

1

**ΑΙΣΘΗΤΙΚΕΣ ΚΑΙ ΑΦΗΓΗΜΑΤΙΚΕΣ ΠΡΟΣΕΓΓΙΣΕΙΣ ΤΟΥ ΜΟΥΣΕΙΟΥ
ΩΣ ΔΙΑΜΕΣΙΚΗΣ ΑΝΑΦΟΡΑΣ ΣΤΗΝ «ΠΥΞΙΔΑ» ΤΟΥ ΜΑΤΙΑΣ ΕΝΑΡ
/
AESTHETIC AND NARRATIVE APPROACHES OF THE MUSEUM
AS INTERMEDIAL REFERENCE IN *THE COMPASS* BY MATHIAS ÉNARD**

Θωμάς Συμεωνίδης / Thomas Symeonides*

ΠΕΡΙΛΗΨΗ

Στο βραβευμένο με το βραβείο Goncourt μυθιστόρημα «Πυξίδα» (Boussole, Actes Sud, 2015) του Γάλλου συγγραφέα Mathias Énard (γενν. 1972), υπάρχουν δύο αναφορές σε μουσεία της Βιέννης, το *Γιοζεφίνουμ* (Josephinum) και το *Εβραϊκό Μουσείο*. Σκοπός της ανάλυσής μας είναι να τεθεί, σε ένα πρώτο επίπεδο, ένα πλαίσιο για την προσέγγιση του μουσείου ως *διαμεσικής* αναφοράς και να υποδειχθούν οι διαφορές της από τις έννοιες της *περιγραφής* και της *ekphrasis*. Σε ένα δεύτερο επίπεδο, αυτή η διαμεσική προσέγγιση της σχέσης ανάμεσα στο μουσείο και την αφήγηση θα υποστηριχθεί από συγκεκριμένα πορίσματα της σύγχρονης αισθητικής θεωρίας και ειδικότερα από τις έννοιες του *αισθητικού καθεστώτος* της τέχνης και του *μερισμού του αισθητού* τις οποίες εισηγείται ο Γάλλος φιλόσοφος Jacques Rancière. Παράλληλα, μέσα από την ανάλυση συγκεκριμένων αποσπασμάτων, που αφορούν τα δύο μουσεία της Βιέννης που αναφέρονται στην *Πυξίδα*, θα επιχειρήσουμε να

* **Θωμάς Συμεωνίδης** – Διδάσκων ΑΣΚΤ. thomas.symeonidis@yahoo.gr

Ο συγγραφέας θα ήθελε να ευχαριστήσει τους δύο ανώνυμους κριτές για τις εξαιρετικά χρήσιμες επισημάνσεις τους.

δείξουμε τους τρόπους με τους οποίους τα παραπάνω θεωρητικά εργαλεία επιτρέπουν την καλύτερη κατανόηση του αφηγηματικού και αισθητικού πλέγματος των σχέσεων που υπάρχουν ανάμεσα στο μουσείο και τη λογοτεχνία.

ABSTRACT

In the Goncourt-prized novel *Boussole* (Actes Sud, 2015) by French writer Mathias Enard (born 1972) there are two references to museums of Vienna, the *Josephinum* and the *Jewish Museum*. The purpose of our analysis is to lay down, on a first level, a framework, in order to approach the notion of the museum via the concept of *intermedial reference* and to show its difference from the concept of *description* as well as that of *ekphrasis*. On a second level, this intermedial approach of the relation between museum and narrative will be supported by contributions stemming from contemporary aesthetic theory and more specifically the concept of the *aesthetic regime of art* and that of *the distribution of the sensible*, both suggested by the French philosopher Jacques Rancière. At the same time, our analysis of selected passages regarding the two museums mentioned in the novel will demonstrate the ways in which the consideration of the museum as an intermedial reference allows for a better understanding of the narrative and aesthetic nexus of relations that exist between museum and literature.

Εισαγωγή

Στο βραβευμένο με το βραβείο Goncourt μυθιστόρημα *Πυξίδα* (Boussole, Actes Sud, 2015) ο Γάλλος συγγραφέας Mathias Enard (γενν. 1972) συναρμολογεί στις 472 σελίδες του έναν ασυνήθιστο πλούτο πληροφοριών, εγκυκλοπαιδικών γνώσεων, στοχασμών¹. Ο Φραντς Ρίττερ, που είναι και ο κεντρικός αφηγητής, δεν μπορεί να κοιμηθεί. Η αφήγηση αρχίζει και ολοκληρώνεται σε μία και μόνο νύχτα. Το προηγούμενο βιβλίο του Ενάρ, *Zone* (Actes Sud, 2008), διαδραματίζεται επίσης σε μία νύχτα, με την αφήγηση να αναπτύσσεται σε μία και μοναδική πρόταση 520 σελίδων (η τελεία εμφανίζεται μόνο στο τέλος του βιβλίου, με εξαίρεση ένα μικρό, εμβόλιμο απόσπασμα). Το μοτίβο της αϋπνίας δεν είναι άγνωστο, προφανώς: ο Μαρσέλ Προυστ θα ξεκινούσε την περιπέτεια του *Αναζητώντας τον Χαμένο Χρόνο* με τη μνημειώδη φράση «Για χρόνια πλάγιαζα νωρίς», τοποθετώντας την αφήγησή του στον ίδιο μαγικό (και βασανιστικό) χώρο της αϋπνίας. Σε μία συνέντευξή του ο Ενάρ θα εκμυστηρευτεί ότι το πρώτο βιβλίο που δανείστηκε από τη δημόσια βιβλιοθήκη στην ηλικία των 7 (ή 8 ετών) ήταν οι *Χίλιες και μία νύχτες*². Γενικότερα, ο μακροπερίοδος λόγος και ο (νυχτερινός) συνειρμός είναι στοιχεία που δεσπόζουν και στην *Πυξίδα*. Ο Φραντς Ρίττερ λοιπόν δεν μπορεί να κοιμηθεί και σε αυτό συντελεί και το γεγονός ότι μόλις έχει προηγηθεί η είδηση ότι πάσχει από μια σοβαρή ασθένεια (χωρίς να προσδιορίζεται ποια είναι αυτή). Ο Φραντς είναι ένας μουσικολόγος, ο οποίος επανέρχεται στη σχέση του με τη Σάρα μέσα από μια εξαντλητική ανασκόπηση της επικοινωνίας τους, η οποία κυριαρχείται από το ζήτημα της σχέσης Δύσης – Ανατολής και πιο συγκεκριμένα Ευρώπης – Μέσης Ανατολής. Από αυτή την άποψη, το μυθιστόρημα ξεκινάει ουσιαστικά με τον Φραντς να βρίσκεται στη Βιέννη και να παραλαμβάνει μέσω ταχυδρομείου ένα άρθρο της Σάρα μέσα στη μέρα που προηγήθηκε. Στη συνέχεια, διαβάζουμε (μαζί με τον Φραντς) τον πρόλογο από τη διδακτορική διατριβή της Σάρα, μια μελέτη για τον Ιρανό συγγραφέα Σαντέκ Χενταγιάτ και το μυθιστόρημά του *Η τυφλή κουκουβάγια*. Οι παραλληλισμοί του Χενταγιάτ με τους Φραντς Κάφκα και Ζιλιέν Γκρακ είναι μόνο η αρχή ενός νήματος το οποίο θα ξετυλίγεται μέχρι και το τέλος του βιβλίου, με πολυάριθμες αναφορές σε συγγραφείς και αποκορύφωμα μια εκτεταμένη απεύθυνση στον Τόμας Μανν, τον οποίο ο Φραντς εντάσσει στον μονόλογό του μέσω της μουσικής και του *Δόκτωρ Φάουστους*, για να φτάσει στο σημείο, λίγες σελίδες πιο κάτω, να του θέτει ερωτήματα στα οποία ο ίδιος ο Φραντς επιχειρεί να δώσει και την απάντηση, όπως: «Αναρωτιέστε, κύριε Μανν, τι σχέση μπορεί να είχε ο Σουχραβαρντί, ο μέγας Πέρσης φιλόσοφος του 12ου αιώνα που αποκεφαλίστηκε στο Χαλέπι κατά διαταγή του Σαλαντίν, με την πυξίδα του Μπετόβεν;» (Ενάρ: σελ.313)

Το μοτίβο της πυξίδας το συναντούμε για πρώτη φορά στο μέσο του βιβλίου χωρίς να λείπουν οι αναφορές, στη συνέχεια και μέχρι το τέλος της αφήγησης, στην πυξίδα που είχε ο ίδιος ο Φραντς ή ακόμα και ο Μπετόβεν³. Με αυτόν τον τρόπο ο Ενάρ θέλει να δηλώσει, μέσω της μετωνυμίας, τη σχέση αυτών των ανθρώπων με την Ανατολή. Η αναφορά όμως

στην πυξίδα είναι και αλληγορική, ο Φραντς ταυτίζει τον προσανατολισμό της πυξίδας μ' αυτόν της καρδιάς:

Τι ώρα να 'ναι; Το ξυπνητήρι είναι η βακτηρία εκείνου που πάσχει από αϋπνίες, θα έπρεπε να αγοράσω ένα ξυπνητήρι-τζαμί, σαν εκείνα στη Δαμασκό, τέμενος της Μεδίνας ή της Ιερουσαλήμ, από επιχρυσωμένο πλαστικό, με μια μικρή ενσωματωμένη πυξίδα για να δείχνει την κατεύθυνση της προσευχής [...] στα μουσουλμανικά ξενοδοχεία σου κολλάνε μία μικρή πυξίδα στο ξύλο του κρεβατιού ή ζωγραφίζουν ένα ανεμολόγιο που δείχνει την κατεύθυνση της Μέκκας, μια πυξίδα λοιπόν και ένα ανεμολόγιο που μπορούν να χρησιμεύσουν βέβαια να εντοπίσεις την αραβική χερσόνησο, αλλά επίσης, αν το επιθυμεί η καρδιά σου, και τη Ρώμη, τη Βιέννη ή τη Μόσχα (σελ.228).

