



ΙΟΝΙΟ ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ

ΣΧΟΛΗ ΑΝΘΡΩΠΙΣΤΙΚΩΝ ΕΠΙΣΤΗΜΩΝ

ΤΜΗΜΑ ΞΕΝΩΝ ΓΛΩΣΣΩΝ, ΜΕΤΑΦΡΑΣΗΣ ΚΑΙ ΔΙΕΡΜΗΝΕΙΑΣ

ΔΙΔΑΚΤΟΡΙΚΗ ΔΙΑΤΡΙΒΗ ΠΑΝΑΓΙΩΤΑΣ Γ. ΣΑΡΑΦΗ

«Η εποχή, η ζωή και το έργο της Marguerite Duras. Οι ελληνικές μεταφράσεις και η κινηματογραφική προσαρμογή του μυθιστορήματός της *Ο Εραστής* (1984). Συμβολή στην ανίχνευση της λογοτεχνικής τύχης της Γαλλίδας συγγραφέως στην Ελλάδα.»

Τριμελής επιτροπή:

Κος Δημήτρης Φίλιας (Καθηγητής)

Κος Πασχάλης Νικολάου (Αναπληρωτής Καθηγητής)

Κος Christian Papas (Μόνιμος Επίκουρος Καθηγητής)

ΚΕΡΚΥΡΑ ΔΕΚΕΜΒΡΙΟΣ 2023



ΙΟΝΙΟ ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ

ΣΧΟΛΗ ΑΝΘΡΩΠΙΣΤΙΚΩΝ ΕΠΙΣΤΗΜΩΝ

ΤΜΗΜΑ ΞΕΝΩΝ ΓΛΩΣΣΩΝ, ΜΕΤΑΦΡΑΣΗΣ ΚΑΙ ΔΙΕΡΜΗΝΕΙΑΣ

ΔΙΔΑΚΤΟΡΙΚΗ ΔΙΑΤΡΙΒΗ ΠΑΝΑΓΙΩΤΑΣ Γ. ΣΑΡΑΦΗ

«Η εποχή, η ζωή και το έργο της Marguerite Duras. Οι ελληνικές μεταφράσεις και η κινηματογραφική προσαρμογή του μυθιστορήματός της *Ο Εραστής* (1984). Συμβολή στην ανάχνευση της λογοτεχνικής τύχης της Γαλλίδας συγγραφέως στην Ελλάδα.»

Τριμελής επιτροπή:

Κος Δημήτρης Φίλιας (Καθηγητής)

Κος Πασχάλης Νικολάου (Αναπληρωτής Καθηγητής)

Κος Christian Papas (Μόνιμος Επίκουρος Καθηγητής)

ΚΕΡΚΥΡΑ ΔΕΚΕΜΒΡΙΟΣ 2023

Στη μνήμη των γονιών μου Κυριακής και Γιώργου

Στην αγαπημένη μου ανιψιά Μαριέττα Τσιλίκη
με την ευχή να έχει μια λαμπρή πορεία ζωής
με φάρο το ήθος, τη γνώση και την αγάπη για τον άνθρωπο.

Περιεχόμενα

ΠΡΟΛΟΓΙΚΑ	7
ΕΙΣΑΓΩΓΙΚΑ	13
ΠΡΩΤΟ ΜΕΡΟΣ Η εποχή, η ζωή και το έργο της Marguerite Duras.....	23
Α. 1914 - 1932: Από τη γέννηση και τα παιδικά χρόνια στην Ινδοκίνα	23
μέχρι την αναχώρηση για τη Γαλλία του Μεσοπόλεμου	23
Β. 1932 - 1943: Από τις σπουδές στο Παρίσι των καλλιτεχνών, φιλοσόφων και συγγραφέων μέχρι τη γερμανική Κατοχή και το πρώτο της βιβλίο	28
Γ. 1944 -1967: Η μεταπολεμική δημιουργική πορεία από την Απελευθέρωση μέχρι τον απόηχο του πολέμου της Αλγερίας.	42
Δ. 1968- 1994 : Από τον Μάη του '68 έως τη δύση της ζωής της	72
Ε. Μεταθανάτια καταξίωση	98
ΔΕΥΤΕΡΟ ΜΕΡΟΣ Ο Εραστής ως κορύφωση μιας συγγραφικής πορείας.....	107
Α. Έκδοση – Υπόθεση- Πρόσωπα - Θέματα.....	107
Β. Η υποδοχή του <i>Εραστή</i> στη Γαλλία	121
ΤΡΙΤΟ ΜΕΡΟΣ Η Marguerite Duras στην Ελλάδα.....	140
Α. Η γαλλική γλώσσα και λογοτεχνία στην Ελλάδα.....	140
Β. Η Marguerite Duras στην Ελλάδα πριν και μετά τον <i>Εραστή</i>	153
ΤΕΤΑΡΤΟ ΜΕΡΟΣ Οι δυο ελληνικές μεταφράσεις του Εραστή.....	176
Α. Λογοτεχνική Μετάφραση, θεωρητικοί προβληματισμοί και μεταφραστικές τεχνικές	176
Β. Η τέχνη της μετάφρασης και η μετάφραση πεζογραφίας	190
Γ. Επαναμετάφραση και μεταφραστικά λάθη	210
Δ. Προσεγγίζοντας τις δυο ελληνικές μεταφράσεις	222
Ε. Συμπεράσματα από τη σύγκριση των δυο μεταφράσεων	300
1. Η Μ1. Πρώτη μετάφραση: Χρύσα Τσαλικίδου.....	300
2. Η Μ2. Δεύτερη μετάφραση: Έφη Κορομηλά.....	305
3. Συγκρίνοντας τη Μ1 με τη Μ2. Περί μεταφραστικών λαθών και επαναμετάφραση	308
ΠΕΜΠΤΟ ΜΕΡΟΣ Η κινηματογραφική εκδοχή του Εραστή	322
Α. ΛΟΓΟΤΕΧΝΙΑ ΚΑΙ ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟΣ	322
1. Αγαπημένα θέματα και λογοτεχνικά έργα που αποτυπώθηκαν στη μεγάλη οθόνη ..	322

2. Θεωρητικές και ερευνητικές παράμετροι.....	329
3 . Από το “Νέο Μυθιστόρημα” στο “Νέο Κύμα”	338
B. DURAS ΚΑΙ ΕΒΔΟΜΗ ΤΕΧΝΗ	343
Γ. <i>Ο Εραστής</i> στη μεγάλη οθόνη	357
1. Ο σκηνοθέτης, η συνάντησή του με τη συγγραφέα, το γύρισμα και η υποδοχή της ταινίας.....	357
2. Αποκρυπτογραφώντας το ντεκουπάζ	364
3.Αξιολογώντας την κινηματογραφική ταινία.....	382
σε αντιπαραβολή με το λογοτεχνικό έργο	382
ΕΠΙΛΟΓΙΚΑ.....	391
ΕΡΓΟΓΡΑΦΙΑ ΚΑΙ ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ	397
ΠΑΡΑΡΤΗΜΑ 1 ΠΕΡΙΛΗΨΗ ΤΗΣ ΔΙΔΑΚΤΟΡΙΚΗΣ ΔΙΑΤΡΙΒΗΣ ΣΤΑ ΓΑΛΛΙΚΑ	417
ΠΑΡΑΡΤΗΜΑ 2 ΣΥΝΕΝΤΕΥΞΗ ΜΕ ΤΗΝ ΚΑΘΗΓΗΤΡΙΑ-ΕΡΕΥΝΗΤΡΙΑ Joëlle PAGÈS – PINDON.....	423

