

01α.

Εκπαιδευτική Ελληνική Εγκυκλοπαίδεια

ΤΟΜΟΣ 5

ΠΑΓΚΟΣΜΙΟ  
ΒΙΟΓΡΑΦΙΚΟ  
ΛΕΞΙΚΟ



1987

ΕΚΔΟΤΙΚΗ ΑΘΗΝΩΝ

προβλήματα της γραφής, του ύφους και της λογοτεχνίας ως ιστορικού θεσμού. Στο *Βαθμό μηδέν* είναι εμφανή τα ίχνη του διαλόγου που διεξάγει ο συγγραφέας με το δοκίμιο-μανιφέστο του Σαρτρ\* *Τι είναι η λογοτεχνία* (1947 - 48): επιχειρείται μια ιστορική-τυπολογική ανασκόπηση της νεότερης γαλλικής λογοτεχνίας, εξετάζεται το φαινόμενο της «ανάδοου και της πώσης της αστικής γραφής» και η όδευση προς τη «λευκή γραφή» των σύγχρονων, οριακών κειμένων (ο Μπάρτ αναφέρεται ενδεικτικά στον *Ξένο* του Καμύ\*).

Αν ο *Βαθμός μηδέν* σκιαγραφεί μια «άλλη» ιστορία λογοτεχνίας, με το δεύτερο βιβλίο του Μπάρτ, *Μισελέ* (Michelet, 1954), ανατρέπει την καθιερωμένη άποψη περί μονογραφίας ή βιογραφίας, σε βαθμό που ορισμένοι χαρακτήρισαν το συγκεκριμένο έργο ως μνημείο παραβιογραφίας ή αντιβιογραφίας: πρόκειται για θεματική προσέγγιση των κειμένων του μεγάλου Γάλλου ιστορικού και όχι για εξιστόρηση του βίου και του έργου του ή εξήγηση του ενός μέσω του άλλου.

Ο αστερισμός των Σαρτρ\*, Μαρξ\*, Μπρεχτ\* που, κατά ρητή ομολογία του Μπάρτ, δεσπόζει στην πρώτη αυτή φάση της παραγωγής του, εξακολουθεί να φωτίζει τις *Μυθολογίες* (Mythologies, 1957): πρόκειται για σειρά μικρών, αφοριστικών σχεδόν κειμένων, δημοσιευμένων κατά καιρούς στον περιοδικό τύπο, με έκδηλη απομυθοποιητική και ηθική (όχι ηθικολογική) πρόθεση: ο «μυθολόγος» Μπάρτ επιχειρεί εδώ να αναμεταδώσει τον «τρόμο και την αθλιότητα της μικροαστικής ιδεολογίας», να καταγγείλει και να αναλύσει τον μυθικό, αυτόρρηχο λόγο της μικροαστικής καθημερινότητας.

Το βιβλίο του Μπάρτ για τον Ραβίν\* (*Sur Racine*, 1963) αποτελεί σταθμό στην ιστορία της «νέας κριτικής» στη Γαλλία: η ψυχαναλυτική-ανθρωπολογική, σε ευρύτερη κλίμακα «δομική», ανάλυση των ρακινικών τραγωδιών που επιχείρησε ο Μπάρτ, αντιμετωπίστηκε ως αιρετική, βέβηλη και υβριστική από τους πανεπιστημιακούς κύκλους, συντηρητές της κλασικής κληρονομιάς: ακολούθησε ό,τι ονομάστηκε εκ των υστέρων, «διαμάχη παλιάς και νέας κριτικής», της οποίας αντίπαλοι εκπρόσωποι υπήρξαν ο Ρ. Πικάρ, καθηγητής στη Σορβόννη, ειδικευμένος στο ρακινικό έργο, και ο Μπάρτ, θεωρούμενος ως «ελεύθερος σκοπευτής». Ο Μπάρτ συστηματοποίησε τα επιχειρήματα, που χρησιμοποίησε κατά την περιβόητη αυτή διένεξη στον τόμο *Κριτική και Αλήθεια* (Critique et vérité, 1966).

Διευθυντής σπουδών από το 1962 στην École Pratique des Hautes Etudes (VI section), έχοντας ως αντικείμενο έρευνας και διδασκαλίας την «κοινωνιολογία των σημείων

και των συμβόλων και των αναπαραστάσεων», καθηγητής στο Collège de France, από το 1976, στην έδρα της Σημειολογίας της Λογοτεχνίας που θεσπίστηκε προς τιμήν του, ο Μπάρτ κατόρθωσε χάρη στην



Ρολάν Μπάρτ. Γάλλος κριτικός και θεωρητικός της λογοτεχνίας, σημειολόγος και δοκιογράφος.

αποδομητική κατά βάση νοοτροπία του, που δεσπόζει άλλωστε και στα κείμενά του, να αποφύγει το διδακτισμό και τον άκαμπο ακαδημαϊσμό.

Με τα *Στοιχεία σημειολογίας* (Éléments de sémiologie, 1964), σύνοψη των αρχών του σημειολογικού συστήματος και το *Σύστημα της μόδας* (Système de la mode, 1967), αυστηρά σημειολογική προσέγγιση του ενδυματολογικού λόγου, ο Μπάρτ διανύει την κατεξοχήν σημειολογική περίοδο των ερευνών του, χρησιμοποιώντας τις μεθόδους της συγχρονικής-δομικής γλωσσολογίας του Φ. Σωσσύρ\* και του Δανού γλωσσολόγου Λ. Γέλμσεβ\*. Εξάλλου, *Η επικράτεια των σημείων* (L'Empire des signes, 1970) αποφεύγει επιδέξια τον κίνδυνο του εξωτισμού (εντυπώσεις ενός Ευρωπαίου από την Ιαπωνία), προτείνοντας μια διαφορετική και χορηγική εκδοχή της «ταξιδιωτικής» λογοτεχνίας, είδους τετριμμένου και σχεδόν απονεκρωμένου στον αιώνα μας.

Στο *S/Z* (1970) κερματίζεται σε αναγνωστικά εδάφια (lexies) και αναλύεται εξονυχιστικά η νουβέλα *Σαρραζίν* του Μπαλζάκ\*. Εδώ ο Μπάρτ επανέρχεται στην περιοχή της λογοτεχνίας: με πρόσημα την ανάγνωση του συγκεκριμένου κειμένου, συστηματοποιεί, σε θεωρητικό επίπεδο, το δικό του αντικείμενο, τις απόψεις και προτάσεις του σχετικά με την έννοια του κειμένου (texte) και του αναγνώστη, τις οποίες θα προεκτείνει και στην

Μπάρτ (Barthes), Ρολάν (1915 - 1980). Γάλλος κριτικός και θεωρητικός της λογοτεχνίας, σημειολόγος και δοκιογράφος που ενσαρκώνει, όσο λίγοι στην εποχή μας, την έννοια του σύγχρονου διανοούμενου. Το έργο του εκπλήσσει λόγω της θεματικής ποικιλίας και του εύρους των επιλογών του, των προοπτικών που διανοίγει στη λογοτεχνική κριτική, της μεθοδολογικής τόλμης και του εντελώς προσωπικού ύφους και ήθους που εισάγει στα γαλλικά γράμματα. Πολλοί ερμήνευσαν ως εκλεκτισμό την περιπλάνησή του σε διάφορα μεθοδολογικά μονοπλάκια και ποικίλα επιστημονικά αντικείμενα, τη μεταποίηση ή και υπέρβαση των ειδών του λόγου μέσω μιας ιδιόμορφης γραφής, την εναλλακτική υιοθέτηση ιδεολογικών σκοπιών στην πραγματικότητα, ό,τι συνέχει το κατ'επίφαση ετερόκλητο και αντιφατικό μπαρτικό έργο είναι μια σταθερή στρατηγική σύζευξη κριτικής θεωρίας και υπονομευτικής πρακτικής.

Ο Μπάρτ γεννήθηκε στο Χερβόργο της Νορμανδίας και από το 1924 έζησε στο Παρίσι. Σπούδασε κλασική φιλολογία στη Σορβόννη (αποφ. 1939) και ασχολήθηκε με το φοιτητικό θέατρο (επισκέφτηκε μάλιστα την Ελλάδα το 1938 με τον Όμιλο Αρχαίου Θεάτρου). Από το 1952 εργαζόταν στο Εθνικό Κέντρο Επιστημονικών Ερευνών.

Το πρώτο σημαντικό έργο του, *Ο βαθμός μηδέν της γραφής* (Le degré zéro de l'écriture, 1953) συγκεντρώνει και ανασυντάσσει προτάσεις που ο Μπάρτ είχε ήδη διατυπώσει (1947 - 50) σχετικά με τα

μαδαμ γραφή

Εισαγωγή στο S/Z (συνέχεια) Επιστολή κατά διαβίβη

4 λειτουργίες, πρώτο βιβλίο κατά τον γάλλο κριτικό - Ηάρτς, σε αντιστοίχηση με δοκιογραφία

δοκιογραφία

## Μπάρτζες

επόμενη μελέτη του *Η απόλαυση του κειμένου* (*Le Plaisir du texte*, 1973). Έχει προηγηθεί η μελέτη των τριών «λογοθετών» (όπως τους ορίζει ο Μπαρτ) Σαντ\*, Φουριέ\*, Λογιόλα\* (*Sade, Fourier, Loyola* 1971), «ιδρυτών νέων γλωσσών» στον πολιτισμικό χώρο της νεότερης Ευρώπης.

Αν ο Μισελέ θεωρήθηκε στην εποχή του ως αντιβιογραφία, *Ο Ρολάν Μπαρτ από τον Ρολάν Μπαρτ* (*Roland Barthes par Roland Barthes*, 1975) αντιμετωπίστηκε ως αιρετική αυτοβιογραφία: ανατρέπει τις συμβάσεις και τις προϋποθέσεις του αυτοβιογραφικού είδους μέσω ενός λόγου αποσπασματικού, ασυνεχούς, όπου κυριαρχούν οι συνεχείς εναλλαγές διαφόρων γραμματικών προσώπων, αντί της καθιερωμένης πρωτοπρόσωπης, 'αναμνηστικής' αφήγησης. Ο θραυσματικός λόγος, επίλεκτη τελικά μπαρτική γραφή, δεσπόζει και στα *Αποσπάσματα ερωτικού λόγου* (*Fragments d'un discours amoureux*, 1977)· εδώ επιχειρείται ακόμη μία μετατόπιση: καινοφανής φωτισμός του τετριμμένου και αδιερεύνητου μέχρι στιγμής «συναισθηματικού λόγου».

Τα τελευταία έργα του (*Λεξον*) *Μάθημα* (1978: το εναρκτήριο μάθημά του στο Collège de France, στις 7.1.1977), *Sollers écrivain*, (1979: συσσωμάτωση των κριτικών σημειωμάτων του [1965 – 1978] για το πρωτοποριακό έργο του Γάλλου συγγραφέα Φιλίπ Σολλέρς\*) και *Ο φωτεινός θάλαμος* (*La Chambre claire*, 1980), το τελευταίο του βιβλίο πριν από το θάνατό του σε αυτοκινητιστικό δυστύχημα, δορυφορούν γύρω από τις σταθερές της μπαρτικής σκέψης: τη γλώσσα και τον εξουσιαστικό της ρόλο, τη διαλεκτική της γραφής/ανάγνωσης, την αφηγηματική γοητεία του (φωτογραφικού) «σημείου».

Μεγάλο μέρος των δοκιμίων, προλογικών σημειωμάτων, βιβλιοκρισιών και ποικίλων άλλων δειγμάτων της «νομαδικής γραφής» του Μπαρτ έχει συγκεντρωθεί σε τέσσερις, μέχρι στιγμής, τόμους: *Κριτικά δοκίμια* (*Essais critiques*, 1964), *Νέα κριτικά δοκίμια* (*Nouveaux essais critiques*, 1972), *Κριτικά δοκίμια III Το ευνόητο και το δυσνόητο*, (*L'Obvie et l'obtus*, 1982), *Κριτικά δοκίμια IV, Το θρόισμα της γλώσσας*, (*Le Bruissement de la Langue*, 1984). Επίσης, οι σημαντικότερες συνεντεύξεις του (1962 – 1980) έχουν εκδοθεί στον τόμο *Le Grain de la voix* (1981).

