

Συνέχειες, τομές και διακειμενικά πεδία στη σκηνική αφήγηση της φρίκης. Η περίπτωση της παράστασης *Μέδουσα* του Θωμά Μοσχόπουλου (2011)

Γιώργος Π. Πεφάνης*

Ο πλήρης τίτλος της παράστασης με την οποία θα ασχοληθώ είναι *Μέδουσα: Σχέδια και αυτοσχεδιασμοί για σχεδίες και ναυάγια* και μας αποκαλύπτει εύκολα το πρώτο από τα δύο μείζονα θέματα του έργου: το οδυσσεικό, που συγκροτεί και έναν από τους ιδρυτικούς μύθους του δυτικού πολιτισμού. Το δεύτερο θέμα, το θυέστειο, που αντιθέτως παραπέμπει σε πράξεις που καταργούν τον πολιτισμό, δεν εμφανίζεται παρά μόνο μέσω ενός συνεκδοχικού συνδυασμού των λέξεων «Μέδουσα» και «σχεδία», μέσω του οποίου οδηγούμαστε στο ιστορικό γεγονός του ναυαγίου της φρεγάτας «Μέδουσα» (1816), αλλά και στον διάσημο πίνακα του Théodore Géricault: *Le Radeau de la Méduse* (1818-1819). Από την πρώτη στιγμή λοιπόν έχουμε την έμμεση αντιπαράθεση της ιδρυτικής και της ακυρωτικής πράξης, του ατέρμονου ταξιδιού και της ανθρωποφαγίας.

Η τρίωρη παράσταση της *Μέδουσας* δόθηκε στο Ελληνικό Φεστιβάλ Αθηνών και Επιδαύρου, Πειραιώς 260, τον Ιούνιο 2011. Σκηνοθέτης ήταν ο Θωμάς Μοσχόπουλος, ο οποίος έλαβε από την Ένωση Ελλήνων Θεατρικών και Μουσικών Κριτικών το Βραβείο Κάρολος Κουν για τη σκηνοθεσία ελληνικού έργου για το 2011.¹ Η παράσταση χωρίστηκε σε τρία μέρη, (*Ταξίδι*, *Ορατόριο* ή *Πάθος* και *Ανθρώπινη Σονάτα*) τα οποία οι θεατές μπορούσαν να παρακολουθήσουν με όποια σειρά αυτή προτιμούσαν. Στον πυρήνα του θεάματος βρίσκεται ένας ζωγραφικός πίνακας: όπως μπροστά στον πίνακα επιλέγουμε μια οπτική γωνία για να αρχίσουμε το ερμηνευτικό μας «ταξίδι» στο τοπίο του πίνακα, όπως ακόμα ο ζωγράφος επιλέγει μια προοπτική για τον θεατή του, έτσι και ο θεατής της *Μέδουσας* καλείται να βρει μια είσοδο της παράστασης, ένα κατώφλι για να διαβεί στον σκηνικό κόσμο.

Μια ανοικτή δομή

Το πρώτο τμήμα, το *Ταξίδι*, συνδυάζει ένα απρόσωπο και «ουδέτερο» ύφος και μια τριτοπρόσωπη αφήγηση στις αναδρομές του με μια πιο συναισθηματική έκφραση και με εμβόλιμες σύντομες αφηγήσεις ατομικών περιστατικών από τη ζωή των performers, οι οποίες συνιστούν από τη μια μεριά αναδύσεις της ατομικής μνήμης (άρα και του ιδιωτικού χαρακτήρα της) σε ένα περιβάλλον όπου κατισχύουν η συλλογική μνήμη και τα ιστορικά τεκμήρια και από την άλλη, τομές στην αφηγηματική συνέχεια του κειμένου, οι οποίες τέμνονται απότομα με τη σειρά τους από την αφήγηση που έχουν διακόψει.

Η από σκηνής αφήγηση των γεγονότων του μεμνημένου παρελθόντος εκκαλεί μια «απάντηση» που μοιάζει να προέρχεται όχι από το μυθοπλαστικό προσχέδιο, αλλά από τη σκηνική πράξη καθ' εαυτήν, μοιάζει να πηγάζει όχι από τα δραματικά πρόσωπα, αλλά από τους ίδιους τους ηθοποιούς. Στον επιβλητικό όγκο των συνεχών γεγονότων της μακροϊστορίας αποκρίνεται σιωπηλά το βραχύσωμο και αποσπασματικό συμβάν της μικροϊστορίας για να αναδείξει ότι το περίβλημα της συνέχειας δεν είναι συμπαγές, αλλά

* Ο Γιώργος Π. Πεφάνης είναι (υ.δ.) Αναπληρωτής Καθηγητής Φιλοσοφίας και Θεωρίας του Θεάτρου και του Δράματος στο Τμήμα Θεατρικών Σπουδών του Εθνικού και Καποδιστριακού Πανεπιστημίου Αθηνών και κριτικός θεάτρου. Πρόσφατα εξέδωσε τα βιβλία *Περιπέτειες της Αναπαράστασης. Σκηνές της θεωρίας II* και *Φαντάσματα του Θεάτρου. Σκηνές της θεωρίας III*, Παπαζήσης, Αθήνα 2013. Η παρούσα μελέτη αποτελεί μέρος μιας ευρύτερης έρευνάς του για τις σχέσεις της φιλοσοφίας με το θέατρο.

¹ Επαιξαν οι ηθοποιοί Άννα Μάσχα, Αργύρης Ξάφης, Μαρία Σκουλά, Κώστας Μπερικόπουλος, Θάνος Τοκάκης, Δημήτρης Νασιούλας και Άννα Καλαϊτζίδου. Μουσική και τραγούδια: Κορνήλιος Σελαμής, σκηνικά: Έλλη Παπαγεωργακοπούλου, φωτισμοί: Λευτέρης Παυλόπουλος. Στη σύνθεση της παράστασης συνέβαλαν και οι Αμαλία Μπένετ, Κωνσταντίνος Κυπριωτάκης, Ηλίας Γιαννακάκης, Τάσος Αγγελόπουλος, Άννα Μιχελή και Ευαγγελία Θεριανού.

πορώδες και διάτρητο από εγκοπές. Παράλληλα όμως και ακριβώς μέσω των εγκοπών αυτών, σχηματίζεται ένας υμένας που δεν διαχωρίζει μόνο, αλλά και συνδέει το αφηγηματικό παρελθόν με το παρόν της σκηνικής εκφοράς. Αυτό καθίσταται δυνατό χάρη σε μια διπλή ισχυρή μεταφορά που διαπνέει όλο το έργο, αυτήν του ταξιδιού και του ναυαγίου, της περιπέτειας και του οδυνηρού τέλους της, της ελπίδας και της διάψευσής της.