Η μεγάλη ιδιομορφία του μυθιστορήματος του Ενάρ είναι ο πλούτος της πληροφορίας που υπάρχει σε αυτό, παρά το γεγονός ότι πρόκειται για πρωτοπρόσωπη αφήγηση. Από αυτή την άποψη, θα είχε μεγάλο ενδιαφέρον να δούμε τους αφηγηματικούς τρόπους με τους οποίους ο Ενάρ επιτυγχάνει να δώσει νόημα και συνοχή στην πληροφορία που υπάρχει στην *Πυξίδα*. Η βασική μας εστίαση θα είναι στην έννοια του μουσείου και κυρίως στα δύο επεισόδια του μυθιστορήματος όπου ο Φρανς και η Σάρα επισκέπτονται διαδοχικά πρώτα το Γιοζεφίνουμ και μετά το Εβραϊκό Μουσείο. Ο σκοπός μας θα είναι να υποδειχθούν οι τρόποι με τους οποίους θα μπορούσε να προσεγγιστεί η έννοια του μουσείου ώστε να διαφανεί η αφηγηματική και αισθητική του λειτουργία στο εσωτερικό του μυθιστορήματος του Ενάρ. Σε αυτό το πλαίσιο, θα επιχειρήσουμε να αναλύσουμε τους όρους μέσα από τους οποίους το μουσείο μπορεί να θεωρηθεί ως διαμεσική αναφορά (intermedial reference), τους τρόπους δηλαδή με τους οποίους το μουσείο στο εσωτερικό της συγκεκριμένης αφήγησης υπερβαίνει τα όρια τόσο της περιγραφής όσο και της ekphrasis, έννοιες που θα παρουσιαστούν και θα επεξηγηθούν στην ανάλυση που ακολουθεί.

Το μουσείο ως διαμεσική αναφορά στην *Πυξίδα*

Θα ξεκινήσουμε με τη θεώρηση του μουσείου ως μέσου (medium). Η έννοια του μέσου ανάγεται σε δύο βασικές λειτουργίες: τη μορφοποίηση και τη διάδοση της πληροφορίας. Η μορφοποίηση σχετίζεται με τη διαμεσολάβηση, τη μορφή δηλαδή που αποκτά η πληροφορία μέσα από τον συσχετισμό της με ένα συγκεκριμένο μέσο. Από αυτή την άποψη, και στην περίπτωση του μουσείου, η διαδικασία μορφοποίησης συνίσταται στους τρόπους με τους οποίους ένα αντικείμενο γίνεται έκθεμα, στους τρόπους δηλαδή με τους οποίους ένα αντικείμενο εντάσσεται στη συλλογή ενός μουσείου. Η ικανότητα διάδοσης της πληροφορίας είναι η δεύτερη βασική λειτουργία του μέσου η οποία ορίζει σε μεγάλο βαθμό τις δυνατότητες και τις προϋποθέσεις επαφής με ένα κοινό⁴. Για παράδειγμα, με την

αναφορά στο Γιοζεφίνουμ, το μουσείο στο οποίο στεγάζονται κέρινα ανθρώπινα ομοιώματα που είχαν χρησιμοποιηθεί τον 18^ο αιώνα για την εκπαίδευση των χειρουργών του στρατού, ο Ενάρ επιτυγχάνει τη διάχυση της διαμεσολαβημένης από το Γιοζεφίνουμ πληροφορίας στο ίδιο το εσωτερικό της αφήγησης⁵. Με αυτόν τον τρόπο, το μουσείο ως μέσο αποδίδει συγκεκριμένη μορφή και ταυτότητα στην πληροφορία που συνδέεται με αυτό (με πρώτη και κύρια τη συλλογή εκθεμάτων του) με αποδέκτες στην προκειμένη περίπτωση τον Φραντς και τη Σάρα και κατ' επέκταση τον αναγνώστη του έργου. Το χρονικό καθεστώς που διέπει τα εκθέματα ενός μουσείου, το γεγονός δηλαδή ότι έχουν επιλεγεί ως αντιπροσωπευτικά ενός θέματος ή μιας εποχής, ευνοεί συνδέσεις και συνάψεις με την επικαιρότητα και αυτό είναι ένα στοιχείο που αξιοποιεί ο Ενάρ. Για παράδειγμα, οι πληροφορίες των οποίων γίνονται αποδέκτες ο Φραντς και η Σάρα επιτρέπουν στον Ενάρ να ετοιμάσει το έδαφος για την αντίστιξη με το παρόν και τη φρίκη των εγκλημάτων από τους «μακελάρηδες του Ισλαμικού Κράτους» και το αποτρόπαιο οπτικό υλικό τους:

Ε, ναι, Σούμαν ήταν, το ήξερα. Θεέ μου είναι τρεις η ώρα το πρωί. Οι ειδήσεις πάντα εξίσου καταθλιπτικές, παρά τη μάλλον καθησυχαστική φωνή του εκφωνητή (χάρη στη μαλθακότητά του). Ένας όμηρος στη Συρία, αποκεφαλισμένος μες στην έρημο, από έναν δήμιο με λονδρέζικη προφορά. Φαντάζεσαι μια ολόκληρη σκηνοθεσία για να τρομάξει ο θεατής από τη Δύση, ο θυσιαστής με μαύρη μάσκα, το θύμα γονατιστό, με το κεφάλι σκυμμένο – τα φρικτά αυτά βίντεο των αποκεφαλισμών είναι της μόδας εδώ και καμιά δεκαριά χρόνια (σελ.273)

Τέτοιου είδους συνάψεις ανάμεσα στο παρελθόν και στο παρόν, και γενικότερα ανάμεσα σε διαφορετικές χρονικότητες και διαφορετικά στοιχεία, επιτυγχάνονται χάρη στη λογική που διέπει την αφήγηση για την οποία, όπως δηλώνει ο Φραντς: «Τίποτα δεν είναι τυχαίο, όλα συνδέονται μεταξύ τους, όπως θα έλεγε και η Σάρα» (σελ.10). Γενικότερα, ο Ενάρ συνθέτει ένα μυθιστόρημα στη βάση ενός αρκετά ανοιχτού διαγράμματος, χωρίς διακριτές ενότητες, με υπόμνηση μόνο του χρόνου (οι στιγμές τις οποίες κοιτάει ο Φραντς την ώρα κατά τη διάρκεια της νύχτας) προκειμένου τα διαφορετικά μέσα (μουσείο, φωτογραφία, καρτ ποστάλ, χειρόγραφα και εξώφυλλα, του 19ου αιώνα κυρίως) να μπορούν να συνυπάρχουν με τα διαφορετικά είδη γραφής (δοκιμαϊκή, επιστολική, θεατρική). Αυτή η μορφολογική επιλογή του Ενάρ μεταφράζεται σε αφηγηματική και αισθητική ποιότητα χάρη στην επιτυχημένη σύνθεση όλων αυτών των στοιχείων που είναι ετερογενή τόσο ως προς το είδος όσο και ως προς τη μορφή τους.

Στο επίπεδο της θεωρίας, η έννοια της διαμεσικότητας (intermediality) αναφέρεται ακριβώς σε αυτή τη συνθετική λειτουργία δύο ή περισσότερων μέσων⁶. Έτσι, οι επισκέψεις του Φραντς και της Σάρα στα δύο μουσεία δεν μπορούν να θεωρηθούν ως αυτόνομα επεισόδια και ανεξάρτητα από το υπόλοιπο σώμα της αφήγησης, αλλά, αντίθετα, φορτίζονται από τα βασικά ερωτήματα που διέπουν την αφήγηση, τα οποία μπορούν να αναχθούν τελικά σε ένα κεντρικό ερώτημα, αυτό των σχέσεων ανάμεσα στη Δύση και την

Ανατολή και πιο συγκεκριμένα στη διερεύνηση της άποψης ότι η «Βιέννη είναι πύλη της ανατολής». Η Σάρα θέλει να ελέγξει αυτή την άποψη με την οποία ο Φραντς δείχνει αρχικά να διαφωνεί:

Η διατύπωση του Χόφμανσταλ 'Βιέννη, η πύλη της Ανατολής', μου φαίνεται ιδεολογικό σχήμα, συνδεδεμένο με την *επιθυμία* του σε σχέση με τη θέση της αυτοκρατορίας στην Ευρώπη. Η φράση αυτή είναι του 1917... Μπορεί να έχουμε πια και εδώ κεμπάπ και κόκκινο πιπέρι αλλά, πέραν τούτου, η Βιέννη παραμένει μάλλον η πόλη του Σούμπερτ, του Ρίχαρντ Στράους, του Σένμπεργκ και δεν βλέπω σ' αυτό τίποτα το ανατολίτικο (σελ.21).

