

ΕΝΑ ΚΕΙΜΕΝΟ ΜΙΑ ΕΙΚΟΝΑ

Η κριτική ομολογεί ομόφωνα τη δυσκολία της να μιλήσει για το έργο της M. Duras και, ως τη στιγμή τουλάχιστον της απονομής του βραβείου Goncourt για το έργο της ο *Εραστής*, με την τεράστια απήχηση στο κοινό και στον τύπο —φαινόμενο και πρόβλημα τόσο ενδιαφέρον όσο και πολύπλοκο, που όμως βρίσκεται εντελώς έξω από το πλαίσιο της παρούσας μελέτης— μένει σχεδόν μόνιμα σιωπηλή. Τη δυσκολία αυτή προσεγγίσης του έργου συνοψίζει ο κριτικός λογοτεχνίας της εφημερίδας *Le Monde*, B. Poirot-Delpech παρουσιάζοντας την Αρρώστια του Θανάτου που θα μας απασχολήσει εδώ: «Η M. Duras δείχνει να πιστεύει ότι η κριτική την παραμελεί σαν να παρηγορούσε μ' αυτόν τον τρόπο συγγραφείς λιγότερο σημαντικούς. Ξέρει ωστόσο καλά πως οι σιωπές και οι αμηχανίες απέναντι στο έργο της αποτελούν ισάριθμα εγκώμια. Τα μεγάλα έργα τα διακρίνει κανείς από το γεγονός ότι προκαλούν αλλά και αποπλίζουν το σχολιαστή»¹.

Η *Αρρώστια του Θανάτου*² είναι ίσως το πιο δυσπρόσιτο έργο της M. Duras, προκάλεσε ωστόσο ένα εκτεταμένο άρθρο του Maurice Blanchot³. Η ανάγνωση του στοχαστή, συγγραφέα και κριτικού, εξαιρετικά ενδιαφέρουσα και διαφωτιστική, αποτελεί κυρίως φιλοσοφική θεώρηση του έργου και αποδεικνύει και πάλι την πνευματική συγγένεια, τα υπόγεια ρεύματα σκέψης και αναζήτησης που φαίνεται να κυκλοφορούν ανάμεσα στους δύο συγγραφείς⁴.

Η προσέγγιση που επιχειρείται εδώ αφορά την αφηγηματική δομή του έργου με κύρια έμφαση στη διανομή των γραμματικών προσώπων και των ρόλων με τους οποίους αντίστοιχα φορτίζονται. Η τριαδική σχέση στην οποία στηρίζεται το κείμενο, οι εντάσεις μεταξύ των τριών

1. *Le Monde*, 14 Ιανουαρίου 1983.

2. Marguerite Duras, *La Maladie de la mort*, éd. Minuit, 1981. Ελληνική μετάφραση της Κυθέλης Μαλαμάτη, εκδ. Εξάντας, 1984. Τα παραθέματα που ακολουθούν παραπέμπουν στην ελληνική έκδοση.

3. Maurice Blanchot, *La Maladie de la mort* (Ethique et amour) in *Le Nouveau Commerce*, printemps 1983, pp. 29-46. Τη μελέτη του αυτή ενέταξε ο συγγραφέας στο έργο του *La Communauté inavouable*, Minuit, 1983. Τα παραθέματα που ακολουθούν παραπέμπουν στο άρθρο, η μετάφραση είναι δική μου.

4. Η συγγένεια αυτή, μολοντί έχει επισημανθεί από πολλούς μελετητές, δεν έχει γίνει αντικείμενο ειδικής μελέτης. Ο Μ.Β. ασχολείται για τρίτη φορά με το έργο της Μ.Δ. Οι άλλες δύο σύντομες μελέτες του είναι: *La Douleur du dialogue*, στον τόμο *Le livre à venir*, éd. Gallimard, Collection Idées, 1959, σελ. 223-234 και αφορά το διήγημα *Le Square* και *Détruire* (για το κείμενο *Détruire dit-elle*) που περιλαμβάνεται στον τόμο *L'Amitié*, Gallimard, 1971, pp. 132-136.

πόλων, οι ολισθήσεις και οι μετατοπίσεις στο αφηγηματικό επίπεδο, που αποκαλύπτει η γλωσσική ανάλυση, φωτίζονται και γίνονται «ορατές» μέσα από μια φωτογραφία του 1920, έργο του φωτογράφου J.-H. Lartigue, με τίτλο «Chomonix. Hotel des Alpes. Bibi», που εξετάζεται στο δεύτερο μέρος. Έτσι η εικόνα επιχειρεί να γίνει οδηγός ανάγνωσης του κειμένου, στο μέτρο που αυτή απεικονίζει την αφηγηματική του δομή.

Το κείμενο ξετυλίγεται σε σαράντα πέντε σύντομες παραγράφους χωρισμένες μεταξύ τους από τυπογραφικά κενά που εισάγουν τη σιωπή μέσα στο κείμενο σαν αναπόσπαστο στοιχείο του, σιωπή κατά την οποία «τίποτα άλλο δεν συμβαίνει παρά το πέρασμα του χρόνου»⁵. Η μορφή του παρουσιάζει μιαν απλότητα που τείνει προς την απογύμνωση:

- δύο ανώνυμα πρόσωπα, ένας άντρας, μια γυναίκα
- χρόνος περιορισμένος σε μερικές νύχτες
- χώρος κλειστός, μια κάμαρα, ένα κρεβάτι, τυλιγμένα στον ασίγαστο ήχο της θάλασσας που έρχεται απ' έξω.
- ελάχιστες κινήσεις, ελάχιστα λόγια ανταλλάσσονται.

