

TOLMIROS SKAPANEAS
HOMENAJE AL PROFESOR
KOSTAS A. DIMADIS

ΤΟΛΜΗΡΟΣ ΣΚΑΠΑΝΕΑΣ
ΑΦΙΕΡΩΜΑ ΣΤΟΝ ΚΑΘΗΓΗΤΗ
ΚΩΣΤΑ Α. ΔΗΜΑΔΗ

Edición de
Isabel García Gálvez y Olga Omatos Sáenz



Vitoria-Gasteiz

2012

© DE ESTA EDICIÓN:
Sociedad Hispánica de Estudios Neogriegos
Vitoria-Gasteiz

TÍTULO ORIGINAL:

Isabel García Gálvez-Olga Omatos Sáenz (eds.), *TOLMIROS SKAPANEAS. Homenaje al profesor K. A. Dimadis / ΤΟΛΜΗΡΟΣ ΣΚΑΠΑΝΕΑΣ. Αφιέρωμα στον καθηγητή Κ. Α. Δημάδη*. Vitoria-Gasteiz, Sociedad Hispánica de Estudios Neogriegos, 2012.

COLABORA: *Susana Lugo Mirón*

MAQUETACIÓN: *Isabel García Gálvez y Augusto de Bago*

ISSN: 1137-7003

DEPÓSITO LEGAL: Gr. 82-97

Ninguna parte de esta publicación, incluido el diseño de la portada, puede ser reproducida, almacenada o transmitida por ningún medio, ya sea eléctrico, mecánico, óptico o reprográfico, sin permiso previamente expreso de las editoras.

Η λογική των συμβάντων στο μεταμοντέρνο θέατρο

Γιώργος Π. Πεφάνης
Πανεπιστήμιο Αθηνών

Η θεματική του μεταμοντέρνου και της μετανεωτερικότητας προσφέρει ένα χαρακτηριστικό παράδειγμα αδυναμίας πλήρους ορισμού των σύγχρονων πολιτισμικών τάσεων και φαινομένων. Στη βιβλιογραφία, οι μελέτες που επισημαίνουν αυτήν την αδυναμία περιεκτικότητας και συνεκτικότητας (Bertens 1995, Malpas 2005) ή εκείνες που τίθενται κριτικά απέναντι στη μετανεωτερικότητα¹ ή, τέλος, εκείνες που περιγράφουν μια μετα-μετανεωτερική συνθήκη² είναι ασφαλώς περισσότερες από εκείνες που διακινδυνεύουν κάποιον εξαντλητικό ορισμό. Οι περιεκτικοί πίνακες αντίθετων χαρακτηριστικών που μας παρέχουν λ.χ. ο Ihab Hassan (Hassan 1982, 267-268) ή ο David Harvey (Harvey 2009, 440-441) ως προς τη σύγκριση του μοντέρνου με το μεταμοντέρνο παραμένουν αμφισβητήσιμοι εξαιτίας κυρίως του διπολικού αντιθετικού πνεύματος που τους διαπνέει και έχουν προκαλέσει πολλές συζητήσεις, στο μέτρο που πολλά από τα χαρακτηριστικά που αποδίδονται στον έναν πόλο απορρέουν από τον άλλον, στο μέτρο δηλαδή που δεν μπορούν να τεθούν ερμητικά όρια στη νεωτερικότητα, τα οποία θα την διακρίνουν με σαφήνεια και ακρίβεια από τη μετανεωτερικότητα –παρά την αντίθετη άποψη του Jencks σε ό,τι αφορά την αρχιτεκτονική.³ Αυτή η ασάφεια όμως και η αδυναμία ορισμού είναι, τρόπον τινά, μέσα στις στοχεύσεις του ίδιου του μεταμοντέρνου. Αυτές οι σύνθετες σχέσεις μεταξύ μοντέρνου και μεταμοντέρνου έχουν προκαλέσει πολλούς θεωρητικούς και

I. García Gálvez-O. Omatos Sáenz (eds.), *TOLMIROS SKAPANÉAS. Homenaje al profesor K. Dimadis / ΤΟΛΜΗΡΟΣ ΣΚΑΠΑΝΕΑΣ. Αφιέρωμα στον καθηγητή Κ. Δημάδη*. Vitoria-Gasteiz, Sociedad Hispánica de Estudios Neogriegos, 2012, 533-547.

άνδρους, διέξοδο από τους οποίους προσπαθούν να δώσουν ορισμένοι μελετητές, ήδη από τη δεκαετία του '80 μέχρι σήμερα, οι οποίοι επιχειρούν να αμβλύνουν ή και να ανασκευάσουν τις εκατέρωθεν ακραίες θέσεις (Christman 2009, 48-64), να στρέψουν τη μεταμοντέρνα κριτική όχι στην υπονόμηση των αξιών του Διαφωτισμού, αλλά στην ειδική εξασθένηση του απόλυτου χαρακτήρα τους (Laclau 1988, 66-67).⁴

Στο θέατρο και στην τέχνη της performance παρατηρείται η ίδια πολυφωνία (για τους μεν) ή σύγχυση (για τους δε). Για ποια θεωρία του θεάτρου να μιλήσουμε σήμερα, όταν όλες οι θεωρίες ακολουθούν τα γεγονότα και ενίοτε εξαντλούνται μόνο στην περιγραφή τους; Δεν θα βρούμε σήμερα μια δεσπόζουσα ενότητα αρχών και αξιωμάτων ή έναν ενιαίο ορίζοντα που να διέπει τη θεατρική τέχνη και επιστήμη, όπως βρίσκουμε στις παλαιότερες εποχές. Αν στην εποχή της νεωτερικότητας ο ορίζοντας αυτός ήταν ένα έργο ή ένα ολόκληρο καλλιτεχνικό ρεύμα, που έπρεπε να ανατραπεί και να δημιουργηθεί ένα νέο ρεύμα ή μια σειρά νέων έργων, «αντίθετων» προς τις αφετηρίες τους, στη μετανεωτερικότητα δεν είναι βιώσιμη καμία αντίθεση και, βεβαίως καμία ανατροπή. Τα θεατρικά δρώμενα δεν εντάσσονται σε κάποιον οροθετημένο χώρο, δεν αξιώνουν την αναδοχή και τη συνέχεια καμίας παράδοσης: απλώς συμβαίνουν.