ΠΡΟΛΟΓΙΚΑ

Όταν πριν από 26 περίπου χρόνια ολοκλήρωνα τον βασικό κύκλο ακαδημαϊκών μου σπουδών και ξεκινούσα τη διδακτική μου διαδρομή, έθετα ένα σκοπό που εξακολουθεί να αποτελεί μέχρι σήμερα μια μεγάλη πρόκληση, ένα στοίχημα ζωής: παράλληλα με την ιδιότητα της εκπαιδευτικού, να συνεχίσω τις αναγνώσεις και την έρευνα γύρω από τη γλώσσα, τη λογοτεχνία και τη μετάφραση. Από την εποχή των μαθητικών μου χρόνων και κυρίως στη Δευτεροβάθμια Εκπαίδευση, είχα αισθανθεί έλξη από το γαλλικό πολιτισμό και εκδηλώσει ιδιαίτερη προτίμηση και αγάπη για τη γαλλική γλώσσα και λογοτεχνία. Το πρώτο μου όμως έντονο και συστηματικό ενδιαφέρον για τη γαλλική Ιστορία και τα γαλλικά Γράμματα εκδηλώθηκε στη διάρκεια φοίτησης στο Τμήμα Γαλλικών Σπουδών της Φιλοσοφικής Σχολής του Εθνικού και Καποδιστριακού Πανεπιστημίου Αθηνών. Από τα σχετικά με τη Γλωσσολογία και τον Πολιτισμό γνωστικά αντικείμενα, μέχρι τα λογοτεχνικά με επίκεντρο τους μεγάλους ποιητές της ‘‘Πλειάδας’’ και τους συντάκτες της Μεγάλης Γαλλικής Εγκυκλοπαίδειας του 18ου αιώνα που πολέμησαν το σκοταδισμό, τους φιλόσοφους, τους λόγιους και καλλιτέχνες που ακολούθησαν το φιλελεύθερο και επαναστατικό πνεύμα του 18ου αιώνα, περνώντας στους μεγάλους ποιητές και μυθιστοριογράφους του 19ου αιώνα με τα κινήματα του Ρομαντισμού, του Ρεαλισμού, του Νατουραλισμού, μέχρι τον 20ο αιώνα που ξεκινάει με Ντανταϊσμό και Υπερρεαλισμό για να οδηγηθεί, μεταπολεμικά, στον Υπαρξισμό, το Νέο Μυθιστόρημα και το Θέατρο του παραλόγου, οι σπουδές μου στο ΕΚΠΑ υπήρξε μια ιδιαίτερα γόνιμη τετραετής περίοδος μάθησης, αναζήτησης, ζύμωσης και προβληματισμού. Στο τέλος του βασικού αυτού κύκλου σπουδών μου, αισθανόμουν ότι, ακόμα κι αν θα είχα ακόμα μεγάλη πορεία μπροστά μου, είχα την τύχη να μαθητέψω κοντά σε καλούς ακαδημαϊκούς Δάσκαλους, κάνοντας τη σωστή επιλογή, ανταποκρινόμενη σε ένα εσωτερικό κάλεσμα και ικανοποιώντας μια βαθιά πνευματική ανάγκη.

Ακολούθησαν χρόνια συνδυασμού και συμπόρευσης των πρώτων μου διδακτικών – εργασιακών βημάτων με περαιτέρω σπουδή και έρευνα. Σπουδές με πλήθος αναγνώσεων, μεθοδολογική κατάρτιση και σταδιακή απόκτηση ερευνητικών και μεταφραστικών εμπειριών στο Μεταφραστικό Τμήμα του Γαλλικού Ινστιτούτου

Αθηνών (Ευρωπαϊκό Κέντρο Κατάρτισης στην Επαγγελματική Μετάφραση), στο Ε.Κ.Ε.Μ.Ε.Λ. (Ευρωπαϊκό Κέντρο Λογοτεχνικής Μετάφρασης και Ανθρωπιστικών Επιστημών) και τέλος στο Τμήμα Νεοελληνικών Σπουδών του Πανεπιστημίου Paul Valéry του Montpellier (Γαλλία) με μεταπτυχιακές σπουδές και απόκτηση τίτλου Master 2 σε Μεταφραστικές Σπουδές.

Στη διάρκεια αυτών των ετών, το ενδιαφέρον μου συνέχιζε να στρέφεται και γύρω από τον όρο “Γαλλοφωνία” ο οποίος εμφανίστηκε το 1880 κάτω από τη γραφίδα του γεωγράφου Onésime Reclus για να περιγράψει τη γλωσσική και πολιτιστική κοινότητα που αποτελούσε η Γαλλία με τις αποικίες της, έχοντας όμως σήμερα απελευθερωθεί από την αποικιακή χροιά και προσδιορίζοντας δυο διαφορετικές αλλά αλληλοσυμπληρούμενες πραγματικότητες. Ο όρος ουσιαστικά περιλαμβάνει πια στις μέρες μας το σύνολο των δράσεων προώθησης της γαλλικής γλώσσας και των αξιών των οποίων είναι φορέας, ανεξάρτητα από τις χώρες στις οποίες αυτές αναπτύσσονται. Η Γαλλοφωνία όλο και περισσότερο διαδίδεται και στη χώρα μας κεντρίζοντας το ερευνητικό, διδακτικό, εκδοτικό, μεταφραστικό και αναγνωστικό ενδιαφέρον και της νέας γενιάς. Δεν θα μπορούσε εξάλλου να υπάρξει διαφορετική εξέλιξη σε μια χώρα η οποία, από το 2004, είναι πλέον τακτικό μέλος του “Διεθνούς Οργανισμού Γαλλοφωνίας” (“Organisme International de la Francophonie”).

Στο σημείο αυτό, ας μου επιτραπεί, προλογικό τω λόγω, να καταθέσω κάτι προσωπικότερο αναφέροντας ότι η γνωριμία μου με την Γαλλοφωνία και η προώθησή της στην Ελλάδα αποτελεί, τα τελευταία χρόνια, μια από τις συστηματικότερες και δυναμικότερες δράσεις του εκπαιδευτικού και μεταφραστικού μου ομίλου που ονομάζεται “Shakespeare and Molière”. Στο πλαίσιο αυτό, έχω καθιερώσει το θεσμό “Le français et nous” διοργανώνοντας εκδηλώσεις από τις οποίες ενδεικτικά αναφέρω την εκδήλωση στο Θέατρο Φούρνος το 2006 στην Αθήνα με αφιέρωμα στον Baudelaire «Είδα κάποτε σε κοινό θέατρο το βάθος», την εκδήλωση για τη Γαλλοφωνία το 2011 στην Τρίπολη που συνοδεύτηκε από την έκθεση ζωγραφικής του Γιάννη Μαγκανάρη και των μαθητών του, την αντίστοιχη εκδήλωση το 2013 στο Μουσείο Μπενάκη με τους φοιτητές μας από το Πανεπιστήμιο, την εκδήλωση στο Γαλλικό Ινστιτούτο Αθηνών το 2017 μαζί με τον Καθηγητή Δημήτρη Φίλια, καθώς και τους “Μαραθωνίους Ανάγνωσης”, τους διαγωνισμούς ορθογραφίας, τα εκπαιδευτικά ταξίδια. Η Γαλλοφωνία αποτελεί για εμένα προσωπικά ένα εργαστήριο μέσα στο οποίο

διαμορφώθηκε η προσωπικότητα ολόκληρου του εκπαιδευτικού μου Ομίλου, και το ένα γέννησε το άλλο.