Ωστόσο, ο Φραντς θα αλλάξει άποψη στη συνέχεια. Έτσι, όταν η Σάρα εξειδικεύει το ερώτημά της, «και αν η Βιέννη είναι πύλη της Ανατολής, προς ποια Ανατολή οδηγεί;», ο Φραντς θα ομολογήσει ότι έχει περιέλθει σε μία κατάσταση αποσταθεροποίησης, «ομολογώ ότι άρχισα να αμφιβάλλω για τις βεβαιότητές μου» (σελ.21). Αυτή η συζήτηση, η οποία προηγείται της επίσκεψης στο Γιοζεφίνουμ και το Εβραϊκό μουσείο, έχει ως αποτέλεσμα τη φόρτιση της αφήγησης με μια αμφισημία η οποία ορίζει σε μεγάλο βαθμό την κίνηση του Φραντς και της Σάρα μέσα στα δύο μουσεία. Με άλλα λόγια, ο Ενάρ δεν περιορίζεται σε μία περιγραφική θεώρηση του χώρου στα δύο μουσεία. Έχοντας θέσει ο Ενάρ τους όρους της αναζήτησης που απασχολεί τη Σάρα και κατά προέκταση και τον Φραντς, το μουσείο μετατρέπεται σε ένα μέσο, το οποίο χρησιμοποιούν τα δύο πρόσωπα για να μεταφράσουν με τους όρους της δικής τους αναζήτησης και σκέψης τις πληροφορίες των οποίων γίνονται αποδέκτες. Από αυτή την άποψη, μπορεί να υποστηριχθεί ότι αφηγηματικά και αισθητικά η χρήση του μουσείου στην *Πυξίδα* δεν εξαντλείται στο επίπεδο της περιγραφής, και εδώ, με τον όρο περιγραφή εννοούμε τη διαδικασία που σχετίζεται με την ταυτοποίηση ιδιοτήτων (των τόπων, των αντικειμένων, των προσώπων) και την ταυτοποίηση του χρόνου και του χώρου, χωρίς να υπάρχει κάποιο άλλο διαλογικό ή στοχαστικό στοιχείο σε αυτή τη διαδικασία⁷.

Σε αυτό το σημείο, οφείλουμε να πούμε ότι η έννοια της διαμεσικότητας μπορεί να περιλαμβάνει τόσο το στοιχείο της περιγραφής όσο και το στοιχείο της *ekphrasis*⁸, χωρίς ωστόσο να ανάγεται πλήρως στον έναν ή στον άλλο όρο. Επίσης, θα ήταν χρήσιμο να υποδειχθούν τα όρια ανάμεσα στη διαμεσικότητα, την περιγραφή και την *ekphrasis* έτσι ώστε να γίνει καλύτερα κατανοητή η θεώρηση του μουσείου ως διαμεσικής αναφοράς. Η έννοια της *ekphrasis* προέρχεται από το πεδίο των αναπαραστατικών τεχνών και δηλώνει «τη χρήση ενός μέσου αναπαράστασης για την αναπαράσταση ενός άλλου μέσου» (Heffernal, 1993: 4). Σύμφωνα με τον William Mitchell η *ekphrasis* είναι «η λεκτική αναπαράσταση μίας οπτικής αναπαράστασης» (Mitchell, 1992: 696)⁹. Η *ekphrasis* περιλαμβάνει το περιγραφικό στοιχείο, όπως και η αφήγηση. Ωστόσο, η *ekphrasis* δεν ταυτίζεται με την περιγραφή ούτε με την αφήγηση. Αυτό που διαχωρίζει ουσιαστικά την *ekphrasis* από την περιγραφή είναι ότι στην πρώτη δεν υπάρχει απλώς αναπαράσταση ενός

ή περισσότερων έργων μέσα στο κείμενο, αλλά και απεύθυνση στα ίδια τα έργα όπως και η δυνατότητα να τους αποδοθεί ομιλία¹⁰. Ο James Heffernal (1993) θα αναφερθεί σε περιπτώσεις ekphrasis οι οποίες σχετίζονται ευθέως με το μουσείο, αν και προέρχονται αποκλειστικά από την ποίηση: το *Musée de Beaux Arts* του W.H.Auden, η *Αυτοπροσωπογραφία* του John Ashbery (ο στοχασμός πάνω σε ένα πίνακα του Παρμιτζιανίνο στο μουσείο Ιστορίας της Τέχνης στη Βιέννη)¹¹. Στο πλαίσιο της *Πυξίδας* η παρουσία του Φρανς και της Σάρα στα δύο μουσεία συγγενεύει με τις προσεγγίσεις της ekphrasis που μόλις αναφέρθηκαν. Για παράδειγμα, όταν καταλήγουν στον Γιοζεφίνουμ,

το παλιό στρατιωτικό νοσοκομείο, όπου στεγάζεται ένα από τα πλέον φρικιαστικά μουσεία: έκθεση ανατομικών μοντέλων του τέλους του 18^{ου} αιώνα, τα οποία είχαν επινοηθεί για την κατάρτιση και εκπαίδευση χειρουργών του στρατού, δίχως να εξαρτιούνται από τα πτώματα και την αποφορά τους – κέρινες μορφές, παραγγελμένες στη Φλωρεντία, σε ένα από τα μεγαλύτερα εργαστήρια γλυπτικής (σελ.22),

θα σταθούν μπροστά σε ένα μοντέλο για πολλή ώρα. Πρόκειται για μια ολόγυμνη, ξανθιά γυναίκα, σε μια ξύλινη προθήκη, ξαπλωμένη με το κεφάλι στο πλάι, πάνω σε ένα μαξιλάρι, με τα μαλλιά λυμένα και ένα χρυσό διάδημα στο μέτωπο και δύο σειρές μαργαριτάρια στον λαιμό, με μάτια ανοιχτά και ανέκφραστα, ανοιγμένη «σαν βιβλίο» από το στήθος μέχρι το αιδού. Αντιμέτωποι με αυτό το θέαμα, ο Φρανς και η Σάρα θα οδηγηθούν σε μία πολλαπλότητα αντιδράσεων και συνειρμών, που υπερβαίνουν τόσο την περιγραφική προσέγγιση όσο και την ekphrasis, η οποία μπορεί να γίνει κατανοητή στην ολότητά της μόνο μέσα από τη θεώρηση του μουσείου ως διαμεσικής αναφοράς¹². Στο πλαίσιο της δικής μας ανάλυσης, το μουσείο ως διαμεσική αναφορά δηλώνει κυρίως το γεγονός ότι οι αναφορές τόσο στο Γιοζεφίνουμ όσο και στο Εβραϊκό Μουσείο υπερβαίνουν τα όρια της περιγραφής ή ακόμα και αυτά της ekphrasis καθώς, μπορούμε να πούμε συνοπτικά ότι η ekphrasis αναφέρεται στην εμπειρία και στον τρόπο σύνδεσης με ένα έργο ενώ η διαμεσική αναφορά εισφέρει στην αφήγηση το σύνολο των ιδιοτήτων που αφορούν το μέσο που διαμεσολαβεί ένα έργο ή ένα έκθεμα¹³.

Τώρα, και σ' ό,τι αφορά την αισθητική και αφηγηματική λειτουργία του μουσείου ως διαμεσικής αναφοράς θα ανατρέξουμε στη σύγχρονη αισθητική θεωρία και πιο συγκεκριμένα στην έννοια του αισθητικού *καθεστώτος της τέχνης* την οποία εισηγείται ο Γάλλος φιλόσοφος Jacques Rancière¹⁴ και η οποία, κατά τη γνώμη μας, αποτελεί το πλέον κατάλληλο ερμηνευτικό πλαίσιο για να προσεγγιστούν μέσα από το πεδίο της αισθητικής οι έννοιες της διαμεσικότητας και της διαμεσικής αναφοράς, αλλά και για να γίνουν καλύτερα κατανοητές οι αφηγηματικές και αισθητικές δυνατότητες που εκπληρώνονται μέσα από την κίνηση του Φρανς και της Σάρα στο Γιοζεφίνουμ και στο Εβραϊκό μουσείο.

Η έννοια του αισθητικού καθεστώτος είναι κρίσιμη, καθώς παρέχει, για τις ανάγκες της δικής μας ανάλυσης, μία βάση προσέγγισης και κατανόησης για τη σχέση που εγκαθιδρύεται ανάμεσα στον Φραντς και τη Σάρα, από τη μία, και τον χώρο του μουσείου και τα εκθέματά του, από την άλλη. Ο Ρανσιέρ εισηγείται το αισθητικό καθεστώς της τέχνης, προκειμένου να δείξει τους τρόπους με τους οποίους παράγεται η αισθητική εμπειρία στις τέχνες, μεταξύ των οποίων είναι και η λογοτεχνία, αλλά και συναφείς πρακτικές όπως η επιμέλεια εκθέσεων. Η λογική του αισθητικού καθεστώτος υποστηρίζεται και μέσα από άλλες συνεισφορές του Ρανσιέρ οι οποίες αφορούν τη σχέση που αναπτύσσεται ανάμεσα σε έναν θεατή και ένα έργο τέχνης, είτε πρόκειται για κείμενο, εικαστικό αντικείμενο, παραστατικό έργο είτε πρόκειται γενικότερα για μία καλλιτεχνική πρακτική που περιλαμβάνει παρέμβαση στον χώρο και εγκατάσταση μικρής ή μεγάλης κλίμακας. Στην περίπτωση της επίσκεψης του Φραντς και της Σάρα στο Εβραϊκό μουσείο της Βιέννης, ο Φραντς δίνει κάποια στοιχεία για το πώς είναι οργανωμένη η έκθεση, «ανά όροφο, πρώτα οι προσωρινές εκθέσεις, ύστερα οι μόνιμες συλλογές», για να αναφερθεί στη συνέχεια στην οργή και την αγανάκτηση της Σάρα για την «ένδεια αυτού του μουσείου» (σελ.29). Η αντίδραση της Σάρα θα αποσαφηνιστεί στη συζήτηση που θα ακολουθήσει και την οποία συνοψίζει ο Φραντς:

Το ερώτημα που στοίχειωνε τη Σάρα μετά την επίσκεψή μας ήταν η διαφορετικότητα, ο τρόπος με τον οποίο η έκθεση απέφευγε το ζήτημα της διαφορετικότητας για να επικεντρωθεί στις 'σημαντικές προσωπικότητες' που αναδεικνύονταν από την 'ομοιότητα' συγκεντρώνοντας αντικείμενα, στερώντας από το νόημά τους, 'εξουδετερώνοντας', έλεγε, τις θρησκευτικές, πολιτιστικές, κοινωνικές διαφορές, ακόμη και τις γλωσσικές, παρουσιάζοντας έτσι την υλική κουλτούρα ενός λαμπερού πολιτισμού που είχε αφανιστεί. Έλεγε ότι έμοιαζε με την πληθώρα των σκαραβαίων-φετίχ στις ξύλινες προθήκες του Μουσείου του Καΐρου ή με τις εκατοντάδες αιχμές των βελών και των κοκάλινων ξύστρων στο Μουσείο Προϊστορίας. Το αντικείμενο γεμίζει το κενό (σελ.30).