¹ Από τον πρώιμο Habermas μέχρι τον όψιμο Eagleton εκτείνεται μια τεράστια βιβλιογραφία που θέτει σε αμφισβήτηση τη μετανεωτερική κουλτούρα και τις αρχές, ή αυτό που προβάλλεται ως σύνολο αρχών, του μεταμοντερνισμού. Για την οικονομία της συζήτησης παραπέμπω μόνο σε λίγες ενδεικτικές πηγές. Wollin (1988), Callinicos (1989), Norris (1993), Habermas (1993), Bauman (1995) και (2002), Jameson (1999), Meschonnic (2009), Eagleton (2003) και (2007).

² Fekete (2001), Kroker-Cook (2001), Braidotti (2005), Samuels (2009).

³ Ο οποίος διατείνεται ότι το τέλος της μοντέρνας αρχιτεκτονικής ήταν ακαριαίο, όταν κατεδαφίστηκε ο κτιριακός σχηματισμός του Pruitt-Igoe στο St. Luis του Missouri στις 15 Ιουλίου 1972 στις 3.32 μμ. Βλ. Jencks (1991, 23). Αντιθέτως, ο Steven Connor (1997, 88) σημειώνει, σχετικά με τη ζωγραφική και τη γλυπτική, ότι θα ήταν μια θεωρητική αυτοκτονία η προσπάθεια εντοπισμού του αφετηριακού σημείου της μεταμοντέρνας τέχνης.

⁴ Η θέση αυτή στηρίζεται στην παραδοχή ότι «[...]υπάρχει πολύ μεγαλύτερη συνέχεια παρά διαφορά ανάμεσα στην ευρεία ιστορία του μοντερνισμού και στο κίνημα που αποκαλείται μεταμοντερνισμός» και ότι ο μεταμοντερνισμός μπορεί να εκληφθεί ως «συγκεκριμένο είδος κρίσης εντός του μοντερνισμού», (Harvey 2009, 164-166).

Επαναπαυμένοι στην απλότητα: απλώς/just...

Και εδώ βρίσκεται η φράση-κλειδί: «απλώς συμβαίνουν», όπως απλώς συμβαίνει μια ζαριά να φέρει έναν συνδυασμό αριθμών. Ένα θεατρικό συμβάν συμβαίνει απλώς, όταν τίθεται εκτός οποιουδήποτε θεσμικού πλαισίου και θεατρικού θεσμού, όταν δεν απορρέει από μια ιδεολογική στοχοθεσία ή αισθητική αναζήτηση, όταν δεν υπακούει σε πρακτικούς λόγους και δεν εξαρτάται από πολιτικές και οικονομικές συνθήκες, όταν δεν εκκολάπτεται από μια φιλοσοφική διερεύνηση, όταν δεν αποτελεί συνέχεια άλλων θεατρικών συμβάντων ή ρήξη με αυτά, όταν δεν απορρέει από ένα μνημονικό περιβάλλον (Carlson 2001, Πεφάνηςb 2007, 236-243) κ.ο.κ. It just happens and nothing more. Αλλά, όπως είναι αυτονόητο, η άρνηση συγκροτεί ήδη ένα νόημα, αν δεν προϋποθέτει μια ολόκληρη ιδεολογική κατασκευή. Δεν μπορώ να πω «απλώς» πλην της άρνησης, δεν μπορώ να επικαλεστώ την οντολογία της απλότητας, χωρίς ταυτόχρονα να ενεργοποιήσω εκ του αντιθέτου αυτό που η ίδια η απλότητα προϋποθέτει για να το αρνηθεί και να συγκροτηθεί η ίδια ως τέτοια. «Απλώς/ just», από αυτό το επίρρημα διαρρέει και διαφεύγει ένα ίχνος νοήματος, η διαπραγμάτευση του οποίου αποσιωπάται ή αναβάλλεται συνεχώς, αλλά η ύπαρξή του υπονομεύει εντούτοις τη συγκρότηση της κενής, τυχαίας και «καθαρής» απλότητας. Ως εκ τούτου, το «απλώς» είναι ένας άλλος τρόπος κάθειρξης και στη συνέχεια εξοβελισμού του νοήματος στις πολιτισμικές πρακτικές. Τίποτα στο θέατρο, (όπως και στις άλλες πολιτισμικές δημιουργίες), δεν είναι απλό, τίποτα δεν γίνεται ή δεν συμβαίνει απλώς.

Συμβάντα και γεγονότα

Ας επιμείνουμε στην αρχική φράση: «τα θεατρικά δρώμενα απλώς συμβαίνουν» για να σκεφτούμε πάνω στη σημασία του ρήματος. Οι παραστάσεις μοιάζουν να έχουν μετακινηθεί σημαντικά από τον εδραίο χώρο του γεγονότος στον χώρο των αποσπασματικών, αν όχι τυχαίων συμβάντων. Η θέση αυτή συνδέεται αφ' ενός με την παραδοχή της μεταμοντέρνας θεωρίας της ιστορίας ότι στις σκηνές του παρελθόντος δεν θα βρούμε παρά ουδέτερα νοηματικώς συμβάντα, τα οποία φθάνουν σε εμάς μέσω των πρώτων κειμενικών νοηματοδοτήσεων

τους (Hutcheon 2003, 75)⁵ και, αφ' ετέρου με το πρόταγμα της θεωρίας της πρόσληψης κατά το οποίο, το νόημα ενός έργου δεν είναι αυτοφύες, δεν προϋπάρχει της συνείδησης που το συλλαμβάνει, αλλά αποτελεί προϊόν μιας σύνθετης ερμηνευτικής διαδικασίας. Το θεατρικό δρώμενο, επομένως, αποκτά την πρωτογένεια του «ορφανού» και αδέσποτου ιστορικού συμβάντος, που κατά τον Baudrillard αρνείται να σημαίνει οτιδήποτε άλλο πλην της ακύρωσης της σημασίας ή της ικανότητας να μην σημαίνει τίποτα απολύτως (Baudrillard 1992, 40),⁶ ενώ ταυτόχρονα ανοίγεται προς τους θεατές του για να αποκτήσει, μέσω της δικής τους ερμηνείας, ένα νόημα, το οποίο, δεν θα είναι πάγιο, δεδομένο άπαξ δια παντός. Και στις δύο περιπτώσεις αποβάλλεται η πρότερη παρουσία του νοήματος, η οποία κηδεμονεύεται, στην περίπτωση της ιστορίας, από το ενεργό ιστορικό υποκείμενο της νεωτερικότητας και, στην περίπτωση της θεατρικής παράστασης, από τον συγγραφέα κατά κύριο λόγο ή τον παντοδύναμο σκηνοθέτη. Έτσι εξηγείται και ο σύστοιχος ισχυρισμός του θανάτου του υποκειμένου και του συγγραφέα.⁷