Στο Β΄ μέρος της παράστασης, το *Ορατόριο* (ή *Πάθος*) το πιο λυρικό και μουσικό τμήμα της συνολικής σύνθεσης, οι χρονικές τομές και οι επιβραδύνσεις που επιφέρουν τα λυρικά μέρη συνοδεύονται από τις κινήσεις συνέχειας και ακολουθίας των αφηγηματικών μερών. Συμμετρικά προς τις επτά ατομικές αφηγήσεις των performers του Α΄ μέρους, τώρα έχουμε άλλες επτά δομικές ενότητες που διαιρούν το *Ορατόριο* βάσει των ισάριθμων αμαρτημάτων: Η οργή, ο φθόνος, η αλαζονεία, η λαιμαργία, η λαγνεία, η απληστία και η ακηδία. (*Το «τούτο εστί το σώμα μου» /χορταίνει την ψυχή μου/μα τούτο εστί το σώμα μου/το σώμα το δικό μου! Δεν το χορταίνουν προσευχές/το άθλιο τούτο σώμα/Επείνασα γαρ/και ουκ έδωκες μοι φαγείν Κύριε/εδίψασα και ουκ επότισες με*).

Πού είναι Κύριε το σώμα σου/να φάω να χορτάσω;/Που είν' Κύριε το αίμα σου;/να πιω να ξεδιψάσω;/Να Κύριε το Σώμα σου!/Θαύμα Κύριε! Θαύμα!/Ανθρώπου γιος/κείται μπρος/αυτός νεκρός/η σάρκα του/η ζωή μου/Τούτο εστί το σώμα σου/θα θρέψει το δικό μου./Τούτο εστί το αίμα σου/Θα πιω να ξεδιψάσω./Πιστεύω Κύριε!/ο αμαρτωλός!/Κύριε ενσαρκώθηκες για να σώσεις εμένα./Κι είν' νόστιμη η σάρκα σου./Την πείνα μου χορταίνει. Κοίτα Κύριε πως οι δούλοι σου τρώνε τους άλλους δούλους!/Ζωή παρέμεινε η ζωή, νεκροί μας αναστήσαν./Σε δοξάζω Κύριε! η βούλησή σου διαταγή!/Τον αγαπώ τον πλησίον μου ως εαυτόν./Η σάρκα του είναι σάρκα μου./Τον αγαπώ τον πλησίον μου και τρέφομαι από κείνον!
(1.11.19-1.13.11)²

Εάν το *Ταξίδι* συνιστά την αφηγηματική και το *Ορατόριο* τη λυρική, η *Σονάτα* συνιστά τη ρητορική στιγμή του έργου. Εδώ προϋποτίθεται η κλίμακα της μακροϊστορίας, ο μεγαλύτερος βαθμός θεωρητικής πυκνότητας και μια έντονη ερωτηματική και αναζητητική διάθεση. Επιπλέον, ενώ αφθονούν οι ιστορικοί πόροι (ίχνη, τεκμήρια και γεγονότα), σπανίζουν οι πρόδηλες απαντήσεις και τα ευνόητα εξηγητικά σχήματα. Η πειθώ, επομένως, δεν έχει έναν συγκεκριμένο σκοπό, αλλά θέλει να προτρέψει στην αναζήτηση του πολύπλοκου παρελθόντος. Πρόκειται για μια επίμονη έκκληση για έναν αισθητικό και ανθρωπολογικό στοχασμό με επίκεντρο τον πίνακα και φόντο την ιστορία που αυτός απεικονίζει.

Η τροπικότητα του «έχει υπάρξει»

Το μεγαλύτερο τμήμα του αφηγημένου χρόνου της *Μέδουσας* διέπεται από τον τρόπο του «έχει υπάρξει». Αλλά αυτή η γεγονότητα είναι στη ρίζα της αντιφατική και «συνιστά το έσχατο αναφερόμενο που σκοπεύεται μέσω του n'être plus» (Ricoeur 2013, 474): από τη μια μεριά πλειοδοτεί σε μια συνέχεια, σε μια ακολουθία, σε μια διαδοχικότητα του χρόνου, καθώς αυτό που «έχει υπάρξει» έχει υπάρξει ως προς το παρόν κατά το οποίο σημαίνεται η προ-ύπαρξή του (εν προκειμένω: το παρόν της αφήγησης και της σκηνικής της επιτέλεσης). Από την άλλη μεριά όμως το «έχει υπάρξει» εκκλύει μια αίσθηση κενού, αποτυπώνει ένα ίχνος απουσίας ακριβώς μέσα στην καρδιά της συνέχειας και της παρουσίας, καθώς αυτό που «έχει υπάρξει» υπήρξε στο παρελθόν, όχι στο παρόν της αναφοράς μου σε εαυτό. Θα λέγαμε μάλιστα ότι αυτή η πράξη της αναφοράς μου, η ίδια η εκ μέρους μου επιτέλεση της αφήγησής του δεν προδίδει απλώς, αλλά επιπλέον θεμελιώνει το «έχει υπάρξει» ως τέτοιο, ως

² Οι αριθμοί (λεπτά, δευτερόλεπτα) παραπέμπουν στον σκηνικό χρόνο της παράστασης του έργου. Οφείλω ευχαριστίες στον σκηνοθέτη της παράστασης Θωμά Μοσχόπουλο και στη διεύθυνση του Φεστιβάλ Αθηνών και Επιδαύρου που μου προμήθευσαν το κείμενο και το video της παράστασης.

υπαρκτική προτεροχρονία. Και στα δύο σκέλη της αντίφασης ο οντοθετικός χαρακτήρας του «έχει υπάρξει» δεν αναιρείται, αλλά διακλαδίζεται σε δύο διαφορετικούς, πλην αλληλοπεριχωρούμενους δρόμους.

Στον έναν κατισχύει η ιδιότητα της προτεροχρονίας που όμως είναι συνημμένη στο παρόν, με βάση το οποίο ακριβώς είναι προτεροχρονία. Στον άλλον δρόμο υπερτερεί ο γεγονικός χαρακτήρας, ο συντελεσμένος χρόνος, το εκπνεύσαν παρελθόν, το εξαφανισμένο ίχνος η λήξασα παρελθοντικότητα. Στον δρόμο της προτεροχρονίας θα μπορούσαμε να αναγνωρίσουμε το αμετάκλητο, όπως ορίζεται από τον Jankélévitch, ως αυτό που έχει λάβει χώρα και δεν μπορεί να ακυρωθεί ηθικά ή να εκμηδενιστεί οντολογικά, γι' αυτό και έχει ένα ηθικό στίγμα που εκδηλώνεται με την τύψη: «Celui qui a été ne peut plus désormais ne pas avoir été: désormais ce fait mystérieux et profondément obscure d'avoir été est son viatique pour l'éternité» (Jankélévitch 1974, 275). Στον άλλον δρόμο, του εκπνεύσαντος παρελθόντος, αντιστοιχούμε το μη αναστρέψιμο, δηλαδή το ανεπίστρεπτο του παρελθόντος, το «ποτέ πια» ενός γεγονότος και την αδυναμία μας να επιστρέψουμε εμείς στο γεγονός αυτό, γι' αυτό και έχει μια αισθητικίζουσα τονικότητα που εκφράζεται με τη νοσταλγία. Η ασυνέχεια του χρόνου θεωρείται εδώ δεδομένη και διασφαλισμένη από την εξαφάνιση των ιχνών.