Απλότητα εκθαμβωτική που ωστόσο από την αρχή αποδεικνύεται παραπλανητική, αφού το κείμενο αδυνατεί να αγκιστρωθεί σε μια οποιαδήποτε πραγματικότητα: η δυνητική έγκλιση (*conditionnel*)⁶ που το διέπει το εγκαθιστά στη σφαίρα του εφικτού αλλά μη πραγματικού, μέσα σ' ένα προβληματικό γίνεσθαι, όπου η αφήγηση αποκαλύπτει την ύφανσή της καθώς τα λόγια αναδύονται από ανεξχνιάστα βάθη για να εμφανιστούν βαθμιαία στην επιφάνεια του λόγου:

«Θα ερχόταν κάθε μέρα.
Έρχεται κάθε μέρα». (σελ. 11)

«Θα ερχόταν μόλις έπεφτε η νύχτα.
Έρχεται μόλις πέφτει η νύχτα». (σελ. 12)

Αλλά και ο ενεστώας της οριστικής, που υποκαθιστά την δυνητική έγκλιση για να επιτρέψει στη διήγηση να πραγματοποιηθεί, δεν είναι ουσιαστικά παρά μια μεταμφίεσή της, μάσκα που συχνά αποβάλλεται, καθώς το κείμενο ξετυλίγεται, για να δώσει και πάλι θέση, σποραδικά, στη δυνητική έγκλιση. Έτσι η ιστορία μένει έξω από το χρόνο και την πραγματικότητα σαν μια σύλληψη του νου που μόνη πραγματικότητα έχει την πραγματοποίηση μέσω του λόγου.

5. Βλ. σκηνικές οδηγίες, σελ. 61.

6. Η ανάλυση γίνεται φυσικά με βάση το πρωτότυπο, και ως ένα σημείο αναγκαζόμαστε να αναφερθούμε στις κατηγορίες της γαλλικής γραμματικής.

Ποιά είναι όμως αυτή η ιστορία που διηγείται η *Αρρώστια του Θανάτου*; Οποιαδήποτε προσπάθεια σύντημησης και απόδοσης αποβαίνει μάταια ή προδοτική. «Αν το κείμενο είναι μυστηριώδες, είναι γιατί δεν επιδέχεται σύντημηση και αναγωγή στα στοιχεία του⁷. Σ' αυτό έγκειται και η πυκνότητά του, παρά στη συντομία του», λέει ο Μ. Blanchot, που θεωρεί την *Αρρώστια του Θανάτου* «κείμενο δηλωτικό (*déclaratif*) και όχι αφηγηματικό, έστω κι αν έτσι δείχνει εκ πρώτης όψεως»⁸.

Η τριαδική σχέση που διαμορφώνεται μέσα στις τέσσερις εισαγωγικές ενότητες (σελ. 7-11) είναι ήδη παρούσα στο ξεκίνημα της πρώτης φράσης:

«Θα έπρεπε να μην τη γνωρίζετε».

Τα τρία πρόσωπα που δηλώνονται μέσα από τη φράση,
— αυτό που εκπέμπει το λόγο, θα το ονομάσουμε *αφηγητή*
— αυτό που δέχεται το λόγο, θα το ονομάσουμε *δέκτη*
— και το τρίτο πρόσωπο, το γυναικείο, για το οποίο γίνεται ο λόγος, εμφανίζονται τυλιγμένα μέσα σε μian ανεξιχνίαστη αινιγματικότητα, ανεξιχνίαστη γιατί το αίνιγμα δε μπορεί να εντοπιστεί και να οριοθετηθεί ώστε να επιτρέψει μια συγκεκριμένη αναμονή και την αντιμετώπιση μιας πιθανής έκβασης. Και οι τρεις θέσεις μένουν ακαθόριστες —πέρα από το γραμματικό επίπεδο— πράγμα που θαμπώνει τις μεταξύ τους σχέσεις.

Το τρίγωνο που σχηματίζεται εδώ ελάχιστα θυμίζει μια πιο παραδοσιακή αφήγηση που θα ξεκινούσε με τη φράση:

«Εκείνος δεν τη γνώριζε».

Ωστόσο αυτή η υποθετική αφήγηση μας επιτρέπει, αντιπαραβάλλοντας τις δύο φράσεις, να συλλάβουμε και να προσδιορίσουμε τις διαταραχές που εισάγει η *Αρρώστια του Θανάτου*, αντιμετωπίζοντάς τις σαν παρέκκλιση από τον κανόνα.

Πράγματι, μια τέτοια αφήγηση:

- α) Θα όριζε με σαφήνεια τους τρεις πόλους: ένας αφηγητής που μένει έξω από τα λεγόμενά του (που δεν εγγράφεται στο εκφώνημα) αναλαμβάνει να διηγηθεί μια ιστορία ανάμεσα σ' έναν άντρα και μια γυναίκα, πρόσωπα της διήγησής του —προσωπεία— που τα κρατά στην ίδια απόσταση, τα χειρίζεται και τα κινεί με τον ίδιο τρόπο,
- β) Θα σταθεροποιούσε το χρόνο, τοποθετώντας την ιστορία σ' ένα

7. Δυστυχώς και η μετάφραση είναι κάποτε εξίσου προδοτική. Παραθέτω τη γαλλική φράση: Le texte n'est mystérieux que parce qu'il est irréductible.