Εντούτοις, στο βάθος της ρητορικής αυτής υπάρχει μία πλάνη, στο μέτρο που προϋποτίθεται αυτό το οποίο οφείλει να αποδειχθεί. Για να αποδειχθεί δηλαδή ότι τα ιστορικά και θεατρικά συμβάντα δεν μιλούν για τίποτα και δεν έχουν ούτε παρελθόν, ούτε μέλλον (Féral 1982, 177), ότι απλώς συμβαίνουν στις μεγάλες σκηνές της ιστορίας ή στις μικρότερες σκηνές των θεάτρων, παράγοντας τις δικές τους μορφές θεατρικότητας (Kaye 1994, 22), στην προοπτική μιας πανίσχυρης παράστασης (Πούχνερ 2003, Πατσα-

⁵ Για τη σχετική προβληματική βλ. White (1980) και (1984), Jenkins (1997), (2001) και (2004), Πεφάνης (2007), Λιάκος (2007).

⁶ Σε ένα διαφορετικό επίπεδο, ο Hayden White (1978, 91) υποστήριξε ότι οι ιστορίες δεν μπορούν να διαβάζονται ως μη αναμφιλεγόμενα σημεία συμβάντων στα οποία αναφέρονται, αλλά ως συμβολικές δομές και εκτεταμένες μεταφορές, μέσα από τις οποίες τα ιστορικά συμβάντα αποκτούν την εκάστοτε σημασία τους.

⁷ Με αφετηρία τον θάνατο του Θεού στη νιτσεϊκή σκέψη, η θανατολογία του εικοστού αιώνα έχει να παρουσιάσει το πιο πλούσιο *palmarèt* νεκρών εννοιών. Το θέμα απαιτεί ιδιαίτερη συζήτηση. Εδώ αναφέρομαι σε δύο μόνο πτυχές του: σε αυτήν που περιγράφει ο Roland Barthes (1988), ως προς τη λειτουργία των κειμένων, η οποία συνδέεται πλέον με μια τεράστια βιβλιογραφία και σε εκείνη που σχετίζεται με γενικότερα ζητήματα εγγραμματοσύνης και λογοτεχνικής κουλτούρας. Ιδίως ως προς την τελευταία βλ. ενδεικτικά Ellis (1999), Kernan (2001), Todorov (2007).

λίδης 2004) και μιας ριζοσπαστικής παρουσίας (Lehmann 2002, 15, 24), χωρίς να υπακούουν σε καμία αιτιώδη λογική και χωρίς να εντάσσονται σε καμία νοηματική συνάφεια, προϋποτίθεται μια αρχή της τυχαιότητας, η οποία αποκλείει τη συνεπαγωγή, την ακολουθία, τον δομικό συσχετισμό και τη νοηματική συνάφεια. Και το χειρότερο είναι ότι η προϋποτιθέμενη τυχαιότητα εκλαμβάνεται αυτούσια, ανεξάρτητη, ως μία πάγια αρχή διαχρονικής εμβέλειας, ως ένας πόλος υπερβατικής δύναμης μέσα σε σκηνηκά που αντιβαίνουν καταστατικά σε κάθε έννοια διαχρονικότητας και υπερβατικότητας. Αυτό είναι το μείζον παράδοξο του μεταμοντερνισμού: εάν κάθε νοηματοδότηση και κάθε παράσταση είναι πολιτισμικά προϊόντα που αποκλείουν την ιστορική καταβολή και τη φυσική παρουσία, εάν ισχύει το ντεριντιανό αξίωμα ότι «il n'y a pas de hors-texte» (Derrida 1990, 274), τότε πώς μπορεί να συλληφθεί η τυχαιότητα ως διαχρονική και υπερβατική έννοια; Είτε θα είναι και αυτή μια πολιτισμική κατασκευή χωρίς διαχρονικές και υπερβατικές διατάσεις είτε η διαχρονικότητά της θα αφήνει ανοιχτές τις διόδους και σε άλλες υπερβατικές έννοιες να εισέλθουν και να επιβιώσουν στο παρόν. Εάν πάλι τα ιστορικά και σκηνηκά συμβάντα δεν λαμβάνουν χώρα τυχαία, αλλά κάτω από έναν ακαθόριστο συνδυασμό τυχαιότητας, φαντασιακών παραστάσεων και αιτιωδών σχέσεων, τότε πώς μπορούν να παραμένουν κενά, χωρίς κάποιον ιστορικό πυρήνα νοήματος;

«Οτιδήποτε στο θέατρο και στη διαδικασία παρακολούθησής του έχει νόημα» (Fischer-Lichte 1997, 25), ακριβώς επειδή η θεατρική σχέση δεν είναι ούτε τυχαία ούτε φυσική. Βεβαίως, το τυχαίο και το φυσικό δεν μπορούν να αποκλειστούν από τον διάλογο. Αυτό όμως δεν σημαίνει ότι ο πολιτισμός δεν υπερβαίνει τις φυσικές στιβάδες του και τους μαιάνδρους του τυχαίου, για να συγκροτήσει μια δομημένη πραγματικότητα. Η νεωτερική ιστορία υπήρξε στις μείζονες κατευθύνσεις της μια σκηνή επιχειρημάτων και διερώτησης για τον χρόνο και το χώρο, την εμβέλεια των κοινωνικών προταγμάτων και το νόημα του ανθρώπινου ρόλου σε αυτήν τη σκηνή. Υπό το πρίσμα αυτό, θα μπορούσαμε να δεχθούμε ότι, όπως το φύλο και η ταυτότητα, έτσι και η «φύση», η ιστορία και το τυχαίο έχουν αποκτήσει πλέον τη δική τους ιστορικότητα, τη δική της συγκροτητική επιτελεστικότητα στο εκάστοτε παρόν, στην εκάστοτε ερμηνευτική κοινότητα (Nancy 1993, 144).⁸

⁸ Για τη φιλοσοφία του γάλλου στοχαστή, που αποτελεί έναν σημαντικό κόμβο μεταξύ της νεωτερικής και μετανεωτερικής σκέψης, και ειδικότερα ως