Σε προσωπικό μεταφραστικό επίπεδο, θεωρώ ως δυο σημαντικές εμπειρίες και συναντήσεις μου με τη Γαλλοφωνία την έκδοση της πρόσφατης μετάφρασής μου από τα γαλλικά στα ελληνικά των δίτομων *Απομνημονευμάτων* του Γάλλου φιλέλληνα αξιωματικού Jean-François-Maxime Raybaud από τη συμμετοχή του στον Αγώνα της Ανεξαρτησίας¹ καθώς και της μετάφρασης από τα γαλλικά στα ελληνικά των *Διαλόγων* του Δημοσθένη Δαββέτα².

Πριν από τρία περίπου χρόνια, η αγάπη μου για το βιβλίο με οδήγησε να ιδρύσω το “Λιοτρίβι-Παναγιώτα Γ. Σαράφη”, εκδοτικό οίκο από τη γέννηση του οποίου είχα υποσχεθεί και δεσμευτεί, ως ιδρύτρια και διευθύντριά του, να αγωνιστώ για να καταξιωθεί αυτή η προσπάθεια και να αναδειχθεί ο εκδοτικός μου οίκος σε ένα προσωπικής μου σύλληψης και αισθητικής εργαστήρι επεξεργασίας του πνευματικού καρπού της ελιάς, καταφύγιο κάθε είδους ερευνητή και δημιουργού ο οποίος θα θελήσει να μοιραστεί με το κοινό γνώσεις, εμπειρίες και προβληματισμούς. Σε δισεκτές εποχές όπου οι πνευματικοί δημιουργοί οδηγούνται στο ικρίωμα της απαξίωσης και το βιβλίο δέχεται τα συντονισμένα ακατάπαυστα πυρά της τεχνολογικής επίθεσης, το “Λιοτρίβι” έχει ήδη εκδώσει τέσσερα βιβλία και συνεχίζει την πορεία του φιλοδοξώντας να αποτελέσει πνευματικό ανάχωμα και φάρο πορείας. Στόχος μου εξακολουθεί να είναι η προσφορά βήματος σε κάθε σκεπτόμενο άτομο, καθιερώνοντας διάφορες θεματικές σειρές, όπως «Τέχνη-Πολιτισμός», «Ιστορία», «Λογοτεχνία», «Λαογραφία», «Δοκίμιο», «Μετάφραση», «Θετικές Επιστήμες», «Εκπαίδευση-Διδασκαλία», «Τουρισμός».

Από τα ανωτέρω, καθίσταται ασφαλώς φανερό ότι αυτά ακριβώς τα πολύπλευρα ερευνητικά εναύσματα και οι πολυεπίπεδες επιστημονικές προκλήσεις με οδήγησαν, πριν από πέντε περίπου χρόνια, να αναρωτηθώ αν είχα επαρκώς ασκηθεί έχοντας αποκτήσει εμπειρίες και αν είχε φτάσει η στιγμή να μετρήσω τις δυνάμεις μου στο πλαίσιο εκπόνησης μιας πιο σύνθετης και απαιτητικής εργασίας.

¹ Μαξίμ Ρεμπώ, *Απομνημονεύματα από την Ελλάδα*, δύο τόμοι, μετάφραση Παναγιώτα Σαράφη, “Εκδόσεις Ιστορικής και Εθνολογικής Εταιρείας της Ελλάδος”, 2020 και 2021

² Δημοσθένης Δαββέτας, *Διάλογοι*, μετάφραση Παναγιώτα Σαράφη και Νίκος Ταγκούλης, “Κάκτος”, 2022

Δικαίως λοιπόν θα μπορούσα να ισχυριστώ ότι η ευτυχής ένταξή μου στους υποψήφιους διδάκτορες του ΤΞΓΜΔ αποτέλεσε τη φυσική κατάληξη και επιστέγασμα πολυετούς πορείας στη διδασκαλία, τη μετάφραση και την έρευνα. Το Τμήμα Ξένων Γλωσσών, Μετάφρασης και Διερμηνείας (ΤΞΓΜΔ) της Σχολής Ανθρωπιστικών Επιστημών του Ιονίου Πανεπιστημίου αποτελεί το μοναδικό ελληνικό πανεπιστημιακό Τμήμα που προσφέρει προπτυχιακές και μεταπτυχιακές σπουδές υψηλού επιπέδου στη Μετάφραση και τη Διερμηνεία καθώς και διδακτορικό κύκλο σπουδών με επιλογή μιας θεματικής από τις τέσσερις ευρύτερες γνωστικές περιοχές: α) Μετάφραση, β) Διερμηνεία, γ) Πολιτισμός-Διαπολιτισμικές Σχέσεις-Πολιτιστική Κληρονομιά-Διεθνείς Σχέσεις-Πολιτική-Δίκαιο και Οικονομία, δ) Φιλοσοφία.

Στα θεματικά πεδία της Λογοτεχνίας, της Λογοτεχνικής Μετάφρασης και του Κινηματογράφου αλλά, μέσα από αυτά, ευρύτερα του Πολιτισμού και των Διαπολιτισμικών Σχέσεων επιδιώκει να κινηθεί η διδακτορική μου διατριβή ως θέμα της οποίας επέλεξα τις ελληνικές μεταφράσεις και την κινηματογραφική προσαρμογή του *Εραστή*, του σπουδαιότερου και αντιπροσωπευτικότερου μυθιστορήματος της Γαλλίδας συγγραφέως Marguerite Duras (1914-1996). Μαζί με την Colette, τη Simone de Beauvoir, τη Nathalie Sarraute και τη Marguerite Yourcenar, η Duras αποτελούσε, από τα νεανικά μου χρόνια, μια από τις γυναικείες γραφές που ξεχώριζα αφού, μέσα από αυτήν, γνώριζα πτυχές μιας σημαντικής λογοτεχνικής μορφής του προηγούμενου αιώνα. Η Duras μπολιάστηκε στα παιδικά και νεανικά της χρόνια με τα νάματα της αποικιοκρατίας, ενός διαφορετικού πολιτισμικού περιβάλλοντος, για να βιώσει, στη συνέχεια, τα μεγάλα κοινωνικοϊστορικά γεγονότα της Δύσης και να συμπορευτεί με πολύπλευρα πνευματικά ρεύματα της εποχής της αφήνοντας στον προηγούμενο αιώνα έντονο το στίγμα της. Με την επιλογή μου αυτή, θέλησα να παραμείνω πιστή στην παράδοση μελέτης σύγχρονων λογοτεχνικών γαλλικών κειμένων, διευρύνοντας όμως την έρευνά μου στον τομέα της μετάφρασης αλλά και καινοτομώντας με την προσέγγιση του χώρου της έβδομης τέχνης στη συνάντησή της με το λογοτεχνικό κείμενο. Θεωρώ ότι στην τρίτη δεκαετία του εικοστού πρώτου αιώνα το “πάντρεμα” της προσέγγισης και εμβάθυνσης του πρωτότυπου λογοτεχνικού κειμένου με την προσέγγιση της απόδοσής του (από έναν ή περισσότερους μεταφραστές) σε έναν άλλο γλωσσικό-πολιτισμικό κώδικα με ερευνητικό στόχο την ανίχνευση της λογοτεχνικής του τύχης στην χώρα υποδοχής, εξακολουθεί να αποτελεί μεγάλη πρόκληση για το σημερινό ερευνητή στους τομείς της Λογοτεχνικής Μετάφρασης και της Συγκριτικής