Στη σφαίρα όμως του «έχει υπάρξει», του αμετάκλητου (όπου λ.χ. κόβεται το σκοινί της σχεδίας ή ρίπτονται τα τραυματισμένα σώματα στη θάλασσα) αναδύεται πολύ συχνά η σιωπηλή και απροειδοποίητη δύναμη του υπόχρεου-είναι, η δύναμη μιας άφωνης και άγραφης διαθήκης η οποία εισάγει στην πλησμονή της παροντικής στιγμής την α-τέλεια, την ελλειπτικότητα και την εκκρεμότητα του χρέους. Ένα είδος καταβολικού χρέους, ένα μείγμα του «έχει υπάρξει» με το «όχι πλέον» αποκρυπτογραφείται σε κάθε λείψανο του παρελθόντος, στα ερείπια της ιστορίας. Το χρέος ριζώνει στο παρόν ως καταβολή από το παρελθόν, αλλά και ως αναβολή, ως αναβολή εκπλήρωσης ενός πράγματος που τότε δεν έλαβε χώρα και αναβλήθηκε. Αυτό καλούμαστε να εκπληρώσουμε εμείς στο παρόν, σε ένα παρόν υπο-χρεωμένο στο παρελθόν, εν προκειμένω στο παρόν της παράστασης της *Μέδουσας* που υπο-χρεώνεται στα γεγονότα που περικλείουν το ιστορικό ναυάγιο. Σαν το ντεριντιανό φάντασμα, το χρέος αρχίζει επιστρέφοντας και είναι όντως δύσκολο να ελέγξουμε τα πήγαινε-έλα του (Derrida 2000, 23). Ξέρουμε ότι αυτή η ντεσιζιονιστική εκδοχή του χρέους μπορεί να συνοδευτεί από μια μαρξιστική/μεσιανική εκδοχή του, αυτήν που μας παρουσιάζει το παγωμένο βλέμμα του Angelus Novus του Benjamin στις *Θέσεις για τη φιλοσοφία της ιστορίας* (Benjamin 2000, 427-443) — έργο επηρεασμένο από έναν άλλον διάσημο πίνακα — όπου ακριβώς μέσω του χρέους των ζωντανών οι αδικαίωτοι νεκροί του σωρευμένων ναυαγίων του παρελθόντος προσμένουν μια πνοή δικαιοσύνης. Θα υποστηρίξω εδώ ότι η παράσταση της *Μέδουσας* αφογκράζεται τις εκκλήσεις των νεκρών και αναδέχεται το χρέος μιας αναπαράστασης του ναυαγίου που μπορεί να είναι και δικό μας.

Βλέπουμε έτσι ότι στην επιτέλεση της αφήγησης (και όχι τόσο στην αφήγηση καθ' εαυτήν) βρίσκει ενδιαίτημα το χρονικό παράδοξο να αναδύεται συνάμα η χρονική συνέχεια, αλλά και η ασυνέχεια, η διαδοχή αλλά και η τομή, η συνοχή και η διάσπαση. Εάν η συνέχεια δηλώνει παράλληλα τη συνοχή και τη διαδοχή, τότε η ασυνέχεια δηλώνει αναλόγως όχι μόνο το κενό, άρα όχι μόνο την απουσία, αλλά και την ασυνάφεια, τη διάσπαση, την απόκλιση, εν ολίγοις: τη διαφορά. Αυτό σημαίνει ότι η επιτέλεση της αφήγησης, ενεργοποιώντας τον χαρακτήρα του «έχει υπάρξει», μας οδηγεί κατ' ανάγκην στον παράδοξο κόσμο της συνέχειας που γεννά την ασυνέχεια, της συσφαίρωσης γύρω από έναν ενιαίο χρονικό άξονα, η οποία όμως προκαλεί ρωγμές στον άξονα αυτόν.³ Θα πρέπει να παρατηρηθεί δε ότι η θεατρική αφήγηση, με την εξ αντικειμένου τεταμένη επιτελεστικότητα της, οξύνει το παράδοξο καθώς οξύνεται το παρόν που βρίσκεται στην αφετηρία νοσηματοδότησης του «έχει υπάρξει».

³ Ας θυμηθούμε εδώ τη θέση του Michel Foucault σύμφωνα με την οποία «το συνεχές έχει διαμορφωθεί σύμφωνα με τους ίδιους κανόνες και μέσα στις ίδιες συνθήκες με τη διασπορά», καθώς, όπως ακριβώς οι διαφορές ή οι παρεκκλίσεις, εισάγεται μέσα στο πεδίο της πρακτικής του λόγου», (Foucault 1987, 263).

Η ερμηνευτική πτυχή

Από τη στιγμή που συγγραφέας και αναγνώστης, σκηνοθέτης και ηθοποιοί, performers και θεατές συνομολογούν σιωπηλά ότι θα υπάρξει διαπραγμάτευση καταστάσεων, αλληλουχιών, σχέσεων και προσώπων που έχουν υπάρξει πριν από τη στιγμή της διαπραγμάτευσης, ανοίγει ο δρόμος της ερμηνείας. Η ιστορία εκλαμβάνει την προϋπαρξή τους σε μια πραγματική και η μυθοπλασία σε μια φανταστική βάση. Ως γνωστόν όμως, οι δύο αυτές βάσεις συναιρούνται στη σκηνική πραγματικότητα, ακριβώς χάρη στην πλαισίωση των επί σκηνής δρωμένων. Η ζωντανή/σωματική εκδραμάτιση, η επιτέλεση, όπως και η αφήγηση, ενός φανταστικού σεναρίου το εισάγουν αυτονόητα στη σφαίρα του πραγματικού και είναι η επιτέλεση και η αφήγηση που διεκδικούν μια θέση πλέον στην επικράτεια της ιστορίας.

Η *Μέδουσα* θα μπορούσε να ειπωθεί ως ένα ερευνητικό εγχείρημα συγκρότησης και ερμηνείας ενός ναυαγίου και της δημιουργίας ενός διάσημου πίνακα, ο οποίος με τη σειρά του είχε θέσει ερωτήματα προς το γεγονός του ναυαγίου. Αυτή η διπλή ένθεση ερωτημάτων μέσω άλλων ερωτημάτων είναι μια ενδιαφέρουσα στρατηγική, ανάλογη με εκείνη του θεάτρου εν θεάτρω, καθώς εγκιβωτίζει στη θεατρική πράξη ένα σύνθετο πολιτικό γεγονός μέσω της αισθητικής ανάλυσης ενός πίνακα. Η παράσταση δεν θέτει γυμνές απορίες επί του ναυαγίου και του πίνακα, αλλά απευθύνει αλληπάλληλες *οπλισμένες* ερωτήσεις.