Συμβαίνειν και γίνεσθαι

538

Είναι αυτονόητο και στη μελέτη των ίδιων των λέξεων ότι στο γεγονός λανθάνει μια εξέλιξη, άρα μια δυναμική, μια σύγκρουση αντίροπων δυνάμεων, εν τέλει ένας συσχετισμός παραγόντων. Στο γεγονός, όσο σταθερό κι αν είναι στην ολοκλήρωσή του, υπάρχει το αρνητικό και το θετικό, το ίδιο και το άλλο, η σύγκρουση, καθώς και η σύνθεσή τους. Με άλλα λόγια, υπάρχει το γίνεσθαι. Στο συμβάν, αντιθέτως, τα πράγματα δεν γίνονται, αλλά συμβαίνουν χωρίς την οργάνωση μιας λογικής ακολουθίας, χωρίς εξελικτικές μεταβάσεις και χωρίς δεσμευτικές αναφορές στην πραγματικότητα. Εφ' όσον όμως αυτό δεν συμβαίνει (η πραγματικότητα, δυστυχώς ή ευτυχώς διέπεται πάντα από αδήριτες ακολουθίες γεγονότων και αλληλουχίες σχέσεων), οι συμβαντολογικές μεταμοντέρνες παραστάσεις προβάλλουν μια ψευδή υπέρβαση της αυτόνομης τέχνης (Wollin 1988, 72). Τα συμβάντα μπορούν να ταξινομηθούν ομαδικά, σε τάξεις ή σειρές που δεν αναδεικνύουν καμία βαθύτερη σημασία πέρα από την ίδια την ομαδοποίηση. Με το νόημα αυτό, μια μουσική συναυλία, μια εικαστική έκθεση, η έκδοση μιας ποιητικής συλλογής ή μιας φιλοσοφικής πραγματείας δεν μπορούν ή τουλάχιστον δεν πρέπει να θεωρούνται απλά συμβάντα. Ομοίως δεν μπορεί να θεωρηθεί απλό συμβάν ένα συνέδριο θεατρολογίας, πολλώ δε μάλλον μια θεατρική παράσταση.

Δύο θεωρητικές επιπλοκές

Αυτός ο συμβαντολογικός χαρακτήρας των παραστάσεων δημιουργεί βεβαίως δύο θεωρητικές επιπλοκές, που θα άξιζε να επισημανθούν.

Α. Αδυναμία θεωρητικής εποπτείας

Με όλον τον θεωρητικό εξοπλισμό του και την εμπειρία που ενδεχομένως έχει κατακτήσει, ο θεατρολόγος ή ο κριτικός θεάτρου, δεν μπορεί να εξηγήσει μια θεατρική παράσταση που, ως συμβάν, είναι μοναδική και ανεπανάληπτη. Αυτό που συμβαίνει

προς τις πολιτικές της διαστάσεις σχετικά με τις έννοιες της κοινότητας και της επικυριαρχίας βλ. ενδεικτικά Oosterling (2005).

εδώ και τώρα δεν είναι προβλέψιμο ούτε περιγράψιμο. Το θεατρικό συμβάν είναι (ή διατείνεται πως να είναι) απολύτως αυτοσχεδιαστικό, αυθόρμητο και αιφνιδιαστικό. Γεννιέται την ίδια στιγμή που συμβαίνει, στον τόπο που συμβαίνει και προσλαμβάνεται την ίδια στιγμή που συμβαίνει. Στη συμβαντολογική αντίληψη της παράστασης, το συμβάν βρίσκεται στο επίκεντρο αυτής της ιδιότητας στον κόσμο της τέχνης διαδικασίας, η οποία απαιτεί μια νέα αισθητική, διαφορετική από εκείνη που στηριζόταν στην αποδοχή ότι η πρόσληψη διαδέχεται χρονικά την παραγωγή και ότι λαμβάνει χώρα σε διαφορετικό χώρο (Fischer-Lichte 2008, 18). Αλλά αυτό δεν είναι ακριβές. Εάν, όπως έχει υποστηριχθεί παραπάνω, δεν αποτελεί ένα «απλό» συμβάν, αλλά ένα εν μέρει εδραιωμένο στον χρόνο γεγονός, που διαθέτει έναν ή περισσότερους νοηματικούς πυρήνες, τότε η παραγωγή του δεν μπορεί να συμπίπτει σε απόλυτο βαθμό χρονικά και χωρικά με την πρόσληψή του. Από την πλευρά της πρόσληψης πάλι, το υποκείμενο που προσλαμβάνει τα δρώμενα της παράστασης δεν προσέρχεται σε αυτήν κενό, δεν στερείται μνήμης και εμπειρίας, αλλά αρχίζει να συμμετέχει στα δρώμενα προετοιμασμένο σε κάποιον βαθμό από την εγκυκλοπαίδειά του, από τις δεξαμενές των εμπειριών του, από τις πηγές της μνήμης του, από τις οποίες δεν παύει ποτέ να αντλεί. Με δυο λόγια, ο θεατής προσέρχεται στο θέατρο, είναι θεατής στο μέτρο ακριβώς που έχει ανοιχτούς και ενεργούς τους ορίζοντες προσδοκιών του (Erwartungshorizont) (Jauss 1970, 1988, 1995). Δεν υπάρχει τίποτα το αδιαμεσολάβητο σε αυτήν τη διαδικασία και, βεβαίως, «δεν υπάρχει τίποτα πιο απαιτηλό στην performance», καθώς σημειώνει προσφυώς ο Herbert Blau, «από την ψευδαίσθηση του αδιαμεσολάβητου» (Blau 1991, 253). Η συμβαντολογική αντίληψη των παραστάσεων παραβλέπει ότι σε κάθε παράσταση και σε διαφορετικούς βαθμούς κάθε φορά συνυπάρχει η παραστατική με την αναφορική λειτουργία (Alter 1990, 31), ότι πριν από την «προνομαϊκή» στιγμή τη παραγωγής/πρόσληψης έχουν αναπτυχθεί κάποια ελάχιστα κείμενα (Pefanis 2007a, Πεφάνης 2007b), τόσο στους παραγωγούς, όσο και στους προσλαμβάνοντες, τα οποία δεν μπορεί η κλειστή αυτοαναφορικότητα της απόλυτης συγχρονίας να ξεριζώσει από τη συνείδηση όσων συμμετέχουν στην παράσταση.