Γραμματολογίας. Το λογοτεχνικό κείμενο ως αισθητική απόλαυση και πεδίο έρευνας και η μετάφραση ως συνδημιουργία και μέσο ανάδειξης της αξίας της τέχνης της μυθιστορηματικής γραφής. Αν αποτυπώνει την αλήθεια η ρήση του Τσέχου συγγραφέα Milan Kundera ότι «ένα μυθιστόρημα είναι ένας διαλογισμός γύρω από την ύπαρξη ιδωμένος μέσα από φανταστικά πρόσωπα»³ τότε η αξία προσέγγισης και μελέτης ενός μεταφρασμένου μυθιστορήματος είναι μεγάλη αφού εμπλουτίζει αυτό τον διαλογισμό μέσα από ένα διαφορετικό γλωσσικό ορίζοντα προσδοκίας του αναγνώστη-δέκτη.

Η εξαετία 2018-2023 στη διάρκεια της οποίας εκπονήθηκε αυτή η διδακτορική διατριβή υπήρξε η πιο γόνιμη και γεμάτη ερευνητικές προκλήσεις χρονική περίοδος της ζωής μου. Μέσα από πλήθος αναγνώσεων μελετών σχετικών με τη Γαλλική Λογοτεχνία στην διαδρομή και την παρουσία της στην Ελλάδα στον εικοστό αιώνα, τη Μετάφραση και τη Μεταφρασιολογία, τον κινηματογράφο στη σχέση του με το λογοτεχνικό κείμενο αλλά κυρίως με εστίαση στο ίδιο το πρωτότυπο γαλλικό κείμενο του *Εραστή*, πορεύτηκα σε ένα δρόμο ξεχωριστών πνευματικών ιχνηλατήσεων, εμπλουτίζοντας γνώσεις, θέτοντας νέους προβληματισμούς ή ανανεώνοντας (και ενίοτε ανασυνθέτοντας) παλαιότερους, μοιραζόμενη απόψεις και διαφορετικές προσεγγίσεις, ερμηνείες - “αναγνώσεις”, επιχειρώντας συσχετισμούς πάντα με σεβασμό στο αυστηρό πνεύμα, τις προδιαγραφές και τη μεθοδολογική σκευή που επιτάσσει μια διδακτορική διατριβή.

Καταθέτοντας προς κρίση τη διδακτορική μου διατριβή, αισθάνομαι την ανάγκη να εκφράσω πρώτιστα τις ευχαριστίες μου σε όλους τους Δασκάλους και Δασκάλες, Καθηγητές και Καθηγήτριές μου για τη μεταλαμπάδευση γνώσεων και ευαισθησιών στη διάρκεια της πολυετούς φοίτησής μου σε διάφορα επίπεδα και κλίμακες της εκπαίδευσης. Ως συνάδελφός τους, εδώ και πάνω από δυο δεκαετίες, νιώθω τη χαρά αλλά και την ευθύνη της αποστολής του Εκπαιδευτικού να μεταδώσει γνώση, να σμιλέψει χαρακτήρες και να διδάξει ήθος.

³ “20 φράσεις του Μίλαν Κούντερα”, Σύνταξη: Literature, 2 April 2022, στο <https://www.literature.gr/20-fraseis-toy-milan-koyntera-poy-gennithike-san-simera-tin-1i-apriliou-1929/>

Ιδιαίτερα ευχαριστώ τον επόπτη μου, κο Δημήτρη Φίλια, Καθηγητή Λογοτεχνικής Μετάφρασης στο Τμήμα Ξένων Γλωσσών, Μετάφρασης και Διερμηνείας του Ιονίου Πανεπιστημίου για τη σημαντική βοήθεια και την αμέριστη συμπαράστασή του σε όλη τη διάρκεια της εκπόνησης της διατριβής μου. Ευχαριστίες για τις παρεμβάσεις και την ουσιαστική συμβολή τους στη διαμόρφωση της τελικής μορφής της διατριβής αυτής και στα άλλα δυο μέλη ΔΕΠ που συγκροτούν την τριμελή επιτροπή εποπτείας, τον Αναπληρωτή Καθηγητή Λογοτεχνικής Μετάφρασης κο Πασχάλη Νικολάου και τον Μόνιμο Επίκουρο Καθηγητή Τεχνικής Μετάφρασης κο Christian Pappas καθώς και στα άλλα τέσσερα εκλεκτά μέλη ΔΕΠ που δέχτηκαν να συμμετάσχουν στην επταμελή επιτροπή κρίσης: Τους καθηγητές κους Γεώργιο Κεντρωτή και Σωτήριο Λίβα, τον Αναπληρωτή Καθηγητή κο Olaf Seel και τον Επίκουρο Καθηγητή κο Θεόδωρο Βυζά. Αποτέλεσε πραγματικά για εμένα τύχη αγαθή ή, όπως θα έλεγαν σωστά και σοφά οι παλαιότεροι, ευλογία, η πνευματική στέγη που μου πρόσφερε το Τμήμα Ξένων Γλωσσών, Μετάφρασης και Διερμηνείας εντάσσοντάς με στους υποψήφιους διδάκτορές του. Ευχή μου, η διατριβή αυτή, ανάμεσα σε τόσες άλλες ενδιαφέρουσες που εκπονήθηκαν τις τελευταίες δεκαετίες στο καταξιωμένο αυτό ακαδημαϊκό Τμήμα, να κοσμήει τη βιβλιοθήκη του Ιονίου Πανεπιστημίου τονίζοντας την ακλόνητη αξία των Ανθρωπιστικών Επιστημών και προσφέροντας στο μελλοντικό ερευνητή έναυσμα για να συνεχίζει την έρευνα σε ένα πεδίο μελέτης το οποίο συνδυάζει τόσο την προσέγγιση-αντιπαράθεση του πρωτότυπου λογοτεχνικού έργου στη γλώσσα εκκίνησης με τη δεύτερη γραφή- μετάφρασμα στη γλώσσα άφιξης, όσο και την κινηματογραφική προσαρμογή ενός μυθιστορήματος.

Η διδακτορική αυτή διατριβή είναι αφιερωμένη στη μνήμη των γονέων μου Κυριακής και Γιώργου, οι οποίοι, σε όσο χρονικό διάστημα τους είχα στο πλευρό μου, υπήρξαν ακάματοι υποστηρικτές και αρωγοί μου από τα πρώτα βήματα της ζωής μου και σε όλη τη διάρκεια των ετών σπουδής και εργασίας μου. Αφιερώνω όμως τη διατριβή μου και στην αγαπημένη μου ανιψιά Μαριέττα Τσιλίκη με την ευχή να έχει μια λαμπρή πορεία ζωής με φάρο το ήθος, τη γνώση και την αγάπη για τον άνθρωπο.