Αυτές εκφέρονται με άμεσο και έμμεσο τρόπο. Οι άμεσες ερωτήσεις έχουν ως κύρια βάση την απεύθυνση στο κοινό και ακολούθως την πρόσκαιρη άρση της μυθοπλαστικής σχέσης μαζί τους. Με την είσοδο Γ οι θεατές έρχονται αντιμέτωποι με τη στρατηγική σταδιακής προσέγγισης του πίνακα μέσω αλληπάλληλων υποδείξεων, ερμηνευτικών προτροπών και ερωτήσεων που πολιορκούν αφ' ενός τον πίνακα που κρατεί ο καθένας στα χέρια του και αφ' ετέρου προετοιμάζουν τη βαθύτερη κατανόηση του έργου και της παράστασης. Ας προσπαθήσουμε να κοιτάξουμε τον πίνακα χωρίς να προσπαθήσουμε να διαπιστώσουμε τι απεικονίζει. Εάν κλείσουμε τα μάτια, ποια λεπτομέρειά του αποτυπώνεται καλύτερα στη μνήμη μας; Παράλληλα με την υπόκρουση του leit-motiv του παιδικού τραγουδιού «Il était un petit navire», οι ερωτήσεις και οι προτροπές επαναλαμβάνονται αντιστικτικά με σύντομες αναφορές σε ομόχρονα ιστορικά γεγονότα: η σύλληψη του *Requiem* το 1791 μαζί με τη σύλληψη των Βουρβόνων. Η σύνθεση μένει ανολοκλήρωτη καθώς πεθαίνει ο Mozart την ίδια χρονιά με τη γέννηση του Gericault. Θέλοντας να αναστηλώσουν τα βασικά γεγονότα της εποχής όπου γεννήθηκε και ενηλικιώθηκε ο Gericault και να αναπλάσουν κάπως το πνεύμα αυτής της εποχής, ο Μοσχόπουλος και οι συνεργάτες του συνθέτουν ομοχρονίες όχι εντελώς τυχαίες και όχι εντελώς συντεταγμένες και εγχρονίζουν σε τετμημένες συνέχειες νοοτροπίες, πάθη και όνειρα ενός ολόκληρου κόσμου.

«Ξανακοιτάξτε τώρα τον πίνακα παρακαλώ. Είναι προϊόν μιας εποχής που η ξέφρενη λαχτάρα για ζωή συνυπήρχε με σωρούς πτωμάτων, έργο μιας γενιάς που βίωσε το όνειρο μαζί με τη ματαίωση, που έζησε μετέωρη μεταξύ θάρρους και φυγομαχίας, μεγαλείου και ήττας. Η δική μας εποχή άραγε τι είναι; Και τι γεννά;» (19.10-19.25)

Τι αναπαριστά εν τέλει ο πίνακας; Το συγκεκριμένο ναυάγιο των γάλλων αποικιοκρατών ή κάθε ανθρώπινο ναυάγιο στις ξέρες της ιστορίας; Αναγνωρίζουμε τον εαυτό μας μέσα στον πίνακα; Οι οπλισμένες ερωτήσεις στοιχειοθετούν με τρόπο ρητό την ερμηνευτική πτυχή της παράστασης.

Η επιτελεστικότητα της ιστορίας και του θεάτρου

Στην προοπτική αυτήν η *Μέδουσα* αποκαλύπτει ένα θεμελιώδες στοιχείο της ιστορίας ως συμπλέγματος συμβάντων (Geschichte) και ως πεδίου γνώσεων, αφηγήσεων και επιστημονικών διεργασιών (Histoire): τη δυνατότητα να αναλογίζεται εαυτήν συμβαίνοντας (Ricoeur 2013, 503). Η σχέση μας με την ιστορία είναι διττή: *κάνουμε την ιστορία και κάνουμε*

ιστορία, δηλαδή είμαστε οι πράκτες της ιστορίας, αλλά ταυτόχρονα και αυτοί που ερμηνεύουν και αφηγούνται την ιστορία (Ricœur 2013, 500). Αυτή η ενδογενής μετα-ιστορική επιτελεστικότητα, κατά την οποία η ιστορία, σε μια συστατική για το έργο της αυτοπάθεια, μπορεί να αυτοθεματοποιείται στο μέτρο και τον βαθμό που συμβαίνει, εντοπίζεται και στην επιτέλεση των σκηνικών δρωμένων η οποία, ενεργοποιώντας όλους τους σκηνικούς κώδικες (γλωσσικούς, μουσικούς, εικαστικούς, ορχηστικούς), πειραματίζεται όχι μόνο με την αναπλαστική απεικόνιση των ιστορικών γεγονότων στα οποία αναφέρεται ευθέως, αλλά και με τη δυνατότητα ερμηνείας τους εντός και δια του παρόντος της σκηνικής επιτέλεσης. Με άλλα λόγια: η σκηνική επιτέλεση ως τέτοια γίνεται η οντολογική αφετηρία, το λειτουργικό όχημα, αλλά εν τέλει και ο στόχος του αναλογισμού της σκηνικής πράξης. Αυτοθεματοποίηση του θεάτρου, αλλά ενός θεάτρου που είναι επιπλέον διερεύνηση ενός ιστορικού παρελθόντος και συνάμα της δυνατότητας ερμηνείας και προσοικείωσης του παρελθόντος αυτού στο παρόν και εν όψει ενός μέλλοντος. Εν όψει ενός μέλλοντος διότι η ερμηνεία και η προσοικείωση διενεργούνται πάντα εντός και δι' ενός ορίζοντα προσδοκιών. Δεν ερμηνεύω ποτέ κάτι σε κενό χρόνο, ούτε χωρίς κάποιο ίχνος αποβλεπτικότητας να ριζώνει στα ερμηνευτικά και προσοικειωτικά μου ενεργήματα. Τα ενεργήματα αυτά προϋποθέτουν, ήδη κατά την εκδήλωσή τους, πόρους από την προσωπική μου εγκυκλοπαίδεια και από τα συλλογικά πολιτιστικά αποθέματα (εν ολίγοις: από το παρελθόν), εδράζονται στο εκάστοτε παρόν (της ερμηνευτικής και προσοικειωτικής πράξης μου), αλλά δεν θα είχαν κανένα απολύτως νόημα έξω από έναν ορίζοντα προσδοκιών που με προβάλλει αναγκαστικά στο μέλλον. Η ίδια η ερμηνευτική πράξη καθ' εαυτήν, ανεξαρτήτως του αντικειμένου της, εγείρει πάντα μια θαμπή ή ευκρινή εικόνα προσδοκιών: δεν ερμηνεύω απλώς κάτι, ερμηνεύω πρωτίστως εν όψει τινός πράγματος, ενός στόχου, μιας επιδίωξης. Η ερμηνεία όπως και η προσοικείωση διέπονται από μια συστατική αποβλεπτικότητα που τις καθιστά *de facto* προβολικές πράξεις. Επομένως, στην ερμηνευτική της πτυχή, η παράσταση θα μπορούσε να διεκδικήσει τον ρόλο ενός γεφυρώματος των χρονικών στιβάδων με εδραία έρειση στην παροντικότητα και ενθαδικότητα της σκηνικής πράξης, τουτέστιν στον επιτελεστικό της χαρακτήρα.

