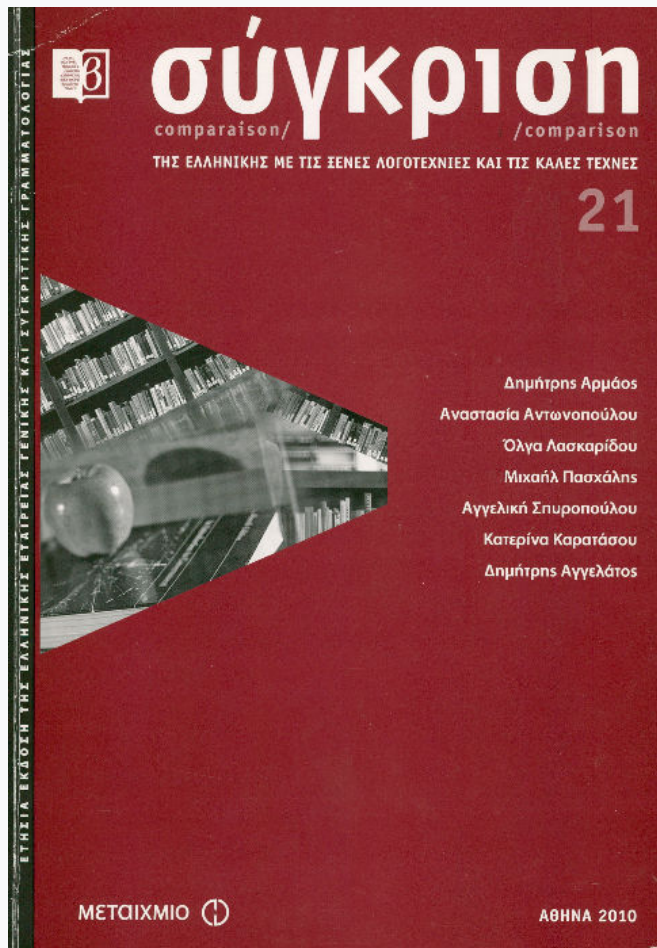


Σύγκριση

Τόμ. 21 (2010)



Λογοτεχνία και φωτογραφία: Ο φωτεινός θάλαμος του Roland Barthes

Όλγα Λασκαρίδου

doi: [10.12681/comparison.85](https://doi.org/10.12681/comparison.85)

Copyright © 2017



Άδεια χρήσης [Creative Commons Attribution-NonCommercial-ShareAlike 4.0](https://creativecommons.org/licenses/by-nc-sa/4.0/).

Βιβλιογραφική αναφορά:

Λασκαρίδου Ό. (2017). Λογοτεχνία και φωτογραφία: Ο φωτεινός θάλαμος του Roland Barthes. *Σύγκριση*, 21, 53-71. <https://doi.org/10.12681/comparison.85>

Λογοτεχνία και φωτογραφία.
Ο Φωτεινός θάλαμος του Roland Barthes

I.

Η ανακάλυψη της φωτογραφίας κατά το πρώτο ήμισυ του 19ου αιώνα επέδρασε καθοριστικά στην εξέλιξη της εικαστικής τέχνης. Αρχικά η πιστή αναπαράσταση της πραγματικότητας, που έγινε πλέον εφικτή με τεχνικά μέσα, εξώθησε τους εικαστικούς καλλιτέχνες σε έναν ανταγωνισμό με τη φωτογραφία, με στόχο μια όσο το δυνατόν ακριβέστερη απεικόνιση της πραγματικότητας. Ήδη όμως οι ιμπρεσιονιστές εγκαταλείπουν την προσπάθεια αυτή και απορρίπτουν μια «φωτογραφικά» ρεαλιστική τέχνη. Αποκορύφωμα της εξέλιξης αυτής είναι οι πρωτοπορίες των αρχών του 20ού αιώνα, που απελευθερώνουν οριστικά τη ζωγραφική από την απεικονιστική της λειτουργία. Η ζωγραφική παύει να είναι ένα αναπαραστατικό σύστημα και αναπτύσσεται πλέον ως αυτοσημαινόμενη, χωρίς εξωτερικές αναφορές στην ορατή πραγματικότητα.¹

Στο ερώτημα «κατά πόσο η εξέλιξη της λογοτεχνίας επηρεάστηκε ανάλογα από τη φωτογραφία» θα μπορούσε κανείς να παρατηρήσει ότι η προσπάθεια μιας αντικειμενικής και λεπτομερούς περιγραφής της πραγματικότητας στο λογοτεχνικό κείμενο, όπως είναι χαρακτηριστική για τα ρεύματα του αστικού ρεαλισμού και του νατουραλισμού, συμπίπτει χρονικά με την ευρεία εξάπλωση του νέου μέσου. Και όπως η ζωγραφική, έτσι και η λογοτεχνία οδεύει κατόπιν, από την εποχή του εξπρεσιονισμού και μετά, όλο και περισσότερο προς την αυτοαναφορικότητα.²

Ωστόσο, μια τέτοια αναλογία, όσο θελκτική κι αν είναι, υπεραπλουστεύει την πολυδιάστατη σχέση μεταξύ φωτογραφίας και λογοτεχνίας.³ Η λογοτεχνική «αντίδραση» στο νέο μέσο δεν περιορίζεται στην εφαρμογή ή άρνηση τεχνικών γραφής που μιμούνται τον φωτογραφικό φακό. Διότι μια τέτοια «αναλογία» ξεκινά από την προϋπόθεση ότι η φωτογραφία τεκμηριώνει την πραγματικότητα, σε αντίθεση με τη λογοτεχνία, που την επινοεί. Δανείζομαι ένα παράδειγμα από τον Vítězslav Hořák, που υπογραμμίζει το πρόβλημα σε όλη του τη διάσταση:⁴ Ας υποθέσουμε, λέει ο Hořák, ότι έχω στην κατοχή μου μια εξαιρετικά σπάνια, παλαιά φωτογραφία που απεικονίζει τον Gottlob Frege και θέλω να πουλήσω αυτή την πολύτιμη εικόνα σε κάποιον συλλέκτη. Για να μου κάνει μια πρώτη

εκτίμηση βγάζω ένα ακριβές φωτοτυπικό αντίγραφο της φωτογραφίας, το οποίο προτίθεμαι να του στελω. Ταυτόχρονα όμως ξεκινάει και ένα σεμινάριό μου για τον Frege στο πανεπιστήμιο και, επειδή θέλω να δείξω στους φοιτητές ένα πορτρέτο του, παίρνω τη φωτοτυπία αυτή μαζί μου στο πρώτο μάθημα. Και τις δύο φορές η φωτοτυπημένη εικόνα χρησιμεύει ως τεκμήριο, αλλά τι ακριβώς τεκμηριώνει; Η απάντηση είναι και στις δύο περιπτώσεις σαφής: Για τους φοιτητές απεικονίζει το πρόσωπο, για τον εκτιμητή συλλέκτη την πολύτιμη πρωτότυπη φωτογραφία. Και το πιο ενδιαφέρον: Ούτε ο συλλέκτης ούτε οι φοιτητές έχουν πρόβλημα να αντιληφθούν την εικόνα ως τεκμήριο της πραγματικότητας.

Το παράδειγμα του Horák δείχνει ότι η αναφορικότητα της φωτογραφίας είναι αποτέλεσμα μιας σημασιοδοτικής πράξης. Το ζήτημα δεν είναι τι σημαίνει μια φωτογραφία αλλά *πώς* σημαίνει, *πώς* αποκτά σημασία. Ή, όπως το διατυπώνει ο Roland Barthes: Η ίδια η φωτογραφία δεν μπορεί να μας πει τι μας δείχνει.⁵ Τίθεται συνεπώς το ερώτημα αν και με ποιον τρόπο το κατορθώνει η γλώσσα – ερώτημα το οποίο απασχολεί το συγγραφέα στο τελευταίο βιβλίο που συνέγραψε πριν από το θάνατό του, το *Φωτεινό θάλαμο* (*La chambre claire*, 1980).

Πρόκειται για μια μελέτη στην οποία ο Barthes κινείται από την «οντολογική επιθυμία» (σ. 11) να ανακαλύψει το «είδος» (σ. 28), την «ουσία» (σ. 12), το «νόημα» (σ. 107) της φωτογραφίας. Τα 48 κεφάλαια από τα οποία αποτελείται είναι δομημένα σε δύο μέρη, τα οποία ξεκινούν με τρόπο χαρακτηριστικό για αφηγηματικές δομές μάλλον παρά για μια θεωρητική μελέτη, με αποτέλεσμα ο *Φωτεινός θάλαμος* να αποκτά σαφή αφηγηματικό χαρακτήρα:⁶ «Μια μέρα, πάει πολύς καιρός, έπεσα πάνω σε μια φωτογραφία του τελευταίου αδελφού του Ναπολέοντα, του Ζερόμ (1852)» (σ. 11)· «ένα νοεμβριανό δειλινό, λοιπόν, λίγο καιρό μετά το θάνατο της μητέρας μου, τακτοποιούσα διάφορες φωτογραφίες» (σ. 89). Διχασμένη ανάμεσα σε αφηγηματικό και κριτικό λόγο ξετυλίγεται και η συνέχεια των *Σημειώσεων για τη φωτογραφία*,⁷ πράγμα που οδήγησε τους κριτικούς να χαρακτηρίσουν τη μορφή του κειμένου ως «τρίτη μορφή», όπου θεωρητικός και αφηγηματικός λόγος έχουν ισοβαρή σχέση.⁸ Η παρούσα μελέτη ακολουθεί, ως εκ τούτου, μια ανάγνωση σε διττό επίπεδο, αντιλαμβανόμενη το κείμενο του Barthes ταυτόχρονα ως θεωρητικό δοκίμιο για τη φωτογραφία αλλά και ως ιδιαίτερα προσωπική αφήγηση με θέμα την απώλεια και το θάνατο.⁹

II.