Πνεύμα κινητικό, ανήσυχο, ανοικτό στο νέο, στην πρωτοπορία, άνθρωπος δηλαδή του μέλλοντος αλλά ταυτόχρονα συνεπής συνήγορος των συνεχών αναθεωρήσεων και επικαιροποιήσεων του παρελθόντος, του διαρκούς διαλόγου με την παράδοση, ο Μπαρτ μπορεί ήδη να χαρακτηριστεί δίκαια, σε τελευταία

ανάλυση, ως ένας «κλασικός του μοντέρνου».

ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ: Αφιέρωμα περ. *Διαβάζω* αρ. 93 (1984), όπου και ο κατάλογος των έργων του που έχουν μεταφραστεί στα ελληνικά.

ΛΙΖΥ ΤΣΙΡΙΜΩΚΟΥ

ΡΟΛΑΝ ΜΠΑΡΤ

ΜΥΘΟΛΟΓΙΕΣ

\*

ΜΑΘΗΜΑ

*Έναρκτήρια παράδοση στήν έδρα  
τῆς Φιλολογικῆς Σημειολογίας τῆς Λογοτεχνίας  
στό Collège de France (7 τοῦ Γενάρη 1977)*

ΜΕΤΑΦΡΑΣΗ

ΚΑΙΤΗ ΧΑΤΖΗΔΗΜΟΥ – ΙΟΥΛΙΕΤΤΑ ΡΑΛΛΗ

ΕΠΙΜΕΛΕΙΑ ΤΗΣ ΜΕΤΑΦΡΑΣΗΣ  
ΓΙΑΝΝΗΣ ΚΡΗΤΙΚΟΣ

ΕΚΔΟΣΕΙΣ ΡΑΠΠΑ

## Ἀστρολογία

Φαίνεται πώς, στή Γαλλία, ὁ ἐτήσιος προϋπολογισμός γιὰ τή « μαντική » ἀνέρχεται σέ τρία πάνω-κάτω δισεκατομμύρια φράγκα. Θά ἄξιζε λοιπόν νά ρίξουμε μιά ματιά στήν ἀστρολογική ἐβδομάδα ἐνός περιοδικοῦ σάν τό *Elle*, λογουχάρη. Ἀντίθετα ἀπό ὅ,τι θά μπορούσε κανεὶς νά περιμένει, δέν βρίσκουμε ἐκεῖ μέσα κανέναν ὄνειρικό κόσμο, ἀλλά μάλλον μιά πολύ ρεαλιστική περιγραφή ἐνός συγκεκριμένου κοινωνικοῦ κύκλου – τοῦ κύκλου τῶν ἀναγνωστριῶν τοῦ περιοδικοῦ. Μ' ἄλλα λόγια, ἡ ἀστρολογία δέν ἀποτελεῖ καθόλου – ἐδῶ τουλάχιστον – ἓνα ἀνοιγμα πρὸς τό ὄνειρο· εἶναι καθαρή ἀπεικόνιση, καθαρὸς θεσμός τῆς πραγματικότητος.

Οἱ κυριότερες στήλες πού ἀναφέρονται στή μοίρα μας (*Τύχη*, *Ἐξω ἀπό τό σπίτι*, *Στό σπίτι σας*, *Ἡ καρδιά σας*) διαγράφουν εὐσυνείδητα ὁλόκληρο τό ρυθμὸ μιᾶς ἐπίπονης ζωῆς. Μονάδα τοῦ ρυθμοῦ αὐτοῦ εἶναι ἡ ἐβδομάδα, καί γιὰ τήν « τύχη » ἐπιλέγονται μιά ἢ δύο μέρες τῆς. Ἡ « τύχη » εἶναι ἐδῶ τό μέρος πού ἐπιφυλάσσεται γιὰ τόν ἐσῶτερο κόσμο, γιὰ τή διάθεσή μας : εἶναι τό βιωμένο σημεῖο τῆς διάρκειας, εἶναι ἡ μοναδική κατηγορία πού μέ τό διάμεσό τῆς ἐκφράζεται καί λυτρώνεται ὁ ὑποκειμενικός χρόνος. Ὅσο γιὰ τὰ ὑπόλοιπα – τὰ ἄστρα ἀσχολοῦνται μονάχα μέ τό καθημερινό μας πρόγραμμα : *Ἐξω ἀπό τό σπίτι*, εἶναι τό ἐπαγγελματικό ὥραριο, οἱ ἕξι μέρες τῆς ἐβδομάδας, οἱ ἑπτὰ ὥρες τήν ἡμέρα στό γραφεῖο ἢ στό κατάστημα. *Στό σπίτι σας*, εἶναι τό βραδινὸ γεῦμα, τό ὑπόλοιπο τῆς βραδιάς πρὶν ἀπὸ τό πλάγιασμα. *Ἡ καρδιά σας*, εἶναι τό ραντεβού ὕστερα ἀπὸ τὴ δουλειά, ἢ ἡ κυριακάτικη περιπέτεια. Ἀλλὰ ἀνάμεσα σ' αὐτὰ τὰ « πεδία », καμιά ἐπικοινωνία : τίποτα

πού νά ὑποβάλλει – ἀπὸ τό ἓνα ὥραριο στό ἄλλο – τὴν ἰδέα τῆς ἀπόλυτης ἀλλοτριώσεως : οἱ φυλακὲς γειτονεύουν, ἀντικαθιστοῦν ἢ μιά τὴν ἄλλη, χωρὶς ὅμως νά ἀλληλομολύνονται.

Τὰ ἄστρα δέν ἀξιῶνουν ποτέ τὴν ἀνατροπὴ τῆς τάξης, ἐπιηρεάζουν λίγο-λίγο κάθε βδομάδα, σεβόμενα τό κοινωνικό κατεστημένο καί τὰ ὥραρια τῆς ἐργοδοσίας.

Μέ τὴ λέξη « ἐργασία » νοεῖται ἐδῶ ἡ ἐργασία τῶν ὑπαλλήλων, τῶν δακτυλογράφων ἢ τῶν πωλητριῶν· ἡ μικροομάδα πού περιβάλλει τὴν ἀναγνώστρια, εἶναι, μοιραῖα θά λέγαμε, ἡ ὁμάδα τοῦ γραφείου ἢ τοῦ καταστήματος. Οἱ παραλλαγές πού ἐπιβάλλονται ἢ μάλλον πού ὑποδείχονται ἀπὸ τὰ ἄστρα (γιατί αὐτὴ ἡ ἀστρολογία εἶναι μιά συνετὴ θεολόγος – δέν ἀποκλείει τὴν ἐλεύθερη βούληση), εἶναι ἀσήμαντες, δέν ἔχουν ποτέ τὴν τάση νά διαταράξουν τὴ ζωὴ : τό βάρος τοῦ πεπρωμένου ἐπιδρᾷ μόνο στή διάθεση γιὰ ἐργασία, στὸν ἐκνευρισμὸ ἢ στήν ἀνεση, στήν ἐργατικότητα ἢ στή φυγοπονία, στίς μικρομεταθέσεις, στίς ἀκαθόριστες προαγωγές, στίς σχέσεις πικρίας, στίς ἀκαθόριστες συναδέλφους, καί ἰδίως στήν κούραση – τὰ ἄστρα σᾶς συστήνουν μέ ἐπιμονὴ καί φρόνηση νά κοιμᾶστε περισσότερο, ὅλο καί περισσότερο. | |

Ἡ οἰκογενειακὴ ἐστία κυριαρχεῖται ἀπὸ προβλήματα ψυχικῆς διάθεσης, ἐχθρότητας ἢ ἐμπιστοσύνης τοῦ περιβάλλοντος· πολὺ συχνά πρόκειται γιὰ ἐστία γυναικῶν, ὅπου οἱ πιὸ σημαντικὲς σχέσεις, εἶναι οἱ σχέσεις ἀνάμεσα στή μητέρα καί στήν κόρη. Τό μικροαστικό σπίτι ἀποδίδεται πιστά, μέ τίς ἐπισκέψεις τῆς « οἰκογένειας », πού διαφέρει ἄλλωστε ἀπὸ τούς « συγγενεῖς ἐξ ἀγχιστείας », τούς ὁποίους τὰ ἄστρα δέν φαίνεται νά ἐκτιμοῦν καί πολὺ. Τό περιβάλλον αὐτό εἶναι σχεδόν ἀποκλειστικά οἰκογενειακό, βρίσκουμε ἐλάχιστους ὑπαινιγμούς γιὰ φίλους, ὁ μικροαστικός κόσμος ἀποτελεῖται οὐσιαστικά ἀπὸ συγγενεῖς καί συναδέλφους, δέν ἐπιδέχεται ἀληθινὲς κρίσεις στίς σχέσεις, μονάχα μικροσυγκρούσεις πού ὀφείλονται στήν κακοκεφιά ἢ στή ματαιοδοξία. Ὅσο γιὰ τόν ἔρωτα, αὐτός εἶναι ὁ ἔρωτας τοῦ « Ταχυδρόμου τῆς Καρδιάς » : πρόκειται γιὰ μιά

τελείως ξεχωριστή « περιοχή », τήν περιοχή τῶν αἰσθηματικῶν « ὑποθέσεων ». Ἄλλά, ὅπως καί στίς ἐμπορικές συναλλαγές, ὁ ἔρωτας γνωρίζει ἐδῶ « ξεκινήματα γεμάτα ὑποσχέσεις », « ἀπογοητεύσεις » καί « ἀποτυχημένες ἐκλογές ». Ἡ κακοτυχία ἐδῶ δέν ἔχει μεγάλη εὐρύτητα : κάποια βδομάδα, κάπως λιγότεροι θαυμαστές, μιά κάποια ἀδιακρισία, μιά μικρή ἀβάσιμη ζήλεια. Ὁ αἰσθηματικός οὐρανός δέν ἀνοίγεται ἀληθινά διάπλατος παρά μονάχα ὅταν πρόκειται γιά τήν « ποθούμενη λύση » – τό γάμο : ἀλλά κι αὐτός θά πρέπει νά εἶναι « ταιριαχτός ».

Ἐνα μόνο χαρακτηριστικό ἐξιδανικεύει ὄλον αὐτόν τόν ἀστρικό μικρόκοσμο – κατά τά ἄλλα πολύ συγκεκριμένο : ἐδῶ ποτέ δέν γίνεται λόγος γιά χρήματα. Ἡ ἀστρολογική ἀνθρωπότητα κυλάει μέ βάση τόν μηνιατικό μισθό : εἶναι αὐτός πού εἶναι, δέν μιλάει ποτέ κανεῖς γι' αὐτόν, ἀφοῦ ἐξασφαλίζει « τά πρὸς τό ζῆν ». Μιά ζωή, πού τά ἄστρα τήν περιγράφουν μάλλον, παρά πού τήν προλέγουν, τό μέλλον σπάνια διακινδυνεύεται, καί ἡ προφητεία πάντα ἐξουδετερώνεται μέ τήν ἐξισορρόπηση τῶν ἐνδεχομένων : ἂν ὑπάρχουν ἀποτυχίες, δέν θά εἶναι σημαντικές· ἂν τά πρόσωπα εἶναι σκυθρωπά, ἡ καλή σας διάθεση θά τά φαιδρύνει· ἂν βρεθοῦν στό δρόμο σας ἀνιαρές γνωριμίες, θά σᾶς εἶναι χρήσιμες, κτλ.· καί ἂν ἡ γενική σας κατάσταση πρόκειται νά βελτιωθεῖ, αὐτό θά γίνει χάρη στή θεραπεία πού θά ἀκολουθήσετε, ἢ ἴσως καί χάρη στήν ἔλλειψη κάθε θεραπείας (sic).

Τά ἄστρα εἶναι ἠθικά – δέχονται νά καμφθοῦν ἀπό τήν ἀρετή : τό θάρρος, ἡ ὑπομονή, ἡ καλή διάθεση, ὁ αὐτοέλεγχος ἀπαιτοῦνται πάντοτε γιά νά ἀντικρύσετε τίς ἀπογοητεύσεις πού, δειλά-δειλά, σᾶς προαναγγέλλονται. Τό πιό παράδοξο εἶναι, πῶς τό σύμπαν αὐτό τοῦ καθαροῦ ντετερμινισμού τιθασσεύεται ἄμεσα ἀπό τήν ἐλεύθερη βούλησή σας : ἡ ἀστρολογία εἶναι, πάνω ἀπ' ὅλα, μιά σχολή βούλησης. Ἐντούτοις, ἀκόμα κι ἂν οἱ προβλέψεις εἶναι καθαρά ἀπατηλές, ἀκόμα κι ἂν τά προβλήματα συμπεριφορᾶς ἐξαφανίζονται ταχυδακτυλουργικά, ἡ ἀστρολογία παραμένει πάντα ἕνας θεσμός τῆς πραγματικότητας γιά τή συνείδηση

τῶν ἀναγνωστριῶν της : δέν εἶναι διέξοδος φυγῆς, ἀλλά ρεαλιστική μαρτυρία τῶν συνθηκῶν ζωῆς τῆς ὑπαλλήλου, τῆς πωλήτριας, κτλ.