8. Op. Cit., σελ. 34 και 32.

- παρελθόν ειδικμένο μέσα από το παρόν της εκφώνησης, θα εγγυόταν έτσι «την πραγματικότητα του μύθου», δίνοντας και στον αναγνώστη τη βολική θέση της «σωστής του» απόστασης, της γενικής εποπτείας και των πιθανών ταυτίσεων,
- γ) Θα διατηρούσε, τέλος, το διαχωρισμό και την ιεράρχηση των αφηγηματικών στρωμάτων: στρώμα της ιστορίας, όπου κινούνται τα δύο πρόσωπα, στρώμα της εκφώνησης, διάφορο, εξωτερικό ως προς την ιστορία, και υπερκείμενο, όπου δίπλα στον αφηγητή ο αναγνώστης θα έβρισκε τη θέση του ελεύθερη και αλώβητη⁹.

Πράγματα που δε συμβαίνουν στην *Αρρώστια του Θανάτου*. Οι παρατηρήσεις όμως αυτές δείχνουν γιατί κάθε απόπειρα σύντμησης και απόδοσης του κειμένου αποβαίνει μάταιη: οποιαδήποτε περιλήψη δεν ανταποκρίνεται στο πραγματικό κείμενο που μας απασχολεί εδώ αλλά στο χώρο και υποθετικό του υποκατάστατο παραδοσιακού τύπου αφήγησης. Και αυτό γιατί η περιλήψη δεν μπορεί να αποδώσει παρά μόνον την ιστορία παρακάμπτοντας τον τρόπο εκφοράς του λόγου¹⁰.

Όμως όσο πιο ιδιόμορφος και παρεκκλίνων είναι αυτός ο λόγος, τόσο το θέμα, η πλοκή, η ιστορία φθίνουν, ενώ το κέντρο βάρους του κειμένου μετατίθεται και το νόημα τείνει να αποτεθεί εκεί όπου δοκιμάζονται νέοι τρόποι επικοινωνίας, άλλες αφηγηματικές μορφές: στις σχέσεις των φωνών που το εκφράζουν και το διέπουν.

Η σχέση των δύο πρώτων προσώπων —αφηγητή και δέκτη— εμφανίζεται σαν διαλογική σχέση διαπροσωπική ανάμεσα στο εγώ και το εσύ που σημαίνει αμοιβαιότητα και δυνατότητα ανταλλαγής των ρόλων¹¹ και που στον προφορικό λόγο σημαίνει ακόμη την συνύπαρξη των δύο προσώπων στο χώρο και το χρόνο.

9. Τον συμφυρμό των αφηγηματικών στρωμάτων που αποτελεί παράβαση των κανόνων ο G. Genette ονομάζει *métalepse*. Μιλώντας για την οριοθετική γραμμή που τα χωρίζει λέει: «Frontière mouvante mais sacrée entre deux mondes: celui où l'on raconte, celui que l'on raconte. D' où l'inquiétude si justement désignée par Borges: «De telles inventions suggèrent que si les personnages d'une fiction peuvent être lecteurs ou spectateurs, nous, leurs lecteurs ou spectateurs, pouvons être des personnages fictifs». Le plus troublant de la *métalepse* est bien dans cette hypothèse inacceptable et insistante, que l'extradiégétique est peut-être déjà diégétique, et que le narrateur et ses narrataires, c'est-à-dire vous et moi, appartenons peut-être encore à quelque récit» (*Figures III*, Seuil, 1972, p. 245).

10. Για το θέμα της δυνατότητας —ή μη— περιλήψης βλέπε επίσης Roland Barthes, *Introduction à l'analyse structurale des récits*, in *Communications*, No 8, *L'analyse structurale du récit*, 1966, το τεύχος αυτό αναδημοσιεύτηκε στις éditions du Seuil, Collection Points, 1981. Οι σελίδες παραπέμπουν σ' αυτό το τελευταίο. (σελ. 30-31).

11. Αναφέρομαι εδώ στη θεωρία της εκφώνησης του Emile Benveniste: *Problèmes de linguistique générale*, tomes I, II, Gallimard, 1966 & 1974. Ειδικότερα για την αμοιβαιότητα και την ανταλλαγή των ρόλων ανάμεσα στο πρώτο και το δεύτερο πρόσωπο, βλ. τόμο I, σελ. 230 και 260.

Η πραγμάτωσή της ωστόσο μέσα στο κείμενο κάθε άλλο παρά «κανονική» είναι. Πρώτη και σημαντικότερη παρέκκλιση από τον κανόνα, από την οποία εξάλλου προέρχονται και οι υπόλοιπες: Η αμοιβαιότητα και η ανταλλαγή ποτέ δεν θα πραγματοποιηθούν, ποτέ το *εσύ* δεν θα μετατραπεί σε *εγώ* παίρνοντας το λόγο. Και από αυτή τη σκοπιά η σχέση τους αποκαλύπτεται όμοια με αυτή που διατηρούν οι δύο πόλοι του αφηγηματικού λόγου, ο αφηγητής και ο αναγνώστης, ενώ υπογραμμίζεται η τάση ταύτισης του ανδρικού προσώπου με τον αναγνώστη.