Από την άλλη μεριά, «περιγράψω κάτι» σημαίνει ότι γνωρίζω κάποια σταθερά γνωρίσματα του αντικειμένου και τα ανάγω σε κάποιες αποδεκτές κατηγορίες γνωρισμάτων, ώστε να εντοπίσω πιθανές ομοιότητες ή διαφορές. Χωρίς την αναγωγή αυτήν ως βάση είναι αδύνατο να περιγράψω οποιοδήποτε αντι-

κείμενο. Όμως το θεατρικό συμβάν δεν ανέχεται καμία αναγωγή κανέναν λογικός σύνδεσμος και καμία καταγωγική σχέση δεν έχουν θέση στο απόλυτο «εδώ και τώρα» που προτάσσεται τόσο επιτακτικά. Οι μελετητές μιλούν δικαιολογημένα για τον εύθραυστο χαρακτήρα του αντικειμένου τους και για την ανεπανόρθωτη απώλεια της παράστασης (Roach 1992, 293). Νομίζω όμως ότι η σχετικότητα των επιστημονικών αποφάνσεων που επιτάσσει αυτή η θέση δεν θα πρέπει να μας οδηγήσει σε έναν επιστημολογικό ή μεθοδολογικό σχετικισμό. Στην κατεύθυνση αυτή, θα ήταν χρήσιμο να έχουμε όλα τα ευρετικά εργαλεία μας ενεργά, όλες τις αναλυτικές μας έννοιες και τις πιθανές μεθόδους μας σε διαθεσιμότητα. Αν η αίσθηση της σχετικότητας αμβλύνει τις επίφοβες γενικεύσεις και διατηρεί σε ετοιμότητα την κριτική σκέψη, ο σχετικισμός, σε όλες τις αποχρώσεις και τις επικαλύψεις του, οι οποίες επανεισάγονται, ρητά ή υπόρητα, με τη μεταμοντέρνα συμβαντολογική θεατρολογία, κάνει ακριβώς το αντίθετο: αμβλύνει την κριτική σκέψη, εφησυχάζοντάς την ότι όλα είναι σχετικά, άρα ανεκτά και ισοσθενή και προωθεί έτσι συστηματικά μια γενίκευση εκ του αντιστρόφου, τη γενίκευση της ισχύος της τοπικότητας, της αποσπασματικότητας, της διασποράς, της στιγμιακότητας, της ενικότητας.

B. Το επιχείρημα της πανσημίας

Το θεατρικό συμβάν δεν έχει αυτό ή εκείνο το νόημα. Έχει και αυτό και εκείνο και οποιοδήποτε άλλο μπορεί να του αποδώσει κανείς που συμμετέχει σε αυτό ή απλώς το παρακολουθεί. Η «αφήγηση» της σκηνοθεσίας, η επιτέλεση των σκηνικών δραμμάτων, η εκφορά του λόγου, οι κινήσεις των σωμάτων, οι φωτισμοί υπακούουν σε μια αποσπασματικότητα και μάλιστα με τέτοιο τρόπο ώστε το κάθε απόσπασμα να αντίκειται στο άλλο. Ο θεατής μπορεί να επιλέξει όποιο απόσπασμα επιθυμεί και βάσει αυτού να ερμηνεύσει όλη την παράσταση. Η ερμηνεία του θα είναι το ίδιο εύστοχη, όσο κι αν επέλεγε ακριβώς το αντίθετο απόσπασμα, δεδομένου ότι οι συμπαρομαρτούσες τέχνες είναι πλέον απολύτως αυτονομημένες επί σκηνής (Lehmann 2002, 173, Πεφάνης 2007b, 268-270). Ακόμα και στην περίπτωση που η παράσταση αφορμάται από ένα λογοτεχνικό κείμενο (θεατρικό ή μη), οπότε οι νοηματικές εστίες είναι πιο πυκνές, αποδεικνύεται ότι είναι αδύνατον να παραχθεί μία και μόνη έγκυρη ανάγνωση (από τον σκηνοθέτη ή τον θεατή), επειδή το κείμενο αποδομείται «ανοιγόμενο» σε μια πολλαπλότητα αντιφατικών νοημάτων,

τα οποία ισχύουν όλα ταυτόχρονα, αναιρώντας το ένα το άλλο. Η ίδια η σκηνοθεσία που προκαλεί το θεατρικό συμβάν δεν αφήνει κανένα περιθώριο μονοσήμαντης ερμηνείας, καθώς, σαν ένα εντελώς διαφανές ρολόι, επιδεικνύει θαρραλέα τους μηχανισμούς στους οποίους στηρίζεται και πολύ συχνά καταλήγει σε μια ολοστρόγγυλη αυτοαναφορά ή, όπως φαίνεται στις παραγωγές του αμερικάνικου Wooster Group και της ολλανδικής Needcompany, σε μια έντονη παρωδία ή ενίοτε ειρωνεία του εαυτού της.

541

Ιδού λοιπόν ο υπόγειος δρόμος του εξοβελισμού της θεωρίας. Με άλλους λόγους, από τη δύσκολη πολυσημία του μοντερνισμού, περνούμε αβρόχως ποσί, στην εύκολη και ανώδυνη πανσημία της μεταμοντέρνας συμβαντολογίας. Με το ισχυρό νόμισμα της πανσημίας, ο performer μπορεί να δανείζεται ό,τι θέλει από όπου θέλει και να κάνει συνδυασμούς στο θέαμά του με όποιον τρόπο θέλει: με τρόπο παρατακτικό ή διαδοχικό, προδρομικό ή αναδρομικό, όλα ταιριάζουν με όλα, αφού η σαλάτα του συγκρητισμού μπορεί να δεχθεί οποιοδήποτε υλικό, χωρίς λογοδοσίες και, προπάντων, χωρίς δεσμευτικές αναφορές. Αλλά, εάν όλα τα νοήματα είναι ισοσθενή τότε το θεατρικό γεγονός στερείται νοήματος: υποβιβάζεται σε ένα απλό, ουδέτερο και ψυχρό συμβάν. Το ίδιο: αν όλες οι ερμηνείες είναι δυνατές, τότε δεν υπάρχει ερμηνευτική δυνατότητα. Εξομάλυνση όλων των διαφορών μέσω μίας θεωρίας της διαφοράς: άλλη μια παραμόνιμη αντίφαση του μεταμοντέρνου συνδρόμου στη συμβαντολογική του εκδοχή.