Σέ τί λοιπόν μπορεῖ νά χρησιμέψει ἡ καθαρή αὐτή περιγραφή, ἀφοῦ φαινομενικά δέν συνεπάγεται καμιάν ὀνειρική ἀναπλήρωση ; Χρησιμεύει γιά νά ἐξορκίσει τό πραγματικό, κατονομάζοντάς το. Καί μ' αὐτή τήν ιδιότητα, συγκαταλέγεται ἀνάμεσα σέ ὄλες τίς προσπάθειες μισο-ἀλλοτρίωσης (ἢ μισο-λύτρωσης), πού στόχος τους εἶναι νά ἐξαντικειμενώνουν τό πραγματικό, χωρίς μολαταῦτα νά φτάνουν ὡς τήν ἀπομυθοποίησή του. Γνωρίζουμε τουλάχιστο μίαν ἀκόμα ἀπό τίς ὀνοματοκρατικές αὐτές ἀπόπειρες : τή Λογοτεχνία πού, στήν πιό φθαρμένη της μορφή, δέν κατορθώνει νά πάει πιό πέρα ἀπό τό νά κατονομάζει τό βίωμα : κοινό ἔργο τῆς ἀστρολογίας καί τῆς Λογοτεχνίας εἶναι ἡ « ἀργοπορημένη » θεσμοποίηση τῆς πραγματικότητας : ἡ ἀστρολογία εἶναι ἡ Λογοτεχνία τοῦ μικροαστικοῦ κόσμου.

## Πειραματική κριτική

«Το κείμενο, στη συνολική του μάζα, είναι συγκρίσιμο με έναν ουρανό, επίπεδο και βαθύ ταυτόχρονα, λείο, χωρίς όρια και χωρίς σημεία αναφοράς· σαν τον οιωνοσκόπο που κόβει σε αυτόν τον ουρανό με την άκρη του ραβδιού του ένα φανταστικό τετράγωνο για να εξετάσει πάνω σε αυτό, σύμφωνα με ορισμένες αρχές, το πέταγμα των πουλιών, έτσι κι ο σχολιαστής χαράσσει κατά μήκος του κειμένου ζώνες ανάγνωσης, για να παρατηρήσει εκεί την αποδημία των νοημάτων, την ανάδυση των κωδίκων στην επιφάνεια, το πέρασμα των παραθεμάτων» (S/Z, VII).

Η παραπάνω εικόνα ορίζει παραστατικά και συνοπτικά την αναγνωστική πρακτική που θα ακολουθήσει ο Roland Barthes (1915-1980) προσεγγίζοντας τη μπαλζακική νουβέλα *Sarrasine* [1830], κείμενο από τα ελάσσονα και λησμονημένα του κύκλου της *Ανθρώπινης κωμωδίας*, για τις ανάγκες του δίχρονου σεμιναρίου του σχετικά με τη δομική ανάλυση του αφηγηματικού λόγου στην *École Pratique des Hautes Études* (1968 και 1969). Το βιβλίο που εμφανίστηκε στις προθήκες των βιβλιοπωλείων αμέσως μετά (1970) με τον αινιγματικό τίτλο *S/Z* συνιστά τρόπον τινά τον «φάκελο εργασίας» του μαθήματος εκθέτοντας τα κομβικά σημεία του αναγνωστικού προγράμματος σε 93 γενικές παρατηρήσεις (κριτικο-θεωρητικά σχόλια που καταγράφονται με ρωμαϊκή αρίθμηση, I-XCIII). Στή σειρά αυτών των συλλογισμών παρεμβαίνει το ίδιο το κείμενο του Μπαλζάκ κατακερματισμένο αυθαίρετα σε 561 εδάφια (*lexies*, σημαίνουσες αναγνωστικές μονάδες άλλοτε περιορισμένες σε μερικές λέξεις και άλλοτε εκτεταμένες σε ολόκληρες φράσεις) που λειτουργούν ως ευρετικές λαβές, αφορμές για να επισημανθούν οι διαδρομές και η διασπορά του νοήματος. Η συνεχής ροή σχολίου και κειμένου, ο σφιχτός εναγκαλισμός της γραφής με την ανάγνωση προβάλλει αργόρυθμα, «στο ρελαντί», κώδικες, φωνές, στρωματογραφίες – η ανάγνωση ως *δόμηση*. Δεν προέχει τόσο να αναζητηθεί η δομή του κειμένου, η «αλήθεια» του, όσο να στηθεί (με τη θεατρική σημασία του όρου) η ανάγνωσή του (οι αναγνώσεις του), να δειχθεί το έργο της, η διεργασία που ορίζει το κείμενο και το κρατά μέσα στις πιθανότητές της. Το προσλαμβάνει βέβαια στην ενδεχόμενη κλειστότητά του (την «αναγνωσιμότητά» του – κατά την μπαρτική τυπολογία κειμένων *lisibles* και *scriptibles*), αλλά το επαναλαμβάνει και το προεκτείνει αποδίδοντας όλη την εκρηκτική δύναμη που περικλείει, τη διασπειρόμενη ενέργεια, την πληθυντικότητα του. Το *S/Z* προκύπτει, λοιπόν, όχι ως λόγος παρασιτικός, επιπρόσθετος, αλλά *συμβιωτικός*: ξενιστής και

\* Η Λίζυ Τσιριμώκου είναι αναπληρώτρια καθηγήτρια Γενικής και Συγκριτικής Γραμματολογίας στο Αριστοτέλειο Πανεπιστήμιο Θεσσαλονίκης.



Ξενιζόμενος· κινείται με ρεύμα εναλλασσόμενης έντασης που συσχετίζει το κλασικό με το νεοτερικό, μηχανή γραφής-ανάγνωσης («το κείμενο που γράφουμε τη στιγμή που διαβάζουμε»).

### Οι ελιγμοί των κωδίκων

Η εξονυχιστική, αλλά όχι εξαντλητική, μικρο-ανάλυση του μπαλζακικού κειμένου ρυθμίζεται από την παρουσία και τη δράση πέντε σημασιολογικών παραγόντων που ο Μπαρτ ονομάζει κώδικες. Πρόκειται για τον προαιρετικό κώδικα, που προτείνει να διαβάσουμε ακριβώς τη νουβέλα ως μια ιστορία, μια διαδοχή επιλογών και δράσεων· τον ερμηνευτικό κώδικα, που προωθεί την εξιχνίαση ενός αινίγματος, την ανεύρεση της αλήθειας, ό,τι το αίνιγμα καλύπτει: είναι, κατά κάποιον τρόπο, ο κώδικας που διέπει όλες τις πλοκές με αστυνομική υφή και στηρίζεται εν πολλοίς στα τεχνάσματα της επιβράδυνσης αναβάλλοντας διαρκώς την τελική λύση. Ο πολιτισμικός (γνωμικός) συγκεντρώνει το σύνολο των αναφορών, της πληροφόρησης, των γνώσεων (π.χ. ιατρικών, πολιτικών, μουσικών), ό,τι παραπέμπει στην επιστημονική ή ηθική αυθεντία μιας συγκεκριμένη εποχής: ισχυρός κώδικας στα μπαλζακικά αφηγήματα με δεσπόζουσα τη ρεαλιστική πρόθεση. Ο σημικός ή συνδηλωτικός κώδικας, της συμπληρωματικής σημασίας, που σταθμεύει στις διάσπαρτες ενδείξεις προκειμένου να αναδείξει το χαρακτηρισολογικό, ψυχολογικό ή ατμοσφαιρικό υπόβαθρο κειμενικών λεπτομερειών. Ο συμβολικός, τέλος, κώδικας διακρίνεται από μια λογική που διαφέρει από την οικονομία του επιχειρήματος, προωθητικού στοιχείου της αφήγησης: ορίζεται ως λογική του ονείρου λειτουργώντας έκκεντρα, σε καθεστώς αχρονίας, υποκατάστασης, αντιστρεψιμότητας. Το κείμενο του Μπαλζάκ είναι τόπος περάσματος αυτών των κωδίκων. Διασταυρούμενα, διαπλεκόμενα, συνυφαινόμενα τα νήματά τους σχηματίζουν το δίκτυο, τον ιστό του αφηγήματος. Η πύκνωση και η αραιώσή τους συντελείται με ένα είδος ιεράρχησης: ο ερμηνευτικός και ο προαιρετικός κώδικας επιβάλλονται αισθητά στους υπόλοιπους, εφόσον κρατούν τον «μίτο» της ιστορίας. Από την άλλη, η διαφορετική λογική που απορρέει από το πεδίο του συμβολικού, αυτή η μη-λογική, η άλλη λογική, κομίζει μια ένταση, μια δυναμική που μπορεί να εκτιμηθεί ιδιαίτερα, προνομιακά, από τη σκοπιά της νεοτερικότητάς μας. Το κλασικό κείμενο είναι πληθυντικό, πολυφωνικό, αλλά η πολυσθενεία του ισχύει εντός σταθμητών ορίων. Η μπαρτική προσέγγιση φιλοδοξεί να διερευνήσει την αντοχή αυτών των ορίων και τη δυνατότητα της παραβίασής τους, έτσι ώστε το κείμενο να καθίσταται οριακό παραμένοντας στη ζώνη του αναγνώσιμου. Προβάλλοντας αυτή τη δυνητική παραβατικότητα, το S/Z επιχειρεί να δείξει ότι η μπαλζακική νουβέλα ανήκει στα κείμενα εκείνα που ενεργοποιούν στο έργο ενός συγγραφέα του παρελθόντος πολύ περιεργούς πειρασμούς, ικανούς να τον αφήσουν να προβλέψει κάτι από τη μελλούμενη νεοτερική διάσταση.

### Νομαδική γραφή

Το διπλό μονόγραμμα S/Z με την κάθετη διαχωριστική λάμα παραπέμπει στα αρχικά των (εκθηλυμένων) ονομάτων των δύο πρωταγωνιστικών χαρακτήρων της νουβέλας, του Sarrasine, του ερωτευμένου γλύπτη και του Zambinella, της εκπάγλου κάλλους μορφής που παρουσιάζεται τόσο ως ποθητή γυναίκα όσο και ως νεαρός καστράτος – και ως μουμιοποιημένο πλάσμα που γίνεται η αφορμή για να ξετυλιχτεί το κουβάρι του μυστηρίου. Αμφιφυλία, αφυλία,

Επιλογή

ΑΝΑΦ



ουδετεροφυλία; το δράμα της έλλειψης, του ανολοκλήρωτου, διαψευσμένου έρωτα παίζεται παντού, στο επίπεδο της αφηγημένης, εγκιβωτισμένης ιστορίας αλλά και της αφηγούμενης, χωρίς η συγκεκριμένη λέξη (ευνουχισμός) να ακουστεί πουθενά μέσα στο κείμενο. Η σημειολογία, η γλωσσολογία, η ψυχανάλυση, η κοινωνιολογία, γνώριμα εργαλεία του μπαρτικού λόγου επιχειρούν να τιθασεύσουν μια ξενότητα που γοητεύει και αντιστέκεται. Πώς εισέρχεται κανείς σε αυτό το τοπίο της καλυμμένης αντίθεσης; Δεν υπάρχει κεντρική πύλη και τα σημεία εισόδου πολλαπλασιάζονται συνεχώς. Μετά το πολύχρονο ταξίδι στη χώρα του δομισμού, του πειθαρχημένου λόγου, ο Μπαρτ ανοίγεται στην απόλαυση του κειμένου : ο μέγας σκανδαλοποιός ως μεθοδικός σεναρίστας ετοιμάζει τη νέα του περιπλάνηση. Πνεύμα κινητικό, αναθεωρητικό, νομαδικό που δεν θέλησε να εγκλωβιστεί σε κανένα μουσείο ή ιερατείο, σκηνοθετεί ένα λόγο ευρετικό, αλλά όχι κανονιστικό, ελάχιστα «παιδαγωγικό», δηλαδή διδάξιμο, στα όρια του παιγνιώδους αυτοσχεδιασμού. Lector-scriptor: με καιρό και με κόπο κατέκτησε αυτή τη διφυή ταυτότητα και την προτείνει στον έξυπνο αναγνώστη. «Ο δαίμων του νεολογισμού» που οιστρηλατούσε τον ίδιο στα γραπτά του δεν κινείται πάντοτε με την ίδια άνεση στην ελληνική απόδοση των κειμένων του. Η δυσκολία αυτή εντοπίζεται κατά σημεία και στην παρούσα μετάφραση, παρά το γεγονός ότι επιτελεί μέγα κατόρθωμα και πληροί πολυετείς προσδοκίες του ελληνικού αναγνωστικού κοινού. Το επίμετρο του Κ. Δοξιάδη σταθμίζει νηφάλια τη θέση του S/Z, αποστασιοποιημένο από την έξαψη που προκάλεσε στο προ τεσσαρακονταετίας ντεμπούτο του στην πόλη των ιδεών.