ΕΙΣΑΓΩΓΙΚΑ

Διανύουμε ήδη την τρίτη δεκαετία του εικοστού πρώτου αιώνα και δεν είναι λίγοι όσοι ισχυρίζονται ότι δεν θα αργήσει η ώρα που, με βάση και την απερχόμενη γενιά του “*tournant du siècle*”, νέοι ερευνητές θα ξεκινήσουν το δύσκολο εγχείρημα νέας συγγραφής της ιστορίας της παγκόσμιας λογοτεχνίας του εικοστού αιώνα με βάση και νέες καταγραφές, ερμηνευτικά και αξιολογικά δεδομένα. Δεδομένα τα οποία, ακόμα και αν δεν αλλάξουν άρδην την ήδη διαμορφωμένη εικόνα της λογοτεχνικής ιστορίας του προηγούμενου αιώνα, πάντως θα τη συμπληρώσουν, εμπλουτίσουν και ίσως ελαφρά διαφοροποιήσουν.

Αιώνας πλούσιος σε πνευματική και καλλιτεχνική δραστηριότητα, κατεξοχήν μάλιστα σε λογοτεχνική παραγωγή ο εικοστός. Περίοδος πρωτοπορίας και αμφισβήτησης, ανατρεπτικών τάσεων, συνθέσεων και πρωτοποριακών ρευμάτων. Δυο παγκόσμιοι πόλεμοι και πολλά άλλα ιστορικά γεγονότα καθόρισαν, σε μεγάλο ποσοστό, τις τύχες των λαών. Πολιτικές ιδεολογίες, συχνά με φιλοσοφικές προεκτάσεις, γεννήθηκαν μέσα στην ταραχώδη αυτή εκατονταετία, επιχειρώντας να αμφισβητήσουν δεδομένα, κλονίζοντας τα θεμέλια της δυτικής κοινωνίας, προτείνοντας μια νέα κοινωνική θεώρηση με κέντρο τον πάσχοντα μεταπολεμικό άνθρωπο. Αν αποδεχτούμε τη ρήση του Ρώσου συγγραφέα Evgeny Zamyatin ότι «η πραγματική λογοτεχνία υπάρχει μόνο εκεί όπου δημιουργείται όχι από σχολαστικούς και έμπιστους γραφειοκράτες, αλλά από τρελούς, ερημίτες, αιρετικούς, ονειροπόλους, επαναστάτες και σκεπτικιστές»⁴, τότε, ζώντας και δημιουργώντας μέσα σε αυτή τη γεμάτη ζυμώσεις και αλλαγές περίοδο του εικοστού αιώνα, ο λογοτέχνης, επιχειρήσε πρώτιστα να αφουγκραστεί το πνεύμα και το μήνυμα των καιρών. Ποιητής, μυθιστοριογράφος, θεατρικός συγγραφέας, δοκιμιογράφος, βίωσε τα μεγάλα πολιτικο-κοινωνικά γεγονότα, εμπνεόμενος ενίοτε και από αυτά ή και συμμετέχοντας σε αυτά στο μεταίχμιο μιας συχνά στρατευμένης γραφής. Και δίπλα του, σε παράλληλη πορεία, ο απαραίτητος αλλά συχνά ανελέητος κριτικός της λογοτεχνικής γραφής συνεπικουρούμενος από μια υπερπαραγωγή θεωρητικού λόγου για τη λογοτεχνία και τις γραμματολογικές σπουδές, ιδίως από τη δεκαετία του 1960 και εξής. Η ποικιλία προσεγγίσεων και ερμηνειών του λογοτεχνικού κειμένου, έμελλε να διαμορφώσει ένα τοπίο το οποίο κανείς πια δεν μπορούσε να

⁴ Γιεβγένι Ζαμυάτιν, “Γνωμολογικόν”, στο <https://www.gnomikologikon.gr/authquotes.php?auth=1992>

αγνοήσει. Από το Ρωσικό Φορμαλισμό και το Δομισμό της Σχολής της Πράγας, τη Νέα Κριτική και την Ερμηνευτική, μέχρι τη Γλωσσολογική Κριτική, το Δομισμό και τη Σημειωτική, και από τον Μεταδομισμό, την Ψυχαναλυτική Κριτική, τη Μαρξιστική και Νεομαρξιστική Κριτική, τη Θεωρία της Πρόσληψης και Κριτική της Αναγνωστικής Ανταπόκρισης και την Φεμινιστική κριτική μέχρι τον Πολιτισμικό Υλισμό και Νέο Ιστορισμό, και από το Νέο Πραγματισμό και το Μεταμοντερνισμό μέχρι τη Μετααποικιακή Κριτική, ο εικοστός αιώνας έχει καταγραφεί ως μια χρονική περίοδος στη διάρκεια της οποίας ο κειμενικός κώδικας έτυχε πολλαπλών θεωρήσεων, προσεγγίσεων και ερμηνειών⁵.

Σήμερα, εκτός της ίδιας της λογοτεχνικής παραγωγής και κριτικής και των πάντα σε ισχύ θεωρητικών παραμέτρων, θα πρέπει να προστεθεί ότι και οι σε εξέλιξη πάντα αλλαγές συσχετισμών στον παγκόσμιο γεωπολιτικό χάρτη με τη διαφαινόμενη νέα πολυπολιτισμική τάξη πραγμάτων θα καθορίσουν, σε κάποιο βαθμό, τη γραμμή που θα ακολουθήσει το εγχείρημα της συγκεκριμένης γραφής της λογοτεχνικής ιστορίας του εικοστού αιώνα. Ποιος γράφει, σε ποια γλώσσα, εκπροσωπώντας ποια εθνότητα, εμπνεόμενος από ποιες καταστάσεις και προβάλλοντας ποιες αξίες; Στη λογοτεχνική αυτή καταγραφή, θα ληφθούν ενδεχομένως υπόψη και τα νέα μελλοντικά δεδομένα που είναι πολύ πιθανό να προκύψουν στους τομείς της Θεωρίας της Λογοτεχνίας, της Λογοτεχνικής Κριτικής, της Συγκριτικής Γραμματολογίας αλλά και της Μεταφρασιολογίας, δίχως όμως και να είναι δυνατόν να τα γνωρίζουμε από τώρα ώστε να τα κατονομάσουμε. Αν και μοιραία θα υπεισέλθει πάλι ο υποκειμενικός παράγοντας του ερευνητή- ιστορικού της λογοτεχνίας, είναι σαφές ότι η – στο μέτρο του εφικτού - αντικειμενική θεώρηση ως απαίτηση θα επικρατήσει και θα υπάρξουν λογοτεχνικές γραφές, κινήματα, τάσεις και σχολές που επάξια θα λάβουν θέση στο πάνελ του αιώνα ανεξάρτητα από προσωπικές προτιμήσεις. Ρόλο θα διαδραματίσει και η πολιτιστική διπλωματία η οποία, ως κατεξοχήν πολιτική πράξη, θα συνεχίσει να επιδίδεται σε μια προσπάθεια προώθησης της εικόνας μιας χώρας στο εξωτερικό μέσα από τον πολιτισμό του λαού της, της γλώσσας, των τεχνών, των επιστημών, της θρησκείας, της γαστρονομίας, των παραδόσεων και των εθίμων του.