Οι γέφυρες (όπως και τα κατώφλια, οι πόρτες και τα περάσματα) όμως τελούν αναγκαία ένα διπλό έργο: ενώνουν και συνάμα διαχωρίζουν, συνδέουν, αλλά και απομακρύνουν δύο πλευρές μιας επιφάνειας εδάφους, μιας συνέχειας ή μιας ακολουθίας. Γεφυρώνουν ενώ διαστέλλουν, ενισχύουν μια συνέχεια εφ' όσον καταφάσκουν την τομή που τη διακόπτει: έχουμε γέφυρα μόνο τότε, όταν κάτωθεν χάνει ο γκρεμός. Ο Simmel θα μας υπενθύμιζε ότι ανάμεσα στο λύειν και το δεσμείν υφίσταται μια αμοιβαία προϋπόθεση, καθώς ο άνθρωπος «είναι το συνθετικό ον που πρέπει πάντα να διαχωρίζει και χωρίς να διαχωρίσει δεν μπορεί να συνδέσει» (Simmel 2004, 198). Ομοίως ο de Certeau επισημαίνει την αμφισημία της γέφυρας να συνδέει και να αντιπαραθέτει (de Certeau 2010, 305). Αυτά με όρους χωρικότητας. Ισχύει όμως το ίδιο στη φαινομενολογία του χρόνου, όπως και στην επιστημολογία της ιστορίας. Η κατάφαση της συνέχειας ισοδυναμεί με την αξίωση υπέρβασης του αμοιβαίου αποκλεισμού μεταξύ παρόντος και παρελθόντος, μεταξύ του «τώρα» και του «όχι πλέον». Την υπέρβαση αυτήν εγγυάται η μνήμη, όπως και η (θεατρική ή ιστοριογραφική) αναπαράσταση του παρελθόντος. Και οι δύο ενέργειες καταφάσκουν μια συνέχεια στον χρόνο. Παράλληλα όμως και ακριβώς μέσω της κατάφασης κάνουν να αναδυθεί μια σύστοιχη άρνηση, καθώς υπογραμμίζουν το «όχι» στο «όχι πλέον». Από τη μια μεριά η μνήμη ανασύρει κάτι που δεν υπάρχει πλέον και το θέτει ως ωσει παρόν και από την άλλη η αναπαράσταση, όσο εμφιατική ή πειστική και αν γίνει, δεν μπορεί να συγκαλύψει αυτό το «ανά» της αναπαραστατικής πράξης που προδίδει το φάντασμα του προτερόχρονου. Μπορούμε να δούμε λοιπόν ότι η συνέχεια εκκολάπτει την ασυνέχεια και αντιστρόφως ότι η τομή καταφάσκει το τεμνόμενο. Η διαλεκτική αυτή εκφράζεται αρκετά καθαρά με την προαναφερθείσα έννοια του «έχει υπάρξει», που παρεισφρέει ανάμεσα στο «τώρα» (της μνημονικής και αναπαραστατικής πράξης) και στο «όχι πλέον» (του μνημονευόμενου και του αναπαριστώμενου).

Θα μπορούσε όμως να εκφραστεί το ίδιο καθαρά και στην προοπτική του σύγχρονου ιστορικού παροντισμού, με τον οποίο άλλωστε συνυφαίνεται ο επιτελεστικός χαρακτήρας της σκηνικής και ιστοριογραφικής πράξης. Ακολουθώντας τον Reinhart Koselleck στον ορισμό του ιστορικού χρόνου ως εκείνης της απόστασης που εκτείνεται μεταξύ του *πεδίου της εμπειρίας* που παραπέμπει στο παρελθόν και του *ορίζοντα προσδοκιών* (Koselleck 1990, 314) που προβάλλεται στο μέλλον (ένταση την οποία φωτίζει με ευκρίνεια η έννοια του *καθεστώτος ιστορικότητας* του François Hartog), μπορούμε να συλλάβουμε τον παροντισμό μέσω της μεγιστοποίησης, έως τα όρια της ρήξης, της απόστασης αυτής (Hartog 2014, 34). Ο παροντισμός, στην ακραία του μορφή, ενδέχεται να λάβει τη μορφή ενός ρήγματος στον ιστορικό χρόνο, μιας κάθετης άρνησης σε οποιαδήποτε μορφή συνέχειας ή ακολουθίας και να δώσει την εικόνα ότι τα πάντα συμβαίνουν σαν να υπήρχε ανέκαθεν μονάχα το παρόν, ότι η αληθινή ιστορία είναι η ιστορία του εκάστοτε παρόντος,⁴ κάτι που θα ισοδυναμούσε με ένα παρόν παρατηρητήριο ή και δικαστήριο όλων των προηγούμενων ιστορικών σχηματισμών και με ένα παρόν διευθυντήριο του μέλλοντος.

Προφανώς, δεν είναι η περίπτωση της *Μέδουσας*, την οποία ωστόσο διήκει στην μυθοπλαστική και ερμηνευτική της διάσταση τόσο η επιτελεστικότητα, όσο και η παροντικότητα. Ποια μορφή παροντικότητας προβάλλεται εδώ; Δεν θα ήταν άστοχο να καταφύγουμε στην αυγουστίνηια φιλοσοφία του χρόνου, στο ενδέκατο βιβλίο των *Εξομολογήσεων* (Saint Augustin 1962),⁵ και στο τριπλό παρόν που δεσπάζει σε όλες τις χρονικότητες: στο παρόν του παρελθόντος που στίζεται από τη μνήμη, στο παρόν του παρόντος που συγκροτείται ως εποπτεία, προσοχή ή αντίληψη και στο παρόν του μέλλοντος που ενσαρκώνεται ως προσδοκία ή προσμονή. Οι τρεις αυτές σκοπήσεις του παρόντος υπολαμβάνουν τον χρόνο ως κάτι που μπορεί να μετρηθεί «ενώ περνά» και στον βαθμό που μπορούμε να τον αντιληφθούμε (XI, 16,21 και XI, 21,27) και εκλαμβάνουν το *animus* ως τον τόπο όπου βρίσκονται τα παρελθόντα και τα μέλλοντα πράγματα. Έτσι θεωρήθηκε ότι μπορεί να γίνει ανεκτό (εάν δεν μπορεί να λυθεί) το αίτιγμα της παρουσίας του απόντος (ως «όχι πλέον» και ως «όχι ακόμα») στο παρόν.

Από τη δική μας τουλάχιστον οπτική, που είναι σαφώς λιγότερο φιλόδοξη, το τριπλό αυγουστίνειο παρόν ενδέχεται να δώσει ένα σχήμα αναλογίας με τη χρονική υφή της παράστασης της *Μέδουσας*. Τριπλά παροντική η παράσταση, προσοικειώνεται τις παρελθοντικές αναφορές της μέσω της μνήμης, εστιάζει στις παροντικές σκηνικές επιτελέσεις απαιτώντας σύνθετες αντιληπτικές διεργασίες εκ μέρους των θεατών της και υποβάλλει (ή ενεργοποιεί) προσδοκίες για την πιθανότητα μιας κοινωνικής συνθήκης κατά την οποία τα ανθρώπινα ναυάγια μπορεί να μην εξαλείφονται, αλλά να μην καταλήγουν τουλάχιστον στην ανθρωποφαγία. Έτσι, οι γραμμές της συνέχειας που παρατηρούνται και στα τρία μέρη της παράστασης τέμνονται αδιάλειπτα από τις επαναλαμβανόμενες επιτελεστικές ενέργειες της μνήμης, της αντίληψης και της προσδοκίας. Στο μέτρο όμως που η επανάληψη των επιτελέσεων χορηγεί μια επαύξηση του είναι του επαναλαμβανόμενου και μια ποιοτική διαφοροποίησή του, πρέπει να δεχθούμε συγχρόνως ότι η συνέχεια που διαφαίνεται στις πράξεις της παράστασης δεν είναι γραμμική, ούτε προοδευτική, δεν αναδιπλασιάζει χρονικά μια ταυτότητα, αλλά την τέμνει και τη διανοίγει σε νέους σημασιολογικούς ορίζοντες.