[ 4. 2. 2008 ]

ΕΚΔΟΣΕΙΣ ΝΗΣΟΣ – Π. ΚΑΠΟΛΑ  
Σαρρή 14, 105 53 Αθήνα  
τηλ./fax: 210 3250058  
e-mail: nissos92@otenet.gr  
www.nissos.gr

Διεύθυνση εκδόσεων: Πόλα Καπόλα  
Επιστημονική διεύθυνση: Γεράσιμος Κουζέλης



Τίτλος πρωτοτύπου:  
Roland Barthes, *S/Z*

© Editions du Seuil, 1970 et 1976

© για την ελληνική γλώσσα 2007  
Εκδόσεις νήσος - Π. Καπόλα

Γλωσσική επιμέλεια: Σοφία Κουσιάντζα  
Εξώφυλλο: Barbara Kouzelis  
Φίλμ: Ντίμης Καρράς  
Εκτύπωση: Ηλιότυπο Ο.Ε.  
Βιβλιοδεσία: Ηλιόπουλος-Ροδόπουλος

ISBN: 978-960-8392-44-1

## ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΑ

I. Η αξιολόγηση	13
II. Η ερμηνεία	15
III. Η συνδήλωση: εναντίον	17
IV. Υπέρ της συνδήλωσης, παρ' όλα αυτά	18
V. Η ανάγνωση, η λησμονιά	21
VI. Βήμα βήμα	23
VII. Το εξαπλωμένο κείμενο	25
VIII. Το σπασμένο κείμενο	26
IX. Πόσες αναγνώσεις;	27
X. «Σαραζίν»	29
XI. Οι πέντε κώδικες	32
XII. Ο ιστός των φωνών	34
XIII. Στάρ	36
XIV. Αντίθεση I: το συμπλήρωμα	42
XV. Η παρτιτούρα	44
XVI. Η ομορφιά	50
XVII. Άξονας του ευνουχισμού	52
XVIII. Η γενιά του καστράτου	55
XIX. Η ένδειξη, το σημείο, το χρήμα	58
XX. Το fading των φωνών	60
XXI. Η ειρωνεία, η παρωδία	64
XXII. Ενέργειες πολύ φυσιολογικές	73

τος, ο μόνος που δεν πεθαίνει: στον θάνατο που δεν πεθαίνει υπάρχει υπερφόρτωση, πλεόνασμα θανάτου).

34. Καμιά φορά βρίσκονταν Γερμανοί που πίστευαν αυτά τα ευφυή σαρκαστικά σχόλια του παριζιάνικου κουτσομπολιού. \* ΑΝΑΦ. Ψυχολογία των εθνών: υπόδειγμα εποχής: ο απλοϊκός Γερμανός, ο είρωνας Παριζιάνος.

35. Ο Ξένος ήταν απλώς ένας γέροντας. \* ΕΡΜ. Αίνιγμα 4: εξαπάτηση (ο άγνωστος δεν είναι ένας «απλός» γέροντας). \*\* Ο αφηγητής (ή ο λόγος;) περιορίζει την αιγιματική με την απλούστευση· γίνεται αμύντορας του γράμματος, αποδιώχνει κάθε συνδρομή στον μύθο, στον θρύλο, στο σύμβολο, κάνει με την ταυτολογία (ο γέροντας ήταν ένας γέροντας) άχρηστη τη γλώσσα: ο αφηγητής (ή ο λόγος) εφοδιάζεται εδώ με ένα φανταστικό: εκείνο του ασυμβολισμού (ΣΗΜ. Α-συμβολισμός).

36. Πολλοί από τους νέους που είχαν συνηθίσει να αποφασίζουν κάθε πρωί για το μέλλον της Ευρώπης με μερικές κομπές τους φράσεις, ήθελαν να βλέπουν στον άγνωστο κάποιον μεγάλο εγκληματία, κάτοχο απέραντου πλούτου. Οι μυθιστοριογράφοι αφηγούνταν τη ζωή του γέροντα κι έδιναν λεπτομέρειες πραγματικά περίεργες για τις βαναυσότητες που είχε διαπράξει όταν ήταν στην υπηρεσία του πρίγκιπα της Μαϊσώρ. Τραπεζίτες, πιο θετικοί άνθρωποι, έφτιαχναν μια πιο αληθοφανή ιστορία.

– Μπα! έλεγαν ανασηκώνοντας τους φαρδείς ώμους τους σε μια κίνηση οίκτου, αυτός ο γεροντάκος είναι η κότα με τα χρυσά αυγά. \* ΕΡΜ. Αίνιγμα 4: ψευδείς απαντήσεις Νο 2, 3 και 4 (οι Ψευδείς Απαντήσεις παίρνονται από τους πολιτισμικούς κώδικες: οι κυνικοί νέοι, οι μυθιστοριογράφοι, οι τραπεζίτες). \*\* ΣΗΜ. Πλούτος.

37. – Κύριε, αν δεν γίνομαι αδιάκριτος, θα είχατε την καλοσύνη να μου εξηγήσετε τι εννοείτε λέγοντας «η κότα με τα χρυσά αυγά»;

– Κύριε, είναι ένας άνθρωπος από τη ζωή του οποίου εξαρτώνται τεράστια κεφάλαια, και από την υγεία του ίσως τα εισοδήματα αυτής της οικογένειας. \* Το ότι υπάρχει σχέση ανάμεσα στην περιουσία της παλιάς βεντέτας και στην περιουσία των Λαντί είναι αλήθεια· το ότι η τρυφερή φροντίδα της οικογένειας για τον γέροντα είναι συμφεροντολογική είναι αμφίβολο: το σύνολο σχηματίζει ένα διαφορούμενο. (ΕΡΜ. Αίνιγμα 4: διαφορούμενο).

38. Θυμάμαι ότι άκουσα στις κυρίας ντ' Εσπάρ έναν κομπογιαννίτη που αποδείκνυε με πολύ αληθοφανείς ιστορικούς συλλογισμούς ότι αυτός ο γέροντας, που τον διατηρούσαν σαν σε γυάλα, ήταν ο περίφημος Μπάλασμο, ο επονομαζόμενος Καλιόστρο. Σύμφωνα με αυτόν τον σύγχρονο αλχημιστή, ο Σικελός τυχοδιώκτης είχε γλιτώσει τον θάνατο και διασκέδαζε συσσωρεύοντας χρυσάφι για τα εγγόνια του. Τέλος, ο βασιλικός επίτροπος της Φερέτης ισχυριζόταν ότι είχε αναγνωρίσει σε αυτό το παράξενο άτομο τον κόμη του Σεν Ζερμέν. \* ΕΡΜ. Αίνιγμα 4: ψευδής απάντηση Νο 5. \*\* ΣΗΜ. Υπέρ-χρονος. Δυο συμπληρωματικές συνδηλώσεις (εξασθενημένες) ακούγονται εδώ: το σαν σε γυάλα θυμίζει την αποστροφή που τρέφουν ορισμένοι για τη μούμια, το αρωματισμένο, συντηρημένο πτώμα· και το χρυσάφι των αλχημιστών είναι ένα χρυσάφι κενό, χωρίς προέλευση (το ίδιο με το χρυσάφι των κερδοσκόπων).

39. Αυτές οι καζομάρες, που λέγονται με πνευματώδη τόνο, με το σαρκαστικό ύφος που στις μέρες μας χαρακτηρίζει μια κοινωνία χωρίς αρχές, συντηρούσαν αόριστες υποψίες για τον οίκο Λαντί. \* ΑΝΑΦ. Ψυχολογία των λαών: το ειρωνικό Παρίσι. \*\* ΕΡΜ. Αίνιγμα 3: θέση και θέμα (υπάρχει αίνιγμα και η οικογένεια Λαντί είναι το αντικείμενό του). \*\*\* ΕΡΜ. Αίνιγμα 4: ψευδής απάντηση Νο 6. Οι Ψευδείς Απαντήσεις σχηματίζουν στην ερμηνευτική αλληλουχία

κτηριστικά του». \* EN. «Άγαλμα»: 1: θεματοποίηση του αντικειμένου που πρόκειται να επικεντρώσει έναν αριθμό συμπεριφορών. \*\* ΣΥΜ. Στιχομυθία των σωμάτων: το άγαλμα είναι ένας από τους κρίκους της μακράς αλυσίδας που αντιγράφει το σώμα της Κατεξοχήν γυναίκας, από τη Ζαμπινέλα ως τον Ενδυμίωνα του Ζιροντέ.

504. Δεν πρόφερε ούτε λέξη, αλλά τα δόντια του κροτάλιζαν· ήταν ξυλιασμένος από τον φόβο. \* EN. «Απειλή»: 4: θύμα αμιλήτου.

505. Ο Σαραζίν πηγαινοερχόταν με μεγάλα βήματα. Ξαφνικά σταμάτησε μπροστά στον Ζαμπινέλα.

– Πες μου την αλήθεια, ρώτησε \* EPM. Αίνιγμα 6: διαφορούμενο. Η αποκάλυψη έχει ολοκληρωθεί, αλλά το υποκείμενο παραμένει αβέβαιο. Πες μου την αλήθεια σημαίνει: 1ον, ότι ο Σαραζίν αμφιβάλλει και ελπίζει ακόμα· 2ον, ότι θεωρεί ήδη τον Ζαμπινέλα έναν «γελοίο» στον οποίο μπορεί να μιλάει στον ενικό (ο Σαραζίν έχει μιλήσει στον ενικό στη Ζαμπινέλα μόνο δυο φορές, στο 444 και 445, αλλά σαν να ήταν ένα υπέρτατο αντικείμενο που του άρμοζε η υψηλή λυρική αποστροφή).

506. με υπόκωφη, αλλοιωμένη φωνή. \* Ο υπόκωφος ήχος (που προέρχεται από τα πνιγμένα βάρη του σώματος) στη Δύση θεωρείται ότι συνδηλώνει την εσωτερικότητα – κι επομένως την αλήθεια ενός συναισθήματος: ο Σαραζίν ξέρει πως ο Ζαμπινέλα δεν είναι γυναίκα (EPM. Αίνιγμα 6: αποκωδικοποίηση από τον Σαραζίν προς τον εαυτό του).

507. Είσαι γυναίκα; \* EPM. Αίνιγμα 6: διαφορούμενο (η εξαπάτηση που εννοείται από το εκφώνημα διορθώνεται από την ερωτηματική φόρμα).

508. Ο καρδινάλιος Τσικονιάρα... \* EPM. Αίνιγμα 6: εξαπάτηση του Σαραζίν από τον εαυτό του (ο Σαραζίν επαναλαμβάνει την ιδέα μιας ρωμαϊκής ίντριγκας –No 491– εξήγηση που διαφυλάσσει τη θηλυκότητα της Ζαμπινέλα). \*\* ANAΦ. Μακιαβελικός κώδικας.

509. Ο Ζαμπινέλα έπεσε στα γόνατα και απάντησε σκύβοντας μόνο το κεφάλι. \* EPM. Αίνιγμα 6: αποκάλυψη από τον Ζαμπινέλα στον Σαραζίν.