⁵ Εδώ ακολουθήσαμε την σειρά των λογοτεχνικών θεωριών όπως αυτές αναφέρονται στο σημαντικό πόνημα *Η Λογοτεχνική Θεωρία του Εικοστού Αιώνα. Ανθολόγιο κειμένων*, μετάφραση Θανάσης Κατσίκερης και Κώστα Σπαθαράκης, “Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης”, 2013

Σημαντική αρωγή στη συγγραφή αυτής της Ιστορίας θα παράσχουν ασφαλώς και προηγούμενες αντίστοιχες απόπειρες, μια από τις αξιολογότερες των οποίων ήταν η γαλλική έκδοση των *Ευρωπαϊκών Γραμμάτων* από τον εκδοτικό οίκο “Hachette” το 1992 με διευθυντές έκδοσης τους Annick Benoit- Dusausoι και Guy Fontaine. Πρόκειται για μια Ιστορία της Ευρωπαϊκής Λογοτεχνίας αποτέλεσμα συνεργασίας περισσότερων από εκατό πενήντα έγκριτων πανεπιστημιακών όλης της Ευρώπης η οποία προσφέρει μια ολοκληρωμένη θεώρηση της ιστορίας των ευρωπαϊκών γραμμάτων από την αρχαιότητα ως τη δύση του εικοστού αιώνα.⁶

Η γαλλική λογοτεχνία του εικοστού αιώνα διεκδικεί σημαντική θέση στην παγκόσμια λογοτεχνία της συγκεκριμένης χρονικής περιόδου ενώ το μυθιστόρημα, λογοτεχνικό είδος που προσεγγίζεται στην διδακτορική αυτή διατριβή, ακολουθώντας μια μεγάλη παράδοση, εξακολούθησε να προσφέρει στη Γαλλία και την υφήλιο μερικές από τις πιο ένδοξες στιγμές της λογοτεχνικής ιστορίας. Η γαλλική λογοτεχνία της σύγχρονης εποχής χρονολογείται, σύμφωνα με αρκετούς μελετητές, από την Παρισινή Κομμούνα (Μάρτιος - Μάιος 1871) μετά την ήττα της οποίας το 1871-1875 σχηματίστηκε και εδραιώθηκε η Δημοκρατία της αστικής τάξης. Η Γαλλία παρουσιάζει χαρακτηριστικά σταδιακής εισόδου στην εποχή του ιμπεριαλισμού, όταν κεφάλαιο και εξουσία συγχωνεύονταν ενώ, παράλληλα, η επιστήμη και η τεχνολογία αναπτύσσονταν ραγδαία (εμφάνιση του κινηματογράφου το 1895). Η κρίση του νατουραλισμού εδραιώνει τη διαπίστωση ότι η περίοδος 1880-1890 αποτελεί μεταβατικό στάδιο για τη γαλλική πεζογραφία. Με την είσοδο στον εικοστό αιώνα και με κίνδυνο να παραληφθούν κάποιες μυθιστορηματικές φωνές, περιδιαβαίνοντας από τις αρχές του αιώνα τη μυθιστορηματική γραφή, θα κρίναμε άξια μνείας τα ονόματα των André Gide, Jules Romains, Alain-Fournier, Anatole France (Βραβείο Νόμπελ Λογοτεχνίας 1921), Maurice Barrès, Paul Charles, Joseph Bourget, οι οποίοι αναδεικνύονται κορυφαίοι συγγραφείς της περιόδου. Η παράδοση των μεγάλων μυθιστορημάτων στο ύφος του Balzac και του Zola συνεχίστηκε με τον Romain Rolland (Βραβείο Νόμπελ Λογοτεχνίας 1915) στο δεκάτομο *Jean-Christophe*. Σε αυτά τα ονόματα, να

⁶ Το σημαντικό αυτό πόνημα έχουν την ευκαιρία να συμβουλευόμαστε και οι μη γαλλόφωνοι Έλληνες αναγνώστες και ερευνητές χάρη στη μνημειώδη έκδοσή του 1999 σε τρεις τόμους από τον εκδοτικό οίκο “Σοκόλη” με το τίτλο *ΕΥΡΩΠΑΙΚΑ ΓΡΑΜΜΑΤΑ. Ιστορία της Ευρωπαϊκής Λογοτεχνίας*. Μεταφραστές για αυτή την ελληνική έκδοση ήταν οι Αλέξης Ζήρας (κριτικός της λογοτεχνίας), Βίκτωρ Ιβάνοβιτς (κριτικός της λογοτεχνίας), Γιάννης Κιουρτσάκης (πεζογράφος, δοκιμιογράφος), Λύντια Στεφάνου (ποιήτρια, θεωρητικός της λογοτεχνίας) και Τατιάνα Τσαλίκη- Μηλιώνη (καθηγήτρια της Γαλλικής Φιλολογίας του Πανεπιστημίου Αθηνών)

προσθέσουμε την Colette, τον Paul Léautaud, τον Gaston Leroux και τον Maurice Leblanc.

Σημαντικές και οι μυθιστορηματικές καταγραφές στο Μεσοπόλεμο όπου, μεταξύ άλλων, εξακολουθεί να κυριαρχεί η μορφή του Marcel Proust ενώ άξιοι αναφοράς είναι και άλλοι, ορισμένοι από τους οποίους θα συνεχίσουν τη λογοτεχνική τους διαδρομή και μετά τον Δεύτερο Παγκόσμιο Πόλεμο: Louis-Ferdinand Céline, Georges Bernanos, François Mauriac (Βραβείο Νόμπελ Λογοτεχνίας 1952), Julien Green, Roger Martin du Gard (Βραβείο Νόμπελ Λογοτεχνίας 1937), Georges Duhamel, Louis Aragon, André Malraux, Henri Troyat και Georges Simenon.

Μετά τον πόλεμο, αρκετοί συγγραφείς έγραψαν μυθιστορήματα με θέμα τον πόλεμο, όπως, μεταξύ άλλων, ο Jean Bruller και ο Romain Gary. Στη δεκαετία του 1940 αλλά κυρίως μεταπολεμικά, στη γαλλική λογοτεχνική σκηνή εμφανίζονται μερικά από τα μέχρι σήμερα θεωρούμενα ως “ιερά τέρατα” της γαλλικής διανόησης τα οποία, μεταξύ άλλων, θεραπεύουν και το μυθιστορηματικό είδος: Jean-Paul Sartre (Βραβείο Νόμπελ Λογοτεχνίας 1964, βραβείο που αρνήθηκε), André Malraux, André Gide (Βραβείο Νόμπελ Λογοτεχνίας 1947), Albert Camus (Βραβείο Νόμπελ Λογοτεχνίας 1957), Simone de Beauvoir, Gabriel Marcel. Στη δεκαετία του 1950, εμφανίζεται το “Νέο Μυθιστόρημα” (“Nouveau Roman”), το επονομαζόμενο και “Αντιμυθιστόρημα”, με μια ομάδα συγγραφέων αποτελούμενη από τους Alain Robbe-Grillet, Marguerite Duras, Robert Pinget, Michel Butor, Samuel Beckett, Nathalie Sarraute, Claude Simon (Βραβείο Νόμπελ Λογοτεχνίας 1985) και Claude Mauriac. Το “Νέο Μυθιστόρημα” έμεινε στην ιστορία της παγκόσμιας λογοτεχνίας ως μια προσπάθεια κριτικής και υπονόμησης των χαρακτηριστικών του κλασικού μυθιστορήματος με στόχο την ανατροπή του. Η παραδοσιακή υπόθεση, η πλοκή, ο χαρακτήρας, το νόημα, η ψυχολογία και η χρονική αλληλουχία, βρέθηκαν στο “δικαστήριο” των εκπροσώπων του “Νέου Μυθιστορήματος” οι οποίοι στόχευαν στην απαλλαγή του από κάθε είδους σύμβαση.