Παράλληλα, η άνιση και μονομερής αυτή σχέση κάνει το ανδρικό πρόσωπο να χάνει την αυθεντικότητά του, το καταδικάζει σε ανυπαρξία: θέση χρεώδους, κενό που δεν πληρούται παρά από την ξένη φωνή που το εκφέρει. Χαρακτηριστικά, οι σκηνικές οδηγίες που παρατίθενται στο τέλος του κειμένου αναφέρουν ότι ο άντρας της ιστορίας *δεν θα παρουσιαστεί ποτέ* και ότι το ανδρικό πρόσωπο που περιφέρεται γύρω από τη γυναίκα *θα διαβάσει το κείμενο*¹², δηλώνοντας έτσι το δισυντάκτο και τη σύνθετη λειτουργία του δευτέρου προσώπου μέσα στο κείμενο.

Αν η παρεκκλίνουσα αυτή διαλογική σχέση έχει σαν συνέπεια να εκμηδενίζει το ανδρικό πρόσωπο της ιστορίας, είναι ωστόσο αυτή που επιτρέπει στο πρώτο πρόσωπο —τον αφηγητή— να υπάρξει, και στο κείμενο να πραγματοποιηθεί. Πράγματι ο αφηγητής δεν δηλώνεται κατά κανέναν άλλο τρόπο μέσα στο κείμενο παρά μόνο απευθύνοντας το λόγο στο δέκτη, λέγοντας *εσείς*¹³. Εδώ έγκειται και η σπουδαιότητα του δευτέρου προσώπου —ακρογωνιαίου λίθου αυτού του κειμένου— ενώ ταυτόχρονα τονίζεται η άρρηκτη δυαδική σχέση αφηγητή - δέκτη μέσα από την οποία εμφανίζονται σαν δύο όψεις ενός και του αυτού νομίσματος.

Είναι χαρακτηριστικό ότι ο M. Blanchot, μιλώντας για το *εσείς* δεν αναφέρεται στο δεύτερο πρόσωπο αλλά στη φωνή που υποβαστάζει όλο το κείμενο, στον αφηγητή:

Τα πάντα αποφασίζονται από ένα αρχικό *εσείς*, που είναι περισσότερο από αυταρχικό, που απευθύνει το λόγο και καθορίζει αυτό που θα συμβεί ή που θα μπορούσε να συμβεί σ' αυτόν που έχει πέσει στα δίχτυα μιας αδυσώπητης μοίρας. Χάριν ευκολίας θα πούμε ότι είναι το *εσείς* του σκηνοθέτη που δίνει οδηγίες στον ηθοποιό, ο οποίος οφείλει να αντλήσει

12. *Η Αρρώστια του Θανάτου*, σελ. 59-60.

13. Εξάιρεση αποτελούν δύο φευγαλέες εμφανίσεις του αφηγητή σαν πρώτο πρόσωπο, σελ. 15 και 42.

από το μηδέν τη στιγμιαία φιγούρα που θα ενσαρκώσει. Έστω, αλλά τότε θα πρέπει να το εννοήσουμε σαν τον Ύψιστο Σκηνοθέτη: το βιβλικό Συ, το άνωθεν προερχόμενο, που καθορίζει προφητικά τις μεγάλες γραμμές της πλοκής μέσα στην οποία οδεύουμε χωρίς να γνωρίζουμε τι είναι αυτό που μας επιτάσσεται¹⁴.

Είναι επίσης χαρακτηριστικό, και αυτό φαίνεται στο τέλος του παραθέματος, ότι ο M. Blanchot ταυτίζεται σαν αναγνώστης —και μας ταυτίζει— με το δέκτη του λόγου, αποδεικνύοντας πόσο έντονη είναι η διφυΐα του δευτέρου προσώπου μέσα στο κείμενο.

Διφυΐα που σημαίνει πως το πρόσωπο αυτό ανήκει ταυτόχρονα στα δύο αφηγηματικά στρώματα: σ' αυτό της ιστορίας, παίζοντας το ρόλο του ανδρικού προσώπου δίπλα στο γυναικείο, σ' αυτό της εκφώνησης, όπου δέχεται χωρίς δυνατότητα απάντησης το λόγο του αφηγητή, και συγχέεται, ως ένα σημείο, με τον αναγνώστη. Το αποτέλεσμα είναι να μην υπάρχει διαχωρισμός μεταξύ των στρωμάτων, να συγχέεται το «έσω» της ιστορίας με το «έξω» της εκφώνησης, ή μάλλον να έλκονται προς τον έσω χώρο της ιστορίας, μέσω της σχέσης τους με το δέκτη, και οι εξωτερικοί παράγοντες της εκφώνησης, αφηγητής και αναγνώστης.

Εντελώς διαφορετική —διαμετρικά αντίθετη, θα λέγαμε— προς την τυραννική, εξοντωτική σχέση λόγου που ασκεί ο αφηγητής πάνω στο δέκτη, και κατ' αντανάκλαση και πάνω στον αναγνώστη, αποκαλύπτεται η σχέση του με το τρίτο πρόσωπο, τη γυναίκα της ιστορίας. Η παραδειγματική αλλοτριότητα¹⁵ του ανδρικού και του γυναικείου προσώπου μέσα στην τριαδική σχέση εγγράφεται μεν στο γλωσσικό επίπεδο —δεύτερο και τρίτο πρόσωπο— αλλά δεν είναι δυνατόν να εξαντλήσει τη σημασία της μόνο μέσ' από αυτό.