510. Α! Είσαι γυναίκα, φώναξε παραληρώντας ο καλλιτέχνης, γιατί ακόμα κι ένας... Δεν τελείωσε τη φράση του. – Όχι, συνέχισε, ένας τέτοιος δεν θα ήταν τόσο ποταπός. \* EPM. Αίνιγμα 6: εξαπάτηση του Σαραζίν από τον εαυτό του. Η ψυχολογική απόδειξη παρέχει στον Σαραζίν την τελευταία του εξαπάτηση, στο παραλήρημα το τελευταίο του καταφύγιο. Αυτή η απόδειξη θεμελιώνει τη θηλυκότητα στην αδυναμία των γυναικών. Μπροστά σε αυτή την απόδειξη, την οποία χρησιμοποίησε συχνά, ο Σαραζίν ωστόσο εμποδίζεται από έναν καινούργιο όρο, τον καστράτο, που πρέπει να τον τοποθετήσει στην ηθική ιεραρχία των βιολογικών πλασμάτων· έχοντας ανάγκη να τοποθετήσει την απόλυτη, ύστατη αδυναμία στη Γυναίκα, δίνει στον καστράτο μια ενδιάμεση θέση («ακόμα κι ένας καστράτος δεν θα ήταν τόσο δειλός»): το ενθύμημα, θεμελιωτής κάθε απόδειξης, οργανώνεται λοιπόν έτσι: η Γυναίκα καταλαμβάνει την κατώτερη βαθμίδα ως προς τη μικροψυχία· η Ζαμπινέλα, με την ταπεινότητα της στάσης της, τη χαμέρπεια της συμπεριφοράς της, κατατάσσεται σε αυτή την τελευταία βαθμίδα· επομένως η Ζαμπινέλα είναι γυναίκα. \*\* ΣΥΜ. Ταμπού για το όνομα του καστράτου. \*\*\* ΣΥΜ. Γραφικό σημάδι του ουδέτερου: το ένας τέτοιος υπογραμμίζεται, επομένως το αρσενικό αμφισβητείται.

**511. – Αχ! Μη με σκοτώσετε! αναφώνησε ο Ζαμπινέλα ξεσπώντας σε δάκρυα.** \* EN. «Απειλή»: 5: πρώτη παράκληση για χάρη. Οι αιτήσεις για χάρη δεν ακολουθούν κατ' ανάγκη μια σαφή απειλή, αλλά μια διάχυτη απειλή, που συνδηλώνεται από την κατάσταση και από το *παραλήρημα* του Σαραζίν.

**512. Δεν δέχτηκα να σας ξεγελάσω παρά μόνο για να κάνω τη χάρη στους συντρόφους μου, που ήθελαν να γελάσουν.** \* EPM «Μηχανογραφία»: 12: αποκάλυψη του κινήτρου για το στρατήγημα (ξέρουμε πως το Γέλιο είναι ένα ευνουχιστικό υποκατάστατο).

**513. – Να γελάσουν! απάντησε ο καλλιτέχνης με τρομακτική φωνή. Να γελάσουν, να γελάσουν! Τόλμησες εσύ να παίζεις με το πάθος ενός άντρα;** \* Ο ευνουχιστικός ρόλος του Γέλιου επιβεβαιώνεται εδώ με την αντρίκεια διαμαρτυρία που συνδέεται με την απειλή του ευνουχισμού και την οποία αντιπαραθέτει ο Σαραζίν. Ξέρουμε πως ο Άντλερ είχε προτείνει να αποκαλούμε *αρσενική διαμαρτυρία* την απόρριψη κάθε παθητικής στάσης απέναντι σε άλλους άντρες και πως έκτοτε προτάθηκε να ορίζεται με μεγαλύτερη ακρίβεια αυτή η διαμαρτυρία ως *αποπομπή της θηλυκότητας*. Ο Σαραζίν όντως αποπέμπει εδώ μια θηλυκότητα, ίχνη της οποίας δεν έλειπαν ωστόσο από πάνω του· το «παράδοξο» που υπογραμμίζεται από τον Σαραζίν τον ίδιο ήταν πως αμφισβητήθηκε ο ανδρισμός του, με το ευνουχιστικό όπλο του Γέλιου, από ένα πλάσμα που προσδιοριζόταν από το ότι είχε το ίδιο στερηθεί τον ανδρισμό του (ΣΥΜ. Η αρσενική διαμαρτυρία).

**514. – Ω! Έλεος! ικέτευσε ο Ζαμπινέλα.** \* EN. «Απειλή»: 6: δεύτερη παράκληση για χάρη.

**515. Θα έπρεπε να σε σκοτώσω! φώναξε ο Σαραζίν τραβώντας το ξίφος του με μια βίαιη κίνηση.** \* EN. «Απειλή»: 7: πρώτη απειλή θανάτου (η σύνταξη της πρότασης αναιρεί ήδη την απειλή).

**516. Αλλά, συνέχισε με ψυχρή περιφρόνηση,** \* EN. «Απειλή»: 8: απόσυρση της απειλής.

**517. σκαλίζοντας το είναι σου με τη λάμα μου, θα έβρισκα άραγε κανένα συναίσθημα να σβήσω, καμιά εκδίκηση να πάρω; Δεν είσαι τίποτα. Άντρα ή γυναίκα, θα σε σκότωνα!** \* ΣΥΜ. Το *τίποτα* του καστράτου. Ο συλλογισμός είναι ο ακόλουθος: «Θέλησες να με παρασύρεις στον ευνουχισμό. Για να εκδικηθώ και να σε τιμωρήσω θα έπρεπε να σε ευνουχίσω κι εγώ με τη σειρά μου (να *σκαλίσω το είναι σου με τη λάμα μου*), αλλά δεν μπορώ, είσαι ήδη ευνουχισμένος». Η απώλεια της επιθυμίας φέρει τον καστράτο πέραν κάθε ζωής και κάθε θανάτου, *πέραν κάθε ταξινόμησης*: πώς να σκοτώσεις αυτόν που δεν είναι ταξινομημένος; Πώς να προσβάλεις αυτό που παραβιάζει όχι την εσωτερική τάξη του σεξουαλικού παραδείγματος (ένας παρενδυσίας θα είχε ανατρέψει αυτή την τάξη, αλλά δεν θα την είχε καταστρέψει: *Άντρα, θα σε σκότωνα*), αλλά την ίδια την ύπαρξη της διαφοράς, γενεσιουργού της ζωής και του νοήματος· το βάθος της φρίκης δεν είναι ο θάνατος, αλλά η διακοπή της ταξινόμησης του θανάτου και της ζωής.

**518. αλλά...**

**Ο Σαραζίν έκανε μια κίνηση αποστροφής** \* ΣΥΜ. Ταμπού για το όνομα του καστράτου. \*\* ΣΥΜ. Φρίκη, κατάρρα, αποκλεισμός.

**519. που τον ανάγκασε να στρέψει το κεφάλι, και τότε είδε το άγαλμα.** \* EN. «Άγαλμα»: 2: διακρίνω το αντικείμενο που είχε προηγουμένως θεματοποιηθεί.

LXXXII. *Glissando*

Δυο κώδικες τοποθετημένοι δίπλα δίπλα στην ίδια φράση: αυτή η τέλεση, συνηθισμένο τέχνασμα του αναγνώσιμου, δεν είναι αδιάφορη: κυλώντας στην ίδια γλωσσολογική ενότητα, οι δυο κώδικες δένουν σε αυτήν έναν δεσμό φαινομενικά φυσικό· αυτή η φύση (που είναι απλώς η φύση μιας χιλιόχρονης σύνταξης) πραγματώνεται κάθε φορά που ο λόγος μπορεί να εισαγάγει μια κομψή σχέση (με τη μαθηματική έννοια: μια κομψή λύση) ανάμεσα σε δυο κώδικες. Η κομψότητα στηρίζεται σε ένα είδος τυχαίου *glissando*, που επιτρέπει να ενωθεί το συμβολικό γεγονός με το προαιρετικό γεγονός, για παράδειγμα, μέσα στη συνέχεια μιας και μόνης φράσης. Έτσι αρθρώνεται η αηδία για τον καστράτο (συμβολικός όρος) και η καταστροφή του αγάλματος (προαιρετικός όρος) με μια κυλιόμενη αλυσίδα μικρών αιτιοτήτων σφιγμένων η μια πάνω στην άλλη, σαν τους κόκκους ενός σύρματος φαινομενικά λείου: 1ον ο Σαραζίν αηδιάζει στη θέα του καστράτου, 2ον η αηδία τον κάνει να αποφεύγει αυτή τη θέα, 3ον αποφεύγοντάς την, στρέφει το κεφάλι, 4ον στρέφοντάς το, τα μάτια του διακρίνουν το άγαλμα, κ.λπ.: μια ολόκληρη μαρκετερί αρθρώσεων που επιτρέπουν το πέρασμα, σαν από υδατοφράχτη σε υδατοφράχτη, από το συμβολικό στο τελεστικό, διαμέσου του μεγάλου φυσικού της φράσης («Ο Σαραζίν έκανε μια κίνηση αποστροφής που τον ανάγκασε να στρέψει το κεφάλι, και τότε είδε το άγαλμα»). Οδηγημένη στην επιφάνεια του λόγου, η παραπομπή του κώδικα χάνει τα διακριτικά της, δέχεται σαν καινούργιο ρούχο τη συντακτική φόρμα που προέρχεται από την «αιώνια» φράση, αυτή η φόρμα την αθώνει και την ενθρονίζει στην πλατιά φύση της τρέχουσας γλώσσας.

**520. – Κι αυτό ψευδαίσθηση είναι! φώναξε.** \* EN. «Άγαλμα»: 3: απογοήτευση (από το ψέμα, το κενό του θεματοποιημένου αντι-

κειμένου). \*\* EPM. Αίνιγμα 6: αποκάλυψη από τον Σαραζίν στον εαυτό του.

**521. Μετά, γυρίζοντας στον Ζαμπινέλα: «Η γυναικεία καρδιά ήταν για μένα ένα άσυλο, μια πατρίδα. Έχεις αδερφές που να σου μοιάζουν; Όχι.** \* ΣΥΜ. Στιχομυθία των σωμάτων. \*\* Οι αδερφές της Ζαμπινέλα επιτρέπουν να απεικονιστεί φευγαλέα ένας καστράτος-γυναίκα, ένας διορθωμένος, γιατρεμένος καστράτος (ΣΥΜ. Ο επανορθωμένος καστράτος).

LXXXIII. *Η πανδημία*

Ο ευνουχισμός είναι μεταδοτικός, προσβάλλει ό,τι αγγίζει (θα προσβάλει τον Σαραζίν, τον αφηγητή, τη νέα γυναίκα, την αφήγηση, το χρυσάφι): μια από τις «αποδείξεις» του Σαραζίν. Έτσι και με το άγαλμα: αν είναι «ψευδαίσθηση», αυτό δεν συμβαίνει επειδή αντιγράφει με τεχνητά μέσα ένα πραγματικό αντικείμενο του οποίου την υλικότητα δεν μπορεί το ίδιο να την έχει (συνηθισμένη πρόταση), αλλά επειδή αυτό το αντικείμενο (η Ζαμπινέλα) είναι κενό. Το «ρεαλιστικό» έργο πρέπει να έχει την εγγύηση της πλήρους αλήθειας του μοντέλου, που ο καλλιτέχνης αντιγραφέας πρέπει να γνωρίζει μέχρι το εσωτερικό του (ξέρουμε τη λειτουργία του γδυσίματος στον γλύπτη Σαραζίν): στην περίπτωση της Ζαμπινέλα, το εσωτερικό κενό κάθε αγάλματος (που προσελκύει ασφαλώς τους λάτρεις της αγαματοποιίας και δίνει στην εικονοκλασία όλο το συμβολικό της περιεχόμενο) αναπαράγει την κεντρική έλλειψη του καστράτου: το άγαλμα είναι σαν από ειρωνεία αληθινό, δραματικά αποτρόπαιο: το κενό του μοντέλου έχει πλημμυρίσει το αντίγραφο, μεταδίδοντάς του το νόημα της φρίκης: το άγαλμα έχει προσβληθεί από τη μετωνυμική δύναμη του ευνουχισμού. Καταλαβαίνουμε πως σε αυτή την επιμόλυνση το

υποκείμενο αντιπαραθέτει το όνειρο μιας αντίθετης μετωνυμίας, ευτυχούς, σωτήριας: της ουσίας της Θηλυκότητας. Οι αδελφές που ελπίζει ότι θα έχει ο Ζαμπινέλα τού επιτρέπουν να φανταστεί έναν επανανορθωμένο καστράτο, που θα έχει ξαναβρεί το φύλο του, θα έχει γιατρευτεί, θα έχει απαλλαγεί από τον ακρωτηριασμό του σαν από ένα αποκρουστικό περιτύλιγμα, για να κρατήσει μόνο την ανόθευτη θηλυκότητά του. Στα έθιμα ορισμένων λαών, ο θεσμός επιβάλλει τον γάμο όχι με ένα άτομο αλλά με μια οικογένεια (αδελφάτο, αδελφική πολυγυνία, λεβιρατικός νόμος): ο Σαραζίν, με τον ίδιο τρόπο, ακολουθεί, πέρα από το ευνουχισμένο λείψανο που αφήνει στα χέρια του ο καστράτος, μια ζαμπινελική ουσία – η οποία, τουλάχιστον αργότερα, θα ξανανθίσει στη Μαριανίνα και τον Φιλιπό.