Όπως θα φανεί από την αφήγηση του Φραντς και τις αναφορές στις αντιδράσεις της Σάρα, η προβλεψιμότητα και το αυτονόητο της επιλογής των εκθεμάτων στο Εβραϊκό Μουσείο, αλλά και ο τρόπος συσχετισμού και παρουσίασής τους στο κοινό, φανερώνει περισσότερο μία λογική πλήρωσης του χώρου και λιγότερο μία μέριμνα για την αξιοπιστία στις αναπαραστάσεις του άλλου και την ανάδειξη της διαφοράς που υπάρχει στο εσωτερικό της ταυτότητας. Με άλλα λόγια, η ομογενοποιητική προσέγγιση, στη λογική της έκθεσης, προσώπων και αντικειμένων, αποκρύπτει το δυναμικό πεδίο που ορίζεται από την κίνηση της ταυτότητας και της διαφοράς. Μέσα από το σχόλιο του Φραντς και την αντίδραση της Σάρα, ο Ενάρ μας μεταφέρει στην ουσία μία αίσθηση για το πόσο καλά ή όχι ήταν οργανωμένη η παρουσία των εκθεμάτων στο Εβραϊκό Μουσείο, ενώ την ίδια στιγμή μας παρέχει και ένα κριτήριο (τον βαθμό ανάδειξης της διαφορετικότητας) για την αξιολόγηση αυτής της έκθεσης. Η εστίαση στην ομοιότητα αλλά και ο συμβατικός τρόπος τοποθέτησης

των εκθεμάτων στον χώρο διέπεται από συγκεκριμένες υποθέσεις για τη σχέση θεατή και εκθέματος, υποθέσεις με τις οποίες προφανώς δεν συμφωνεί η Σάρα. Ανάμεσα σε αυτές τις υποθέσεις, ίσως η πιο βασική είναι αυτή που σχετίζεται με την επικοινωνία και τη μετάδοση της γνώσης, η υπόθεση δηλαδή ότι είναι εφικτός ο προκαθορισμός του βλέμματος του θεατή, ότι δηλαδή μπορεί να ελεγχθεί τί είναι αυτό που θα δει ο θεατής. Η αντίδραση της Σάρα, και του ίδιου του Φραντς στη συνέχεια, βρίσκονται σε συμφωνία με τη γενικότερη τάση που διέπει την αφήγηση και η οποία συνίσταται στη συστηματική καλλιέργεια της αμφισημίας είτε μέσω των αυτοαναιρέσεων του Φραντς είτε μέσω των αναζητήσεων της Σάρα. Το μυθιστόρημα του Ενάρ είναι οξυδερκής ως προς την κριτική του λειτουργία, ως προς τον τρόπο δηλαδή που συνδέονται οι αισθητικές επιλογές του Ενάρ με αυτό που θα μπορούσε να χαρακτηριστεί ως πολιτικό περιεχόμενο της *Πυξίδας*.

Στον *Χειραφετημένο Θεατή* (2015) και στη *Δυσφορία στην Αισθητική* (2018) υπάρχει έμφαση στην κριτική λειτουργία της τέχνης, στη σύνδεση δηλαδή της πολιτικής και της αισθητικής, ενώ στον *Αδαή Δάσκαλο* (2008) υποστηρίζονται, με έναν ομολογουμένως αρκετά ιδιοσυγκρασιακό και παράδοξο τρόπο, μια σειρά από θέσεις οι οποίες σχετίζονται με την επικοινωνία και τη μετάδοση της γνώσης. Το κοινό νήμα που διαπερνάει αυτά τα τρία έργα του Ρανσιέρ είναι η άποψη ότι σε κάθε μορφή επικοινωνίας υπάρχει ένα πεδίο, το περιεχόμενο του οποίου είναι *μη αποφασίσιμο* (undecidable)¹⁵, ένα περιεχόμενο δηλαδή που δεν μπορεί να προκαθορισθεί. Γενικότερα, θα μπορούσε να ειπωθεί ότι οι αισθητικές θεωρήσεις του Ρανσιέρ βασίζονται σε μία βασική υπόθεση: τη διάρρηξη της λογικής αιτίας – αποτελέσματος, με άλλα λόγια, την αναστολή των κυρίαρχων μορφών αιτιότητας. Επιστρέφοντας στο μυθιστόρημα του Ενάρ, θα μπορούσε να υποστηριχθεί ότι αυτό ακριβώς το ζήτημα της αναστολής των κυρίαρχων μορφών αιτιότητας υπάρχει στην *Πυξίδα* με δύο τουλάχιστον τρόπους. Ο πρώτος, εντοπίζεται στη σκέψη του Φραντς και της Σάρα. Είδαμε για παράδειγμα τη διαφωνία της Σάρα για την οργάνωση των εκθεμάτων στο Εβραϊκό Μουσείο. Αλλά και στην περίπτωση του Φραντς, ειδικά τη στιγμή που βρίσκεται μπροστά στο ομοίωμα της νεαρής κοπέλας στο Γιοζεφίνουμ, γινόμαστε μάρτυρες μίας σειράς από σκέψεις που δύσκολα θα μπορούσαν να προκαθοριστούν, όποια και αν ήταν η διάταξη των εκθεμάτων ή ακόμα και το ίδιο το έκθεμα. Η πρώτη σκέψη του Φραντς, για παράδειγμα, προέρχεται από τη θέα του ανοιγμένου σώματος. Θεωρεί ο Φραντς ότι πρόκειται για το έργο ενός «διεστραμμένου» δολοφόνου (σελ.23). Η δεύτερη σκέψη του, βασίζεται στη γενικότερη τοποθέτηση του σώματος:

τα μακριά μαλλιά της χυμένα στο μαξιλάρι, το γαλήνιο βλέμμα, τα μισοδιπλωμένα χέρια υποδήλωναν ότι μπορεί και να το απολάμβανε και, το σύνολο, μέσα στο γυάλινο κλουβί του με το μαονένιο πλαίσιο, προκαλούσε ταυτόχρονα πόθο και φρίκη, έλξη και αποστροφή (σελ.23).

Η τρίτη σκέψη του Φραντς είναι μία αναδρομή στο παρελθόν, δύο αιώνες περίπου πριν. Φαντάζεται τους τότε νεαρούς μαθητευόμενους γιατρούς να εξερευνούν το κέρνιο κορμί και

αναρωτιέται πώς μπορεί να ένιωθαν στο θέαμα της πρώτης γυμνής γυναίκας που έβλεπαν, που αν και νεκρή και κέρινη «ο γλύπτης είχε μηχανευτεί να δώσει ζωή στο έπακρο» (σελ.23). Η τέταρτη σκέψη του Φραντς είναι συγχρονική της αφήγησης. Αναρωτιέται ο Φραντς γιατί να είναι αυτές οι σκέψεις του, γιατί όχι σκέψεις πιο τρυφερές:

καλύτερα θα ήταν να φαντάζεται κανείς το φιλί της μάνας στο μέτωπό του, την τρυφερότητα που περιμένει μέσα στη νύχτα [...] παρά ανατομικά ανδρικόελα, ανοιγμένα από την κλείδα μέχρι το υπογάστριο: (σελ.23).

Η πέμπτη σκέψη του Φραντς είναι η ανάκληση της αντίδρασης της Σάρας:

Η Σάρα εκστασιαζόταν μπροστά σ' αυτή τη διαστροφή, κοίτα τα μαλλιά, απίστευτο, έλεγε, είναι τόσο σοφά τοποθετημένα για να δηλώσουν τη νωχέλεια, τον έρωτα (σελ.23).

Η έκτη σκέψη του Φραντς είναι αυτή του καθηγητή στο αμφιθέατρο, γεμάτο από φοιτητές, με τον καθηγητή να αποκαλύπτει το κέρινο ομοίωμα ξεσκεπάζοντάς το και στη συνέχεια να απαριθμεί και να δείχνει, με τη βέργα στο χέρι, ένα προς ένα τα όργανα του σώματος ώσπου,

να χτυπήσει, με νόημα, ελαφρά, το κλειδί του θεάματος: το μικροσκοπικό έμβρυο, χωμένο στη ροδαλή μήτρα, λίγα εκατοστά από το φύλο με τις ξανθές, λεπτεπίλεπτες τρίχες, που έσβηναν σταδιακά (σελ.23).