Αντικείμενο του *Φωτεινού θαλάμου* είναι καταρχήν η φωτογραφία, την οποία ο Barthes προσεγγίζει φαινομενολογικά,¹⁰ με μόνο γνώμονα το εγώ του, την καθα-

ρά υποκειμενική κρίση του. Για να βρει απάντηση στο ερώτημά του «τι είναι η φωτογραφία “*καθ’ εαυτήν*”» (σ. 11), ποιο «ουσιαστικό γνώρισμα» την ξεχωρίζει «από την κοινότητα των εικόνων» (σ. 11), εκκινεί από την υπόθεση ότι η ουσία της φωτογραφίας δεν μπορεί να έγκειται παρά στο «καινούργιο, που [...] είχε φέρει» (σ. 12). Η φωτογραφία πιστοποιεί πρώτα απ’ όλα μια παρουσία. Όμως, αυτό που «αναπαράγει στο άπειρο δεν έχει συμβεί παρά μόνο μία φορά» η φωτογραφία «επαναλαμβάνει με μηχανικά μέσα εκείνο που δεν μπορεί ποτέ πια να επαναληφθεί» (σ. 13). Έτσι, σε μια πρώτη προσπάθεια προσέγγισης, ο Barthes ορίζει τη φωτογραφία ως υπέρτατη έκφραση του πραγματικού: Είναι το «απόλυτα μερικό», το ιδιαίτερο, το συγκεκριμένο («η συγκεκριμένη φωτογραφία και όχι η Φωτογραφία»), το τυχαίο, η σύμπτωση, «κοντολογίς, η Τύχη, η Ευκαιρία, η Συνάντηση, το Πραγματικό στην ενδελεχή έκφρασή του» (σ. 13).¹¹ Στο πλαίσιο αυτό ο Barthes αναφέρεται στο βουδισμό, ο οποίος για να δηλώσει την πραγματικότητα λέει: *tathata*. «*Tat* σημαίνει στα σανσκριτικά *τούτο* και φέρνει στο νου τη χειρονομία του νήπου που δείχνει κάτι με το δάχτυλο και λέει: “*Ta Nta To*” (τούτο)! Μια φωτογραφία βρίσκεται πάντα στην άκρη αυτής της χειρονομίας και λέει: *τούτο, αυτό είναι [...]*! *Αλλά δεν λέει τίποτε άλλο*» (σ. 13).

Ο δεικτικός αυτός χαρακτήρας οφείλεται στο γεγονός ότι η φωτογραφία έχει «από τη φύση της κάτι το ταυτολογικό: μια πίπα φωτογραφημένη είναι πάντα μια πίπα» (σ. 14).¹² Επειδή η φωτογραφία «κουβαλά πάντα μαζί της» το αντικείμενο αναφοράς της (*réfèrent* – αυτό που απεικονίζει, αναπαριστά), ανήκει στην κατηγορία εκείνη των αντικειμένων «που δεν μπορείς να χωρίσεις τα δυο φύλλα τους δίχως να τα καταστρέψεις» (σ. 15). Δεν είναι αδύνατον, υποστηρίζει ο Barthes, να ξεχωρίσει κανείς τη φωτογραφία από το αντικείμενο αναφοράς της – «πολλοί επαγγελματίες το καταφέρνουν» (σ. 14)–, αλλά για τούτο απαιτείται μια δεύτερη σκέψη. Η επιμονή του αντικειμένου αναφοράς να είναι πάντα παρόν – «δεν υπάρχει φωτογραφία χωρίς κάτι ή κάποιον» (σ. 15)– αφενός κάνει τη φωτογραφία «αόρατη», διάφανη, αφετέρου την συμπαράσφηνει «στην απέραντη ακαταστασία των αντικειμένων» (σ. 15).

Η πρώτη αυτή προσπάθεια ορισμού της φωτογραφίας έχει μεθοδολογικές συνέπειες, αφού κάθε συστηματοποίηση και ταξινόμηση της φωτογραφίας θα ήταν ουσιαστικά αντίθετη προς το χαρακτήρα της. Αντί για μια *Mathesis universalis*, ο Barthes προκρίνει ως εκ τούτου μια *Mathesis singularis*, και περιορίζεται στο πρώτο μέρος του βιβλίου σε λίγες μόνο, μεμονωμένες φωτογραφίες που τον γοητεύουν, που είναι βέβαιος ότι «υπάρχουν» για αυτόν, και για τις οποίες αρχίζει να μιλά «διαφορετικά», με βάση το προσωπικό συναίσθημα, ώστε να ανακαλύψει «το θεμελιακό γνώρισμα, το καθολικό δίχως το οποίο δεν υπάρχει Φωτογραφία» (σ. 18).

Πολύ γρήγορα εντοπίζει ότι αυτό που κάνει τις φωτογραφίες αυτές «υπαρκτές» και ελκυστικές για κείνον είναι «η ταυτόχρονη παρουσία δύο ανεξάρτητων, ετερογενών στοιχείων» (σ. 31), τα οποία ονομάζει *studium* και *punctum*. Με τον όρο *studium* ο Barthes περιγράφει το «πεδίο» εκείνο της φωτογραφίας που περικλείει ό,τι υπόκειται σε κώδικες: το πληροφοριακό ή συμβολικό περιεχόμενο της, τις διάφορες λειτουργίες της, το περικείμενό της, την αναφορικότητα της, την κοινωνική σημασία της κ.ο.κ.: «Το *studium* είναι το ευρύτερο πεδίο της νοηλικής επιθυμίας, του ποικίλου ενδιαφέροντος, του άστατου γούστου: μ' αρέσει, δεν μ' αρέσει, I like, I don't. Το *studium* είναι της τάξεως του το like και όχι του το love» (σ. 44). Το *studium* προκαλεί ένα «μέσο συναίσθημα» χωρίς ιδιαίτερη ένταση. Μια φωτογραφία με *studium* είναι καλή, αλλά εκείνο που την κάνει «υπαρκτή» για τον Barthes είναι το δεύτερο στοιχείο, που

έρχεται να σπάσει (ή να ρυθμοκοπήσει) το *studium*. Αυτή τη φορά δεν είμαι εγώ που πάω να το γυρέψω (καθώς επενδύω το πεδίο του *studium* με την κυρίαρχη συνειδησή μου): αυτό είναι που φεύγει από τη σκηνή σαν βέλος και έρχεται να με διαπεράσει. Υπάρχει στα λατινικά μια λέξη για τούτη την πληγή, για τούτη την αμυχή, για τούτο το σημάδι που κάνει ένα αιχμηρό εργαλείο. Η λέξη αυτή φαίνεται να μου ταιριάζει ακόμα καλύτερα, αφού αναφέρεται και στην ιδέα της στίξης κι αφού οι φωτογραφίες για τις οποίες μιλάω μοιάζουν πράγματι εστιγμένες, κάποτε μάλιστα κατάστικτες, από τούτα τα ευαίσθητα στίγματα. Ακριβώς τούτα τα σημάδια, τούτες οι πληγές είναι στίγματα. Αυτό το δεύτερο στοιχείο, που έρχεται να διαταράξει την ισορροπία του *studium*, θα το ονομάσω επομένως *punctum*, διότι *punctum* είναι συνάμα: αμυχή, μικρή τρύπα, μικρή κηλίδα, μικρή τομή – αλλά και ζαριά. Το *punctum* μιας φωτογραφίας είναι το τυχαίο που, από μόνο του, με κεντά (αλλά και με μελανιάζει, με πονά). (σ. 43)

Σε αντίθεση με το *studium*, το *punctum* είναι το μη κωδικό στίγμα του τυχαίου, που «παρασύρει» τον παρατηρητή «έξω από το πλαίσιο της φωτογραφίας [...] λες κι η εικόνα εκσφενδονίζει την επιθυμία πέρα από εκείνο που μας δίνει να δούμε» (σ. 82 κ.ε.). Είναι ένα «συμπλήρωμα» που προσθέτει ο παρατηρητής στη φωτογραφία κι «*ωστόσο υπάρχει ήδη σ' αυτή*» (σ. 79). Καθώς αποσπά όλη του την ανάγνωση, το *punctum* αλλάζει τον τρόπο με τον οποίο ο παρατηρητής την αντιλαμβάνεται: «Χάρη στο σημάδι *κάποιου πράγματος*, η φωτογραφία παύει να είναι *οποιαδήποτε*» (σ. 71).¹³

Συχνά το *punctum* δεν είναι παρά μια «λεπτομέρεια» (σ. 64), όπως δείχνει το παράδειγμα της φωτογραφίας του Van der Zee *Family Portrait*, που απεικονίζει μια οικογένεια νέγων στην Αμερική του 1926. Ως *studium* ο Barthes διακρίνει εδώ όλες εκείνες τις αξίες που χαρακτηρίζουν τη λευκή αστική τάξη: Η φωτογραφία «μιλάει» για «την ευποληψία, το οικογενειακό πνεύμα, τον κομφορμ-

σμό, το κυριακάτικο ντύσιμο, μια προσπάθεια κοινωνικής ανόδου για την πρόσκτηση των ιδιοτήτων του Λευκού» (σ. 67). Όλα αυτά «ενδιαφέρουν» τον Barthes, ξυπνούν τη «συμπάθειά» του, αλλά δεν τον «κεντούν» (σ. 67). Αυτό που τον «κεντά» είναι «η φαρδιά ζώνη» της νεότερης γυναίκας, ο τρόπος που «έχει τα χέρια σταυρωμένα πίσω στην πλάτη, σαν μαθήτρια», αλλά πάνω απ' όλα «τα παπούτσια με τις μπαρέτες» που φοράει (σ. 67).¹⁴ Αυτό είναι το *punctum* που τον συγκινεί, χωρίς ωστόσο να μπορεί να πει γιατί τον αγγίζει κάτι τόσο παλιομοδίτικο. Η αδυναμία να ονομαστεί κάτι είναι για τον Barthes ξεκάθαρο σημάδι εσωτερικής ανησυχίας: «Αυτό που μπορώ να ονομάσω δεν μπορεί πραγματικά να με κεντρίσει» (σ. 77). Το *punctum* υπάρχει αναμφισβήτητα στη φωτογραφία του Van der Zee, όμως ο Barthes δεν μπορεί να το εντοπίσει, δεν βρίσκει το «σημείο», το «όνομά» του (σ. 77), αφού η άμεση παρατήρηση συχνά αποπροσανατολίζει τη γλώσσα, «σπρώχνοντάς τη σε μια προσπάθεια περιγραφής που, πάντοτε, θ' αστοχεί το στίγμα της εντύπωσης, το *punctum*» (σ. 78). Έτσι, το «αληθινό *punctum*» της φωτογραφίας του Van der Zee τού αποκαλύπτεται μόνο εκ των υστέρων, όταν δεν έχει πλέον τη φωτογραφία μπροστά του. Μάλιστα, η απόσταση αυτή επιτρέπει τώρα πια και την ερμηνεία: Δεν ήταν τα παπούτσια της γυναίκας αλλά το κολιέ που φορούσε, «διότι (δίχως άλλο) ήταν το ίδιο εκείνο κολιέ (λεπτό στριφτό κορδόνι από χρυσάφι)» (σ. 78) που ο Barthes θυμάται τη θεία του να φορά και το οποίο, μετά το θάνατό της, φυλάχτηκε σε μια οικογενειακή κασετίνα με παλαιά κοσμήματα. Η προσέγγιση του *punctum*, καταλήγει ο Barthes, γίνεται συνεπώς εφικτή μόνον εφόσον η φωτογραφία «δουλέψει» μέσα μας, και δεν μπορεί επ' ουδενί να είναι αποτέλεσμα μιας λεπτομερούς ανάλυσης (σ. 78).