⁴ Πρέπει να διαχωρίσουμε εδώ δύο σημαντικές έννοιες. Η πρώτη είναι αυτή του επίκαιρου παροντικού χρόνου (*jetztzeit*) που ο Walter Benjamin είχε προτείνει στη θέση XIV για τη φιλοσοφία της ιστορίας: (Benjamin 2000, 439), η οποία περιλαμβάνει ένα εκρηκτικό περιεχόμενο, ανασχετικό του *continuum* της επίσημης ιστορίας, αλλά σε καμία περίπτωση δεν υποσκελίζει το παρελθόν ή το μέλλον. Η δεύτερη έννοια είναι αυτή της ρωγμής που είχε εισαγάγει, ήδη από τη δεκαετία του 1950, η Hannah Arendt στο έργο της *La crise de la culture*, αλλά δεν οδηγούσε στον ακραίο παροντισμό, καθώς η ρωγή οριζόταν ως διακοπή του ιστορικού χρόνου «ολοκληρωτικά καθορισμένη από όσα δεν υπάρχουν πια και όσα δεν υπάρχουν ακόμα», (Arendt 1972, 19). Για τον σύγχρονο ιστορικό παροντισμό θα πρέπει να λάβουμε υπ' όψιν μας τις έννοιες του «αυτάρκους παρόντος» (Laiđi 2000, 102-129), ή του «διαρκούς παρόντος» (Augé 2003, 10, Baschet 2001).

⁵ Βλ. και τις σχετικές αναλύσεις του Paul Ricœur (1991, 21-65, 1991, 21-42).

Η διακειμενική πτυχή

Η διαλεκτική της συνέχειας και της ασυνέχειας που ανιχνεύσαμε και περιγράψαμε τόσο στο πλαίσιο της επιτελεστικότητας της ιστορικής και θεατρικής αφήγησης, όσο και σε αυτό της μυθοπλαστικής και ερμηνευτικής πτυχής της παράστασης μπορεί να εντοπιστεί και σε μια τρίτη πτυχή της, τη διακειμενική. Η διακειμενικότητα συνυφαίνεται με τη μνήμη (η άδηλη μνήμη των κειμένων), αλλά και με το ερμηνευτικό εγχείρημα, στο μέτρο που κάθε ερμηνεία είναι ένα υφάδι κειμένων που πλέκεται και λύνεται συνεχώς, ένας ακατάβλητα εξελισσόμενος διάλογος με άλλες ερμηνείες και άλλους τρόπους κατανόησης. Η διακειμενικότητα βεβαίως συνυφαίνεται και με τη μυθοπλαστική πτυχή της παράστασης και είναι εδώ που εντοπίζονται με ευκρίνεια οι τομές στην αφηγηματική συνέχεια.

Το διακειμενικό πεδίο στο οποίο συμμετέχει δυνητικά η *Μέδουσα* είναι ιδιαίτερα πυκνό, αφού τα δύο κεντρικά διασταυρούμενα θέματά της, το οδυσεικό και το θυέστειο, διήκουν όλη τη δυτική λογοτεχνία και παραπέμπουν, όπως ειπώθηκε στην αρχή, σε οριακές και καθοριστικές στιγμές του πολιτισμού. Θα ήταν επομένως άωφελη η προσπάθεια πλήρους χαρτογράφησης του πεδίου. Ας θυμηθούμε ενδεικτικά: τα θεατρικά έργα *Το ναυάγιο της Μέδουσας ή η μοιραία σχεδία* (1831) του William Thomas Moncrieff (Moncrieff 1831), *Το ναυάγιο της Μέδουσας* (1839) του Charles Luis François Desnoyer (Desnoyer 2012), *The Raft of the Medusa* (1943) του Georg Kaiser (Kaiser 1967) και *Μεσοπέλαγα* (1961) του Slawomir Mrozek, τα αφηγηματικά έργα *Ιστορία του κόσμου σε 101/2 κεφάλαια* του Julian Barnes (Barnes 2012, 157-193), *Η σχεδία* του Μιχάλη Μοδινού (Μοδινός 2011) και *Η θύελλα στο ατελιέ του Géricault* των Pascale Perrier και Hélène Masson-Bouty (Perrier- Masson-Bouty 2010), το χρονικό των αυτοπτών μαρτύρων και εκ των πρωταγωνιστών του ταξιδιού στη Σενεγάλη όπως οι Alexandre Correard και Jean-Baptiste Savigny στο βιβλίο τους *Η σχεδία της Μέδουσας* (Correard- Savigny 2005) ή η Charlotte-Adélaïde Picard (Dard-de Brisson-Godin 2007), οι έμμεσες αφηγήσεις άλλων λιγότερο γνωστών μαρτύρων όπως συνελέγησαν από τον Michel Hanniet (Hanniet 2006), οι θεατρικές παραστάσεις *Raft of the Medusa* του Joe Pintauro, σε σκηνοθεσία Francisco Solorzano, με την Barefoot Company στο Cherry Lane Theatre της Νέας Υόρκης το 1991⁶ και *The Raft of Medusa* του συγκροτήματος Leaky Heaven Circus το 2007 στην Art Gallery του Βανκούβερ σε σκηνοθεσία Steven Hill, η κινηματογραφική ταινία *Gericault: Η Σχεδία της Μέδουσας*, (1968) του Adrien Touboul, η φιλοσοφική πραγματεία *Ο κόσμος ως βούληση και ως παράσταση* του Arthur Schopenhauer (Schopenhauer 1969) και βεβαίως όλη αυτή η σχετική βιβλιογραφία που συναθροίζεται γύρω από τον ζωγράφο, τον πίνακα και την εποχή του (Eitner 1982, Miles 2007, Athanassoglou-Kallmyer 2008). Οι αναφορές αυτές αποτελούν απλώς το κέντρο ενός τεράστιου πεδίου ομόκεντρων θεματικών κύκλων, το οποίο είναι θεωρητικά πολύ δύσκολο να οριστεί, διότι δεν υπάρχουν οι ορατές συνέχειες που συνέχουν τα νοήματα των κειμένων, ούτε οι ακολουθίες εκείνες που θα συνέθεταν έναν ιστό εξέλιξης. Από την άλλη μεριά όμως οι θεματικοί κύκλοι του πεδίου έχουν κάποιο κοινό κέντρο ώστε να δημιουργηθούν δεσμοί μεταξύ των κειμένων. Αλλά οι δεσμοί αυτοί είναι τετμημένοι, δένουν και λύνουν ταυτόχρονα αυτό που ενώνουν, στο μέτρο που τα διακείμενα συγκροτούνται από εν κινήσει νοήματα, από νοηματικά κατώφλια και περάσματα από τον έναν μυθοπλαστικό κόσμο στον άλλον.