Στο μεταπολεμικό λογοτεχνικό σκηνικό και μέχρι τη δύση του εικοστού αιώνα, άλλοι σημαντικοί Γάλλοι λογοτέχνες συνεχίζουν τη μυθιστορηματική τους πορεία ενώ εμφανίζονται και καινούριοι. Ας αναφερθούν εδώ τα ονόματα των Georges Perec, Raymond Queneau, Françoise Sagan, Hervé Bazin, Henri Troyat, Robert Sabatier, Marguerite Yourcenar, Albert Cohen, Michel Tournier. Η σύντομη αυτή αναφορά θα

ήταν ελλιπής αν δεν έκλεινε με τρία ονόματα που ξεκινούν τη μυθιστορηματική τους πορεία στις τρεις τελευταίες δεκαετίες του εικοστού αιώνα για να γνωρίσουν την καταξίωση στον αιώνα μας με την απονομή και στους τρεις του Βραβείου Νόμπελ Λογοτεχνίας. Πρόκειται για τους Jean-Marie Gustave Le Clézio (2008), Patrick Modiano (2014) και Annie Ernaux (2022). Πρόκειται για επιβράβευση όχι μόνο μιας προσωπικής γραφής αλλά και μιας γλώσσας καθώς και ενός λογοτεχνικού είδους στο οποίο η Γαλλία οφείλει μερικές από τις πιο ένδοξες σελίδες της ιστορίας της.

Έξι ήταν οι βασικοί λόγοι που μας οδήγησαν στην επιλογή της μυθιστορηματικής γραφής της Marguerite Duras ως θέμα αυτής της διατριβής. Πρώτα, επειδή την θεωρούμε ως μια από τις χαρακτηριστικότερες περιπτώσεις που αντανακλούν και εκφράζουν την έννοια της πολυπολιτισμικότητας και διαπολιτισμικότητας στον εικοστό αιώνα αφού γεννιέται και μεγαλώνει στην μακρινή Ινδοκίνα, γνωρίζει από κοντά τον δυτικό τρόπο σκέψης, ζωής και έκφρασης μετά την ηλικία των δεκαοχτώ χρονών και εμπνέεται συχνά στη γραφή της από τα μέρη όπου μεγάλωσε. Δεύτερο, διότι, διασχίζοντας μεγάλο μέρος του αιώνα (αφού γεννιέται το 1914 και πεθαίνει το 1996), η Duras εντάσσεται επάξια στο πάνθεο σημαντικών μεταπολεμικών Γάλλων μυθιστοριογράφων συμπορευόμενη με κορυφαίες λογοτεχνικές μορφές διαδραματίζοντας και αυτή σημαντικό ρόλο στη διαμόρφωση της γαλλικής και παγκόσμιας λογοτεχνίας, συμβάλλοντας στη γέννηση και άνθιση του “Νέου Μυθιστορήματος”. Τρίτη αιτία υπήρξε η έλξη που αισθανθήκαμε, όπως και άλλοι αναγνώστες και μελετητές του έργου της, από την ενδιαφέρουσα και ταραχώδη ζωή που έζησε σε εποχές ανακατατάξεων και κρίσεων, με τον πολιτικοκοινωνικό περίγυρο να την επηρεάζει χαρακτηρίζοντας και ενίοτε διαμορφώνοντας πτυχές της ζωής και όψεις της γραφής της. Τέταρτο, διότι πρωτοτύπησε συνδυάζοντας τη μυθιστορηματική γραφή με σενάρια για τον κινηματογράφο, ή, για να το πούμε διαφορετικά, το “Νέο Μυθιστόρημα” με το “Νέο Κύμα”, κάτι που αποτέλεσε πρωτοπορία για την εποχή της και μας επέτρεψε να προσεγγίσουμε ένα πεδίο έρευνας το οποίο πάντα παρουσίαζε ενδιαφέρον, τη “συνάντηση” και συχνά δύσκολη συνύπαρξη δυο κωδίκων, του λογοτεχνικού έργου με την κινηματογραφική του προσαρμογή.

Πέμπτος λόγος επιλογής του θέματος αυτής της διατριβής υπήρξε το ότι πάντα θεωρούσαμε την Duras ως μια από τις πιο αντιπροσωπευτικές φεμινιστικές γραφές. Ας θυμίσουμε ότι, μετά την κατάκτηση του δικαιώματος ψήφου το 1944 στη Γαλλία, οι γυναίκες έδωσαν σκληρό αγώνα τόσο μέσω της κοινοβουλευτικής πολιτικής όσο και εξωκοινοβουλευτικά. Τα γεγονότα του Μάη του '68 έδρασαν σαν καταλύτης αφού οι γυναίκες αντιλήφθηκαν τη δυνατότητα αλλαγής της κατάστασης. Με προάγγελους του γαλλικού φεμινισμού τη Simone de Beauvoir και τη Marguerite Duras, δημιουργήθηκε η φεμινιστική γραφή (*Écriture féminine*). Η γραφή αυτή έμελλε να προωθηθεί από φεμινιστικές εκδόσεις, με νέες γυναίκες συγγραφείς φιλοσοφικών και λογοτεχνικών έργων, όπως οι Hélène Cixous (*Το Τρίτο σώμα - Le Troisième Corps*, 1970), Luce Irigaray (*Αυτό το φύλο δεν είναι ένα - Ce sexe qui n'en est pas un*, 1977), Julia Kristeva (*Ιστορίες αγάπης - Histoires d'amour*, 1983), Catherine Clément, (*Ο Μαυριτανός της Βενετίας - Le Maure de Venise*, 1983) κ.α.

Ο έκτος – τελευταίος αλλά εξίσου σημαντικός με τους προηγούμενους - λόγος ήταν η ερευνητική πρόκληση που αποτελεί η προσέγγιση των ελληνικών μεταφράσεων έργων της Duras από περισσότερους από έναν μεταφραστή σε διαφορετικές χρονικές περιόδους, γεγονός που και προς τη σύγκριση δυο ή περισσότερων διαφορετικών μεταφράσεων οδηγεί αλλά και σε μια σκέψη σχετική με το φαινόμενο της επαναμετάφρασης. Παράλληλα όμως επιτρέπει στην έρευνα αυτή να προσθέσει ένα λιθαράκι στη διερεύνηση των ελληνο-γαλλικών λογοτεχνικών σχέσεων στη μεταπολεμική εποχή μέχρι τις ημέρες μας. Ας αναφέρουμε εδώ ότι, στην Ελλάδα, μόνο σποραδικές αναφορές στην Duras γίνονται μέχρι σήμερα ενώ σε ακαδημαϊκό επίπεδο το ενδιαφέρον παραμένει ακόμα σχετικά περιορισμένο. Δεν υπάρχουν διατριβές ή μελέτες που να έχουν ασχοληθεί διεξοδικά με το έργο της τόσο σε λογοτεχνικό όσο και σε μεταφραστικό ή κινηματογραφικό επίπεδο.