Η συνειδητοποίηση της εγκυμοσύνης οδηγεί τον Φραντς να αναρωτηθεί για τις προθέσεις αυτού που δημιούργησε το κέρινο ομοίωμα:

ήταν άλλο ένα καπρίτσιο του καλλιτέχνη ή απαίτηση του παραγγελιοδόχου, για να δείξει το αιώνιο θηλυκό σε όλες τις εκδοχές, με όλες του τις δυνατότητες (σελ.24),

προκαλώντας την ίδια στιγμή στον Φραντς μία έντονη σύγκρουση ανάμεσα σε μία «τεράστια ενοχή» και τη «σεξουαλική ένταση» που ένωσε για αυτή την ανακάλυψη της «ομορφιάς στον θάνατο», για εκείνη τη «σπίθα πόθου για ένα κορμί διαμελισμένο στην εντέλεια» (σελ.24). Η διαφορετική αντίδραση μπροστά στο κέρινο ομοίωμα και το μειδίαμα της Σάρα για τη συστολή που πίστευε ότι έβλεπε στον Φραντς, ενώ ο ίδιος απέστρεφε το βλέμμα του από το κέρινο ομοίωμα λόγω της σεξουαλικής έλξης που ένωσε, έρχεται να προσθέσει ένα ακόμα επίπεδο στην αρχική υπόθεση, προερχόμενη από τον Ρανσιέρ, ότι, στο πλαίσιο θεώρησης της σύγχρονης αισθητικής εμπειρίας, το βασικό στοιχείο είναι η αναστολή των κυρίαρχων μορφών αιτιότητας. Ο δεύτερος τρόπος με τον οποίο επιτυγχάνεται αυτό ακριβώς το στοιχείο στο μυθιστόρημα του Ενάρ δεν αφορά πλέον τις σκέψεις και τη γενικότερη κίνηση του Φραντς και της Σάρα όσο την ίδια την αφήγηση η οποία είναι σύμφωνη με τη λογική του αισθητικού καθεστώτος για την εισήγηση του οποίου ο Ρανσιέρ βασίζεται στην υπόθεση ότι στη σημερινή εποχή και στον τρόπο θέασης της τέχνης υπάρχουν πλέον, στο επίπεδο της αισθητικής θεωρίας, λιγότεροι περιορισμοί και

όροι γι' αυτό που πρέπει ή μπορεί να δει ο θεατής. Σύμφωνα με τον Ρανσιέρ, το αισθητικό διαδέχεται το ηθικό και αναπαραστατικό καθεστώς της τέχνης αντιστοιχία. Στα δύο αυτά καθεστώτα ο Ρανσιέρ εντοπίζει περιορισμούς που δεν υπάρχουν στο αισθητικό. Έτσι, στην περίπτωση του ηθικού καθεστώτος θεωρεί ο Ρανσιέρ ότι υπάρχει ένα διάγραμμα περιορισμών το οποίο επιχειρεί να ορίσει τι πρέπει να δει ο θεατής και τι όχι. Η βασική αναφορά που χρησιμοποιεί ο Ρανσιέρ για να ορίσει τη λειτουργία του ηθικού καθεστώτος είναι ο τρόπος θεώρησης της τέχνης στον Πλάτωνα. Από την άλλη, το αναπαραστατικό καθεστώς, του οποίου βασική αναφορά είναι η αριστοτελική θεώρηση της τέχνης, αν και αποδεσμεύεται από τους περιορισμούς που αφορούν την επίδραση στον θεατή, συνεχίζει να διέπεται από ένα δυναμικό περιορισμών, το οποίο σχετίζεται με την επιταγή της αντιστοιχίας ανάμεσα στη μορφή και το περιεχόμενο, την αντιστοιχία δηλαδή ανάμεσα σ' αυτό που υπάρχει στην πραγματικότητα και στον τρόπο με τον οποίο θα έπρεπε να αναπαρασταθεί. Στο αισθητικό καθεστώς, αντίθετα, υπάρχει απελευθέρωση από το διάγραμμα των περιορισμών που υπάρχουν στο ηθικό καθεστώς και την επιταγή της αναπαραστατικότητας που υπάρχει στο αναπαραστατικό. Μέσα από αυτές τις αποδεσμεύσεις, αναδύεται μία καινούρια μορφή προσέγγισης και κατανόησης της τέχνης, και της αισθητικής εμπειρίας γενικότερα, η οποία, στο πλαίσιο της σύγχρονης αισθητικής θεωρίας, έχει ως επίκεντρο το διαρκές αίτημα της αναδιανομής των αισθήσεων, της προσέγγισης δηλαδή νέων τρόπων *μερισμού του αισθητού*¹⁶. Σε αυτό το πλαίσιο, το αισθητικό καθεστώς που εισηγείται ο Ρανσιέρ πετυχαίνει ακριβώς την ικανοποίηση αυτού του αιτήματος, μέσα από την υπόθεση της αναστολής των κυρίαρχων μορφών αιτιότητας. Σε αυτή την υπόθεση συνεισφέρουν η έννοια του μη αποφασίσιμου η οποία αναφέρθηκε πιο πάνω, αλλά και δύο πρόσθετες έννοιες, αυτή της «ουδετεροποίησης των κυρίαρχων κριτηρίων και ερμηνευτικών λόγων» (Rancière 2009: 162) και αυτή των «ζωνών νοηματικής απροσδιοριστίας»¹⁷. Σύμφωνα με τον ίδιο τον Ρανσιέρ, «το ζητούμενο είναι να προσεγγιστούν τρόποι θέασης που δεν προκαθορίζουν το βλέμμα του θεατή [...] Η χειραφέτηση είναι η δυνατότητα του βλέμματος ενός θεατή πέρα από αυτό που ήταν προγραμματισμένο»¹⁸.

Θα μπορούσε λοιπόν τώρα να γίνει καλύτερα κατανοητό πώς η αφήγηση στην *Πυξίδα*, και συγκεκριμένα η λειτουργία του μουσείου ως διαμεσικής αναφοράς, βρίσκεται σε συμφωνία με τη λογική του αισθητικού καθεστώτος και την υπόθεση της αναδιανομής του αισθητού μέσω ενός νέου μερισμού των αισθήσεων. Τόσο για το Γιοζεφίνουμ όσο και για το Εβραϊκό Μουσείο στη Βιέννη, στο πλαίσιο της αφήγησης του Ενάρ, μπορεί να υποστηριχθεί ότι τα εκθέματα υπακούουν σε μία συγκεκριμένη θεώρηση οργάνωσης και διάταξης. Η θεώρηση του μουσείου ως διαμεσικής αναφοράς φέρει μαζί της ακριβώς αυτή τη συγκεκριμένη οργάνωση του αισθητού – τι είναι αυτό που θέλει το μουσείο να δει ο θεατής, να νιώσει ο θεατής, να ακούσει ο θεατής – και γι' αυτό τον λόγο, γινόμαστε μάρτυρες του εκτεταμένου φάσματος σκέψεων και αντιδράσεων του Φραντς και της Σάρα. Προφανώς, υπάρχει μία αμφίδρομη σχέση, ως προς τον καθορισμό, ανάμεσα στο μουσείο ως διαμεσική αναφορά και

τον σχεδιασμό της αφήγησης, με τα ανοιχτά χαρακτηριστικά που της προσδίδει ο Ενάρ. Σε αυτά τα χαρακτηριστικά εντάσσονται οι λεγόμενες «ζώνες νοηματικής απροσδιοριστίας». Για παράδειγμα, μία τέτοια ζώνη στο εσωτερικό της αφήγησης είναι η ελλειπτική παροχή πληροφοριών σε σχέση με τα πραγματολογικά γεγονότα. Δεν ξέρουμε από ποια ασθένεια πάσχει ο Φραντς, όπως επίσης, σε σχέση με τα μουσεία, ο Φραντς αγνοεί, και κατά προέκταση και ο αναγνώστης, τον λόγο της επίσκεψης σε αυτά. Αρχικά, λέει ο Φραντς ότι η Σάρα τον «είχε σύρει» εκεί (σελ.22), μετά επανέρχεται, «αδύνατον να θυμηθώ γιατί με είχε σύρει σε εκείνο το απίστευτο μουσείο με τα κέρινα ομοιώματα» (σελ.26), ενώ αμέσως μετά, επιστρέφει στο ίδιο γεγονός και πάλι, με αλλαγές ως προς τις διατυπώσεις, «τότε που είχαμε κάνει εκείνη την παράδοση επίσκεψη στο μουσείο με τις τεμαχισμένες καλλονές» (σελ.26)¹⁹.

Μέσα από αυτές τις παρατηρήσεις, μπορούμε να υποστηρίξουμε ότι η ίδια η αφήγηση στην *Πυξίδα* είναι μία αναζήτηση μίας άλλης λογικής αιτιότητας η οποία θα μπορούσε να ερμηνεύσει, μεταξύ άλλων, τη συμπεριφορά της Σάρα και τον τρόπο με τον οποίο εκθέτει και επιδιώκει απαντήσεις για τα ερωτήματά της. Βλέποντας η Σάρα στον δεύτερο όροφο του Εβραϊκού Μουσείου,

δεκάδες προθήκες [που] ξεχειλίζουν από κάθε λογής αντικείμενα, εκατοντάδες κύπελλα, κηροπήγια, φυλαχτά, μαντίλια, χιλιάδες εβραϊκά κομψοτεχνήματα, βαλμένα όπως-όπως, με τη συνοπτική και αποτροπιαστική εξήγηση: 'πρώην λάφυρα από το 1938 έως το 1945, που οι ιδιοκτήτες τους δε αναγνωρίστηκαν ποτέ, ή κάτι αντίστοιχο, πλιάτσικο του πολέμου που ανακαλύφθηκε στα συντρίμια του Γ' Ράιχ και στοιβάχθηκε υπό τη σκέπη του Εβραϊκού Μουσείου της Βιέννης όπως στη σοφίτα κάποιου προγόνου κάπως τσαπατσούλη, μια συσσώρευση πραγμάτων, ένας σωρός παλιατζούρες για κάποιον ανενδοίαστο παλαιοπώλη (σελ.29),

ξεσπάει αρχικά σε γέλια, αλλά σταδιακά υποκύπτει σε μια θλιμμένη οργή η οποία θα την κάνει να αναφωνήσει:

μα τι εικόνα της εβραϊκής κοινότητας, τι εικόνα, αλίμονο, φαντάσου μια στιγμή τους μαθητές που επισκέπτονται το μουσείο, τι λες, εκείνοι δεν θα φανταστούν ότι οι αφανισμένοι Εβραίοι ήταν χρυσοχόοι, συλλέκτες κηροπηγίων (σελ.29).