Άγνωστη, απρόσιτη, αινιγματική, η γυναίκα μένει έξω από οποιαδήποτε κυριαρχία ή έλεγχο του αφηγητή. Η εμφάνιση και η εξαφάνισή της σημαίνουν την αρχή και το τέλος του κειμένου. Ο αδιαμφισβήτητος λόγος της και η λαμπρότητα της ύπαρξής της προσδίδουν στη φευγαλέα παρουσία της την ενάργεια της επιφάνειας. Ρόλος παράδοξος, που αντιστρατεύεται και ανατρέπει την αφηγηματική τάξη και ιεραρχία. Δημιούργημα που υποσκελίζει το δημιουργό του. Γιατί το γυναικείο πρόσωπο της *Αρρώστιας του Θανάτου*, ξεφεύγοντας από το

14. B. Blanchot, op.cit., p. 32.

15. Δανειζομαι τη λέξη από το λεξιλόγιο της αρχαίας ελληνικής, μεταθέτοντας την έννοιά της για να αποδώσω την έννοια της γαλλικής λέξης *altérité*.

γνωστικό πεδίο του αφηγητή, είναι ουσιαστικά αυτό που κατέχει τη γνώση και το λόγο πλησιάζοντας έτσι προς ένα παντογνώστη αφηγητή που ο R. Barthes περιγράφει σαν ένα είδος «καθολικής συνειδήσης, απρόσωπης φαινομενικά, που εκπέμπει την ιστορία εκ των άνω, από τη θέση του Θεού»¹⁶.

Δημιουργείται έτσι η εντύπωση ότι ο αφηγητής, μη έχοντας άλλο τρόπο να επικοινωνήσει με την αινιγματική αυτή ύπαρξη, που του επιβάλλεται ενδόμυχα, κατασκεύασε το ανδρικό πρόσωπο για να το χρησιμοποιήσει σαν μεσολαβητή στην προσπάθειά του να προσεγγίσει τη μυστηριακή και άγνωρη οντότητα που κρύβεται πίσω από το γυναικείο πρόσωπο.

Η πρώτη εμφάνιση της γυναίκας, ύστερα από την αόριστη εξαγγελία της μέσω των αντωνυμιών που τη δηλώνουν μέσα στον αθέβαιο, διστακτικό και προβληματικό λόγο του αφηγητή, συνδέεται με την ξαφνική εισροή του ενεστώτα της οριστικής μέσα στη διήγηση: «Ύστερα ρωτάει: Τι θέλετε;» (σελ. 8). Απρόσμενο ριζώμα μέσα σε μια πραγματικότητα που δεν είναι ωστόσο αυτή της εκφώνησης, αιώνια μετεωριζόμενης στη σφαίρα του δυνητικού, αλλά αυτή που επιβάλλει η ένταση της αιφνίδιας παρουσίας της και η φωνή της που αντηχεί ξεκάθαρη και απαλλαγμένη από την επήρεια του αφηγητή (σε ευθύ λόγο). Η παρουσία της αυτή, καθώς το κείμενο ξετυλίγεται και μέσα από τα λόγια, τον ύπνο, τη στάση της που είναι ολική παράδοση, θα χρωματιστεί με την ειδική της χροιά:

Η παρουσία-απουσία της είναι τέτοια που επιβάλλεται σχεδόν από μόνη της ξεπερνώντας την πραγματικότητα στην οποία εντάσσεται. Κατά κάποιον τρόπο, εκείνη μόνο υπάρχει, περιγράφεται: ωραία, νέα, προσωπική, κάτω από το βλέμμα που την ανακαλύπτει, μέσα από τα αδαή χέρια που τη δημιουργούν πιστεύοντας πως την αγγίζουν. Κι ως μην το ξεχνούμε, είναι η πρώτη γυναίκα για κείνον, είναι άρα και η πρώτη γυναίκα για όλους, μέσα στη φαντασία που την κάνει πιο πραγματική από όσο θα μπορούσε να είναι στην πραγματικότητα — αυτή που είναι εκεί, πέρα από κάθε επίθετο που θα επιχειρούσαμε να βρούμε για να αποδώσουμε αυτή την παρουσία της¹⁷.

Μέσα από την ανάγνωση του M. Blanchot διαφαίνεται η φύση της άφατης αυτής παρουσίας, μιας παρουσίας που δημιουργούν οι

16. R. Barthes, op. cit., p. 25.

17. M. Blanchot, op. cit., p. 34.

αισθήσεις μάλλον — η όραση, η αφή — παρά τα λόγια. Παρουσία που φορτίζεται με την ανεξίτηλη ένταση της παραίσθησης ή του επαναληπτικού ονείρου και που ο λόγος επιχειρεί να συλλάβει και να καταγράψει, και όχι να αναπλάσει, φροντίζοντας να μην την εγκλωβίσει στα στενά όρια της ερμηνείας και της εκλογίκευσης, αλλά αποδίδοντάς την στην αρχική, ανεξιχνίαστη και ανεξέλεγκτη ελευθερία της πολυσημίας της.