**522. Ε, λοιπόν, πέθανε!...** \* EN. «Απειλή»: 9: δεύτερη απειλή θανάτου.

**523. μα όχι, θα ζήσεις. Μήπως, χαρίζοντάς σου τη ζωή, δεν σε καταδικάζω σε κάτι χειρότερο από τον θάνατο;** \* EN. «Απειλή»: 10: απόσυρση της απειλής. \*\* ΣΥΜ. Ο καστράτος εκτός κάθε συστήματος. Ο ίδιος ο θάνατος προσβάλλεται, φθείρεται, παρονομάζεται (όπως λέμε: *παραμορφώνεται*) από τον ευνουχισμό. Υπάρχει ένας αληθινός θάνατος, ένας ενεργητικός θάνατος, ένας θάνατος *ταξινομημένος*, που αποτελεί μέρος του συστήματος της ζωής: όντας εκτός συστήματος, ο καστράτος δεν διαθέτει πια ούτε αυτόν τον θάνατο.

**524. Δεν λυπάμαι ούτε το αίμα μου ούτε τη ζωή μου, αλλά το μέλλον και την τύχη της καρδιάς μου. Το αρρωστημένο χέρι σου σκόρπισε την ευτυχία μου.** \* Ο Σαραζίν σχολιάζει τον θάνατό του, που τον έχει λοιπόν αποδεχτεί (EN. «Θέλω να πεθάνω»: 5: εκ των προτέρων σχολιασμός του θανάτου του). \*\* ΣΥΜ. Μεταδοτικότητα του ευνουχισμού.

**525. Ποια ελπίδα μπορώ να σου αρπάξω για όλες εκείνες που εσύ κατέστρεψες; Με ταπεινώσες σαν να ήμουν εσύ. Ν' αγαπήσω, ν' αγαπηθώ! Αυτές οι λέξεις δεν σημαίνουν πια τίποτα για μένα, όπως και για σένα.** \* ΣΥΜ. Μεταδοτικότητα του ευνουχισμού: ο Σαραζίν ευνουχισμένος.

#### LXXXIV. Πλήρης λογοτεχνία

Η ζαμπινελική αρρώστια προσέβαλε τον Σαραζίν («Με ταπεινώσες σαν να ήμουν εσύ»). Εδώ φανερώνεται η μεταδοτική δύναμη του ευνουχισμού. Η μετωνυμική του εξουσία είναι αναπότρεπτη: όταν προσβάλλονται από το κενό του, όχι μόνο καταλύεται το φύλο αλλά συντρίβεται και η τέχνη (το άγαλμα καταστρέφεται), η γλώσσα πεθαίνει («Ν' αγαπήσω, ν' αγαπηθώ! Αυτές οι λέξεις δεν σημαίνουν πια τίποτα για μένα»): εδώ μπορούμε να δούμε ότι, σύμφωνα με τη σαραζινική μεταφυσική, το νόημα, η τέχνη και το φύλο συνιστούν μία και μόνη αλυσίδα υποκατάστατων: εκείνη του *πλήρους*. Ως προϊόν μιας τέχνης (της τέχνης της αφήγησης), ως κινητοποίηση μιας πολυσημίας (του κλασικού κειμένου) και θεματικής του φύλου, η νουβέλα η ίδια είναι έμβλημα της πληρότητας (αλλά αυτό που *αναπαριστά* –θα το πούμε καλύτερα αμέσως παρακάτω– είναι η καταστροφική αναστάτωση αυτής της πληρότητας): το κείμενο είναι γεμάτο πολλαπλά νοήματα, ασυνεχή και στοιβαγμένα, κι ωστόσο είναι λειασμένο, γυαλισμένο από τη «φυσική» κίνηση αυτών των φράσεων: είναι ένα κείμενο-αυγό. Ένας συγγραφέας της Αναγέννησης (ο Πιερ Φαμπρί) έγραψε ένα εγχειρίδιο με τον τίτλο *Η μεγάλη και αληθινή τέχνη της πλήρους ρητορικής*. Έτσι, θα μπορούσαμε να πούμε ότι κάθε κλασικό κείμενο (αναγνώσιμο) εξυπακούεται ότι είναι μια τέχνη Πλήρους Λογοτεχνίας: λογοτεχνία που είναι πλήρης: σαν ένα ντουλάπι στο νοικοκυριό, όπου τα νοήματα είναι τακτοποιημένα, βαλμένα στη



**530. εσύ μου ερήμωσες τη γη απ' όλες τις γυναίκες.** \* ΣΥΜ. Ο πανδημικός ευνουχισμός. \*\* Του σωματικού θανάτου του ήρωα προηγούνται τρεις επιμέρους θάνατοι: των γυναικών, των απολαύσεων, της τέχνης (ΕΝ. «Θέλω να πεθάνω»: 6: ο θάνατος των γυναικών).

**531. Ο Σαραζίν κάθισε απέναντι από τον τρομοκρατημένο τραγουδιστή. Δυο χοντρά δάκρυα βγήκαν από τα στεγνά του μάτια, κύλησαν στα αντρίκια μάγουλά του κι έπεσαν στη γη: δυο δάκρυα οργής, δυο δάκρυα στυφά και καυτά.** \* ΑΝΑΦ. Κώδικας των δακρύων. Ο κώδικας του ήρωα επιτρέπει στον άνδρα να κλαίει μέσα στα πολύ στενά όρια ενός ορισμένου τελετουργικού, εξόχως ιστορικού: ο Μισελέ συνεχαιρε και ζήλευε τον Σεν Λουί, που είχε το «χάρισμα των δακρύων», στις τραγωδίες του Ρακίνα έκλαιγαν πολύ κ.λπ., ενώ στην Ιαπωνία, στο Μπουσίντο ή τέχνη της κληρονομημένης ζωής των Σαμουράι, κάθε σωματική ένδειξη συγκίνησης είναι απαγορευμένη. Ο Σαραζίν έχει το δικαίωμα να κλαίει, για τέσσερις λόγους (ή υπό τέσσερις προϋποθέσεις): επειδή το όνειρό του ως καλλιτέχνη και ως ερωτευμένου εξαφανίστηκε, επειδή θα πεθάνει (δεν θα ήταν πρόπον να επιβιώσει των δακρύων του), επειδή είναι μόνος (αφού ο καστράτος δεν είναι τίποτα), επειδή η ίδια η αντίθεση ανάμεσα στον ανδρισμό και τα κλάματα είναι παθητική· ακόμα, τα δάκρυά του είναι σπάνια (δύο) και καυτά (δεν μετέχουν της άπρεπης υγρασίας που συνδέεται με τη θηλυκότητα, αλλά της φωτιάς, στεγνής κι αντρίκειας).

**532. – Όχι πια έρωτας! Είμαι νεκρός για κάθε απόλαυση, για όλα.** \* ΣΥΜ. Μεταδοτικότητα του ευνουχισμού. \*\* ΕΝ. «Θέλω να πεθάνω»: 7: θάνατος των απολαύσεων, της συναισθηματικότητας.

**533. Με αυτά τα λόγια άρπαξε ένα σφυρί και το πέταξε στο άγαλμα τόσο δυνατά,** \* ΕΝ. «Θέλω να πεθάνω»: 8: θάνατος της τέχνης. \*\* ΕΝ. «Άγαλμα»: 5: κίνηση καταστροφής.

**534. που αστόχησε. Νόμισε πως είχε καταστρέψει το μνημείο της τρέλας του,** \* ΕΝ. «Άγαλμα»: 6: το άγαλμα σώθηκε. \*\* ΣΥΜ. Στιχομυθία των σωμάτων: η αλυσίδα, *in extremis*, διατηρήθηκε.

**535. και τότε έπιασε ξανά το σπαθί του και το σήκωσε για να σκοτώσει τον τραγουδιστή.** \* ΕΝ. «Απειλή»: 11: τρίτη απειλή θανάτου.

**536. Ο Ζαμπινέλα έβγαλε διαπεραστικές κραυγές.** \* ΕΝ. «Απειλή»: 12: κάλεσμα σε βοήθεια. Το κάλεσμα σε βοήθεια από το θύμα θα επιτρέψει τη σύνδεση των δύο αλληλουχιών, «Απειλής» και «Δολοφονίας»: το θύμα θα σωθεί γιατί αυτός που του επιτίθεται θα σκοτωθεί: οι σωτήρες του ενός θα είναι οι δολοφόνοι του άλλου.

#### LXXXVI. Φωνή της εμπειρίας

Σε λίγο θα κλείσουν όλες οι προαιρετικές αλληλουχίες, η αφήγηση θα πεθάνει. Τι ξέρουμε γι' αυτές; Ότι γεννιούνται από μια κάποια εξουσία της ανάγνωσης, που θέλει να κατονομάσει με επαρκώς εξέχοντα τρόπο μια σειρά ενεργειών που προέρχονται και οι ίδιες από έναν πατρογονικό θησαυρό ανθρώπινων εμπειριών· ότι η τυπολογία αυτών των προαιρετισμών μοιάζει αβέβαιη, ή τουλάχιστον ότι δεν μπορεί να τους δώσει άλλη λογική πέρα από εκείνη του πιθανού, της εμπειρίας, του *ήδη καμωμένου* ή του *ήδη γραμμένου*, γιατί ο αριθμός και η σειρά των όρων ποικίλλουν, αφού οι μεν προέρχονται από μια πρακτική παρακαταθήκη απλών τρεχουσών συμπεριφορών (*χτυπάω μια πόρτα, κανονίζω ραντεβού*) και οι άλλοι έχουν αντληθεί από ένα γραπτό σώμα μυθιστορηματικών μοντέλων (*η Απαγωγή, η Ερωτική Εξομολόγηση, η Δολοφονία*)· ότι αυτές οι αλληλουχίες είναι ευρέως ανοιχτές στην ανάλυση, στην άνθηση, και μπορούν να σχηματίσουν «δέντρα»: ότι, καθώς

υπόκεινται σε μια λογικο-χρονική τάξη, συνιστούν τον πιο ισχυρό εξοπλισμό του αναγνώσιμου· ότι εξαιτίας της τυπικά αλληλουχιακής φύσης τους, συντακτικής και ταυτόχρονα τακτικής, μπορούν να σχηματίσουν το επιλεγμένο υλικό μιας κάποιας δομικής ανάλυσης του κειμένου.

**537. Εκείνη τη στιγμή μπήκαν τρεις άνδρες,** \* EN. «Απειλή»: 13: άφιξη των σωτήρων. \*\* EN. «Δολοφονία»: 7: είσοδος των δολοφόνων.

**538. και ο γλύπτης έπεσε αίφνης τρυπημένος από τρία στιλέτα.** \* EN. «Απειλή»: 14: εξουδετέρωση του επιτιθέμενου. \*\* EN. «Δολοφονία»: 8: δολοφονία του ήρωα. Τα όπλα είναι κωδικοποιημένα: το σπαθί είναι το φαλλικό όπλο της τιμής, του προσβεβλημένου πάθους, της αρσενικής διαμαρτυρίας (με αυτό ο Σαραζίν θέλησε στην αρχή να γοητεύσει τη Ζαμπινέλα, στο 301, έπειτα να τρυπήσει τον καστράτο, στο 535)· το στιλέτο (μικρός φαλλός) είναι το γελοίο όπλο των πληρωμένων δολοφόνων, το όπλο που αντιστοιχεί στον ήρωα που είναι πλέον ευνουχισμένος.

