ohrt. "Aby Warburg's Terminology." ZKM – Zentrum für Kunst und Medien. Accessed January 2026. <https://zkm.de/en/warburgs-terminology>.

Heil, Axel, Margrit Brehm, and Roberto Ohrt. "The Mnemosyne Atlas." ZKM – Zentrum für Kunst und Medien. Accessed November 2025. <https://zkm.de/en/the-mnemosyne-atlas>.

Johnson, Christopher D. "Aby Warburg." Cornell University Library. Accessed November 2025. <https://warburg.library.cornell.edu/about/aby-warburg/>.

Johnson, Christopher D. Mnemosyne Meanderings through Aby Warburg's Atlas – Aby Warburg: A Biographical Fragment. Cornell University Library. Accessed January 2026. <https://warburg.library.cornell.edu/about/aby-warburg/>.

Newman, Jane O., and Lara Hatch. "Panel 70." Mnemosyne Atlas, Cornell University Library. Accessed December 2025. <https://warburg.library.cornell.edu/pathways/panel-70/>.

Pinotti, Andrea. "Panel 46." Mnemosyne Atlas, Cornell University Library. Accessed January 2024. <https://warburg.library.cornell.edu/pathways/panel-46/>.

Portal for the Greek language. "Πάθος". Accessed January 2026. https://www.greek-language.gr/greekLang/modern_greek/tools/lexical/triantafyllides/search.html?lq=πάθος&dq=

Portal for the Greek language. "Φόρμουλα". Accessed January 2026. [https://www.greek-language.gr/greekLang/modern_greek/tools/lexical/triantafyllides/search.html?lq="φόρμουλα+1"&dq=](https://www.greek-language.gr/greekLang/modern_greek/tools/lexical/triantafyllides/search.html?lq=)

The Library of Aby Warburg, The Warburg Institute. Accessed January 2026. <https://warburg.sas.ac.uk/library-collections/library/about-library/library-aby-warburg>.

Thessaloniki International Film Festival. "Persephone." Accessed December 2025. <https://www.filmfestival.gr/en/movie-tiff/movie/12345>.

The Warburg Institute Database, "Bibo, Emil to Warburg, Aby 10/01/1905", Ref no. WIA GC/27752. Accessed January 2026. <https://wi-calm.sas.ac.uk/CalmView/Record.aspx?src=CalmView.Catalog&id=WIA+GC%2f27752&pos=2>.

Wedepohl, Claudia. Bilderatlas Mnemosyne. The Warburg Institute. Accessed January 2026. <https://warburg.sas.ac.uk/library-collections/warburg-institute-archive/bilderatlas-mnemosyne>.

Διαλέξεις / Συνέδρια / Ερευνητικά Pamphlets

Cheng, Vennes. *THINK-PAD Series 03: Image Constellation and the Survival (Nachleben) of Image*. Floating Projects Collective. Accessed January 2026. <https://www.floatingprojectscollective.net/art-notes/vennes-cheng-think-pad-3>.

Impett, Leonardo, and Moretti, Franco. *Totentanz: Operationalizing Aby Warburg's Pathosformeln*. Pamphlets of the Stanford Literary Lab 16. Stanford, CA: Stanford Literary Lab, 2017.

Impett, Leonardo, and Süssstrunk, Sabine. "Pose and Pathosformel in Aby Warburg's Bilderatlas." Conference paper, *Lecture Notes in Computer Science*, ECCV, 2016.

Διατριβές

de Vries, Nelleke. "Migrating Motifs: Sacred Iconographies, Inventions and Adaptations between Northern and Southern Europe (c. 1470–1530)." PhD diss., Ludwig-Maximilians-Universität, 2025.

Βιβλία εκθέσεων / Εκθεσιακό υλικό

Vergne, Jean-Charles and Zaoui, Pierre and Potte-Bonneville, Mathieu. *Man Waking From Dream*. Exhibition by David Lynch, 2012.

Κατάλογος Κινηματογραφικών Ταινιών & Σειρών

(με σειρά εμφάνισης στο κείμενο)

Martin, George R. R. *Game of Thrones*. 2011–2019.

Tarkovsky, Andrei. *Иваново детство [Ivan's Childhood]*. 1962.

Coppola, Sofia. *Lost in Translation*. 2003.

Niccol, Andrew. *Gattaca*. 1997.

Dickson, William K. L. *Dance Serpentine*. 1896.

Villeneuve, Denis. *Dune*. 2021.

Anderson, Wes. *The Darjeeling Limited*. 2007.

Lynch, David. *Twin Peaks: Fire Walk with Me*. 1992.