Θα πρέπει ωστόσο να τονιστεί ότι «τα μάτια που την ανακαλύπτουν» και «τα χέρια που τη δημιουργούν» δεν ανήκουν στο ίδιο πρόσωπο, γιατί από τον άντρα της ιστορίας έχει αφαιρεθεί τόσο η δυνατότητα του λόγου όσο και μιας όρασης ικανής να συλλαμβάνει τα πράγματα στην ολότητά τους και όχι μόνο στην απογοητευτική τους αποσπασματικότητα:

Της λέτε: Πρέπει να είστε πολύ όμορφη.

Λέει: Είμαι εδώ, κοιτάξτε, είμαι μπροστά σας.

Λέτε: Δεν βλέπω τίποτα.

Λέει: Προσπαθείστε να δείτε. Περιλαμβάνεται κι αυτό στο ποσό που πληρώσατε.

Παίρνετε το κορμί, κοιτάζετε τα διάφορα τοπία του, το στρέφετε από τη μια, το γυρίζετε από την άλλη, το κοιτάζετε. Το ξανακοιτάζετε.

Εγκαταλείπετε.

Εγκαταλείπετε. Παύετε να αγγίζετε το κορμί.

(σελ. 21-22)

Το βλέμμα, όπως και ο λόγος, δεν λειτουργεί παρά μόνο μέσα από τον αφηγητή που πρέπει έτσι να θεωρηθεί σαν μεσολαβητής για το δεύτερο πρόσωπο. Η μεσολάβηση ωστόσο αυτή αποδεικνύεται μοιραία για τον άντρα της ιστορίας, αφού αντί να τον συνιστά σαν πρόσωπο και σαν υποκείμενο, τον απο-πραγματοποιεί, κλέβοντάς του και το βλέμμα και το λόγο. Έτσι δεν του απομένει παρά ο ρόλος του μεσολαβητή, εξαιρετικά σημαντικός για το αφήγημα, αφού επιτρέπει στο εγώ να συσταθεί και να αναλάβει την εκφώνηση. Η θέση ωστόσο που καταλαμβάνει το δεύτερο πρόσωπο μέσα στο πλέγμα των σχέσεων του τριγώνου εξηγεί εν μέρει τη ματαιωμένη επικοινωνία, την αδύνατη σχέση του ανδρικού με το γυναικείο πρόσωπο, εμφανίζοντάς την σαν εξ αρχής καταδικασμένη.

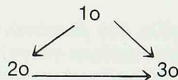
Ύστερα από όσα προηγούνται, οι σχέσεις του τριγώνου αποδεικνύονται εξαιρετικά πολύπλοκες, γιατί δεν είναι μόνο σχέσεις λόγου αλλά και βλέμματος. Η επικοινωνία και η κυκλοφορία συντελούνται ή εμποδίζονται και στα δύο επίπεδα αλλά όχι ταυτόχρονα ούτε ομοίωμα για τους τρεις πόλους. Οι μεσολαβήσεις με την ειδική τους

χροιά, αλλά και οι αλλοιώσεις και μετατοπίσεις των αφηγηματικών θέσεων περιπλέκουν ακόμη περισσότερο τα πράγματα.

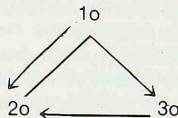
Συνοψίζοντας θα επιχειρήσουμε να δούμε καθαρότερα κάποιες από αυτές τις σχέσεις και συγχρόνως τα κύρια χαρακτηριστικά και την ειδική φόρτιση των τριών προσώπων μέσα στο κείμενο.

Κατ' αρχήν, η ιεράρχηση ανάμεσα στα τρία πρόσωπα, παραβαίνοντας τους αφηγηματικούς κανόνες, φέρνει στο προσκήνιο το τρίτο πρόσωπο, φωτίζει τη γυναίκα σαν τη μόνη πραγματικότητα του κειμένου — αυτή που κατέχει τη γνώση, το λόγο και το βλέμμα χωρίς πραγματικά να μας αποκαλύπτεται. Ο αφηγητής περνάει έτσι σε δεύτερη μοίρα, ενώ ο μόνος τρόπος του να δηλωθεί μέσα στο κείμενο είναι το δεύτερο πρόσωπο. Οι σχέσεις του με τα δύο άλλα πρόσωπα είναι: σχέση λόγου που εξουδετερώνει το ανδρικό πρόσωπο, σχέση βλέματος που τοποθετεί τη γυναίκα στο βάθος της αινιγματικής μα αναμφισβήτητης ύπαρξής της. Το ανδρικό πρόσωπο, τέλος, στερημένο από το λόγο και το βλέμμα δεν είναι παρά μιά σκιά ή μια θέση χρεώσους που προσφέρεται να καταληφθεί από κάποιον άλλον.

Παρατηρείται λοιπόν μια αλυσσιδωτή δράση, μια τάση ολίσθησης των προσώπων, στο αφηγηματικό επίπεδο, που εμφανίζει κάποια κανονικότητα και που θα μπορούσε να σχηματιστεί έτσι:



Ως προς την κυκλοφορία του λόγου, η σχέση τους εμφανίζεται κατ' αυτόν τον τρόπο:



Ενώ γίνεται φανερό ότι κάθε πρόσωπο μένει απομονωμένο στη δική του σφαίρα, αφού καμιά διαπροσωπική ανταλλαγή δεν πραγματοποιείται κανονικά.