Η φωτογραφία του Van der Zee βρίσκεται στο βιβλίο μερικές σελίδες πιο πίσω, και ίσως αυτός είναι ο λόγος που λίγοι έχουν αντιληφθεί την «αβλεψία» του Barthes: Το συγκεκριμένο αντικείμενο που περιγράφει ο Barthes ως *punctum* απουσιάζει από τη φωτογραφία: Η νεαρή μαύρη δεν φορά χρυσό αλλά μαργαριταρένιο κολιέ. Η Margaret Olin, που επισημαίνει την ασυμφωνία μεταξύ περιγραφής και φωτογραφίας, συμπεραίνει: «The reason that Barthes can recognize this *punctum* only in the absence of the picture itself is that the detail he picks out, the slender ribbon of braided gold, is not there. [...] In fact such a necklace appears, but in a different photograph, reproduced in *Roland Barthes par Roland Barthes*».¹⁵ Αυτή η δεύτερη φωτογραφία απεικονίζει τη θεία του Barthes φορώντας χρυσό κολιέ, μαζί με τους γονείς της. Σύμφωνα με την Olin, ο Barthes «συχχέει» τις δύο οικογενειακές φωτογραφίες, κυρίως επειδή ταυτίζεται η «σύνθεσή» τους, δεδομένου ότι τα τρία εικονιζόμενα πρόσωπα ποζάρουν στην ίδια θέση (οπότε η νεαρή μαύρη του Van der Zee «υποκαθιστά» τη θεία του Barthes):

Like a scientist or scholar who misses the forest while searching for a particular tree, Barthes [...] failed to see the composition of the whole while trying to decide on the decisive detail. This failure illustrates aspects of the *punctum* that he does not mention: the *punctum* may be the composition; the *punctum* may be forgotten; the *punctum* may be in a different photograph. The example illuminates an important aspect of memory: the deception at its heart, its ability to embroider and change, to be displaced like the details of a Freudian dream interpretation.¹⁶

Η αναφορά στον Freud είναι καιρία, όπως θα δείξει η ερμηνεία του *punctum* με βάση την ψυχαναλυτική θεωρία παρακάτω. Προηγουμένως όμως θα πρέπει να αναφερθούμε στο δεύτερο θέμα του *Φωτεινού θαλάμου*.

III.

Σ' ένα δεύτερο επίπεδο, οι *Σημειώσεις για τη φωτογραφία* διαβάζονται ως προσπάθεια επεξεργασίας του πένθους του Barthes για το θάνατο της μητέρας του. Το μέγεθος της απώλειας ήταν τεράστιο, όπως αποδεικνύει στο μεταξύ και το *Ημερολόγιο του πένθους*, που δημοσιεύτηκε μόλις πέρυσι από τα κατάλοιπά του.¹⁷ Ο Barthes κρατά εδώ σύντομες σημειώσεις, που ξεκινούν την αμέσως επομένη του θανάτου της μητέρας του, στις 26 Οκτωβρίου 1977. Πολλές από αυτές μαρτυρούν ότι η απώλεια στάθηκε επίσης αφορμή να συνειδητοποιήσει το αναπόφευκτο του δικού του θανάτου.¹⁸ Στις 27 Οκτωβρίου π.χ. γράφει: «Ποτέ πια! Ποτέ πια! Κι ωστόσο αντίφαση: αυτό το “Ποτέ πια” δεν είναι αιώνιο, αφού θα πεθάνουμε κι εμείς οι ίδιοι κάποια μέρα. “Ποτέ πια” είναι η λέξη των αθανάτων».¹⁹ Και στις 28 Μαΐου 1978: «Η αλήθεια του πένθους είναι πολύ απλή. Τώρα που η μαμ. [sic] πέθανε, οδηγούμαι στο θάνατο (μόνο ο χρόνος με χωρίζει απ' αυτόν)».²⁰ Παρόμοιες σκέψεις εκφράζει και στον *Φωτεινό θάλαμο*: «Δεν μπορούσα πια παρά να προσμένω τον ολικό, μη διαλεκτικό, θάνατό μου» (σ. 101). Στη διαπίστωση αυτή τον οδηγεί μια φωτογραφία της μητέρας του, την οποία αναφέρει και στο *Ημερολόγιο του πένθους* στις 13 Ιουνίου 1978: «Σήμερα το πρωί, ξαναπιάνοντας με μεγάλο πόνο τις φωτογραφίες, συγκλονισμένος από μία που δείχνει τη μαμ. κοριτσάκι, γλυκιά, διακριτική δίπλα στον Philippe Binger [τον αδελφό της] (*Σέρα*²¹ της *Chennevières*, 1898). Κλαίω».²² Πρόκειται για τη φωτογραφία γύρω από την οποία περιστρέφεται αποκλειστικά το δεύτερο μέρος του *Φωτεινού θαλάμου* – με μια ασημαντη εκ πρώτης όψεως διαφορά: Στον *Φωτεινό θάλαμο*, η ανακάλυψη της φωτογραφίας αυτής δεν τοποθετείται τον Ιούνιο αλλά τον Νοέμβριο. Η χρονολογική απόκλιση μπορεί να είναι ασφαλώς τυχαία, να οφείλεται σε ένα απλό λάθος μνήμης (αν και το

μέγεθος της επίδρασης που αποδίδεται στη φωτογραφία δεν συνηγορεί για μια τέτοια ανάγνωση), όμως μπορεί και να αποτελεί μέρος ενός πλασματικού σκηνοικού, η φθινοπωρινή μελαγχολία του οποίου αρμόζει πολύ καλύτερα στο πένθος του αφηγητή-συγγραφέα.

Η φωτογραφία δείχνει τη μητέρα του σε ηλικία 5 ετών, δηλαδή έτσι όπως ο Barthes δεν την είδε ποτέ. Παρ' όλα αυτά ανακαλύπτει σ' αυτήν όλα όσα καμιά άλλη φωτογραφία της δεν μπόρεσε να του αποκαλύψει: «την αλήθεια του προσώπου» που είχε αγαπήσει (σ. 94): «Παρατηρούσα το μικρό κορίτσι κι επιτέλους ξαναβρήκα τη μητέρα μου», τη «φωτεινότητα του προσώπου της» (σ. 95), την «πραότητα», την «υπέριστα αθωότητα», την «καλοσύνη» της (σ. 96). Ενώ σε όλες τις άλλες φωτογραφίες «αναγνώριζε» τη μητέρα του μόνο από διαφορές (π.χ. από άλλους ανθρώπους), εδώ την «ξαναβρήκε» (σ. 93), αφού τούτη η ιδιαίτερη φωτογραφία συγκέντρωνε όλους τους προσδιορισμούς που συνιστούσαν την ουσία της μητέρας του (σ. 98).

Η συγκεκριμένη φωτογραφία, ως η μόνη «υπαρκτή» πλέον για τον Barthes, γίνεται στη συνέχεια ο μίτος της Αριάδνης που θα τον οδηγήσει στη «φύση» της φωτογραφίας γενικότερα (σ. 102). Ενώ το πρώτο μέρος του *Φωτεινού θαλάμου* περιγράφει με τη βοήθεια του ζεύγους *studium / punctum* πώς λειτουργεί και επιδρά η φωτογραφία, το δεύτερο επικεντρώνεται στο ερώτημα πώς εξηγείται η επίδραση αυτή. Την απάντηση δίνει ο επαναπροσδιορισμός του *punctum*, που μετατοπίζεται εκ νέου – μια μετατόπιση που ωστόσο δεν αφορά πλέον τη «μορφή» (σ. 132), τα συγκεκριμένα αντικείμενα που απεικονίζονται, αλλά τη χρονική διάσταση του *punctum*. Αναφερόμενος στη φαινομενολογία της εικόνας του Sartre,²³ για τον οποίο κάθε εικόνα συνεπάγεται τη συνείδηση της απουσίας του εικονιζόμενου, ο Barthes εντοπίζει στη φωτογραφία μια ειδοποιό διαφορά από τις υπόλοιπες εικόνες. Το εικονιζόμενο δεν είναι το δυνάμει, «το *προαιρετικά* πραγματικό αντικείμενο» ή ον, στο οποίο αναφέρεται μια εικόνα ή ένα σημείο, «αλλά το *και' ανάγκη* πραγματικό αντικείμενο, που έχει τοποθετηθεί μπρος στο φακό, και χωρίς αυτό δεν θα υπήρχε φωτογραφία» (σ. 107). Σε αντίθεση με τη ζωγραφική ή άλλες παραστατικές τέχνες, στη φωτογραφία δεν μπορούμε να αρνηθούμε ότι το «*πράγμα ήταν παρόν*» (σ. 107). Ένας πίνακας π.χ. δεν επιτρέπει ασφαλή συμπεράσματα για αυτό που απεικονίζει, ενώ αντίθετα η ουσία της φωτογραφίας έγκειται στην πιστοποίηση, «ότι αυτό που βλέπω έχει πραγματικά υπάρξει» (σ. 115). Αυτήν ακριβώς τη σύζευξη πραγματικότητας και παρελθόντος ο Barthes ορίζει ως την «ουσία», το «νόημα» της φωτογραφίας: «*Αυτό-υπήρξε*» (σ. 107), και εδώ εντοπίζει πλέον το «Καινούργιο» που έφερε η φωτογραφία: «[...] μέχρι τούτη τη στιγμή καμιά αναπαράσταση δεν μπορούσε να με βεβαιώσει για

το παρελθόν του πράγματος, παρά μόνο με διαμεσολαβήσεις» (σ. 159). Για τον Barthes η φωτογραφία δεν αποτελεί συνεπώς «αντίγραφο του πραγματικού» αλλά «απορροή του παρελθόντος πραγματικού» (σ. 124). Αυτό που βλέπουμε δεν είναι «ανάμνηση», «φαντασία» ή «αναπαράσταση» αλλά «το πραγματικό» σε παρελθόντα χρόνο (σ. 116).²⁴ Η φωτογραφία γίνεται έτσι ο κατεξοχήν «τρόπος που η εποχή μας αντιμετωπίζει το Θάνατο» (σ. 128), αφού μετατρέπει καθετί εικονιζόμενο σε κάτι νεκρό. Ως παράδειγμα ο Barthes αναφέρει τον καταδικασμένο σε θάνατο Lewis Payne, τον οποίο φωτογράφησε ο Alexander Gardner το 1865 στο κελί της φυλακής του, την ώρα που περιμένει το δήμό του. Η φωτογραφία του μας λέει ταυτόχρονα: Είναι νεκρός (σήμερα), άρα είναι ήδη νεκρός (χθες) (σ. 134). Το *punctum* κάθε φωτογραφίας είναι εντέλει αυτή η «σπαρακτική έμφαση του νοήματος (*“Αυτό-υπήρξε”*), η καθαρή παράστασή του» (σ. 132), ο «Ολιγος» του «εκμηδενισμένου χρόνου» (σ. 135), που παραπέμπει πάντοτε στον αναπόφευκτο μελλοντικό θάνατο – του παρατηρητή μη εξαιρουμένου (σ. 130).