Γ. Ο εξοβελισμός του συγγραφέα

Το ζητούμενο εδώ δεν είναι πλέον η αποπομπή της θεωρίας, αλλά ακριβώς η μέσω μιας υποτυπώδους θεωρητικής κατασκευής θεμελίωση του δικαιώματος του σκηνοθέτη να ενεργεί με απόλυτη ελευθερία στην ερμηνεία και στη σκηνική υλοποίηση ενός δραματικού κειμένου. Το επιχείρημα είναι απλό, όσο και αφελές. Στηρίζεται στην εμμενή απόκλιση της σκέψης από τη γλώσσα που τη διατυπώνει. Η δεύτερη προδίδει πάντα την πρώτη, όπως και αυτή προδίδει τα πρωτογενή σημασιακά περιβάλλοντα, από τα οποία πηγάζει. Έτσι, η αλυσίδα που οδηγεί από τις ρευστές σημασίες στη σκέψη και στις έννοιες και από κει στη γλώσσα και στα νοήματα, κρύβει μια σειρά από «προδοσίες» που αλλοιώνουν ουσιαστικά τις ρίζες της σκέψης και μας παραδίδουν ένα νοηματικό περιεχόμενο διαφορετικό, αν όχι ξένο, ως προς εκείνο που θα ήθελε να μεταδώσει ο συγγραφέας. Αλλά

ποιες είναι αυτές οι χαμένες (και γι' αυτό απωθημένες στο ασυνείδητο) σημασίες; Ουδείς γνωρίζει. Το μόνο που έχουμε είναι τα «απομεινάρια» τους, τα ίχνη τους, δηλαδή το ίδιο το έργο. Εδώ ενεργοποιείται η αντίστροφη αναβολή: το νόημα αναβάλλεται όχι με μία προβολική (προς το μέλλον) φορά, αλλά με μία αναδρομική κίνηση, προς ένα πρωταρχικό, αχανές στους προσδιορισμούς του και απρόσιτο σε οποιαδήποτε προσπέλαση κείμενο. Μόνο ο απερίσταλτος σκηνοθέτης μπορεί, ερήμην του συγγραφέα, να ακολουθήσει τα ίχνη για να προσεγγίσει το κυρίως περιεχόμενο. «Ακολουθώ τα ίχνη» όμως σημαίνει εδώ «πατώ πάνω τους και τα ξεχνώ, για να δημιουργήσω τα δικά μου». Τέτοια ίχνη μπορεί να σχηματίσει ο κάθε σκηνοθέτης πατώντας στην άμμο του κειμένου. Έτσι, κάθε ανάγνωση του κειμένου ενδέχεται να είναι παρανάγνωση, αλλά η αρχική παρανάγνωση έγινε από τον ίδιο τον συγγραφέα, όταν προσπάθησε να γράψει το κείμενό του. Με άλλους λόγους: πώς είναι δυνατόν να απαιτούμε από τους σκηνοθέτες να είναι όσο το δυνατόν πιστοί στο πνεύμα (ή και στο γράμμα) του κειμένου, όταν ο ίδιος ο δραματοουργός δεν είναι πιστός στις αρχικές του σκέψεις; Ακολουθώντας ένα τόσο αφελές σκεπτικό, θα μπορούσε να αναζητήσει κανείς τις λογικές του προεκτάσεις και να απαιτήσει και από τους ηθοποιούς να «απιστούν» έναντι της παρανάγνωσης του σκηνοθέτη τους, διατυπώνοντας και αυτοί μια δική τους παρανάγνωση επί σκηνης. Έτι περαιτέρω: «άπιστοι» θα πρέπει να φανούν και οι υπόλοιποι σκηνικοί συντελεστές, κατασκευάζοντας άσχετα σκηνικά, ράβοντας αλλόκοτα κοστούμια, φωτίζοντας τις ώρες του λυκόφωτος με φως ημέρας· «άπιστοι» και οι κριτικοί, που θα μπορούν κατά το δοκούν να κατακεραυνώνουν τις παραστάσεις, «άπιστο» και το κοινό που θα εκστασιάζεται με τις α-νοησίες και θα αδιαφορεί για τις αξιολογικές προσπάθειες. Γιατί όλοι αυτοί εν τω αυτώ κρίματι εισί.

Πίσω όμως από την αφέλεια κρύβεται κάτι σοβαρότερο. Πρώτον η αμέλεια για μελέτη της γνωστικής ψυχολογίας, για την οποία η εννοιολογική σκέψη δεν μπορεί να συλληφθεί χωριστά από τη γλώσσα (Wittgenstein 1978, 110, Schaff n.d., Luria 1995, Vygotsky 2008). Σκέπτομαι πάντα μέσα στη γλώσσα μου και μέσω αυτής.⁹ Τα περιεχόμενα της σκέψης μου που μένουν πίσω στο υποσυνείδητο στρώμα και δεν φτάνουν στην επιφά-

⁹ Θυμίζω τη γνωστή θέση του Barthes (2005, 140): «η “γλώσσα” δεν μπορεί να θεωρηθεί απλώς ως ένα, χρηστικό ή διακοσμητικό, εργαλείο της σκέψης. Ο

νεια της γλωσσικής διατύπωσης δεν μπορούν να διαυγαστούν παρά μέσω των εστιών που μου προσφέρει η ίδια η γλωσσική διατύπωση. Ειδάλλως, προς τι η διατύπωση και η έκφραση; Αλλά η αμέλεια δεν είναι αθώα, γιατί η αναγνώριση αυτής της σχέσης επαναφέρει ήδη στο προσκήνιο τον συγγραφέα ως δημιουργό (ή έστω απλό φορέα) του λόγου και αυτό δεν ενοχλεί μόνο την ακόρεστη σκηνοθετική εξουσία, αλλά επιπλέον προσβάλλει το μύθευμα της μετανεωτερικότητας περί θανάτου του συγγραφέα, του λόγου και της ιστορίας. Εάν δεν μπορώ ασυζητητί να αναδομώ όπως θέλω όποιο κείμενο θέλω, αυτό σημαίνει ότι η αρραγής συγχρονικότητα δεν είναι τόσο αρραγής, ότι η συμβαντολογική θεώρηση δεν είναι τόσο *συμβαντική*, ούτε στηρίζεται τόσο στην τυχειότητα και τη στιγμιακότητα, ότι είμαι υποχρεωμένος να στραφώ και στις διαχρονικές νοηματικές δομές και στους κοινούς βιωματικούς χρόνους, ότι, τέλος πάντων, υπάρχουν και έξω από τον ατομικό μου χώρο ορισμένα σημεία αναφοράς που οφείλω να λάβω υπ' όψη μου' και ένα από αυτά είναι και ο συγγραφέας, το έργο του οποίου φιλοδοξώ να παραστήσω επί σκηνής. Και σε τελευταία ανάλυση, δεν είναι και τόσο απαραίτητο να προκαλέσω ένα ακόμα θεατρικό συμβάν, εάν γι' αυτό θα πρέπει να νεκρώσω τον λόγο του συγγραφέα. Μπορώ απλώς να μπω προσωπικά, με δική μου υπογραφή και δική μου ευθύνη, στην περιπέτεια της γραφής ή απλούστερα και εντελώς ανέξοδα να μείνω στη σιωπή μου. Άλλωστε ο κόσμος του θεάτρου έχει γεμίσει από σχολιαστές, αντιγραφείς και παραφραστές.