Lynch, David. *Twin Peaks*. 1990–1991.

Bonello, Bertrand. *La Bête*. 2023.

Aronofsky, Darren. *Mother!*. 2017.

Lucas, George. *Star Wars: Episode I – The Phantom Menace*. 1999.

Lucas, George. *Star Wars: Episode II – Attack of the Clones*. 2002.

Lucas, George. *Star Wars: Episode III – Revenge of the Sith*. 2005.

Lynch, David. *Mulholland Drive*. 2001.

Anderson, Wes. *Fantastic Mr. Fox*. 2009.

Browning, Tod, and Karl Freund. *Dracula*. 1931.

Miyazaki, Hayao. *The Boy and the Heron*. 2023.

Allen, Woody. *Match Point*. 2005.

Allen, Woody. *Coup de Chance*. 2023.

Jackson, Peter. *The Lord of the Rings: The Fellowship of the Ring*. 2001.

Jackson, Peter. *The Lord of the Rings: The Two Towers*. 2002.

Jackson, Peter. *The Lord of the Rings: The Return of the King*. 2003.

Geronimi, Clyde, and Wilfred Jackson. *Alice in Wonderland*. 1951.

Cassavetes, Nick. *The Notebook*. 2004.

Docter, Pete. *Up*. 2009.

Godard, Jean-Luc. *Le Mépris*. 1963.

Loach, Ken. *The Old Oak*. 2023.

Anderson, Wes. *The Life Aquatic with Steve Zissou*. 2004.

Miyazaki, Hayao. *Howl's Moving Castle*. 2004.

Ophüls, Max. *The Earrings of Madame de....* 1953.

Athousakis, Costas. *Persephone*. 1990.

Yates, David. *Harry Potter and the Deathly Hallows: Part 2*. 2011.

Anderson, Wes. *The Grand Budapest Hotel*. 2014.

Bong, Joon-ho. *Parasite*. 2019.

Hand, David. *Mickey Mouse and the Mad Doctor*. 1933.

Walt Disney Studios. *Mickey Mouse and the Haunted House*. 1929.

Selick, Henry. *Coraline*. 2009.

Porter, Edwin S. *The Great Train Robbery*. 1903.

Demme, Jonathan. *The Silence of the Lambs*. 1991.

Lynch, David. *Blue Velvet*. 1986.

Duffer, Matt, and Ross Duffer. *Stranger Things*. 2016–2025.

Anno, Hideaki. *Neon Genesis Evangelion*. 1995–1996.

Weir, Peter. *Dead Poets Society*. 1989.

Van Sant, Gus. *Good Will Hunting*. 1997.

Payne, Alexander. *The Holdovers*. 2023.

Craven, Wes. *Scream*. 1996.

Aster, Ari. *Hereditary*. 2018.

Lonergan, Kenneth. *Manchester by the Sea*. 2016.

Takahata, Isao. *Grave of the Fireflies*. 1988.

Von Trier, Lars. *Melancholia*. 2011.

Anderson, Wes. *Asteroid City*. 2023.

Κατάλογος Εικόνων

Εικόνα 1: Διάγραμμα του τύπου *Extraction, The Death of Orpheus, Operationalizing Aby Warburg's Pathosformel, Leonardo Impett and Franco Moretti*

Εικόνα 2: Διάγραμμα του τύπου *X-ray, The Death of Orpheus, Operationalizing Aby Warburg's Pathosformel, Leonardo Impett and Franco Moretti*

Εικόνα 3: Διάγραμμα X-ray Game of Thrones

Εικόνα 4: X-ray Τα Παιδικά Χρόνια του Ιβάν

Εικόνα 5: Διάγραμμα Lost in Translation

Εικόνα 6: Διάγραμμα Gattaca

Εικόνα 7: Διάγραμμα Gattaca

Εικόνα 8: Πάνελ 46, Bilderatlas Mnemosyne, Aby Warburg

Εικόνα 9: Πάνελ 47, Bilderatlas Mnemosyne, Aby Warburg

Εικόνα 10: Dance Serpentine, William K. L. Dickson, 1896.

Εικόνα 11: Dune, Denis Villeneuve, 2021.

Εικόνα 12: The Darjeeling Limited, Wes Anderson, 2007.

Εικόνα 13: The Darjeeling Limited, Wes Anderson, 2007.

Εικόνα 14: Twin Peaks, David Lynch, 1990–1991.

Εικόνα 15: La Bête, Bertrand Bonello, 2023.

Εικόνα 16: La Bête, Bertrand Bonello, 2023.