Ως «απορροή» του παρελθόντος πραγματικού η φωτογραφία έχει ωστόσο ταυτόχρονα και σχέση με την ανάσταση (σ. 115), διότι ενέχει κάτι σαν «την επιστροφή του νεκρού» (σ. 20). Το φωτογραφημένο σώμα δεν αγγίζει τον παρατηρητή μεταφορικά αλλά κυριολεκτικά, με τις ίδιες του τις ακτίνες: Από ένα πραγματικό σώμα, που υπήρξε κάποτε, λέει ο Barthes, εκπορεύτηκαν ακτίνες φωτός που «συναντούν εμένα, που είμαι [...] εδώ» (σ. 113). Έτσι, η *Φωτογραφία της Chennevières* «παρά τη θαμπάδα της» γίνεται για κείνον «ο θησαυρός των ακτίνων που εκπέμπονταν από τη μητέρα μου, από τα μαλλιά της, από την επιδερμίδα της, από το φόρεμά της, από τη ματιά της, *εκείνη τη μέρα*» (σ. 114). Ως παρουσία μιας απουσίας, κάθε φωτογραφία συγχωνεύει εντέλει την πραγματικότητα (*«Αυτό-υπήρξε»*) και την αλήθεια (*«Αυτό-είναι!»*) (σ. 158). Περισσότερα δεν μπορεί να πει ο Barthes για την ουσία της, αφού, όπως επισημαίνει, η φωτογραφία είναι «επίπεδη», μια «επιφάνεια» που δεν επιτρέπει την εμβάθυνση (σ. 147). Δεν μπορεί, επιπλέον, να πει περισσότερα, διότι η γλώσσα, την οποία θα χρησιμοποιήσει για να το πει (και να το γράψει), είναι ασύμβατη προς την ουσία της φωτογραφίας. Όπως η «κοινότητα των (μη φωτογραφικών) εικόνων», έτσι και η γλώσσα δεν μπορεί να πιστοποιήσει το (παρελθόν) πραγματικό, δεν μπορεί να παράσχει τη «βεβαιότητα» ότι *«Αυτό-υπήρξε»* (σ. 148). Ένα κείμενο «δεν είναι ποτέ αξιόπιστο *ως τη ρίζα*» (σ. 135), τουναντίον, δίνει τα πράγματα με τρόπο ασαφή και αμφισβητήσιμο, και μας παρακινεί συνεχώς να είμαστε δύσπιστοι σε αυτό που «νομίζουμε ότι βλέπουμε» (σ. 148). Ο λόγος είναι από τη φύση του πλασματικός, επινόηση (*«fictionnel»*),²⁵ και για να τον κάνουμε αξιόπιστο θα πρέπει να καταφύγουμε σε μια πληθώρα διαθέσιμων «μέτρων» (σ. 120).

Τον «αναξιόπιστο» αυτό χαρακτήρα της γλώσσας αντανακλά σαφώς το παράδειγμα του Van der Zee: Το κείμενο, όσο κι αν διαβεβαιώνει για το αντίθετο («δίχως άλλο ήταν το ίδιο εκείνο κολιέ...»), δεν συμβαδίζει με την πραγματικότητα που τεκμηριώνει η φωτογραφία. Εφόσον, λοιπόν, η ίδια η γλώσσα του κειμένου μαρτυρά τον «αναξιόπιστο» χαρακτήρα της με αυτό τον προφανή τρόπο, μας αναγκάζει όχι μόνο να δυσπιστήσουμε ως προς αυτό που «νομίζουμε πως βλέπουμε», αλλά και να αναζητήσουμε, στη συνέχεια, πιθανές ερμηνείες που θα αμβλύνουν ή και θα απαλείψουν την αντίφαση.

IV.

Όπως είδαμε παραπάνω, ο Barthes αναφέρεται στη φωτογραφία του Van der Zee για να δείξει ότι το *punctum* είναι μια λεπτομέρεια που «μετατοπίζεται» σε διαφορετικά αντικείμενα: Η συναισθηματική φόρτιση αφορούσε αρχικά τα παπούτσια με τις μπαρέτες, κατόπιν το (μαργαριταρένιο ή χρυσό) κολιέ της νεότερης γυναίκας: «Πολύ συχνά» γράφει ο Barthes στην αρχή του σχετικού κεφαλαίου, «το *punctum* είναι μια “λεπτομέρεια”, δηλαδή ένα μερικό αντικείμενο [objet partiel]. Γι’ αυτό, δίνω παραδείγματα για το *punctum* σημαίνει, κατά κάποιον τρόπο, προδίδομαι» (σ. 64).²⁶ Τι κοινό έχουν τα αντικείμενα αυτά, ώστε να επιτρέπουν τη μετατόπιση του *punctum*; Και γιατί η αναφορά τους προδίδει το γράφοντα και ισοδυναμεί με την «παράδοσή» του; Ένα κοινό είναι το καμπύλο, ημικυκλικό σχήμα τους, το οποίο τα συνδέει μάλιστα και με τη «φαρδιά ζώνη» της νέγρας, που επίσης «άγγιξε» το συγγραφέα.²⁷ Η φράση κλειδί εδώ είναι το «μερικό αντικείμενο», που ως ψυχαναλυτικός όρος παραπέμπει στο μητρικό στήθος.²⁸ Ως *punctum* αποκαλύπτονται έτσι όχι τα ίδια τα αντικείμενα αλλά το σχήμα τους, η «μορφή» (σ. 132), όπως είδαμε ότι την ονομάζει ο Barthes. Τώρα μπορούμε επίσης να αντιληφθούμε γιατί η αλυσίδα που φυλάχτηκε μετά το θάνατο της θείας στην κασετίνα με τα παλιά οικογενειακά κοσμήματα είναι το «αληθινό *punctum*» της φωτογραφίας, εφόσον παραπέμπει ακόμα πιο καθαρά στο στήθος της –ενταφιασμένης πλέον– μητέρας.

Όμως και η πρώτη προσπάθεια του Barthes να προσεγγίσει τη φωτογραφία επιδέχεται ψυχαναλυτική ερμηνεία, σύμφωνα με τον Burgin,²⁹ ο οποίος συνδέει τη νηπιακή ομιλία, το «Τα Ντα Το», με το φροϋδικό νηπιακό παιχνίδι του Fort-Da.³⁰ Στο παιχνίδι αυτό ο Freud εντοπίζει κατ’ αρχάς τον καταναγκασμό της επανάληψης, την οποία ερμηνεύει στη συνέχεια ως προσπάθεια ελέγχου του χαμένου αντικειμένου και συνεπώς ως επιτυχημένη επεξεργασία του πρωταρχικού τραύματος του χωρισμού από τη μητέρα. Είδαμε πως η επανάληψη ανήκει

εξαρχής στα ουσιώδη γνωρίσματα της φωτογραφίας, η δεικτική της γλώσσα ωστόσο περιοριζόταν στο πρώτο μέρος του *Φωτεινού θαλάμου* μόνο στο «Da», στο «εδώ», στην παρουσία της μητέρας. Ωστόσο, η σύζευξη παρουσίας και απουσίας στο δεύτερο μέρος («*Αυτο-υπήρξε*») μετατρέπει τη φωτογραφία σε *συγχρονική* παράσταση του φρουδικού Fort-Da. Αν μάλιστα λάβουμε υπόψη ότι για τον Lacan το αντιθετικό φωνημικό ζεύγος Fort-Da αποτελεί την πρώτη αλυσίδα σημαινόντων που παράγει το νήπιο, και συνεπώς σηματοδοτεί την είσοδο στη συμβολική τάξη,³¹ κατανοούμε ακόμα καλύτερα πώς το μη κωδικό runctum του Barthes «διασπά» και επιφέρει ανισορροπία στο studium, που υπόκειται εξ ολοκλήρου σ' αυτήν.

Θα μπορούσαμε να παραθέσουμε πολλά ακόμα παραδείγματα που να συνδέουν τις «υπαρκτές» για τον Barthes φωτογραφίες με το τραύμα της πρωταρχικής απώλειας,³² το οποίο αφύπνισε ο θάνατος της μητέρας του,³³ παραβλέποντας έτσι το γεγονός ότι οι ερμηνείες αυτές υπονομεύουν στην ουσία τη θεωρία περί runctum, εφόσον αφαιρούν από το «στίγμα» της φωτογραφίας το ουσιαστικότερο χαρακτηριστικό, τον μη κωδικό χαρακτήρα του, και υποτάσσουν το απόλυτα μοναδικό και υποκειμενικό («η αλήθεια – η αλήθεια για μένα», σ. 152) στον γλωσσικό κώδικα. Με δυο λόγια: Η ερμηνεία μετατρέπει το άφατο runctum σε studium, σε μια γενικευμένη αντικειμενικότητα. Ο ίδιος ο Barthes ωστόσο έχει προφανώς επίγνωση του ανέφικτου του εγχειρήματος μιας «επιστήμης του μοναδικού όντος» (σ. 99),³⁴ όπως αποδεικνύουν δύο φωτογραφίες του *Φωτεινού θαλάμου*, πάνω στην επιφάνεια των οποίων τέμνονται τα δύο θέματα (φωτογραφία – θάνατος) αλλά και τα δύο επίπεδα (θεωρητικό – αφηγηματικό), και που έτσι αποδεικνύονται ως οι δύο σημαντικότερες του βιβλίου: η φωτογραφία του Daniel Boudinet *Polaroid, 1979*, την οποία δεν αναφέραμε ως τώρα, και βεβαίως η *Φωτογραφία της Chennevières*.