Επιλογικά

Στα τρία επιχειρήματα της ενικότητας, της πανσημίας και της ελεύθερης επιλογής μπορούμε να αντιστοιχήσουμε τρεις από τις κύριες στοχοποιήσεις του μεταμοντέρνου θεάτρου: τον ορίζοντα αναφοράς, τη σχετική σταθερότητα του νοήματος και τον συγγραφέα. Σε αυτούς τους δύο στόχους πάλι κρύβονται τρεις μείζονες φιλοσοφικές θεματικές που η μεταμοντέρνα συμβαντολογία επιδιώκει να ακυρώσει: η ιστορία, που πρέπει να μετατραπεί σε

άνθρωπος δεν προϋπάρχει της "γλώσσας", ούτε φυλογενετικά ούτε οντογενετικά. Δεν θα ήταν ποτέ δυνατόν να φτάσουμε σε μια κατάσταση όπου ο άνθρωπος θα μπορούσε να υπάρχει χωρίς "γλώσσα", την οποία, τότε, θα επινοούσε για να "εκφράσει" αυτό που συμβαίνει μέσα του: η "γλώσσα" καθορίζει τον ορισμό του ανθρώπου, όχι το αντίθετο».

έναν ρευστό χάρτη συμβάντων, η διαχρονικότητα που μεταβάλλεται σε α-χρονικότητα και το έργο ως ενιαίο σύνολο που εκπίπτει σε μια ανυπόστατη λογοκεντρική κατασκευή. Αυτές οι έννοιες και αυτά τα ζητήματα διακυβεύονται πίσω από την ουδέτερη γλώσσα που προβάλλει τα θεατρικά γεγονότα ως διασπαρμένα συμβάντα και ως δράσεις αυτοαναφορικές, τη γλώσσα που μας διαβεβαιώνει ότι μαζί με τις μεγάλες αφηγήσεις της ιστορίας πέθανε η ίδια η ιστορία, ο λόγος που τη θεμελιώνει, καθώς και το υποκείμενο που διατύπωνε τον λόγο αυτόν. Στη γλώσσα αυτή της ρητορικής φαρμακείας μια σύγχρονη ανοιχτή θεωρία του θεάτρου οφείλει να αντιτείνει μια κριτική γλώσσα, που να μην αποσιωπά τη *γεγονότητα* του θεάτρου, τους νοηματικούς πυρήνες του και την ιστορική και κοινωνική υφή του. Με τον τρόπο αυτόν, ο θεωρητικός λόγος θα μπορέσει να κατανοήσει καλύτερα τη μεταβατική φάση που διέρχεται το σύγχρονο θέατρο, ίσως δε και να εξηγήσει τις αντιφάσεις και τα αδιέξοδά του και να εκπαιδεύσει αναγνώστες και θεατές να περάσουν από τη λογική του συμβάντος στη δυναμική του γεγονότος και από εκεί ίσως πάλι στους λόγους των γεγονότων.

Βιβλιογραφία

- ALTER 1990. Jean Alter, *A Sociosemiotic Theory of Theatre*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press.
- BARTHES 1988. Roland Barthes, «Ο θάνατος του συγγραφέα» στο *Εικόνα, μουσική, κείμενο*. Αθήνα: Πλέθρον, σσ. 137-143.
- 2005. Roland Barthes, «Γράφω, ρήμα αμετάβατο;» στο *Απόλαυση-γραφή ανάγνωση*. Αθήνα: Πλέθρον, σσ. 137-153.
- BAUDRILLARD 1992. Jean Baudrillard, *L'illusion de la fin ou la grève des événements*. Paris: Galilée.
- BAUMANN 1995. Zygmunt Bauman, *Life in Fragments: Essays in Postmodern Morality*. Oxford: Blackwell.
- 2002. *Η μετανεωτερικότητα και τα δεινά της*. Αθήνα: Ψυχογιός.
- BERTENS 1995. Hans Bertens, *The Idea of the Postmodern. A History*. London & New York: Routledge 1995.
- BLAU 1991. Herbert Blau, «Universals of Performance; or Amortizing Play» στο Richard Schechner-Willa Appel (eds.), *By Means of Performance. Intercultural Studies of Theatre and Ritual*, Cambridge: Cambridge University Press, σσ. 250-272.

- BRAIDOTTI 2005. Rosi Braidotti, «Critical Cartography of Feminist Post post-modernism». *Australian Feminist Studies* 20, n^o. 47, σσ. 169-180.
- CALLINICOS 1989. Alex Callinicos, *Against Postmodernism: A Marxist Critique*. Cambridge: Polity Press.
- CARLSON 2001. Marvin Carlson, *The Haunted Stage. The Theatre as memory Machine*. Ann Arbor: University of Michigan Press.
- CHRISTMAN 2009. John Christman, *Politics of Persons. Individual Autonomy and Socio-historical Selves*. Cambridge: Cambridge University Press, σσ. 48-64.
- CONNOR 1997. Steven Connor, *Postmodernist Culture: An Introduction to Theories of the Contemporary*. Oxford: Blackwell.
- DERRIDA 1990. Jacques Derrida, *Περί γραμματολογίας*. Αθήνα: Γνώση (1967¹).
- EAGLETON 2003. Terry Eagleton, *Οι ανταπάτες της μετανεωτερικότητας*. Αθήνα: Καστανιώτης.
- 2007. Terry Eagleton, *Μετά τη θεωρία*. Αθήνα: Μεταίχμιο.
- ELLIS 1999. John Martin Ellis, *Literature Lost: Social Agendas and the Corruption of the Humanities*. New Haven: Yale University Press.
- FEKETE 2001. John Fekete (ed.), *Life after Postmodernism. Essays on Value and Culture*. Montréal: CTheory.
- FERAL 1982. Josette Féral, «Performance and Theatricality: The Subject Demystified». *Modern Drama* 20.1 (1982), σσ. 170-181.
- FISCHER-LICHTE 1997. Erica Fischer-Lichte, *The Show and the Gaze. A European Perspective*. Iowa City: University of Iowa Press.
- 2008. Erika Fischer-Lichte, *The Transformative Power of Performance. A New Aesthetics*. London & New York: Routledge.
- HABERMAS 1993. Jurgen Habermas, *Ο φιλοσοφικός λόγος της νεωτερικότητας*. Αθήνα: Αλεξάνδρεια.
- HARVEY 2009. David Harvey, *Η κατάσταση της μετανεωτερικότητας. Διερεύνηση των απαρχών της πολιτισμικής μεταβολής*. Αθήνα: Μεταίχμιο.
- HASSAN 1982. Ihab Hassan, *The Dismemberment of Orpheus: Toward a Post-modern Literature*. Oxford & New York: Oxford University Press.
- HUTCHEON 2003. Linda Hutcheon, *The Politics of Postmodernism*. London & New York: Routledge.
- JAMESON 1999. Frederic Jameson: *Το Μεταμοντέρνο ή η πολιτισμική λογική του ύστερου καπιταλισμού*. Αθήνα: Νεφέλη (1990¹).
- JAUSS 1970. Hans Robert Jauss, *Literaturgeschichte als Provokation*. Frankfurt: Suhrkamp.