Μολονότι καμιά από τις τρεις θέσεις δεν είναι αμιγής και ξεκάθαρη —κι αυτό από την αρχή ως το τέλος του κειμένου— αυτή του δεύτερου προσώπου μοιάζει από όλες πιο σύνθετη, πιο πολύπλοκη και

σε μεγάλο βαθμό υπεύθυνη για όλες τις διαταραχές που παρατηρούνται στο κείμενο. Γιατί εδώ συντελείται η σύγχυση των δύο αφηγηματικών στρωμάτων, του έξω και του έσω, εδώ συννευρίσκονται και συμφύρονται αφηγητής, αναγνώστης και ανδρικό πρόσωπο της ιστορίας.

Την πολύπλοκη αυτή λειτουργία της τριαδικής σχέσης μας επιτρέπει να «δούμε» η φωτογραφία του Lartigue, να τη συλλάβουμε δηλαδή στην ολότητα και τη συγχρονικότητά της, πέρα από τον αναπόφευκτο τεμαχισμό της ανάλυσης και την υποχρεωτική γραμμικότητα οποιουδήποτε κειμένου (του λογοτεχνικού όσο και του αναλυτικού). Αλλά πριν συμβεί αυτό θα πρέπει να κάνουμε μια σύντομη ανάλυση της φωτογραφίας διευκρινίζοντας και πάλι ότι η σύγκριση που επιχειρούμε δεν αφορά το θέμα αλλά τη δομή των δύο έργων. Θα 'πρεπε ίσως ακόμη να επιμείνουμε στην ετερομορφία των δύο αντικειμένων που σημαίνει ότι αν μια ανάλυση είναι ενδεχομένως ικανή να εξαντλήσει το νόημα —ή το παιχνίδι— της φωτογραφίας, σε καμιά περίπτωση αυτό δεν είναι δυνατό με το κείμενο και το μόνο που επιχειρείται εδώ είναι ένας τρόπος προσέγγισής του που θα 'θελε να φωτίσει την πολυσημία του, τις αντηχήσεις του και τη δυνατότητα πολλαπλών αναγνώσεων.

Η φωτογραφία απεικονίζει ένα δωμάτιο. Στο κέντρο, και ελαφρά αριστερά, μια ανοιχτή πόρτα αφήνει να φαίνεται μέρος του λουτρού που φωτίζεται καλύτερα από το δωμάτιο· έτσι, η προσοχή συγκεντρώνεται στο γυναικείο πρόσωπο μέσα στη μπανιέρα από όπου ξεπροβάλλει μόνον το κεφάλι. Παρά την απόσταση, δημιουργείται έντονα η εντύπωση ότι το πρόσωπο αυτό σε κάποιον απευθύνεται καθώς το στόμα δείχνει να μιλάει και τα μάτια να σηλώνονται. Διαπεραστικό το βλέμμα ξεπερνά τα χωρικά όρια της φωτογραφίας και διασταυρώνεται με αυτό του θεατή, ενώ ανεπαίσθητα τον ωθεί να μεταφέρει το βλέμμα του προς τα αριστερά, στην άκρη της φωτογραφίας. (Η αντίληψη αυτή πιθανόν να είναι μόνον υποκειμενική, ενδεχομένως το βλέμμα έλκεται εκεί από την κηλίδα φωτός που αποτελεί υπόμνηση του φωτός του λουτρού).

Στο σημείο αυτό και μέσα στον καθρέφτη —άρα σε δεύτερο βαθμό απεικόνισης— εμφανίζεται αχνά ένα ανδρικό πρόσωπο. Κατά τρόπο αινιγματικό και παρά την έλλειψη φωτισμού και την απομάκρυνση, και εδώ γίνεται σαφής η αίσθηση του βλέμματος.

Με την εμφάνισή του στον καθρέφτη, το ανδρικό πρόσωπο ανήκει συγχρόνως και στον έσω και στον έξω χώρο της φωτογραφίας, στον εικονικό και στον πραγματικό χώρο. Η παρουσία του προσδιορίζεται, στον εσωτερικό μεν χώρο, σαν υποδεέστερη κατά ένα βαθμό από

αυτήν του γυναικείου προσώπου, αφού στερείται της εικονικής αμεσότητας αυτού του τελευταίου, στον εξωτερικό δε χώρο, θα μπορούσε να θεωρηθεί σαν ανυπαρξία, αφού δεν είναι παρά το υποθετικό πρότυπο ενός ειδώλου. Διπλή παρουσία που αποδεικνύεται βαθμιαία εξάλειψη. Ωστόσο αυτή η αναγωγή σε δύο χώρους του ανδρικού προσώπου επαναφέρει στο προσκήνιο το επίμονο και συνεχώς ανανεούμενο πρόβλημα της σχέσης έσω-έξω, του παιχνιδιού, δηλαδή, πραγματικού και φανταστικού, πραγματικότητας και μυθοπλασίας στην τέχνη, που ανακύπτει από τις παρεισφύσεις και αλληλοδιδεισδύσεις από τη μια σφαίρα στην άλλη, κάνοντας κάποτε εντελώς προβληματικό τον καθορισμό μιας διαχωριστικής γραμμής μεταξύ τους⁹.