V.

Ήδη ο τίτλος που επιλέγει ο Barthes για το βιβλίο του δηλώνει πως δεν συνδέει τη φωτογραφία με το βάθος, αφού δεν την αντιλαμβάνεται ως camera obscura, ως σκοτεινό θάλαμο τον οποίο διαπερνά το φως, αλλά ως φωτεινή επιφάνεια, στην οποία αντανακλώνται οι ακτίνες των αντικειμένων, ως camera lucida.³⁵ Στην προσπάθειά του να «φωτίσει» την ουσία της φωτογραφίας τον βοηθά το ίδιο της το φως, για την ακρίβεια το φως των ματιών της μητέρας του, που τον κατακλύζει μέσα από όλες τις φωτογραφίες της – ακόμα και μέσα από τις «οποιοδήποτε» (σ. 99), εκείνες που δεν μπορούσαν να του δείξουν την «ουσία»

της. Διότι η φωτεινότητα των γαλαζοπράσινων ματιών της ήταν για κείνον «κάτι σαν διαμεσολάβηση που τον οδηγούσε προς μια ουσιαστική ταυτότητα» (σ. 94). Με το φως αυτό συνδέουν οι κριτικοί του Barthes τη φωτογραφία του Daniel Boudinet, η οποία έχει εξέχουσα θέση στο βιβλίο.³⁶ Είναι όχι μόνο η πρώτη (βρίσκεται πριν από το καθαυτό κείμενο του Barthes, αμέσως μετά την αφιέρωση στον Sartre, τυπωμένη σε γυαλιστερό χαρτί με ειδικό πλαίσιο) και η πιο σύγχρονη, αλλά και η μόνη έγχρωμη φωτογραφία που περιλαμβάνεται στο βιβλίο. Η φωτογραφία του Boudinet αποτελεί τον αντίποδα της *Φωτογραφίας της Chennevières*. Ο αναγνώστης τη βλέπει, αλλά δεν βρίσκει καμία αναφορά σ' αυτή σε όλο το κείμενο,³⁷ οπότε μοιάζει να λειτουργεί ως «έμπρακτη» τεκμηρίωση του άφατου *punctum*. Αντίθετα, η *Φωτογραφία της Chennevières*, παρόλο που αποτελεί το σημείο αναφοράς όλου του κειμένου, είναι προσιτή στον αναγνώστη μόνο μέσω της περιγραφής της, αφού η ίδια η φωτογραφία δεν περιλαμβάνεται στο βιβλίο. Όπως ισχυρίζεται ο Barthes, αρνείται να τη δείξει στον αναγνώστη επειδή είναι «υπαρκτή» μόνο για τον ίδιο (σ. 103).

Η φωτογραφία του Boudinet ανήκει σε μια σειρά φωτογραφιών με τον τίτλο *Fragments of a Labyrinth*, τις οποίες τράβηξε ο φωτογράφος στη διάρκεια μιας ολόκληρης νύχτας, ανάμεσα σε δύση και ανατολή του ήλιου, στο διαμέρισμά του, χρησιμοποιώντας μόνο τον ελάχιστο φυσικό φωτισμό που έμπαινε από τα παράθυρα.³⁸ Στην *Polaroid, 1979* δεν βλέπουμε πολλά. Το μεγαλύτερό της μέρος καλύπτεται από μια γαλαζοπράσινη κουρτίνα, που εμποδίζει το βλέμμα να κοιτάξει προς τα έξω και να δει τι υπάρχει πίσω της, ενώ το κάτω μέρος της ακουμπά σε ένα άδειο μαξιλάρι επάνω σε έναν καναπέ ή κρεβάτι, αφήνοντας ένα μικρό άνοιγμα, από το οποίο μπαίνει το λιγοστό φως της αυγής, που δεν αρκεί για να φωτίσει ολόκληρη τη φωτογραφία. Το γαλαζοπράσινο αυτό φως αποπνέει αφενός τη μελαγχολία που κυριαρχεί κατόπιν και στο κείμενο,³⁹ συνδέεται όμως αφετέρου με το φως των ματιών της μητέρας του.⁴⁰ Ο ίδιος ο Barthes μοιάζει να συνδέει, έμμεσα, τις δύο φωτογραφίες, του Boudinet και της μητέρας του, όταν γράφει για την τελευταία: «Όλες οι φωτογραφίες του κόσμου σχημάτιζαν ένα Λαβύρινθο. Ήξερα πως στο κέντρο αυτού του Λαβύρινθου δεν θα έβρισκα τίποτε άλλο από τούτη τη μοναδική φωτογραφία» (σ. 102).

Για την απουσία αυτής της «μοναδικής» φωτογραφίας από το βιβλίο ο Barthes δικαιολογείται λέγοντας ότι θα ήταν ασήμαντη και «αδιάφορη» για τον αναγνώστη, ο οποίος δεν θα μπορούσε παρά να τη θεωρήσει «μία από τις χιλιάδες εκδηλώσεις του "οποιοδήποτε"» (σ. 103). Στην καλύτερη περίπτωση θα ήταν αντικείμενο του *studium* του («εποχή, ενδυμασίες, φωτογένεια», σ. 103), αλλά το *punctum* της δεν θα τον τραυμάτιζε ούτε στο ελάχιστο. Η φωτογραφία

που επιλέγει ο Barthes για να περιγράψει το νόημα και την ουσία της φωτογραφίας είναι, συνεπώς, ακατάλληλη για να τεκμηριώσει τη θεωρία του περί *punctum*, παρόλο που –ή καλύτερα: επειδή– κατά τη γνώμη του περιέχεται αυτό καθαυτό σ' αυτήν. Έτσι, ο αναγνώστης είναι αναγκασμένος να αναπαραστήσει τη *Φωτογραφία της Chennevières* στη φαντασία του, στηριζόμενος στην «αμφισβητήσιμη» κι «αναξιόπιστη» γλώσσα που την περιγράφει:

Η φωτογραφία ήταν πολύ παλιά. Κολημένη σε χαρτόνι, με τις γωνίες φαγωμένες, χρώμα σέπια ξεθωριασμένο, έδειχνε θαμπά δυο παιδάκια όρθια, που σχημάτιζαν ένα σύμπλεγμα, στην άκρη μιας μικρής ξύλινης γέφυρας σ' ένα Χειμερινό Πάρκο με τζαμωτή οροφή. Η μητέρα μου ήταν τότε πέντε χρονών (1898), ο αδελφός της εφτά. Εκείνος ακουμπούσε την πλάτη στο κιγκλίδωμα της γέφυρας κι είχε απλώσει πάνω του το μπράτσο του· αυτή πιο πέρα, πιο κοντόσωμη, στεκόταν φάτσα στο φακό· μάντευες ότι ο φωτογράφος της είχε πει: «Προχώρησε λιγάκι να σε βλέπω». Είχε ενώσει τα χέρια της, το ένα κρατούσε το άλλο από ένα δάχτυλο, όπως κάνουν συχνά τα παιδιά, με μίαν αδέξια κίνηση. Αδελφός και αδελφή, ενωμένοι οι δυο τους, το ήξερα, από το χωρισμό των γονιών –που έμελλε να πάρουν διαζύγιο λίγο αργότερα– είχαν ποζάρει πλάι-πλάι, μόνοι μέσα στο άνοιγμα των φυλλωμάτων και των φοινίκων της σέρας (ήταν το σπίτι όπου η μητέρα μου είχε γεννηθεί, στη Chennevières-sur-Marne). (σ. 95)

Έχει διατυπωθεί η άποψη ότι ο Barthes δεν δείχνει τη *Φωτογραφία της Chennevières* μαζί με τις υπόλοιπες του βιβλίου επειδή μια τέτοια φωτογραφία απλούστατα δεν υπάρχει.⁴¹ Δύσκολα ωστόσο μπορούμε να αμφισβητήσουμε την ύπαρξή της μετά τη δημοσίευση του *Ημερολογίου του πένθους*, όπου, όπως είδαμε, η φωτογραφία αυτή αναφέρεται. Η θέση της Diana Knight, ότι δηλαδή ο Barthes αντλεί στοιχεία από μια άλλη φωτογραφία που περιέχεται στον *Φωτεινό θάλαμο* για να περιγράψει την ανύπαρκτη *Φωτογραφία της Chennevières*, δεν συλλαμβάνει, κατά τη γνώμη μου, όλη τη διάσταση του ζητήματος. Η φωτογραφία με τίτλο *La Souche (Ο Γενάρης)*,⁴² στην οποία αναφέρεται η Knight, απεικονίζει πράγματι ένα αγόρι και ένα κορίτσι ανάλογης ηλικίας και στην ίδια στάση, όπως περιγράφεται για τη *Φωτογραφία της Chennevières*. Ο Barthes είχε αναφερθεί προηγουμένως στη φωτογραφία αυτή ως εξής: «Ποια σχέση υπήρχε ανάμεσα στη μάνα μου και τον τρομερό, μνημειώδη σαν ήρωα του Ουγκώ, παππού της [...]» (σ. 145). Πρόκειται, λοιπόν, μας βεβαιώνει το κείμενο, για τη μητέρα του Barthes, την οποία ο αναγνώστης τελικά βλέπει παρά τη διαβεβαίωση περί του αντιθέτου.⁴³ Γίνεται σαφές ότι ο Barthes προ(σ)καλεί τον αναγνώστη σ' ένα παιχνίδι, θέτοντάς τον μπροστά σε ένα αίνιγμα που δεν έχει απάντηση. Πρόκειται για δύο διαφορετικές φωτογραφίες; Ή μήπως ο *Γενάρης είναι* η *Φωτογραφία της Chennevières* και η γλώσσα απλά αντικαθιστά τον «τρομερό παππού», στον οποίο ακουμπά το μπράτσο του αγο-