Αυτό ακριβώς το ζήτημα της 'εικόνας' που σχηματίζεται από τη θέαση μίας συγκεκριμένης διάταξης αντικειμένων συναρθρώνεται με μία βασική γραμμή της αφήγησης του Ενάρ: την εικόνα της Ανατολής που υπάρχει στη Δύση και κατά προέκταση το ζήτημα των κυρίαρχων αναπαραστάσεων της Ανατολής στη Δύση, οι οποίες αγνοούν και υπονομεύουν τις ιστορικές διαδρομές και τις συγγένειες που υπάρχουν ανάμεσα στην Ανατολή και στη Δύση. Από αυτή την άποψη, μπορούμε να υποστηρίξουμε ότι η πλοκή στο μυθιστόρημα του Ενάρ σχετίζεται περισσότερο με εκείνα τα γεγονότα που συνεισφέρουν στην αναζήτηση μίας άλλης αιτιότητας. Έτσι, ενώ στις συμβατικές θεωρήσεις της πλοκής η σύνδεση των γεγονότων

αποδίδεται πάντα στην ύπαρξη ενός κανόνα αιτιότητας, αυτό το οποίο απουσιάζει από αυτές τις θεωρήσεις είναι η διάκριση ανάμεσα σε κυρίαρχες ή μη μορφές αιτιότητας²⁰. Ο λόγος για τον οποίο γίνεται αυτή η παρατήρηση είναι επειδή ακριβώς η δόμηση της πλοκής στη βάση μη κυρίαρχων μορφών αιτιότητας είναι που επιτρέπει τη διάρρηξη των υφιστάμενων και κυρίαρχων μερισμών του αισθητού και επομένως την αναδιανομή του αισθητού.

Επίλογος

Συνοψίζοντας τη λογική και τα πορίσματα της ανάλυσής μας, αυτό που επιχειρήσαμε ήταν να βρεθεί ένας τρόπος προσέγγισης της έννοιας του μουσείου προκειμένου να διαφανούν και να αναλυθούν οι αισθητικές και αφηγηματικές ποιότητες στο μυθιστόρημα *Πυξίδα* του Ματίας Ενάρ. Εστιάσαμε στη θεώρηση του μουσείου ως διαμεσικής αναφοράς ξεκινώντας από τις έννοιες του μέσου, της περιγραφής και της *ekphrasis*, προκειμένου να υποστηριχθεί ότι η έννοια της διαμεσικότητας συνδέεται με περισσότερες ποιότητες από αυτές που εισφέρουν στην αφήγηση η περιγραφή και η *ekphrasis*. Στη συνέχεια, μεταβήκαμε στο πεδίο της σύγχρονης αισθητικής θεωρίας και συγκεκριμένα στο έργο του Ζαν Ρανσιέρ. Επικεντρωθήκαμε στην έννοια του αισθητικού καθεστώτος και στη σύνδεσή του με μορφές και τρόπους υπονόμησης κυρίαρχων μορφών του αισθητού οι οποίες οδηγούν σε μία αναδιανομή του αισθητού. Οι επιλογές μας αυτές υπαγορεύτηκαν από την ανάγκη να ερμηνευτεί η κίνηση των δύο βασικών χαρακτήρων της *Πυξίδας*, του Φραντς και της Σάρα στα δύο μουσεία στα οποία βρέθηκαν, το Γιοζεφίνουμ και το Εβραϊκό Μουσείο, κατά τη διάρκεια μίας περιπλάνησής τους στη Βιέννη. Ειδικότερα, εστιάσαμε στο ζήτημα της επικοινωνίας που αναπτύσσεται ανάμεσα σε ένα έκθεμα και τον θεατή αναγνωρίζοντας δύο βασικά επίπεδα ως προς τον μερισμό του αισθητού. Το πρώτο επίπεδο, εκπορεύεται από τη λογική της οργάνωσης και της διάταξης των εκθεμάτων εντός του μουσείου. Το δεύτερο, από την υπονόμηση αυτής της λογικής, από τις σκέψεις των δύο χαρακτήρων με αφορμή τα εκθέματα και τη γενικότερη λογική της επιλογής και της τοποθέτησής τους εντός του μουσείου. Στο πρώτο επίπεδο, θεωρήσαμε ότι έχουμε έναν κυρίαρχο μερισμό του αισθητού, ενώ στο δεύτερο, την υπονόμησης του. Υποστηρίξαμε ότι η λογική της αφήγησης και το ανοιχτό διάγραμμα της είναι που επιτρέπουν στο μυθιστόρημα του Ενάρ να λαμβάνουν υπόσταση αυτά τα δύο επίπεδα, κάτι το οποίο δεν θα μπορούσε να συμβεί σε περίπτωση που υπήρχε μία πιο περιγραφική προσέγγιση του μουσείου ή ακόμα και στην περίπτωση της *ekphrasis*, η οποία επιτρέπει τη θεώρηση ενός μεγαλύτερου φάσματος ιδιοτήτων στα εκθέματα, χωρίς ωστόσο να μπορεί να θίξει και ζητήματα επιλογής, οργάνωσης και τελικά διάταξης των εκθεμάτων στο χώρο. Αντίθετα, με τη θεώρηση του μουσείου ως διαμεσικής αναφοράς επιτυγχάνεται η ανάδειξη της διάστασης του μερισμού του αισθητού και το αίτημα της αναδιανομής του που βρίσκεται στον πυρήνα της σκέψης για τη σύγχρονη αισθητική εμπειρία και τους όρους παραγωγής της. Η έμφαση σε αυτή την κρίσιμη

αισθητική λειτουργία της αναδιανομής ήταν ουσιαστική κατά τη γνώμη μας, προκειμένου να αναδειχθεί ο τρόπος με τον οποίο η λογική της αφήγησης και συγκεκριμένα γεγονότα εντός της, τα οποία υπάγονται στη λογική της διαμεσικότητας, παράγουν μία αισθητική εμπειρία, η οποία την ίδια στιγμή δημιουργεί και νέα δεδομένα για τις θεωρήσεις του μουσείου και της λογοτεχνίας και των σχέσεων που μπορούν να αναπτυχθούν μεταξύ τους.

Βιβλιογραφικές αναφορές

- Bilman, E. (2013). *Modern Ekphrasis*. Switzerland. Peter Lang.
- Bolter, D., Grusin, R. (1999). *Remediation: Understanding New Media*. Cambridge: MIT Press.
- Bordwell, D. (1985). *Narration in the Fiction Film*. London: Routledge.
- Bremond, C. (1973). *Logique du récit*. Paris: Seuil.
- Cobley, P. (2001). *Narrative*. London: Routledge.
- Énard, Mathias (2016). Πυξίδα. (Μτφρ. Σ. Διονυσοπούλου). Αθήνα: Στερέωμα.
- Fischer, B. (2006). *Museum Mediations. Reframing Ekphrasis in Contemporary American Poetry*. London: Routledge.
- Heffernal, J. (1993). *Museum of Words. Poetics of ekphrasis from Homer to Ashbery*. Chicago: The University of Chicago Press.
- Herman, D., Jahn, M. and Ryan, M-L (Επιμ.) (2005). *Routledge Encyclopedia of Narrative Theory*. London: Routledge.
- Kukkonen, K. (2014). Plot. Στο *Handbook of narratology*, 2nd Edition, Volume 2, Hühn P., Meister J-C., Pier, J. Schmid, Berlin: W. De Gruyter.
- MacLeod, S., Hanks, L., and Hale, J., (Επιμ.), (2012). *Museum making: narratives, architectures, exhibitions*. London, New York: Routledge.
- McLeod, S. (2007). *Rethinking museum architecture: towards a site-specific history of production and use*. MacLeod, S. (Επιμ.) *Reshaping museum space: architecture, design, exhibitions* (σελ. 9-25) London: Routledge.
- McLuhan, M. (1964). *Understanding Media: The extensions of Man*. McGraw Hill.
- Meyrowitz, J. (1993). "Images of media. Hidden Ferment – and Harmony – in the field", *Journal of Communications* 43, 55-66.
- Michell, W.J.T. (1992). "Ekphrasis and the other". *South Atlantic Quaterly*, 91.3, 695-719.
- Mosher H. (1991). "Towards a Poetics of descriptized narration" *Poetics Today* 3, 426.
- Ong, W. (1982). *Orality and Literacy. The Technologizing of the Word*. London: Methuen.
- Psarra, S. (2009). *Architecture and Narrative. The formation of space and cultural meaning*. New York: Routledge.
- Putnam, J. (2009). *Art and Artifact: The museum as medium*. Thames & Hudson.