Ο Schopenhauer και ο Benjamin ανάμεσα σε άλλους

Ας δούμε το παράδειγμα του Arthur Schopenhauer. Στα αναφερόμενα εδάφια του έργου του θα μπορούσαν να προστεθούν δεκάδες άλλα είτε από τον ίδιο τον γερμανό φιλόσοφο είτε από άλλους φιλοσόφους. Ως κατώφλι ή ως γέφυρα, κάθε αναφορά σε αυτόν, κάθε ενδοκειμενική παραπομπή ενώνει τη φιλοσοφική πραγματεία και τη θεατρική παράσταση, αλλά συνάμα τις διαχωρίζει. Στο τρίτο μέρος της παράστασης υπάρχουν τρεις ρητές αναφορές σε ισάριθμες θέσεις του γερμανού φιλοσόφου. Η πρώτη παραπέμπει τους θεατές,

⁶ Η κατάσταση των ναυαγών παραλληλίζεται με εκείνη των ασθενών από aids.

που κρατούν στα χέρια τους μια μικρή έγχρωμη φωτοτυπία του πίνακα, στη μεθοδολογία της αισθητικής περισυλλογής: «Μπρος σε ένα έργο τέχνης πρέπει να συμπεριφέρεσαι όπως μπροστά σε έναν ηγεμόνα. Πρέπει να περιμένεις να σου μιλήσει αυτός πρώτα. Περιμένετε λίγο» (6.50-7.02). Εδώ θα μπορούσαν αντληθούν φαινομενολογικοί πόροι (φαινομενολογική αναγωγή) ή να χρησιμοποιηθούν διάφορες αισθητικές θεωρίες και κείμενα από την ιστορία της τέχνης. Η σύμπτωση των χρονολογιών της έκδοσης του βιβλίου του Schopenhauer και της έκθεσης του πίνακα του Géricault δεν αρκεί από μόνη της για να εξηγήσει τη θέση του φιλοσόφου στη σκηνή. Οι χρονικές συμπτώσεις είναι πολλές στο έργο, υφαίνουν με ένα αόρατο νήμα τα ιστορικά συγκείμενα του ναυαγίου και το διακειμενικό πεδίο του έργου, όμως το παιχνίδι τους δεν είναι αρκετό για να εξηγήσει τις κεντρικές επιλογές.

Ο Schopenhauer επιλέγεται εδώ διότι ο στόχος τώρα μετατοπίζεται από το ιστορικό γεγονός στον ίδιο τον πίνακα, από τον κόσμο της βούλησης, που είναι πηγή πόνου και ανέχειας, στον κόσμο της παράστασης, στον κόσμο της τέχνης, που αναπαράγει την πραγματικότητα μέσω της αισθητικής περισυλλογής και προσφέρει ένα καταφύγιο παρηγορίας και μια πιο ανώδυνη ενατένιση της αλήθειας. Στην δεύτερη (45.40-47.00) και στην τρίτη αναφορά (49.22-49.30) επιτείνεται αυτός ο αναπαραστατικός χαρακτήρας της αλήθειας: «Κόσμος είναι η παράστασή μου». Στον απόηχο της ρήσης μπορούμε να ακούσουμε τον Wittgenstein του *Tractatus Logicophilosophicus*, με έναν όμως πιο γενικό τρόπο. Η πραγματικότητα για τον άνθρωπο συνίσταται στον τρόπο αναπαράστασης τα κεντρικών της νοημάτων ώστε αυτά να γίνουν αισθητά, νοητά και βιώσιμα. Η γλώσσα και η τέχνη αποτελούν μείζονες αναπαραστατικούς τρόπους της πραγματικότητας. Επανατίθεται λοιπόν το θέμα της επιτελεστικότητας ως προς τη σχέση τώρα υποκειμένου και αντικειμένου. Παρατηρώντας ένα αντικείμενο είναι που το υποκείμενο συγκροτείται ως τέτοιο και ταυτόχρονα το παρατηρούμενο αντικείμενο μεταβάλλεται ανάλογα με το υποκείμενο που το παρατηρεί. Η επιτέλεση της παρατήρησης του πίνακα συνδέει το υποκείμενο με το αντικείμενό του και οι διαφορετικές επιτελέσεις διαφοροποιούν τόσο το υποκείμενο και τον πίνακα, όσο και τη μεταξύ τους σχέση. Αυτήν τη συνεχώς διαφοροποιούμενη σχέση με τον πίνακα, αλλά και με την ίδια την παράσταση, ενισχύουν τα διακειμενικά ίχνη που πυκνώνουν εμφανώς στο τρίτο μέρος της παράστασης.

Βεβαίως, οι παραπομπές στον Schopenhauer θα μπορούσαν να αντικατασταθούν λ.χ. από εκείνες στον Merleau-Ponty για τη φαινομενολογία της αντίληψης (Merleau-Ponty 1964), στον Nelson Goodman εάν επρόκειτο να τονιστεί η πολυμορφία του κόσμου και η συνάρτηση της πολυμορφίας αυτής με τους ποικίλους τρόπους περιγραφής, θέασης ή απεικόνισης του κόσμου (Goodman 1960), στον Ernst Gombrich και στους θεωρητικούς της σχετικότητας της όρασης (Gombrich 1960, 297-298, Segal-Campbell-Herskovits 1966, Goodman 2005, 25-29, 333), για να επισημανθεί ότι δεν υπάρχει αθάνα ματιά, ότι η όραση είναι μάλλον θέαση, άρα περισσότερο συνθέτει απ' ό,τι αντανακλά, άρα η αναπαράσταση δεν αντιγράφει, αλλά αναδημιουργεί είτε ακόμα στον Arthur Danto, ιδίως εάν πρόκειται να αναδειχθεί η καλλιτεχνική μεταφορά, το γεγονός δηλαδή ότι «είμαστε αυτό στο οποίο αναφέρεται το έργο (τέχνης)» (Danto 2000, 283). Θα πρότεινα όμως να προσέξουμε, στο τέλος αυτής της διαδρομής, ένα άλλο διακειμενικό κατώφλι που σχετίζεται με τη φιλοσοφική προοπτική της ιστορικότητας στη *Μέδουσα*.

«Φανταστείτε πως θα ήταν αν μπορούσαμε να ζωντανέψουμε έστω για λίγο ανθρώπους που δεν υπάρχουν πια, διαβάζοντας ή αρθρώνοντας τις λέξεις τους. Λέξεις που έχουν γραφτεί σε ένα χαρτί. Ταπεινό. Σαν αυτό που κρατάτε στα χέρια σας. Φανταστείτε τώρα τι θα έλεγαν, αν μπορούσαν να μιλήσουν τα πλήθη όλων των άλλων...αυτών που δεν πρόλαβαν...που έφυγαν από το πρόσωπο της γης δίχως να έχουν αφήσει ένα σημάδι, δυο λέξεις γραμμένες σε ένα χαρτί, κάτι που να μπορεί να θυμίσει ότι υπήρξαν κι αυτοί... Αυτοί; Είναι χαμένοι; αδικαίωτοι για πάντα;» (24.51-25.40).