ριού, με το κιγκλίδωμα της γέφυρας – ακριβώς όπως είχε αντικαταστήσει το μαργαριταρένιο με το χρυσό κολιέ στη φωτογραφία του Van der Zee; Μήπως η «τζαμωτή οροφή» και το «άνοιγμα των φυλλωμάτων» είναι εντέλει επινόηση του περιγράφοτος, δεδομένου μάλιστα ότι στη *Συνοπτική ιστορία της φωτογραφίας* (*Kleine Geschichte der Photographie*, 1931) του Walter Benjamin περιγράφεται μια φωτογραφία του Kafka, το σκηνικό της οποίας μοιάζει πολύ με τη σέρα της *Chennevières*;⁴⁴ Είναι, τέλος, τυχαίο ότι η φωτογραφία του *Γενάρχη* τοποθετείται ανάμεσα σε δύο κεφάλαια, το πρώτο εκ των οποίων περιγράφει την ανεπιτυχή προσπάθεια να εμβαθύνει κανείς στην αλήθεια της φωτογραφίας; «Διερευνώ σημαίνει αναστρέφω τη φωτογραφία, μπαίνω στο βάθος του χαρτιού, φτάνω στην άλλη όψη του (αυτό που κρύβεται είναι για μας, τους Δυτικούς, πιο “αληθινό” από εκείνο που είναι ορατό).⁴⁵ Δυστυχώς του κάκου διερευνώ, δεν ανακαλύπτω τίποτα» (σ. 139). Το επόμενο κεφάλαιο εξαιρεί την αναφερθείσα βεβαιότητα που παρέχει η φωτογραφία σε αντίθεση με τη δυσπιστία που ξυπνά η γλώσσα. Αν θυμηθούμε δε και την επισήμανση του Barthes σχετικά με τη φωτογραφία του Van der Zee, ότι δηλαδή η άμεση παρατήρηση μιας φωτογραφίας αποπροσανατολίζει τη γλώσσα, που πάντοτε θα αστοχεί στην περιγραφή του *punctum*, τότε αντιλαμβανόμαστε ότι ο *Γενάρχης* (ή η *Φωτογραφία της Chennevières*;) πιστοποιεί ακριβώς αυτό το αδιέξοδο: Η φωτογραφία αφενός δεν μπορεί να πει τι μας δείχνει, μπορεί μόνο να πει ότι αυτό που βλέπουμε «*υπήρξε*». Αφετέρου η γλώσσα μπορεί να το πει μόνο με αναξίπιστο και αμφισβητήσιμο τρόπο. Ακριβώς όπως οι φοιτητές και ο συλλέκτης του Vitězlav Hořák στην αρχή αυτής της μελέτης.

Οι *Σημειώσεις για τη φωτογραφία* αποδεικνύονται σημειώσεις για το ανέφικτο μιας θεωρίας της φωτογραφίας: καλύτερα: για το ανέφικτο μιας θεωρητικής γλώσσας πάνω σε ένα μέσον το οποίο, ως τεκμήριο της «παρουσίας μιας απουσίας», παριστά το (παρελθόν) πραγματικό σε όλες του τις εκφάνσεις: ως μοναδικό, μερικό, τυχαίο, απόλυτα υποκειμενικό. Παρ' όλα αυτά ο Barthes κατορθώνει να «φωτίσει» τη φωτογραφία, μιλώντας «διαφορετικά» για αυτήν, στην προσπάθειά του να «περι»-«γράψει» το άφατο της φωτογραφίας, το *punctum*. Εγκαταλείποντας τα στενά όρια της θεωρητικής γλώσσας, *αφηγείται* κατ' αρχάς τη σχέση του με τη φωτογραφία (αλλά και με τη μητέρα του), για να επικοινωνήσει εντέλει με τον αναγνώστη «πίσω από την πλάτη της γλώσσας».⁴⁶ Το ίδιο το κείμενο αναπαριστά εντέλει το «νόημα» της φωτογραφίας, καθώς αφήνει το αντικείμενο αναφοράς του να γλιστρά ανάμεσα σε παρουσία και απουσία. Ο *Φωτεινός θάλαμος* διαβάζεται έτσι και ως δοκίμιο πάνω στη σχέση εικόνας και γλώσσας, φωτογραφίας και λογοτεχνίας.⁴⁷

Σ Η Μ Ε Ι Ω Σ Ε Ι Σ

1 Βλ. Rolf H. Krauss, *Photographie und Literatur. Zur photographischen Wahrnehmung in der deutschsprachigen Literatur des 19. Jahrhunderts*, Ostfildern, Hatje Cantz, 2000, σ. 10.

2 Ό.π.

3 Με τον όρο «Φωτογραφία» εννοείται εδώ αποκλειστικά η αναλογική φωτογραφία.

4 Βλ. Vitězslav Horák, «Das Bild als Werkzeug», *Perspektiven der Philosophie. Neues Jahrbuch* 32 (2006), σσ. 81-96.

5 Βλ. Roland Barthes, *Ο φωτεινός θάλαμος. Σημειώσεις για τη φωτογραφία*, μτφρ. Γιάννης Κρητικός, Αθήνα, εκδ. Ράππα, 1984, σ. 140. Στο εξής οι σελίδες θα αναγράφονται στο κείμενο σε παρένθεση. Όπου η απόδοση των παραθεμάτων στην παρούσα μελέτη αποκλείεται από τη μετάφραση αυτή, παρατίθεται το πρωτότυπο γαλλικό κείμενο σε υποσημείωση.

6 Βλ. Herta Wolf, «Das, was ich sehe, ist gewesen. Zu Roland Barthes "Die helle Kammer"», στο: Herta Wolf (επιμ.), *Paradigma Photographie. Fotokritik am Ende des fotografischen Zeitalters*, τόμ. 1, Frankfurt / M., Suhrkamp, 2002, σσ. 89-107. Η Margaret Iversen χαρακτηρίζει το βιβλίο μάλιστα ως «ένα είδος μύθου της φωτογραφίας»: Margaret Iversen, «Was ist eine Fotografie», μτφρ. Wilfried Prantner, στο ίδιο, σσ. 108-131: 108.

7 Ο Barthes το διατυπώνει ως εξής: «[...] ήμουν ένα άτομο που παράδερνε ανάμεσα σε δύο γλώσσες, μιαν εκφραστική και μιαν άλλη κριτική» (σ. 17).

8 Βλ. το κεφάλαιο «Contextualizing Camera Lucida: "The Third Form"» στο: Nancy Shawcross, *Roland Barthes on Photography. The Critical Tradition in Perspective*, Gainesville / Fl., University Press Florida, 1997, σσ. 67-85.

9 Την επιθυμία του να στραφεί αποκλειστικά προς τη λογοτεχνική συγγραφή εκφράζει ο Barthes στη διάλεξή του στο Collège de France με τίτλο «Longtemps, je me suis couché de bonne heure» (Δεκέμβριος 1978). Ο Barthes βλέπει την επιθυμία αυτή συνυφασμένη με μια τομή, την οποία ωστόσο δεν συνδέει με τη μέση ηλικία αλλά με τη στιγμή εκείνη που το υποκείμενο αποκτά πλήρη συνείδηση του επικείμενου θανάτου του. Αυτή η στιγμή είναι και η απαρχή μιας «Vita Nova». Την τομή στη δική του βιογραφία τοποθετεί στις 15 Απριλίου 1978, όταν ένα μονότο απόγευμα στο Μαρόκο βίωσε «κάτι σαν satori, μια έκλαμψη» κι αποφάσισε να αφοσιωθεί στη λογοτεχνική συγγραφή. *Vita Nova* θα ήταν και ο τίτλος του μυθιστορηματός του, που όμως δεν γράφτηκε ποτέ. Αντ' αυτού, ο Barthes ασχολείται με το θέμα της λογοτεχνικής συγγραφής σε δύο πανεπιστημιακές παραδόσεις (από τον Δεκέμβριο του 1978 μέχρι τον Φεβρουάριο του 1980), τις οποίες αντιλαμβάνεται ως *Προετοιμασία του μυθιστορηματος* (*La Préparation du roman*). Πρβλ. Lothar Müller, «Am Nachmittag von La Cascade», *Süddeutsche Zeitung* (8.9.2008)· Eberhard Rathgeb, «In der Mitte des Lebens», *Frankfurter Allgemeine Zeitung* (13.7.2008)· και Nathalie Léger, «Vorwort», στο: Roland Barthes, *Tagebuch der Trauer*, επιμ. Nathalie Léger, München, Hanser, 2010, σ. 7.

10 Ο *Φωτεινός θάλαμος* αποτελεί «φόρο τιμής» στο έργο του Sartre *L'Imaginaire*, όπως μας πληροφορεί η λακωνική αφιέρωση στην αρχή του βιβλίου. Για τη φαινομενολογική ορολογία του Barthes, βλ. Victor Burgin, «Beim Wiederlesen der "Hellen Kammer"», *Fotogeschichte* 7 (1987) 23, σσ. 63-74: 67 κ.ε.

11 «[...] elle est le Particulier absolu, la Contingence souveraine, mate et comme bête, le *Tel* (telle photo, et non la Photo), bref, la *Tuché*, l'Occasion, la Rencontre, le Réel, dans son expression infatigable»: Roland Barthes, *La chambre claire. Note sur la photographie*, Paris, Cahiers du cinéma, Gallimard, Le Seuil, 1980, σ. 15. H Iversen («Was ist eine Photographie», σσ. 108-131) υπογραμμίζει τη συγγένεια του πρώτου αυτού ορισμού της φωτογραφίας του Barthes με το «Πραγματικό» του Jacques Lacan. Πρβλ. και Ronald Berg, *Die Ikone des Realen. Zur Bestimmung der Photographie im Werk von Talbot, Benjamin und Barthes*, München, Fink, 2001.

12 Πρόκειται για αναφορά στον πίνακα του Magritte *La trahison des images* (*Η προδοσία των εικόνων*), όπου αναπαριστάται μια πίπα, κάτω από την οποία διαβάζουμε: «*Ceci n'est pas une pipe*» («Αυτό δεν είναι πίπα»). Ήδη εδώ ο Barthes κάνει συνεπώς σαφή διαχωρισμό της φωτογραφίας από τις υπόλοιπες εικόνες.