**539. – Εκ μέρους του καρδινάλιου Τσικονιάρρα, είπε ο ένας απ' αυτούς.** \* EN. «Δολοφονία»: 9: υπογραφή της δολοφονίας.

**540. – Είναι μια ευεργεσία που ταιριάζει σε χριστιανό, απάντησε ο Γάλλος πεθαίνοντας.** \* Πέρα από τον ειρωνικό υπαινιγμό για τη θρησκεία του δολοφόνου, η ευλογία του θύματος κάνει τη δολοφονία αυτοκτονία: το υποκείμενο αποδέχεται τον θάνατό του, σύμφωνα με τη συνθήκη που είχε συνάψει με τον εαυτό του (στο 240) και με τη συμβολική μοίρα στην οποία τον είχε δεσμεύσει η επαφή με τον ευνουχισμό (EN. «Θέλω να πεθάνω»: 9: αποδέχομαι τον θάνατό μου).

**541. Οι σκοτεινοί απεσταλμένοι** \* ΑΝΑΦ. Το ερεβώδες μυθιστόρημα (βλ. παρακάτω, την κλειστή άμαξα).

#### LXXXVII. Φωνή της επιστήμης

Οι πολιτισμικοί κώδικες, από τους οποίους το σαραζινικό κείμενο πήρε τόσες αναφορές, θα σβήσουν κι αυτοί (ή τουλάχιστον θα μεταναστεύσουν σε άλλα κείμενα: δεν λείπουν κείμενα για να τους δεχτούν)· ακόμα, αν μπορούμε να το πούμε, η μεγάλη φωνή της μικρής επιστήμης απομακρύνεται επίσης. Αυτές οι παραπομπές πράγματι προέρχονται από ένα σώμα γνώσης, ένα ανώνυμο Βιβλίο του οποίου το καλύτερο μοντέλο είναι ίσως το Σχολικό Εγχειρίδιο. Γιατί, από τη μια, αυτό το παλιό Βιβλίο είναι ταυτόχρονα βιβλίο της επιστήμης (της εμπειρικής παρατήρησης) και της σοφίας, και, από την άλλη, το διδακτικό υλικό που ενεργοποιείται στο κείμενο (συχνά, όπως είδαμε, για να θεμελιώσει συλλογισμούς ή να δανείσει τη γραπτή του αυθεντία σε συναισθήματα) αντιστοιχεί περίπου στα επτά οκτώ εγχειρίδια που θα μπορούσε να διαθέτει ένας συνεπής μαθητής της κλασικής αστικής εκπαίδευσης: μια Ιστορία της Λογοτεχνίας (Λόρδος Βύρωνας, *Χίλιες και Μία Νύχτες*, Αν Ράντκλιφ, Όμηρος), μια Ιστορία της Τέχνης (Μιχαήλ Άγγελος, Ραφαήλ, το ελληνικό θαύμα), ένα εγχειρίδιο Ιστορίας (ο αιώνας του Λουδοβίκου ΙΕ'), έναν οδηγό Πρακτικής Ιατρικής (η αρρώστια, η ανάρρωση, τα γερατειά), ένα εγχειρίδιο Ψυχολογίας (ερωτικής, εθνικής κ.λπ.) μια σύνοψη Ηθικής (χριστιανικής ή στωικής: ηθικής σε λατινικές εκδοχές), μια Λογική (του συλλογισμού), μια Ρητορική κι ένα απάνθισμα αξιωμάτων και παροιμιών που αφορούν τη ζωή, τον θάνατο, τον πόνο, τον έρωτα, τις γυναίκες, τις ηλικίες κ.λπ. Αν και αμιγώς βιβλιογραφικής προέλευσης, οι κώδικες αυτοί, χάρη σε έναν στρόβιλο χαρακτηριστικό της αστικής ιδεολογίας, που μεταστρέφει την

κουλτούρα σε φύση, μοιάζουν να θεμελιώνουν το πραγματικό, τη «Ζωή». Η «Ζωή» γίνεται λοιπόν στο κλασικό κείμενο ένα αηδιαστικό μείγμα από τρέχουσες απόψεις, ένα ασφικτικό κάλυμμα από παραδεκτές ιδέες: στην πραγματικότητα, σε αυτούς τους πολιτισμικούς κώδικες συγκεντρώνεται το παλιομοδίτικο του Μπαλζάκ, η ουσία εκείνου που στον Μπαλζάκ δεν μπορεί να (ξανα)γραφτεί. Αυτό το παλιομοδίτικο δεν είναι, για να πούμε την αλήθεια, έλλειψη ικανότητας, προσωπική αδυναμία του συγγραφέα να εντάξει στο έργο του τις ευκαιρίες του μοντέρνου που θα έρθει, αλλά μάλλον μοιραία προϋπόθεση της Πλήρους Λογοτεχνίας, που την παραμονεύει θανάσιμα η στρατιά των στερεοτύπων που φέρει εντός της. Έτσι, η κριτική των αναφορών (των πολιτισμικών κωδίκων) δεν μπόρεσε ποτέ να πραγματοποιηθεί παρά μόνο με πονηριά, και μάλιστα στα όρια της Πλήρους Λογοτεχνίας, εκεί που είναι δυνατόν (αλλά με ποιο αντίτιμο σε ακροβασίες και ποια αβεβαιότητα) να ασκηθεί κριτική στο στερεότυπο (να εξεμεστεί) χωρίς να προστρέξει το κείμενο σε ένα καινούργιο στερεότυπο: στο στερεότυπο της ειρωνείας. Είναι ίσως εκείνο που έκανε ο Φλομπέρ (θα το ξαναπούμε), ιδιαίτερα στο *Μπουβάρ και Πεκισέ*, όπου οι δυο αντιγραφείς σχολικών κωδίκων «αναπαρίστανται» και οι ίδιοι σε μια αβέβαιη κατάσταση, καθώς ο συγγραφέας δεν χρησιμοποιεί ως προς αυτούς καμία μεταγλώσσα (ή μια μεταγλώσσα υπό αίρεση). Ο πολιτισμικός κώδικας έχει στην πραγματικότητα την ίδια θέση με τη βλακεία: πώς να πιάσεις στα πράσα τη βλακεία αν δεν δηλώνεσαι έξυπνος; Πώς ένας κώδικας μπορεί να διαγράψει έναν άλλον χωρίς να κλείσει αυθαίρετα τον πληθυντικό των κωδίκων; Μόνη η γραφή, αποδεχόμενη στην ίδια τη δουλειά της τον ευρύτερο δυνατό πληθυντικό, μπορεί να αντιταχθεί μη πραξικοπηματικά στον ιμπεριαλισμό κάθε γλώσσας.

**542. μίλησαν στον Ζαμπινέλα για την ανησυχία του προστάτη του, που περίμενε στην έξοδο, σε μια κλειστή άμαξα, για να μωρέσει**

**να τον πάρει όταν θα τον ελευθέρωναν.** \* EN. «Απειλή»: 15: επιστροφή με τους σωτήρες. \*\* EN. «Δολοφονία»: 10: τελική εξέγηση.

**543. – Μα, μου είπε η κυρία ντε Ροσφίντ, τι σχέση υπάρχει ανάμεσα σε αυτή την ιστορία και στον γεροντάκο που είδαμε στους Λαντί;** \* EPM. Αίνιγμα 4 (Ποιος είναι ο γέροντας;): διατύπωση.

**544. – Κυρία, ο καρδινάλιος Τσικονιάρρα έγινε κάτοχος του αγάλματος του Ζαμπινέλα και έβαλε να το μεταφέρουν σε μάρμαρο· σήμερα βρίσκεται στο μουσείο Αλμπάνι.** \* EN. «Άγαλμα»: το άγαλμα (που μπήκε στο στόχαστρο και δεν το πέτυχαν) ξαναβρέθηκε. \*\* Ακόμα ένας κρίκος της αλυσίδας αντιγραφής των σωμάτων: το άγαλμα μεταφέρεται σε μάρμαρο. Ο παράγοντας αυτής της αντιγραφικής ενέργειας είναι για μια ακόμα φορά η επιθυμία: ο Τσικονιάρρα, που δεν είχε καμιά τύψη παίρνοντας το έργο του θύματός του και βλέποντας το άγαλμα του αγαπημένου του με τα μάτια του αντιπάλου του, *περνάει*, όπως στο παιχνίδι του δακτυλιδιού, την επιθυμία του και τον ευνουχισμό που, όπως φαίνεται, συνδέεται με αυτήν, στην αιωνιότητα: αυτή η επιθυμία θα διαποτίσει ακόμα τον Άδωνι του Βιαν (τον οποίο επιθυμεί η κ. ντε Ροσφίντ) και τον Ενδυμίωνα του Ζιροντέ, τον οποίο επισκέπτεται η Σελήνη (ΣΥΜ. Στιχομυθία των σωμάτων).

*effet de réel*  
**545. Εκεί το βρήκε το 1791 η οικογένεια Λαντί** \* ΑΝΑΦ. Χρονολογία. Στην πραγματικότητα, η πληροφορία είναι άχρηστη, δεν μπορεί να συνδεθεί με καμία άλλη ένδειξη (αλλά επίσης δεν είναι ασύμβατη με καμία: με τη βιογραφία του Βιαν, για παράδειγμα, που πέθανε το 1809)· είναι μια καθαρή εντύπωση του πραγματικού: τίποτε πιο «πραγματικό», θα σκεφτόταν κανείς, από μια ημερομηνία. \*\* EPM. Αίνιγμα 3 (Ποιοι είναι οι Λαντί;): αρχή της απάντησης (υπάρχει σχέση ανάμεσα στους Λαντί και στο άγαλμα).

ΧΣ. Το μπαλζακικό κείμενο.

Για πολύ καιρό; Μα όχι. Η Μπεατρίξ, κόμισσα Αρτίρ ντε Ροσφίντ, γεννήθηκε το 1808, παντρεύτηκε το 1828, κουράστηκε πολύ γρήγορα από τον σύζυγό της, οδηγήθηκε από τον αφηγητή στον χορό των Λαντί γύρω στο 1830 –και τότε χτυπήθηκε, όπως λέει, από έναν θανάσιμο ευνουχισμό– που δεν την εμπόδισε να το σκάσει τρία χρόνια αργότερα στην Ιταλία με τον τενόρο Κόντι, να έχει μια ξακουστή περιπέτεια με τον Καλίστ ντι Γκενίκ για να εξοργίσει τη φίλη και αντίζηλό της Φελισιτέ ντε Τους, να γίνει ερωμένη του Παλφερίν, κ.λπ.: ο ευνουχισμός σίγουρα δεν είναι θανάσιμη αρρώστια, γιατρεύεται κανείς από αυτόν. Μόνο που, για να γιατρευτεί, πρέπει να φύγει από το Σαραζίν, να μεταναστεύσει σε άλλα κείμενα (Μπεατρίξ, Σεμνή Μινιόν, Μια κόρη της Εύας, Άλλη σπουδή για τη γυναίκα, Τα μουσικά της πριγκίπισσας του Καντινιάν, κ.λπ.). Αυτά τα κείμενα αποτελούν το μπαλζακικό κείμενο. Δεν υπάρχει κανένας λόγος να μην περιλάβουμε το σαραζινικό κείμενο στο μπαλζακικό κείμενο (θα μπορούσαμε να το κάνουμε, αν θέλαμε να συνεχίσουμε, να αναπτύξουμε αυτό το παιχνίδι του πληθυντικού): όλο και περισσότερο, ένα κείμενο μπορεί να έρθει σε επαφή με οποιοδήποτε σύστημα: το δια-κείμενο δεν έχει άλλο νόμο παρά μόνο το αέναο των επαναλήψεών του. Ο ίδιος ο Συγγραφέας –θεότητα λίγο αρχαιότερη της αρχαίας κριτικής– μπορεί ή θα μπορέσει μια μέρα να συστήσει ένα κείμενο σαν τα άλλα: αρκεί να αρνηθεί να κάνει το πρόσωπό του το θέμα, τον άξονα, την προέλευση, την αυθεντία, τον Πατέρα απ' όπου θα προέρχεται το έργο του, μέσω μιας οδού έκφρασης: αρκεί να το θεωρήσει πλάσμα από χαρτί και τη ζωή του βιο-γραφία (με την ετυμολογική έννοια της λέξης), μια γραφή χωρίς σημείο αναφοράς, υλικό μιας συνοχής και όχι μιας διαδοχής: το έργο της κριτικής (αν μπορούμε να μιλάμε ακόμα για κριτική) θα συνίσταται τότε στη μεταστροφή του ειδησεογραφικού σχήματος του συγγραφέα σε μυθιστορηματικό σχήμα, μη εντοπίσιμο, ανεύθυνο,

που θα έχει συλληφθεί στον πληθυντικό του ίδιου του του κειμένου: έργο του οποίου την περιπέτεια την έχουν ήδη διηγηθεί, όχι οι κριτικοί, αλλά οι ίδιοι οι συγγραφείς, όπως ο Προυστ και ο Ζαν Ζενέ.