Τα λόγια αυτά δεν μας θυμίζουν απλώς τον Benjamin: μοιάζουν να είναι απόσπασμα από την περιβόητη δεύτερη θέση από τις *Θέσεις για τη φιλοσοφία της ιστορίας* όπου αναγγέλλεται το σιωπηρό ραντεβού με τις περασμένες γενιές. «Μας ανέμεναν πάνω στη Γη» θα γράψει ο Benjamin (Benjamin 2000, 428-429) και αίφνης η *Μέδουσα* μοιάζει να ανταποκρίνεται στο ραντεβού, να συνομιλεί με τις *Θέσεις*, χωρίς αυτές να βρίσκονται στο ερευνητικό πλάνο των συντελεστών της παράστασης. Εδώ ξανασυναντούμε το αμετάκλητο του Jankélévitch, την ηθική διάσταση της μνήμης, τη ντεριντιανή πολιτική της μνήμης και της κληρονομιάς των γενεών (Derrida 2000, 8), το ρικεριανό υπόχρεον-είναι (Ricoeur 2013, 606), συνελόντι ειπείν: όλη τη διαλεκτική του «έχει υπάρξει» που είναι για εμάς τους σύγχρονους θεατές της θεατρικής και ιστορικής σκηνής η πιο συνετή απάντηση στην οδυσεική περιπέτεια και τη θυέστεια φρίκη.

Βιβλιογραφία

- Arendt, Hannah: *La crise de la culture*, Gallimard, Paris 1972.
- Athanassoglou-Kallmyer, Nina: *Theodore Géricault*, Phaidon Press, London 2008.
- Augé Marc: *Le temps en ruines*, Galilée, Paris 2003.
- Barnes, Julian: *Ιστορία του κόσμου σε 10 1/2 κεφάλαια*, Μεταίχμιο, Αθήνα 2012.
- Baschet, Jérôme: «L’histoire face au présent perpétuel. Quelques remarques sur la relation passé/futur». Στο Fr. Hartog-J. Revel (dir.): *Les usages politique du passé*, éd. De l’École des hautes études en sciences sociales, Paris 2001: 55-74.
- Benjamin, Walter: «Sur le concept d’histoire», *Œuvres III*, Gallimard, Paris 2000: 427-443.
- Corréard, Alexandre-Jean-Baptiste Savigny: *Le naufrage de la Méduse*, Gallimard, Paris 2005.
- Danto, Arthur: *Η μεταμόρφωση του κοινότοπου. Μια φιλοσοφική θεώρηση της τέχνης*, Μεταίχμιο, Αθήνα 2000.
- Dard, [née Picard] Charlotte-Adélaïde-Pierre Raymond de Brisson-Jean Godin: *Perils and Captivity. Comprising The sufferings of the Picard family after the shipwreck of the Medusa, in the year 1816; Narrative of the captivity of M. de Brisson, in the year 1785; Voyage of Madame Godin along the river of the Amazons, in the year 1770*, μετ. Patrick Maxwell, e book, 2007: <http://www.gutenberg.org/files/22792/22792-h/22792-h.htm> (Τελευταία πλοήγηση: 9/9.2014).
- de Certeau, Michel: *Επινοώντας την καθημερινή πρακτική. Η πολύτροπη τέχνη του πράττειν*, Σμίλη, Αθήνα 2010.
- Derrida, Jacques : *Φαντάσματα του Μαρξ*, Εκκρεμές, Αθήνα 2000.
- Desnoyer, Charles Luis François: *Le naufrage de la Méduse*, Drame en 5 actes, Nabu Press, Charleston 2012.
- Eitner, Lorenz: *Géricault: His Life and Work*, Orbis, New York 1982.
- Foucault, Michel: *Η αρχαιολογία της γνώσης*, Εξάντας, Αθήνα 1987.
- Gombrich Ernst: *Art and Illusion*, Pantheon Books, New York 1960.
- Goodman, Nelson: «The Way the World is», *Review of Metaphysics* 14, 1960: 48-56.
— : *Γλώσσες της τέχνης*, Εκκρεμές, Αθήνα 2005 (1968).
- Hanniet, Michel: *Le Naufrage de la Méduse: Paroles de rescapés*, L’Ancre de Marine, Louviers 2006.
- Hartog, François: *Καθεστώς ιστορικότητας. Παροντισμός και εμπειρίες του χρόνου*, Αλεξάνδρεια, Αθήνα 2014.
- Jankélévitch, Vladimir: *L’irréversible et la nostalgie*, Flammarion, Paris 1974.
- Kaiser, Georg: *The Raft of the Medusa*. Στο M. Benedict-G.E. Wellwarth (eds): *Postwar German Theatre. An Anthology of Plays*, E.P. Dutton, New York 1967: 1-50.
- Koselleck, Reinhart: *Le futur passé*, éd. De l’École des hautes études en sciences sociales, Paris 1990.
- Laïdi, Zaki: *Le sacre du présent*, Flammarion, Paris 2000.

- Merleau-Ponty, Maurice: *Phénoménologie de la perception*, Gallimard Paris 1945.
—: *Le visible et l'invisible*, Gallimard Paris 1964.
- Miles, Jonathan: *Medusa, the shipwreck, the scandal, the masterpiece*, Pimlico, London 2007.
- Μοδινός, Μιχάλης: *Η σχεδία*, Καστανιώτης, Αθήνα 2011.
- Moncrieff, William Thomas: *Shipwreck of the Medusa; Or, The Fatal Raft!*, Thomas Richardson, London 1831. Διατίθεται στη διεύθυνση <http://babel.hathitrust.org/cgi/pt?id=uc1.31175035142549;view=1up;seq=6> (Τελευταία πλοήγηση 9/9/2014).
- Perrier, Pascale -Hélène Masson-Bouty: *Tempête dans l'atelier de Géricault: Le radeau de la Méduse*, Oskar, Paris 2010.
- Ricœur, Paul: *Temps et récit I. L'intrigue et le récit historique*, Seuil, Paris 1991.
—: *Temps et récit III. Le temps raconté*, Seuil, Paris 1991.
—: *Η μνήμη, η ιστορία, η λήθη*, Ίνδικτος, Αθήνα 2013.
- Saint Augustin: *Confessions*, Desclée de Brouwer, Paris 1962.
- Schopenhauer, Arthur: *The World as Will and Representation*, Dover Publications, New York 1969.
- Segal, Marshall H. -Donald Campbell-Melville J. Herskovits: *The Influence of Culture on Visual Perception*, The Bobbs-Merill Co., Indianapolis & New York 1966.
- Simmel, Georg: *Περιπλάνηση στη νεωτερικότητα. Κοινωνιολογικά, φιλοσοφικά και αισθητικά κείμενα*, Αλεξάνδρεια, Αθήνα 2004.