Ενώ στον εικονικό χώρο τα δύο πρόσωπα βρίσκονται σε διπλή διάζευξη: αδυναμία επικοινωνίας και διαφορετικό επίπεδο απεικόνισης, η κυκλοφορία του βλέμματος κάνει φανερό το γεγονός ότι επικοινωνούν. Ωστόσο, η επικοινωνία αυτή δεν μπορεί να πραγματοποιηθεί παρά με την υπέρβαση της οριοθετικής γραμμής έσω-έξω και με την μεσολάθηση του τρίτου προσώπου που ανήκει στον πραγματικό χώρο. Πρόκειται, δηλαδή, για ένα είδος επέκτασης του έσω και προσεταιρισμού αυτού του τμήματος του έξω όπου περιλαμβάνεται και το τρίτο πρόσωπο, ο θεατής, που γίνεται ο τόπος εστίασης των βλεμμάτων.

Αν, για το έργο, η προβολή αυτή του ανδρικού προσώπου έξω από τον εικονικό χώρο έχει σαν αποτέλεσμα να πραγματώνει την ματαιωμένη μέσα στο εικονιζόμενο πλαίσιο επικοινωνία των δύο προσώπων, για το θεατή, το αποτέλεσμα είναι διπλό: ταύτιση με το ανδρικό πρόσωπο και εισχώρησή του σ' ένα χώρο που χωρίς να εικονίζεται αποτελεί ωστόσο μέρος του εικονικού χώρου, πράγμα που σημαίνει χάσιμο της ταυτότητας και χάσιμο της πραγματικότητας. Από δω μπορούν να πηγάζουν αισθήματα ανασφάλειας και δυσαρέσκειας, καθώς και η αίσθηση της «παραξενιάς» του έργου.

Αυτό είναι το παιχνίδι της φωτογραφίας.

Έργο βουθό και νεκρωμένο, επικοινωνία ασύνδετη, δεσμός που δεν δένει παρά μόνο όταν το άλλο πρόσωπο εισαχθεί στο χώρο του και το επαναφέρει στη ζωή αποκαθιστώντας την κυκλοφορία και την επικοινωνία. Έργο που αιώνια αποζητά το άλλο βλέμμα, γιατί από αυτό εξαρτά την ύπαρξή του, μεταθέτοντας το παιχνίδι της επικοινωνίας, σπάζοντας φραγμούς και σύνορα.

Η διάζευξη των προσώπων που εγγράφεται στον εικονικό χώρο της φωτογραφίας σηματοδεύει και το κείμενο με τρόπο μυστικό αλλά ίσως πιο έντονο, μέσα από τον άρρητο λόγο των γραμματικών προσώπων και πέρα από τις λέξεις και τη σημασία τους: ποτέ ένας πληθυντικός

δεν θα δηλώσει τη σύζευξη και συνεύρεσή τους, κι η μοναδική εξαίρεση στο τέλος του κειμένου έρχεται ακριβώς να επισφραγίσει τον αμετάκλητο χωρισμό:

‘Όταν κλαίγατε, κλαίγατε μόνο για τον εαυτό σας και όχι για τη θαυμαστή αδυναμία να την ανταμώσετε μέσα από τη διαφορά που σας χωρίζει. (σελ. 56)

Και το κείμενο θαίνει προς το τέλος του:

Απ’ όλη αυτή την ιστορία σας μένουν μόνο μερικές λέξεις που πρόφερε μέσα στον ύπνο, αυτές που λένε από τι πάσχετε: Αρρώστια του Θανάτου.

Σύντομα παραιτείστε, δεν την ψάχνετε πια ούτε μέσα στην πόλη ούτε μέσα στη νύχτα ούτε τη μέρα.

Όμως έτσι μπορέσατε να ζήσετε αυτόν τον έρωτα με τον μόνο τρόπο που ήταν δυνατό για σας, χάνοντάς τον πριν ακόμα γεννηθεί.

Αν η *Αρρώστια του Θανάτου* φαίνεται εκ πρώτης όψεως έργο της απαισιοδοξίας και της διάζευξης, η ανάγνωσή του μέσα από τη φωτογραφία του Lartigue δεν ενισχύει μια τέτοια θεώρηση. Αντίθετα, φωτίζει μian άλλη του πτυχή —εκεί όπου το έργο αναπνέει— δείχνοντας πως το κείμενο δεν αναδιπλώνεται, δεν κλείνεται στον εαυτό του, αλλά διερευνά τη δυνατότητα σύζευξης μέσω του αναγνώστη, πράγμα που θα έπρεπε ίσως να σημαίνει την ελπίδα μιας συνεχώς ανανεούμενης επικοινωνίας μέσω του λόγου, της γραφής.

RÉSUMÉ

Th. A. Hatziforou, *Un texte - une image*

S'agissant de deux objets qui n'appartiennent pas au même mode de représentation —ici un texte et une photographie— on a peine à imaginer qu'une structure puisse rendre compte de l'autre et l'éclairer; c'est pourtant ce qui se passe avec une photographie de 1920 du photographe Jacques - Henri Lartigue, qui permet, à travers - et au-delà de - la circulation du regard, de «visualiser» la structure énonciative de *la Maladie de la mort* de Marguerite Duras et de cerner d'un peu plus près l'impression d'étrangeté que ce texte dégage.