- Rancière J. (2015). *Ο χειραφετημένος θεατής*. Μτφρ. Κιουπκιολής, Α. Αθήνα: Εκκρεμές.
- Rancière, J. (2000). *Le partage du sensible*. Paris: La fabrique éditions
- Rancière, J. (2007). "Art of the possible: Fulvia Carnevale and John Kelsey in conversation with Jacques Rancière", *Artforum*, March, 267.
- Rancière, J. (2008). *Ο αδαής δάσκαλος*. Μτφρ. Μπουνάνου, Δ. Αθήνα: Νήσος.
- Rancière, J. (2009). *L'indétermination esthétique*. Στο *Et tant pis pour les gens fatigués: entretiens*. Editions Amsterdam.
- Rancière, J. (2018). *Δυσφορία στην Αισθητική*. Μετάφραση-Εισαγωγή-Επίμετρο, Συμεωνίδης, Θ. Αθήνα: Εκκρεμές.
- Richardson, B. (2005). *Beyond the Poetics of Plot: From Ulysses to Postmodern Narrative Progressions*. Στο Phelan J., Rabinowitz, P. (Επιμ.). *A companion to Narrative Theory*. London: Routledge.
- Ricoeur, P. (1988). *Περί Ερμηνείας*. Αθήνα: Εκδόσεις Έρασμος.
- Ricoeur, P. (1990). *Η αφηγηματική λειτουργία*. Αθήνα: Εκδόσεις Καρδαμίτσα.
- Ryan, M-L (2007). *Narrative*. Στο Herman, D., Jahn M. and Ryan, M-L (Επιμ.) *The Routledge Encyclopedia of Narrative Theory*. London: Routledge.
- Ryan, M-L. (2014). *Narration in Various Media*. Στο *Handbook of Narratology*, 2nd Edition, Volume I, (Επιμ.) Peter Hühn, Jan Christoph Meister, John Pier, Wolf Schmid, De Gruyter: Berlin.
- Schröter, J. (2012). *Travels in Intermedia[lity]. ReBlurring the Boundaries*. Dartmouth College Press.
- Tzortzi, K. (2015). *Museum Space. Where architecture Meets Museology* Farnham: Ashgate.
- Wagner, P. (Επιμ.) (1996). *Icons – Texts – Iconotexts: Essays on Ekphrasis and Intermediality*. Berlin: de Gruyter.
- Werner Wolf, W. (2008). 'The relevance of 'Mediality' and 'Intermediality' to academic studies of english literature'. Στο: Heusser, M. et al. (Επιμ.), *Mediality / Intermediality* (σελ. 15-43). Göttingen: Narr.
- White, H. (1981). *The value of Narrativity in the representation of reality*. Στο Michell, W.T.J. (επιμ.). *On Narrative*. Chicago: U of Chicago Press. (σελ. 1-23).

¹ Βλ. σχετική βιβλιοκριτική του συγγραφέα: Θωμάς Συμεωνίδης, «Αντίδοτο στην ευρωπαϊκή ισλαμοφοβία», 26.7.2017, <https://www.bookpress.gr/kritikes/xeni-pezografia/enard-mathias-stereoma-ekdoseis-ae-puxida>

² <http://www.tovima.gr/books-ideas/article/?aid=853204>, το Βήμα, 24.12.2016, συνέντευξη στον Γρηγόρη Μπέκο: «Ματιάς Ενάρ: Οι σχέσεις κυριαρχίας δεν εμποδίζουν τις πολιτιστικές ανταλλαγές».

³ Στην εκτεταμένη απεύθυνση του αφηγητή στον Τόμας Μανν (σ.307-319) γίνεται αναφορά στην πυξίδα που είχε ο Μπετόβεν στην κατοχή του: «Ξέρετε ποιο από όλα τα αντικείμενά του με συγκινεί περισσότερο, κύριε Μανν; [...] Η πυξίδα του. Ο Μπετόβεν είχε μια πυξίδα. Μια μικρή μεταλλική πυξίδα».

⁴ Βλ. Ryan, M-L. (2014). *Narration in Various Media*. Στο *Handbook of Narratology*, 2nd Edition, Volume I, eds. Peter Hühn, Jan Christoph Meister, John Pier, Wolf Schmid, De Gruyter: Berlin (σ. 468-488). Και: Meyrowitz, J. (1993). "Images of media. Hidden Ferment – and Harmony – in the field", *Journal of Communications* 43, 55-66.

⁵ Για τη σχέση που υπάρχει ανάμεσα στο μέσο και την αφήγηση, αναφορές μπορούν να βρεθούν στον Πλάτωνα και τον Αριστοτέλη, ενώ πολύ αργότερα και στον *Λαοκόοντα* (1766) του Gotthold Lessing. Ωστόσο, αξίζει να σημειωθεί ότι η έννοια του μέσου αυτονομήθηκε ως ανεξάρτητο πεδίο έρευνας μέσα στον 20^ο αιώνα χάρη στις τεχνολογικές εξελίξεις που έκαναν δυνατή την εμφάνιση των νέων μέσων (new media), όπως ο κινηματογράφος, η φωτογραφία, το ραδιόφωνο, η τηλεόραση. Ο πρώτος που αναφέρθηκε στην έννοια του μέσου ως διακριτού πεδίου έρευνας ήταν ο Marshall McLuhan και συγκεκριμένα στο *Understanding Media: The extensions of Man* (1964). Ο Claude Bremond υποστήριξε στο έργο του *Logique du récit* (1973) ότι η αφήγηση είναι συνδεδεμένη με την έννοια του μέσου. Στην ίδια λογική κινήθηκε και ο Walter Ong με το έργο του *Orality and Literacy. The Technologizing of the Word* (1982). Τα τελευταία χρόνια υπάρχουν πλέον αρκετά έργα τα οποία εστιάζουν ειδικά στη σχέση του μουσείου με την αφήγηση: Βλ. MacLeod, S. (2007). *Rethinking museum architecture: towards a site-specific history of production and use*. MacLeod, S. (Επιμ.) *Reshaping museum space: architecture, design, exhibitions* (σ. 9-25) London: Routledge. Επίσης, στο MacLeod, S., Hanks, L., and Hale, J., (Επιμ.), (2012). *Museum making: narratives, architectures, exhibitions*. London, New York: Routledge. Και: Tzortzi, K. (2015). *Museum Space. Where architecture Meets Museology* (σ. 75-76), Farnham: Ashgate.

⁶ Για τη σχέση που υπάρχει ή μπορεί να δημιουργηθεί ανάμεσα στα μέσα, εμφανίστηκαν δύο όροι που προσπάθησαν να αποδώσουν αυτό το φαινόμενο: η αναμεσολάβηση (remediation) και η διαμεσικότητα (intermediality). Ο πρώτος όρος έγινε ευρύτερα γνωστός μέσα από τις εργασίες των David Bolter και Richard Grusin και κυρίως το έργο τους *Remediation: Understanding New Media* (1999). Σε σχέση με την αφήγηση, η αναμεσολάβηση δηλώνει κυρίως τους τρόπους με τους οποίους «τα αφηγηματικά κείμενα μπορούν να δημιουργήσουν δίκτυα συνδέσεων μεταξύ διαφορετικών μέσων» (Ryan, 2014: 472). Γενικότερα, η αναμεσολάβηση επινοήθηκε ως έννοια για να δηλώσει το γεγονός ότι κάθε νέο μέσο αναμεσολαβεί τα παλαιότερα με σκοπό την υπέρβαση των ορίων τους και τη διεύρυνση των δυνατοτήτων και της αποτελεσματικότητάς τους. Ωστόσο, αυτή η υπόθεση μίας βελτιωτικής λογικής υπονόμωσε τη χρήση του όρου στις αφηγηματικές και αισθητικές του συνδηλώσεις. Η έννοια της διαμεσικότητας, σε αντίθεση με την έννοια της αναμεσολάβησης, είναι πιο εστιασμένη στις καλλιτεχνικές πρακτικές.

⁷ Γενικότερα, η περιγραφή σχετίζεται με την αφήγηση αλλά δεν ταυτίζεται με αυτήν. Στο πλαίσιο της αφηγηματολογίας (narratology) η λειτουργική διασύνδεση ανάμεσα σε αφήγηση και περιγραφή έχει αποδοθεί από όρους όπως 'αφηγηματοποιημένες περιγραφές' (narratized descriptions) και 'περιγραφοποιημένες αφηγήσεις' (descriptized narrations). Βλ. Mosher H. (1991). "Towards a Poetics of descriptized narration" *Poetics Today* 3, 426. Και το λήμμα "Description" στο Ryan, M-L. (2005). *Routledge Encyclopedia of Narrative Theory*. Herman, D., Jahn, M. and Ryan, M-L. London: Routledge.

⁸ Χρησιμοποιείται ο λατινικός όρος, όπως συνηθίζεται στην αγγλική γλώσσα και στη διεθνή βιβλιογραφία προκειμένου να μην υπάρχει σύγχυση με τον όρο «έκφραση» που αποδίδεται στα αγγλικά ως *expression*.

⁹ Για την καταβολή του όρου, βλ. επίσης, Bilman, E. (2013). *Modern Ekphrasis*. Switzerland. Peter Lang. Ειδικά για θεματοποίηση έργων που βρίσκονται σε μουσεία, βλ. Fischer, B. (2006). *Museum Mediations. Reframing Ekphrasis in Contemporary American Poetry*. London: Routledge.

¹⁰ Για τη διαφορά ανάμεσα στις έννοιες της "διαμεσικότητας" και της "έκφρασης", βλ. επίσης: Wagner, P. (Επιμ.), (1996). *Icons – Texts – Iconotexts: Essays on Ekphrasis and Intermediality*. Berlin: de Gruyter.