13 Ανάλογα του ζεύγους *studium / punctum* απαντούν και σε προηγούμενες εργασίες του Barthes. Ήδη στο *Φωτογραφικό μήνυμα* (*Le message photographique*, 1961) επισημαίνει το «φωτογραφικό παράδοξο» που συνίσταται στη συνύπαρξη δύο μηνυμάτων, ενός συμπαραδηλούμενου (ή κωδικοποιημένου), το οποίο αναπτύσσεται με αφετηρία ένα καταδηλούμενο «μήνυμα χωρίς κώδικα»: Roland Barthes, «Το φωτογραφικό παράδοξο», στο: *Εικόνα – Μουσική – Κείμενο*, πρόλογος Γιώργος Βέλτσος, μτφρ. Γιώργος Σπανός, Αθήνα, Πλέθρον, 1988, σσ. 25-40: 29. Τη διάκριση αυτή διατηρεί και στη «Ρητορική της εικόνας» («*Rhétorique de l'image*», 1964), στο ίδιο, σσ. 41-59. Στην *Τρίτη έννοια* (*Le troisième sens*, 1970), ο Barthes διαχωρίζει πλέον τρία επίπεδα

της σημασίας: το πληροφοριακό, το συμβολικό, το οποίο ονομάζει «επερχόμενη έννοια», και ένα τρίτο επίπεδο, το οποίο ονομάζει «αμβλεία έννοια». Η «τρίτη» αυτή έννοια βρίσκεται έξω από τη (δομημένη) γλώσσα και ανταποκρίνεται λίγο πολύ σ' αυτό που στον *Φωτεινό θάλαμο* ονομάζει πλέον *punctum*, ενώ οι δύο προηγούμενες μαζί αποτελούν το *studium*: Βλ. Roland Barthes, «Η τρίτη έννοια», στο ίδιο, σσ. 61-81.

14 Barthes, *La chambre claire*, σ. 74: «*ses souliers à brides*». Στην ελληνική έκδοση αποδίδεται «τα παπούτσια με τις πόρπες» (σ. 67).

15 Margaret Olin, «The Winter Garden and Virtual Heaven», στο: Robert S. Nelson, Margaret Olin (επιμ.), *Monuments and Memory, Made and Unmade*, Chicago, The University of Chicago Press, 2003, σσ. 133-156: 138. Τη φωτογραφία βλ. στο: *Ο Ρολάν Μπαρτ από τον Ρολάν Μπαρτ*, μτφρ. Φλοράνς Πουανιάν, Αθήνα, εκδ. Ράππα, 1983, σ. 19.

16 Ό.π., σσ. 139 κ.ε.

17 Roland Barthes, *Journal de deuil*, Paris, Éditions du Seuil, 2009.

18 Εννέα περίπου μήνες μετά τη συγγραφή του *Φωτεινού θαλάμου*, στις 26 Μαρτίου 1980, ο Barthes πεθαίνει, σε ηλικία 64 ετών, έπειτα από σοβαρό τραυματισμό σε αυτοκινητικό δυστύχημα.

19 «*Jamais plus, jamais plus!*» – Et pourtant contradiction: ce «*jamais plus*» n'est pas éternel puisque vous mourrez vous-même un jour. «*Jamais plus*» est un mot d'immortel»: Barthes, *Journal de deuil*, σ. 21. Για τη μετάφραση των αποσπασμάτων από το *Ημερολόγιο του πένθους* ευχαριστώ τον Johannes Theisen.

20 «*La vérité du deuil est toute simple: maintenant que mam. est morte, je suis acculé à la mort (rien ne m'en sépare plus*

que le temps)»: Ό.π., σ. 141. Η προαναφερθείσα τομή στη ζωή του Barthes, η οποία του γέννησε την επιθυμία να αποσιωθωθεί στη λογοτεχνική συγγραφή, μοιάζει λοιπόν στενά συνυφασμένη με το θάνατο της μητέρας του.

21 Ο Γιάννης Κρητικός αποδίδει το πρωτότυπο «Jardin d'Hiver» ως «χειμωνιάτικο πάρκο». Από την περιγραφή της φωτογραφίας προκύπτει ωστόσο σαφώς πως δεν πρόκειται για εξωτερικό αλλά για εσωτερικό χώρο, που περιβάλλεται από τζαμαρίες, ένα είδος χειμωνιάτικης βεράντας ή σέρας. Επειδή όμως η λέξη «σέρα», που χρησιμοποιώ εδώ, αποδίδει το γαλλικό «serre», με το οποίο περιγράφει ο Barthes ένα στοιχείο μόνο της φωτογραφίας της μητέρας του, και ελλείψει άλλης ακριβούς αντιστοιχίας στην ελληνική γλώσσα, στο εξής θα αναφερόμαι στη φωτογραφία αυτή ως *Φωτογραφία της Chennevières*.

22 «Ce matin, à grand peine, reprenant les photos, bouleversé par une où mam. petite fille, douce, discrète à côté de Philippe Binger (Jardin d'Hiver de Chennevières, 1898). Je pleure»: Barthes, *Journal de deuil*, σ. 157. Ένα χρόνο αργότερα ο Barthes έχει ολοκληρώσει τη συγγραφή του *Φωτεινού θαλάμου*, η οποία εκτείνεται από τις 15 Απριλίου μέχρι τις 5 Ιουνίου 1979 (σ. 164).

23 Jean Paul Sartre, *L'imaginaire*, Gallimard, 1940, το οποίο ο Barthes παραθέτει στο τέλος και ως βιβλιογραφική πηγή.

24 Ήδη στη «Ρητορική της εικόνας» ο Barthes είχε επισημάνει αυτή τη διάσταση της φωτογραφίας: «Η φωτογραφία θεμελιώνει, πράγματι, όχι μια συνείδηση του *είναι εκεί* του πράγματος (που οποιοδήποτε αντίγραφο θα μπορούσε να διεγείρει), αλλά μια συνείδηση του *υπήρξε εκεί*. Πρόκειται άρα για μια νέα κατηγορία του χω-

ροχρόνου: τοπική άμεση, και χρονική προγενέστερη. Στη φωτογραφία παράγεται ένας παράλογος συνδυασμός ανάμεσα στο *εδώ* και το *άλλοτε*. [...] Η α-πραγματικότητα της είναι η α-πραγματικότητα του *εδώ*, γιατί η φωτογραφία δεν βιώνεται ποτέ σαν μια ψευδαίσθηση, δεν αποτελεί διόλου μια παρουσία, και πρέπει να απορρίψουμε, σε μεγάλο ποσοστό, το μαγικό χαρακτήρα της φωτογραφικής εικόνας. Και η πραγματικότητα της είναι η πραγματικότητα του *υπήρξε εκεί*, γιατί, σε κάθε φωτογραφία, υπάρχει το πάντα εκπληκτικό προφανές του: *αυτό έτσι συνέβη*: Barthes, «Η ρητορική της εικόνας», σ. 52.

25 Barthes, *La chambre claire*, σ. 134.

26 «Très souvent, le punctum est un "detail", c'est-à-dire un objet partiel. Aussi, donner des exemples de punctum, c'est, d'une certaine façon, me livrer»: Ό.π., σ. 73. Στην ελληνική έκδοση το «me livrer» μεταφράζεται κατά λέξη ως «παραδίνωμαι». Ωστόσο ακολουθώ εδώ τη γερμανική μετάφραση, αλλά και τον Burgin, που επισημαίνει ότι το γαλλικό ρήμα ενέχει και τη σημασία του «προδίδω» ένα μυστικό», έτσι ώστε να γίνει σαφέστερη η αναφορά στην ψυχαναλυτική ερμηνεία. Βλ. Burgin, «Beim Wiederlesen der "Hellen Kammer"», σ. 68.

27 Σε άλλο σημείο του *Φωτεινού θαλάμου* αναφέρεται στο «στρογγυλό», και όχι στο χρυσό ή μαργαριταρένιο, κολιέ της νέγρας (σ. 80).

28 «Objet partiel» είναι και η γαλλική απόδοση του «part-object», ενός όρου που εισήγαγε η ψυχαναλύτρια Melanie Klein για το πραγματικό ή φανταστικό μέλος του σώματος (για παράδειγμα το μητρικό στήθος) στο οποίο κατευθύνονται οι επιμέρους ενορμήσεις. Πρβλ. Burgin, «Beim Wiederlesen der "Hellen Kammer"», σ. 71, και Thomas Medicus, «Die schwarze

Seite der Schrift. Roland Barthes' Wahrnehmung der Welt durch das Detail», στο: Barbara Naumann (επιμ.), *Vom Doppel-leben der Bilder. Bildmedien und ihre Texte*, München, Fink, 1993, σσ. 15-28. Έτσι γίνεται επίσης κατανοητό γιατί ο Barthes αναφωνεί: «ω, νέγρα τροφός» (σ. 67), όταν αναφέρει τη «φαρδιά ζώνη» της.

29 Βλ. Burgin, «Beim Wiederlesen der "Hellen Kammer"», σσ. 68-71.

30 Το επαναλαμβανόμενο παιχνίδι με την κουβαρίστρα, την οποία το νήπιο εξαφανίζει και επανεμφανίζει φωνάζοντας αντίστοιχα «ο... ο... ο...» («fort») και «da» («εδώ»), ερμηνεύει ο Freud στο *Jenseits des Lustprinzips* (1920) ως αναπαράσταση της «εξαφάνισης» και της «επανεμφάνισης» της μητέρας, αναπαράσταση με την οποία το νήπιο αναλαμβάνει ενεργό ρόλο. Πρβλ. Sigmund Freud, *Πέραν της ηδονής*, μτφρ. Κ. Κυπριανού, Αθήνα, εκδ. Γκοβόστη, χ.χ., σσ. 13 κ.ε.

31 Βλ. Burgin, «Beim Wiederlesen der "Hellen Kammer"», σ. 68.

32 Την ικανότητα π.χ. της φωτογραφίας να απαθανατίζει το αντικείμενο αναφοράς παρομοιάζει ο Barthes με επιστροφή στη μήτρα: «Κάτι σαν ομφάλιος λώρος συνδέει το σώμα του φωτογραφούμενου πράγματος με το βλέμμα μου: το φως, αν και μη απτό, είναι εδώ ένα ένσαρκο μέσο, μια επιδερμίδα την οποία μοιράζομαι μ' εκείνον ή μ' εκείνη που έχει φωτογραφηθεί» (σ. 113). Έτσι εξηγεί επίσης το γεγονός ότι ορισμένα φωτογραφημένα τοπία ξυπνούν μέσα του την επιθυμία να ζήσει εκεί: «Μπρος σε τούτα τα τοπία της αρεσκείας μου, θα έλεγε κανείς πως ήμουν βέβαιος ότι τα είχα ήδη επισκεφτεί ή ότι επρόκειτο να τα επισκεφτώ. Όμως ο Φρόντντ λέει για το μητρικό σώμα πως "δεν υπάρχει άλλος τόπος για τον οποίο μπορούεις να πεις με τόση βεβαιότητα ότι

του έχεις ήδη επισκεφτεί". Τέτοια λοιπόν φαίνεται να είναι η ουσία του τοπίου (που διάλεξε η επιθυμία): heimlich (οικείο), που ξυπνάει μέσα μου την (καθόλου ανησυχαστική) Μητέρα» (σ. 60).