553. Όλα τα ανθρώπινα συναισθήματα έτσι δεν τελειώνουν, με τερατώδη τρόπο, με φριχτές απογοητεύσεις; Μητέρες, τα παιδιά μας μας σκοτώνουν είτε με την κακή τους συμπεριφορά είτε με την ψυχρότητά τους. Σύζυγοι, μας προδίδουν. Ερωμένες, μας παρατάνε, μας εγκαταλείπουν. Η φιλία! Υπάρχει τέτοιο πράγμα; \* Οδηγημένη, υπό την επίδραση της αφήγησης, σε μια επιχείρηση αυτοευνουχισμού, η νέα γυναίκα επεξεργάζεται επίσης την υπέρτατη εκδοχή της συμφοράς της: την αποχή από το σεξ την συγκαλύπτει, της προσδίδει αξιοπρέπεια, θέτοντας την υπό την καθησυχαστική, εξωραϊστική αυθεντία ενός κώδικα υψηλής ηθικής (ΣΥΜ. Άλλοθι του ευνουχισμού). \*\* Αυτός ο κώδικας είναι ο κώδικας της καθολικής απαισιοδοξίας, της ματαιότητας του κόσμου και του άχαρου, στωικού και θαυμαστού ρόλου των ευγενικών θυμάτων, μητέρων, συζύγων, ερωμένων και φίλων (ΑΝΑΦ. *Vanitas vanitatum*).

554. Αύριο θα γινόμουν θρησκόληπτη αν δεν ήξερα πως μπορώ να σταθώ βράχος στις καταιγίδες της ζωής. \* ΣΥΜ. Άλλοθι του ευνουχισμού: η Αρετή (πολιτισμικός κώδικας).

555. Αν το μέλλον του χριστιανού είναι κι αυτό μια ψευδαίσθηση, τουλάχιστον αυτή καταστρέφεται μόνο μετά τον θάνατο. \* ΑΝΑΦ. Χριστιανικός κώδικας.

556. Αφήστε με μόνη».

– Α! της είπα, ξέρετε να τιμωρείτε. \* Προσβεβλημένη από τον ευνουχισμό, η νέα γυναίκα σπάει τη συμφωνία που είχε συνάψει με τον αφηγητή, αποσύρεται από τη συναλλαγή και αποπέμπει

τον σύντροφό της (ΕΝ. «Αφήγηση»: 14: ρήξη της συμφωνίας). \*\* ΣΥΜ. Ο αφηγητής παρασύρεται στον ευνουχισμό (τιμωρείται επειδή «διηγήθηκε»).

### ΧCΙ. Η τροποποίηση

Ένας ερωτευμένος άνδρας, εκμεταλλευόμενος την περιέργεια που εκδηλώνει η ερωμένη του για κάποιον γέροντα κι ένα μυστηριώδες πορτρέτο, της προτείνει ένα συμβόλαιο: την αλήθεια έναντι μιας νύχτας έρωτα, μια αφήγηση έναντι ενός σώματος. Η νέα γυναίκα, αφού προσπάθησε να ξεγλιστρήσει με εκβιασμό, δέχεται: η αφήγηση αρχίζει· συμβαίνει όμως να πρόκειται για την αναφορά μιας τρομερής συμφοράς, που εμψυχώνεται από ακαταμάχητη μεταδοτική δύναμη· φερόμενη από την ίδια την αφήγηση, η συμφορά καταλήγει να προσβάλει την όμορφη ακροάτρια και, αποτραβώντας την από τον έρωτα, να την αποτρέψει να εκπληρώσει τη συμφωνία της. Ο ερωτευμένος, πιασμένος στην ίδια του την παγίδα, απωθείται: δεν διηγείται κανείς ατιμωρητί μια ιστορία ευνουχισμού. Ο μύθος αυτός μας μαθαίνει ότι η διήγηση (αντικείμενο) τροποποιεί τη διήγηση (ενέργεια): το μήνυμα συνδέεται παραμετρικά με την απόδοσή του· δεν υπάρχουν από τη μια εκφωνήματα κι από την άλλη εκφωνήσεις. Η αφήγηση είναι ενέργεια υπεύθυνη και εμπορική (δεν είναι το ίδιο πράγμα; Και στις δυο δεν πρέπει να ζυγίζουμε;), της οποίας η έκβαση (η ενδεχόμενη μεταμόρφωση) αναγράφεται ως ένδειξη στην τιμή του εμπορεύματος, στο αντικείμενο της αφήγησης. Αυτό το αντικείμενο λοιπόν δεν είναι τελευταίο, δεν είναι ο στόχος, το τέρμα, το τέλος της διήγησης (το Σαραζίν δεν είναι μια «ιστορία καστράτου»): ως νόημα, το υποκείμενο του ανεκδότου αποδεσμεύει μια παλινδρομική δύναμη που επανέρχεται στην ομιλία και απομυθοποιεί, συνθλίβει την αθωότητα της εκπομπής της: αυτό που διη-

γείται κανείς είναι η «διήγηση». Τελικά, δεν υπάρχει αντικείμενο της αφήγησης: η αφήγηση έχει ως αντικείμενο μόνο την ίδια: η αφήγηση διηγείται τον εαυτό της.

### 557. – Άδικο έχω;

– **Ναι, απάντησα με κάποιο θάρρος. Τελειώνοντας αυτή την ιστορία, που είναι αρκετά γνωστή στην Ιταλία, μπόρεσα να σας δώσω μια καλή ιδέα για τις προόδους του σημερινού πολιτισμού. Δεν δημιουργεί πια τέτοια δυστυχισμένα πλάσματα.** \* Με μια τελευταία προσπάθεια –στην πραγματικότητα προορισμένη να αποτύχει, γι' αυτό χρειάζεται «κάποιο θάρρος»– ο αφηγητής επιχειρεί να αντιτάξει στον τρόμο ενός πανίσχυρου ευνουχισμού –που μολύνει τα πάντα και του οποίου είναι το τελευταίο θύμα– το φράγμα της ιστορικής λογικής, του θετικού γεγονότος: ας αποδιώξουμε το σύμβολο, λέει, ας επιστρέψουμε στη γη, στο «πραγματικό», στην ιστορία: δεν υπάρχουν πια καστράτοι: η αρρώστια νικήθηκε, εξαφανίστηκε από την Ευρώπη, όπως η πανούκλα, η λέπρα· μικροσκοπική πρόταση, αμφίβολο οχύρωμα, γελοίο επιχείρημα ενάντια στην κεραυνοβόλο δύναμη του συμβολικού, που έρχεται να συμπαρασύρει όλο τον μικρό πληθυσμό του Σαραζίν (ΣΥΜ. Άρνηση της μεταδοτικότητας του ευνουχισμού). \*\* ΣΗΜ. Ορθολογισμός, α-συμβολισμός (αυτό το σήμα έχει ήδη αποδοθεί στον αφηγητή). \*\*\* ΑΝΑΦ. Ιστορία των καστράτων. Ο ιστορικός κώδικας στον οποίο αναφέρεται ο αφηγητής μάς μαθαίνει ότι οι δυο τελευταίοι γνωστοί καστράτοι ήταν ο Κρεσεντίνι, που, όταν τον άκουσε ο Ναπολέων στη Βιέννη το 1905, του απένειμε το παράσημο της Τάξης του Σιδηρού Στέμματος και τον έφερε στο Παρίσι, όπου και πέθανε το 1846, και ο Βελούτι που τραγούδησε για τελευταία φορά στο Λονδίνο και πέθανε κάτι παραπάνω από 100 χρόνια (το 1861).

558. – **Το Παρίσι, είπε εκείνη, είναι πολύ φιλόξενη γη· δέχεται τα πάντα, και τις επονειδιστες περιουσίες και τις αιματοβαμμένες**

λύοντας τις υποδειγματικές μπάρες, καταλύει την εξουσία της *θεμπίης αντικατάστασης* που θεμελιώνει το νόημα: δεν είναι πια δυνατόν λοιπόν να αντιτάσσεται κανονικά ένα αντίθετο σε ένα αντίθετο, ένα φύλο σε ένα άλλο, ένα αγαθό σε ένα άλλο· δεν είναι πια δυνατόν να διαφυλαχθεί μια τάξη ακριβούς αντιστοιχίας· με μια λέξη, δεν είναι πια δυνατόν να *αναπαριστούμε*, να δίνουμε στα πράγματα *αναπαραστάτες*, εξατομικευμένους, διαχωρισμένους, κατανεμημένους: το *Σαραζίν* αναπαριστά την ίδια την αναστάτωση της αναπαράστασης, την απορυθμισμένη (πανδημική) κυκλοφορία των σημείων, των φύλων, των περιουσιών.

**561. Και η μαρκησία έμεινε σκεφτική.** \* Σκεφτική, η μαρκησία μπορεί να σκέφτεται πολλά πράγματα που συνέβησαν ή θα συμβούν, αλλά για τα οποία δεν θα μάθουμε ποτέ τίποτα: η απέραντη ευρύτητα των σκέψεων (και ακριβώς αυτή είναι η δομική τους λειτουργία) αποπέμπει από αυτό το ύστατο λέξιμα κάθε ταξινόμηση.

### XCIII. Το σκεπτόμενο κείμενο

Σαν τη μαρκησία, το κλασικό κείμενο είναι σκεπτικό: γεμάτο νοήματα (όπως είδαμε), μοιάζει πάντα να επιφυλάσσει ένα τελευταίο νόημα, που δεν το εκφράζει, αλλά κρατάει τη θέση του κενή και σημαίνουσα: αυτός ο βαθμός μηδέν του νοήματος (που δεν είναι η ακύρωση αλλά, αντίθετα, η αναγώρισή του), αυτό το συμπληρωματικό, απροσδόκητο νόημα, που είναι το θεατρικό σημάδι του υπονοούμενου, είναι οι σκέψεις: οι σκέψεις (των προσώπων, των κειμένων) είναι το σημαίνον εκείνου που δεν μπορεί να εκφραστεί, όχι εκείνου που δεν έχει εκφραστεί. Γιατί, ακόμα κι αν το κλασικό κείμενο δεν έχει τίποτε άλλο να πει παρά μόνο αυτό που λέει, τουλάχιστον συνηθίζει να «αφήνει να εννοηθεί»

πως δεν τα λέει όλα: αυτός ο *υπαιγιγμός* κωδικοποιείται από τις σκέψεις, που είναι σημείο μόνο του εαυτού τους: λες και, έχοντας γεμίσει το κείμενο, αλλά φοβούμενος από εμμονή ότι δεν το έχει *αναμφισβήτητα* γεμίσει, ο λόγος να ήθελε να το συμπληρώσει με ένα *et cetera* της πληρότητας. Όπως οι σκέψεις ενός προσώπου σημαίνουν ότι αυτό το κεφάλι είναι γεμάτο συγκρατημένες λέξεις, έτσι και το (κλασικό) κείμενο εγγράφει στο σύστημα των σημείων του την υπογραφή της πληρότητάς του: όπως το πρόσωπο, το κείμενο γίνεται *εκφραστικό* (ας θεωρήσουμε ότι σημαίνει την εκφραστικότητά του), προικισμένο με μια εσωτερικότητα που το υποτιθέμενο βάθος της αναπληρώνει τη φειδώ του πληθυντικού του: *Τι σκέφτεστε*; θέλουμε να ρωτήσουμε το κλασικό κείμενο, βλέποντας το διακριτικό του κάλεσμα· μα το κείμενο –πιο πονηρό απ' όλους εκείνους που πιστεύουν ότι θα ξεγλιστρήσουν απαντώντας: *τίποτα*– το κείμενο δεν απαντά, δίνοντας στο νόημα το τελευταίο του κλείσιμο: την αποσιώπηση.