Εικόνα 17: Game of Thrones, George R.R. Martin, 2011–2019.

Εικόνα 18: Twin Peaks, David Lynch, 1990–1991.

Εικόνα 19: Mother!, Darren Aronofsky, 2017.

Εικόνα 20: Star Wars: Episode III – Revenge of the Sith, George Lucas, 2005.

Εικόνα 21: Mulholland Drive, David Lynch, 2001.

Εικόνα 22: Fantastic Mr. Fox, Wes Anderson, 2009.

Εικόνα 23: Dracula, Tod Browning και Karl Freund, 1931.

Εικόνα 24: The Boy and the Heron, Hayao Miyazaki, 2023.

Εικόνα 25: Πάνελ 48, Bilderatlas Mnemosyne, Aby Warburg

Εικόνα 26: Match Point, Woody Allen, 2005.

Εικόνα 27: Coup de Chance, Woody Allen, 2023.

Εικόνα 28: Mulholland Drive, David Lynch, 2001.

Εικόνα 29: The Lord of the Rings: The Fellowship of the Ring, Peter Jackson, 2001.

Εικόνα 30: Alice in Wonderland, Clyde Geronimi και Wilfred Jackson, 1951.

Εικόνα 31: The Notebook, Nick Cassavetes, 2004.

Εικόνα 32: Up, Pete Docter, 2009.

Εικόνα 33: Le Mépris, Jean-Luc Godard, 1963.

Εικόνα 34: The Old Oak, Ken Loach, 2023.

Εικόνα 35: The Life Aquatic with Steve Zissou, Wes Anderson, 2004.

Εικόνα 36: Howl's Moving Castle, Hayao Miyazaki, 2004.

Εικόνα 37: The Earrings of Madame de..., Max Ophüls, 1953.

Εικόνα 38: Πάνελ 70, Bilderatlas Mnemosyne, Aby Warburg

Εικόνα 39: Persephone, Costas Athousakis, 1990.

Εικόνα 40: Harry Potter and the Deathly Hallows: Part 2, David Yates, 2011.

Εικόνα 41: The Grand Budapest Hotel, Wes Anderson, 2014.

Εικόνα 42: The Grand Budapest Hotel, Wes Anderson, 2014.

Εικόνα 43: Parasite, Bong Joon-ho, 2019.

Εικόνα 44: Mickey Mouse and the Mad Doctor, David Hand, 1933.

Εικόνα 45: Mickey Mouse and the Haunted House, Walt Disney Studios, 1929.

Εικόνα 46: Coraline, Henry Selick, 2009.

Εικόνα 47: The Great Train Robbery, Edwin S. Porter, 1903.

Εικόνα 48: The Silence of the Lambs, Jonathan Demme, 1991.

Εικόνα 49: Blue Velvet, David Lynch, 1986.

Εικόνα 50: Stranger Things, Matt Duffer και Ross Duffer, 2016–2025.

Εικόνα 51: Πάνελ 44, Bilderatlas Mnemosyne, Aby Warburg

Εικόνα 52: Πάνελ 47, Bilderatlas Mnemosyne, Aby Warburg

Εικόνα 53: Game of Thrones, George R.R. Martin, 2011–2019.

Εικόνα 54: Neon Genesis Evangelion, Hideaki Anno, 1995–1996.

Εικόνα 55: Game of Thrones, George R.R. Martin, 2011–2019.

Εικόνα 56: Dead Poets Society, Peter Weir, 1989.

Εικόνα 57: Good Will Hunting, Gus Van Sant, 1997.

Εικόνα 58: The Holdovers, Alexander Payne, 2023.

Εικόνα 59: Πάνελ 41, Bilderatlas Mnemosyne, Aby Warburg

Εικόνα 60: Πάνελ 41α, Bilderatlas Mnemosyne, Aby Warburg

Εικόνα 61: Πάνελ 42, Bilderatlas Mnemosyne, Aby Warburg

Εικόνα 62: Scream, Wes Craven, 1996.

Εικόνα 63: Mother!, Darren Aronofsky, 2017.

Εικόνα 64: Hereditary, Ari Aster, 2018.

Εικόνα 65: Manchester by the Sea, Kenneth Lonergan, 2016.

Εικόνα 66: Grave of the Fireflies, Isao Takahata, 1988.

Εικόνα 67: Melancholia, Lars von Trier, 2011.

Dear Mr. Warburg,

**what if,
not just the vehicle,
but the image itself
is in motion?**

Interpretations of the 'Pathosformel' in moving pictures

Lucy Sarafianou
2025/26

University of Ioannina
Faculty of Engineering
School of Architecture