33 Ο αναγνώστης μοιάζει να κρατά, λοιπόν, ήδη στα χέρια του τη «μικρή συλλογή», την οποία ο συγγραφέας εκμυστηρεύεται πως θα ήθελε «ίσως κάποια μέρα» να γράψει για τη μητέρα του – ένα βιβλίο αφιερωμένο «σ' αυτήν, μόνο για μένα» (σ. 99). Βλ. και Burgin, «Beim Wiederlesen der "Hellen Kammer"», σ. 71. Ο Burgin αντιλαμβάνεται τον *Φωτεινό θάλαμο* ως μυθιστόρημα, η πρωτοτυπία του οποίου έγκειται στο ότι δεν αποκαλύπτεται ως τέτοιο.

34 Βλ. και σ. 105: «[...] μπροστά στη φωτογραφία [*της Chennevières*] παραδινόμουν στην Εικόνα, στο Φαντασιακό. Μπορούσα επομένως να καταλάβω τη γενικότητά μου: έχοντάς την όμως καταλάβει, ακατανίκητα, δραπέτευα από αυτή»: Πρβλ. Graham Allen, *Roland Barthes*, London / New York, Routledge, 2003, σ. 128.

35 Πρόκειται για τους δύο προγόνους της φωτογραφικής μηχανής. Αντίθετα ωστόσο από την camera obscura (σκοτεινός θάλαμος), η camera lucida (φωτεινός θάλαμος) χαρακτηρίζεται εσφαλμένα ως «θάλαμος», εφόσον πρόκειται για μια επίπεδη συσκευή σχεδίασης, με τη βοήθεια της οποίας αντικείμενα προβάλλονταν απευθείας επάνω στο χαρτί. Η γαλλική έκδοση του *Φωτεινού θαλάμου* την αποτυπώνει στο εξώφυλλο.

36 Παρ' όλα αυτά η φωτογραφία αυτή λείπει από πολλές ξενόγλωσσες εκδόσεις του *Φωτεινού θαλάμου*, π.χ. από την ελληνική και τη γερμανική έκδοση.

37 Βλ. Geoffrey Batchen, «Palinode: An Introduction to Photography Degree

Zero», στο: Geoffrey Batchen (επιμ.), *Photography Degree Zero. Reflections on Roland Barthes's "Camera Lucida"*, Cambridge / Massachusetts, The MIT Press, 2009, σσ. 3-30: 11.

38 Βλ. Diana Knight, «Roland Barthes, or The Woman Without a Shadow», στο: Jean-Michael Rabaté (επιμ.), *Writing the Image after Roland Barthes*, Philadelphia, University of Pennsylvania Press, 1997, σσ. 132-143: 138.

39 Βλ. Batchen, «Palinode: An Introduction to Photography Degree Zero», σ. 16.

40 Βλ. Knight, «Roland Barthes, or The Woman Without a Shadow», σ. 138.

41 Ό.π.

42 Σε αντίθεση με τις υπόλοιπες φωτογραφίες που περιλαμβάνει ο *Φωτεινός θάλαμος*, η φωτογραφία αυτή προέρχεται από τη «συλλογή του συγγραφέα» και είναι η μόνη «ιδιωτική» (σ. 167). Όλες οι υπόλοιπες ανήκουν σε γνωστούς φωτογράφους.

43 Το γεγονός ότι ο Barthes μας δείχνει τη μητέρα του ενάντια στη διαβεβαίωσή του δεν έχει γίνει αντιληπτό από τους περισσότερους κριτικούς του. Για τον Derrida π.χ. η *Φωτογραφία της Chen-nevières* είναι «το αόρατο punctum του βιβλίου»: Βλ. Jacques Derrida, *Die Tode des Roland Barthes*, μτφρ. G. Ricke, G. Voullié, Berlin, 1987, σ. 19. Για τον Zetz-sche μάλιστα η απουσία της φωτογραφίας αποτελεί προϋπόθεση της αφηγηματικής γλώσσας του Barthes: Βλ. Jürgen Zetz-sche, *Die Erfindung photographischer Bilder im zeitgenössischen Erzählen. Zum Werk von Uwe Johnson und Jürgen Becker*, Heidelberg, Winter, 1994, σ. 26.

44 «Εκείνη την εποχή ξεφύτρωσαν τα ατελιέ με τις ταπεσαρίες και τους φοινίκες τους, τους γκομπλέν και τα καβαλέτα

τους, που επαμφοτερίζανε μεταξύ θανατικής εκτέλεσης και απαθανάτισης, μεταξύ θαλάμου βασανιστηρίων και αίθουσας του θρόνου, και που ένα ανατριχιαστικό παράδειγμά τους αποτελεί μια φωτογραφία του Κάφκα όταν ήταν παιδί. Ντυμένο με μια στενή, σχεδόν εξευτελιστική, παραφορτωμένη με σειρήνια παιδική φορεσιά, το εξάχρονο, περίπου, αγοράκι στέκει στη μέση ενός τοπίου που θυμίζει θερμοκήπιο. Στο βάθος υψώνονται φοινικόδεντρα. [...] Το αγοράκι θα εξαφανιζόταν σίγουρα μέσα σ' αυτή τη διαρρύθμιση, αν τα ανεπίπτα θλιμμένα μάτια του δεν κυριαρχούσαν σ' αυτό το μοιραίο τοπίο»: Walter Benjamin, «Συνοπτική ιστορία της φωτογραφίας», στο: Walter Benjamin, *Δοκίμια για την τέχνη*, μτφρ. Δημοσθένης Κούρτοβικ, Αθήνα, εκδ. Κάλβος, 1978, σσ. 47-68: 56. Η ομοιότητα του σκηνικού μπορεί βέβαια να οφείλεται στην αισθητική των επαγγελματιών φωτογράφων της εποχής, ωστόσο το δεύτερο κοινό στοιχείο, τα μάτια που κυριαρχούν και στα δύο κείμενα, συνηγορεί επίσης υπέρ του δανείου. Τέλος, παραπέμπουμε στη Röttger-Denker, η οποία επισημαίνει ότι και ο Benjamin χρησιμοποιεί το σκηνικό αυτό ως μοτίβο, αφού και στα *Παιδικά χρόνια στο Βερολίνο το Χίλια Εννιακόσια (Berliner Kindheit um Neun-zehnhundert)* απαντά η ίδια σχεδόν περιγραφή – μόνο που το φωτογραφημένο πρόσωπο εδώ δεν είναι ο Kafka αλλά ο ίδιος ο Benjamin: Βλ. Gabriele Röttger-Denker, *Roland Barthes zur Einführung*, Hamburg, Junius Verlag, 1989, σ. 109.

45 Ας θυμηθούμε εδώ την κουρτίνα στη φωτογραφία του Boudinet, που δεν μας επιτρέπει να δούμε τι βρίσκεται από πίσω.

46 Ο *Φωτεινός θάλαμος* διαβάζεται έτσι και ως εφαρμογή στην πράξη αυτού που είχε περιγράψει ο Barthes θεωρητικά ήδη

στην «Τρίτη έννοια»: «Αν δεν μπορούμε να περιγράψουμε την αμβλεία έννοια, είναι γιατί, αντίθετα από την επερχόμενη έννοια, δεν αντιγράφει τίποτα. Πώς να περιγράψουμε αυτό που δεν αναπαριστάει τίποτα; Το ζωγραφικό “αποδίδειν” των λέξεων είναι εδώ αδύνατον. Κι η συνέπεια είναι ότι, αν, μπροστά στις εικόνες αυτές, παραμείνουμε, και εσείς και εγώ, στο επίπεδο του αρθρωμένου γλωσσικού ιδιώματος –δηλαδή του δικού μου κειμένου–, η αμβλεία έννοια δεν θα καταφέρει να υπάρξει, να μπει στη μεταγλώσσα του κριτικού. Αυτό σημαίνει ότι η αμβλεία έννοια είναι εκτός του (αρθρωμένου) γλωσσικού ιδιώματος, ωστόσο όμως μέσα στη “συνομιλία”. Γιατί αν εσείς δείτε τις εικόνες αυτές που εγώ λέω, θα δείτε την έννοια αυτή: μπορούμε να συμφωνήσουμε ως προς αυτή, “πάνω από τον ώμο”, ή “πίσω από

την πλάτη” του αρθρωμένου γλωσσικού ιδιώματος [...]: Roland Barthes, «Η τρίτη έννοια», σσ. 73 κ.ε.

47 Το ερώτημα κατά πόσον *Ο φωτεινός θάλαμος* μπορεί να συνεισφέρει στη συγκριτική μελέτη φωτογραφίας και λογοτεχνίας θέτει και ο Amelunxen, ο οποίος εστιάζει όμως στο ζεύγος *studium / punctum* και υποστηρίζει ότι κύριο αντικείμενο κάθε σχετικής συγκριτικής μελέτης θα πρέπει να αποτελέσει η σχέση των δύο μέσων με το χρόνο: Βλ. Hubertus von Amelunxen, «Photographie und Literatur. Prolegomena zu einer Theoriegeschichte der Photographie», στο: Peter V. Zima (επιμ.), *Literatur intermedial. Musik, Malerei, Photographie, Film*, Darmstadt, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1995, σσ. 209-232.

SOMMAIRE

OLGA LASKARIDOU: Littérature et photographie. « La chambre claire » de Roland Barthes

« **L**a chambre claire » de Roland Barthes s'avère un texte sur l'impossibilité d'une théorie de la photographie, plus précis: sur l'impossibilité d'une langue théorique sur un médium, que représente le réel comme authentification de la « présence de l'absent ». Barthes réussit cependant à « éclairer » la photographie en parlant d'elle « autrement ». Dans sa tentative de circonscrire l'indicible de la photographie, Barthes quitte la langue critique et raconte d'abord sa relation avec elle (et avec sa mère), pour communiquer finalement avec son lecteur, « sur le dos » du langage articulé » (*Le troisième sens*). Le texte même représente le « noème » en laissant osciller son référent entre présence et absence. Par conséquent, « La chambre claire » se lit aussi comme un texte sur la relation entre langue et image, entre littérature et photographie.