¹¹ <http://english.emory.edu/classes/paintings&poems/titlepage.html> [τελευταία ημερομηνία προσπέλασης 29.4.2018] – πρόκειται για μία συλλογή με ποιήματα και το αντίστοιχο έργο ζωγραφικής στο οποίο αναφέρονται.

¹² Ο μοναδικός ορισμός της διαμεσικής αναφοράς που οποίος έχει κάποια σαφήνεια αλλά και ευρύτητα είναι αυτός της Ryan σύμφωνα με τον οποίο η διαμεσική αναφορά μπορεί να εντοπιστεί σε εκείνες τις «περιπτώσεις κειμένων όπου ένα άλλο μέσο είναι το θέμα τους, όπως για παράδειγμα ένα μυθιστόρημα με θέμα τη ζωγραφική, ή όταν υπάρχει αναφορά του ενός στο άλλο, για παράδειγμα η εισαγωγή κειμένου στην επιφάνεια ενός πίνακα ζωγραφικής, ή όταν υπάρχει περιγραφή ενός μέσου στο εσωτερικό ενός άλλου, για παράδειγμα η αναπαράσταση

ενός πίνακα μέσω της περιγραφικής του απόδοσης σε ένα μυθιστόρημα ή όταν χρησιμοποιείται το ένα μέσο ως στοιχείο δομικής οργάνωσης του άλλου, για παράδειγμα η κατασκευή ενός μυθιστορήματος ως φούγκα» (Ryan, 2014: 472).

¹³ Τις διαφορές που υπάρχουν ως προς το εύρος και το βάθος ανάμεσα στην *ekphrasis* και τη διαμεσική αναφορά μπορεί να τις αντιληφθεί κάποιος από τις διαφορετικές μορφές που μπορεί να λάβει η διαμεσικότητα και τα αντίστοιχα πεδία δυνατοτήτων που ορίζει ως προς την αφήγηση και την αισθητική εμπειρία. Ενδεικτικά, ο Jens Schröter θα εντοπίσει τέσσερα διαφορετικά μοντέλα διαμεσικότητας: (α) Συνθετική διαμεσικότητα: η συγχώνευση διαφορετικών μέσων σε ένα νέο μέσο, το διάμεσο (*intermedium*). (β) Τυπική ή τρανς-μεσική (*trans-medial*) διαμεσικότητα: η έμφαση στις ιδιότητες που έχει το κάθε μέσο και στη σχετική θέση ιεραρχίας που υπάρχει ανάμεσά τους ως προς τη διατήρηση των ιδιοτήτων τους σε νέο πεδίο που ορίζει η διαμεσικότητα. (γ) Μετασηματιστική διαμεσικότητα (*transformational intermediality*) Η έμφαση στο γεγονός ότι όχι μόνο ένα μέσο αναπαρίσταται από ένα άλλο, αλλά κυρίως στο στοιχείο ότι το ένα μέσο αναφέρεται στο άλλο με τέτοιο τρόπο ώστε να υπάρχει ένας μετασηματισμός των συνηθισμένων, κανονικών καθεστώτων ύπαρξης του μέσου. (δ) Οντολογική διαμεσικότητα (*ontological intermediality*) Η έμφαση στο γεγονός ότι η αναφορά ενός μέσου σε ένα άλλο είναι τέτοια που μπορεί να επιφέρει έναν μετασηματισμό στην ίδια την οντολογική σύσταση του μέσου υποδοχής. Βλ. Schröter, J. (2012). *Travels in Intermedia[lity]. ReBlurring the Boundaries*. Herzogenrath, B. (Επιμ.), (σ.15, 36) Dartmouth College Press

¹⁴ Βλ. Rancière, J. (2000). *Le partage du sensible*. Paris: La fabrique éditions.

¹⁵ Βλ. Rancière, J. (2008). *Le spectateur emancipé*. Paris: Editions Galilée.

¹⁶ Ό.π., Rancière, J. 2000.

¹⁷ Βλ. την τρίτη και τελευταία ενότητα στο Rancière (2008). Επίσης, για την «ουδετεροποίησης των κυρίαρχων κριτηρίων και ερμηνευτικών λόγων» βλ. την απάντηση του Rancière σε σχετική ερώτηση στο πλαίσιο συνέντευξης που παραχώρησε στον συγγραφέα: 'Ζακ Ρανσιέρ: Οι πιο σημαντικές έννοιες δεν έχουν αυστηρά προσδιορισμένο αντικείμενο', 21.4.2018, www.bookpress.gr, <https://www.bookpress.gr/sinenteuxeis/xenoi/ranciere-jacques-symeonidis>

¹⁸ Συνέντευξη του Rancière, J. (2007). "Art of the possible: Fulvia Carnevale and John Kelsey in conversation with Jacques Rancière", *Artforum*, March, 267.

¹⁹ Σε αυτό το σημείο επίσης, η έννοια της απροσδιοριστίας, τόσο κρίσιμη για το αισθητικό καθεστώς που εισηγείται ο Ρανσιέρ και τη συμβολή της σε μία αναδιανομή του αισθητού, μπορεί να γίνει καλύτερα κατανοητή μέσα από τον ορισμό του Paul Ricoeur για την αφήγηση: «Η πράξη της αφήγησης δεν συνίσταται απλά στην επισώρευση ενός επεισοδίου πάνω στο άλλο· η πράξη της αφήγησης συνθέτει επίσης από σκόρπια γεγονότα ολόκληρες με νόημα [...] Η τέχνη επομένως του αφηγείσθαι [...] προϋποθέτει την ικανότητά μας από μια διαδοχή να αποσπούμε μια μορφή / διαμόρφωση» (Ricoeur, 1990, 26, 27). Αυτή ακριβώς η λειτουργία της αφήγησης να συνθέτει από σκόρπια γεγονότα ολόκληρες με νόημα είναι μια μορφή αναδιανομής του αισθητού. Για παράδειγμα, η απορία του Φραντς για τον λόγο της επίσκεψης στο Γιοσεφινούμ είναι ένα ανοιχτό ερώτημα, ένα ανοιχτό διάγραμμα αισθήσεων το οποίο θα επιδιώξει να αποκτήσει μορφή αντλώντας στοιχεία από τις αντιδράσεις και τις σκέψεις της Σάρα μέσα στο μουσείο.

²⁰ Βλ. για παράδειγμα τον ορισμό του Richardson ο οποίος κάνει αναφορά στην αιτιότητα: «η πλοκή είναι μία τελεολογική σειρά γεγονότων συνδεδεμένα μεταξύ τους με βάση κάποιον κανόνα αιτιότητας· δηλαδή, τα γεγονότα παραμένουν σε σχέση μεταξύ τους σε μία διαδρομή που τυπικά οδηγεί σε μία μορφή επίλυσης ή σύγκλισης» (Richardson, 2005: 437). Βλ. επίσης τον ορισμό του Hayden White σύμφωνα με τον οποίο η πλοκή είναι «μία δομή σχέσεων μέσω των οποίων τα γεγονότα αποκτούν νόημα χάρη στην ταυτοποίηση αυτών των γεγονότων ως μερών ενός συνόλου» (White, 1981: 9). Στον Ricoeur συναντούμε μία θεώρηση της πλοκής σύμφωνα με την οποία υπάρχει μία διευθέτηση γεγονότων που να απαιτείται σκέψη, δράση ή και τα δύο, και κυρίως, τον τρόπο με τον οποίο η πλοκή αποτελεί προϋπόθεση της αφήγησης: «Η πλοκή είναι το σύνολο των συνδυασμών μέσω του οποίου τα συμβάντα συγκροτούνται σε αφήγηση ή – κατ' αντιστοιχία – μια αφήγηση κατασκευάζεται από συμβάντα. Η πλοκή διαμεσολαβεί μεταξύ των συμβάντων και της αφήγησης. Αυτό σημαίνει ότι τίποτε δεν αποτελεί συμβάν παρά μόνο αν συνεισφέρει στην εξέλιξη μιας αφήγησης. Ένα συμβάν δεν είναι μόνο ένα περιστατικό, κάτι που συμβαίνει, αλλά

ένα αφηγηματικό συστατικό» (Ricoeur, 1990: 46). Αλλά και με βάση τον ορισμό της αφήγησης από τον Ricoeur όπως τέθηκε πιο πριν στη σχέση του με την κατανόηση, το πεδίο ορισμού της πλοκής μπορεί να διευρυνθεί συνυπολογίζοντας και αυτό το στοιχείο της κατανόησης: «Η πλοκή είναι η κατανοητή ενότητα που συνενώνει καταστάσεις, σκοπούς και μέσα, πρωτοβουλίες και ανεπιθύμητες συνέπειες [...] Είναι η πράξη ‘συνένωσης’ – σύνθεσης – αυτών των συστατικών της ανθρώπινης δράσης, τα οποία, στην καθημερινή εμπειρία, παραμένουν ανόμοια και ασύμφωνα». Έτσι, σύμφωνα πάντα με τον Ricoeur, «από τον κατανοητό αυτόν χαρακτήρα της πλοκής, προκύπτει ότι η ικανότητα να παρακολουθούμε μια αφήγηση συνιστά μια πολύ ανεπτυγμένη μορφή κατανόησης» (Ricoeur, 1988, Περὶ Ἑρμηνείας, Εκδόσεις Ἑρασμος, σελίδες 10,11). Για την πλοκή, βλ. επίσης, Kukkonen, K. (2014). Plot. Στο *Handbook of narratology*, 2nd Edition, Volume 2, Hühn P., Meister J-C., Pier, J. Schmid, Berlin: W. De Gruyter.