- 1988. Hans Robert Jauss, *Pour une herméneutique littéraire*. Paris: Gallimard.
- 1995. Hans Robert Jauss, *Η θεωρία της πρόσληψης: τρία μελετήματα*, μετ. Μίλτου Πεχλιβάνου. Αθήνα: Βιβλιοπωλείον της «Εστίας».
- JENKINS 1997. Keith Jenkins (ed.), *The Postmodern History Reader*. London & New York: Routledge.
- 2004a. Keith Jenkins, *Why History? Ethics and Postmodernity*. London & New York: Routledge.
- 2004b. Keith Jenkins, *Η επαναθεώρηση της ιστορίας*. Αθήνα: Παπαζήσης.
- JENCKS 1991. Charles Jencks, *The Language of Post-Modern Architecture*. London: Academy Editions.
- KAYE 1994. Nick Kaye, *Postmodernism and Performance*. London: Macmillan.
- KERNAN 2001. Alvin Kernan, *Ο θάνατος της λογοτεχνίας*. Αθήνα: Νεφέλη.
- KROKER-COOK 2001. Arthur Kroker-David Cook, *The Postmoderne Scene. Excremental Culture and Hyper-Aesthetics*. Montréal: CTheory.
- LACLAU 1988. Ernesto Laclau, «Politics and the Limits of Modernity» στο Andrew Rose (ed.): *Universal Abandon? The Politics of Postmodernism*. Edinburgh: Edinburgh University Press, σσ. 63-82.
- LEHMANN 2002. Hans-Thies Lehmann, *Le théâtre postdramatique*. Paris: L'Arche.
- ΛΙΑΚΟΣ 2007. Αντώνης Λιάκος, *Πώς το παρελθόν γίνεται ιστορία*. Αθήνα: Πόλις.
- LURIA 1995. A. R. Luria, *Γνωστική ανάπτυξη*. Καστανιώτης: Αθήνα.
- MALPAS 2005. Simon Malpas, *The Postmodern*. London & New York: Routledge.
- MESCHONIC 2009. Henri Meschonnic, *Pour sortir du postmoderne*. Paris: Klincksieck.
- NANCY 1993. Jacques-Luc Nancy, *The Birth to Presence*. Stanford, California: Stanford University Press.
- NORRIS 1990. Christopher Norris, *The Truth about Postmodernism*. Oxford: Blackwell.
- OOSTERLING 2005. Henk Oosterling, «From Interests to 'Inter-esse': Jean-Luc Nancy on Deglobalization and Sovereignty». *Substance* 34.1, issue 106, σσ. 81-103.
- ΠΑΤΣΑΛΙΔΗΣ 2004. Σάββας Πατσαλίδης, *Από την αναπαράσταση στην παράσταση. Σπουδή ορίων και περιθωρίων*. Αθήνα: Ελληνικά Γράμματα.
- PEFANIS 2007a. George P. Pefanis, «The Minimum Text of the Performance and the intertextual bindings», στο *Imagination, Sensuality, Art. Pro-*

- ceedings of the III Mediterranean Congress of Aesthetics, (Portorož, Slovenija)*. Ljubljana: Slovenian Society of Aesthetics, σσ. 162-166.
- ΠΕΦΑΝΗΣ 2007b. Γιώργος Π. Πεφάνης, *Σκηνές της θεωρίας. Ανοιχτά πεδία στη θεωρία και την κριτική του θεάτρου*. Αθήνα: Παπαζήσης.
- ΠΟΥΧΝΕΡ 2003. Βάλτερο Πούχνερ, *Από τη θεωρία του θεάτρου στις θεωρίες του θεατρικού. Εξελίξεις στην επιστήμη του θεάτρου στο τέλος του 20^{ου} αιώνα*. Αθήνα: Πατάκης.
- ROACH 1992. Joseph R. Roach, «Introduction», στο Janelle G. Reinelt-Joseph R. Roach (eds.), *Critical Theory and Performance*. Ann Arbor: University of Michigan Press, σσ. 293-298.
- SAMUELS 2009. Robert Samuels, *New media, Cultural Studies. And Critical Theory after Postmodernism. Automodernity from Zizek to Laclau*. New York: Palgrave Macmillan.
- SCHAFF n.d. Adam Schaff, *Γλώσσα και γνώση*. Αθήνα: Δαίδαλος-Ι. Ζαχαρόπουλος.
- TODOROV 2007. Tzvetan Todorov, *La littérature en peril*. Paris: Flammarion.
- VYGOTSKY 2008. Lev S. Vygotsky, *Σκέψη και γλώσσα*. Αθήνα: Γνώση.
- WHITE 1978. Hayden White, *Tropics of Discourse: Essays in Cultural Criticism*. Baltimore: Johns Hopkins University Press.
- 1980. Hayden White, «The Value of Narrativity in the Representation of Reality». *Critical Inquiry* 7.1, σσ. 5-27.
- 1984. Hayden White, «The Question of Narrative in Contemporary Historical Theory». *History and Theory* 23.1, σσ. 1-33.
- WITTGENSTEIN 1978. Ludwig Wittgenstein, *Tractatus Logico-philosophicus*. Αθήνα: Παπαζήσης.
- WOLLIN 1988. Richard Wollin, «Μοντερνισμός εναντίον μεταμοντερνισμού». *Λεβιάθαν* 2, σσ. 61-85.