Λόγω του εύρους του συνόλου του λογοτεχνικού έργου της Duras, διαπιστώσαμε ότι θα ήταν πέραν των ορίων μιας διατριβής και, επομένως, αδύνατη η ενασχόληση με το σύνολο των πτυχών του έργου της. Κρίθηκε, επομένως, απαραίτητη η οριοθέτηση ενός συγκεκριμένου πεδίου έρευνας. Η επιλογή μας ήταν το βραβευμένο μυθιστόρημά της *Ο Εραστής* (1984) το οποίο τάραξε τα λογοτεχνικά νερά της εποχής του και έμελλε να μείνει το χαρακτηριστικότερο έργο με το οποίο έμεινε γνωστή στην ιστορία των Γαλλικών Γραμμάτων του εικοστού αιώνα.

Πριν από την προσέγγιση του *Εραστή*, των δυο ελληνικών του μεταφράσεων καθώς και της κινηματογραφικής του προσαρμογής που συγκροτούν το βασικό σώμα εργασίας και πεδίο έρευνας αυτής της διατριβής, κρίθηκε αναγκαίο να προταχθεί ένα πρώτο εκτενές μέρος με τίτλο “Η εποχή, η ζωή και το έργο της Marguerite Duras”. Το μέρος αυτό διαιρείται σε πέντε χρονικές περιόδους:

A. 1914 – 1932: Από τη γέννηση και τα παιδικά χρόνια στην Ινδοκίνα μέχρι την αναχώρηση για τη Γαλλία του Μεσοπολέμου.

B. 1932- 1943: Από τις σπουδές στο Παρίσι των καλλιτεχνών, φιλοσόφων και συγγραφέων μέχρι τη Γερμανική Κατοχή και το πρώτο της βιβλίο.

Γ. 1944 -1967: Η μεταπολεμική δημιουργική πορεία από την Απελευθέρωση μέχρι τον απόηχο του πολέμου της Αλγερίας.

Δ. 1968- 1996: Από τον Μάη του ’68 έως τη δύση της ζωής της.

Ε. Μεταθανάτια καταξίωση.

Η ιδιαίτερη σημασία που προσδίδεται στο πρώτο αυτό μέρος καταδεικνύεται και από το γεγονός ότι εμφανίζεται και στον τίτλο της διατριβής της οποίας αποτελεί σημαντικό τμήμα. Σκιαγραφούνται σε αυτό σταθμοί της ζωής και του έργου της μέσα σε έναν αιώνα γεμάτο ανατροπές και ανακατατάξεις. Το λογοτεχνικής περιήγησης αυτό τμήμα κρίθηκε απαραίτητο σε μια τέτοιου είδους μελέτη ώστε να τοποθετηθεί η προς εμβάθυνση μυθιστορηματική συγγραφή στον χωρόχρονό της και στο λογοτεχνικό της μικρόκοσμο. Μέσα από αυτή την ιστορική και λογοτεχνική περιδιάβαση στον εικοστό αιώνα, ευελπιστούμε ότι γίνεται ακόμα πιο κατανοητή, στη συνέχεια, η σημασία του εξεταζόμενου έργου, των μεταφράσεών του καθώς και της κινηματογραφικής του προσαρμογής. Εξάλλου, όταν αναφερόμαστε στη λογοτεχνική μετάφραση, δεν κάνουμε πρώτιστα λόγο για λογοτεχνική ιστορία και γένεση λογοτεχνικού κειμένου σε μια συγκεκριμένη εποχή και κάτω από συνθήκες που συχνά επηρεάζουν, ενίοτε δε καθορίζουν τη γέννησή του; Μια διατριβή η οποία, μεταξύ άλλων, φιλοδοξεί να μελετήσει το πέρασμα ενός γλωσσικού κώδικα σε έναν άλλο και να αποτελέσει (όπως σημειώνεται στον υπότιτλο της διατριβής) συμβολή στην ανίχνευση της λογοτεχνικής τύχης ενός συγγραφέα σε μια χώρα, δεν πρέπει πάντα να προϋποθέτει και να περιλαμβάνει αναφορά στο ευρύτερο λογοτεχνικό φάσμα και στην εποχή στην οποία ανήκουν τα κείμενα;

Στο δεύτερο μέρος κρίθηκε αναγκαίο να εστιαστεί η έρευνα σε ξεχωριστή αναφορά στο μελετώμενο μυθιστόρημα *Ο Εραστής* ως κορύφωση της συγγραφικής πορείας της συγγραφέως ώστε και με την πλοκή του μυθιστορήματος να έρθει σε επαφή ο αναγνώστης της διατριβής αλλά κυρίως να πληροφορηθεί το κλίμα υποδοχής του οποίου έτυχε το βιβλίο αυτό στη Γαλλία. Περνώντας έτσι στο τρίτο μέρος με τίτλο “Η Marguerite Duras στην Ελλάδα”, μετά από σύντομη αναφορά στη θέση και το ρόλο της γαλλικής γλώσσας και λογοτεχνίας στην Ελλάδα, γίνεται αναφορά στην Duras στην Ελλάδα πριν και μετά τον *Εραστή* μέσα από μια πρώτη καταγραφή-ανίχνευση της εμφάνισης των κειμένων αλλά και προβολών κινηματογραφικών έργων της συγγραφέως μέσα από μεταφράσεις έργων της και γενικότερες αναφορές σε αυτά.

Οι δυο ελληνικές μεταφράσεις του *Εραστή* (της Χρύσας Τσαλικίδου το 1985 από τις εκδόσεις “Εξάντας” και η δεύτερη της Έφης Κορομηλά το 2017 από τις εκδόσεις “Μεταίχμιο”), προσεγγίζονται στο τέταρτο μέρος της διατριβής το οποίο περιλαμβάνει τα εξής πέντε υποκεφάλαια :

A. Λογοτεχνική Μετάφραση, θεωρητικοί προβληματισμοί και μεταφραστικές τεχνικές.

B. Η τέχνη της μετάφρασης και η μετάφραση πεζογραφίας.

Γ. Επαναμετάφραση και μεταφραστικά λάθη.

Δ. Προσεγγίζοντας τις δυο ελληνικές μεταφράσεις.

E. Συμπεράσματα από τη σύγκριση των δυο μεταφράσεων.

Όπως γίνεται φανερό από τους τίτλους των υποκεφαλαίων, το τέταρτο αυτό μέρος, κινείται σε τρεις παραμέτρους: Αρχικά σε συνοπτική αναφορά σε θεωρητικά ζητήματα της μετάφρασης με έμφαση στη μετάφραση του μυθιστορηματικού είδους, κατά δεύτερον στην προσέγγιση των δυο ελληνικών μεταφράσεων του *Εραστή* με έμφαση στην καταγραφή και σχολιασμό του μεταφραστικού λάθους και, τέλος, σε μια πρώτη σειρά συμπερασμάτων τα οποία προκύπτουν από τη σύγκριση των δυο μεταφρασμάτων. Είναι εμφανές ότι σε αυτήν τη μελέτη των δυο ελληνικών μεταφράσεων αποφύγαμε να αναλωθούμε σε επανάληψη γνωστών θεωριών γύρω από τη Μετάφραση και τη Λογοτεχνική Μετάφραση. Επίσης, δεν επιλέξαμε, όπως αρκετές αξιόλογες μεταπτυχιακές εργασίες και διδακτορικές διατριβές που εκπονήθηκαν την τελευταία εικοσαετία έχουν-σωστά-πράξει, ως θεωρητικά στηρίγματα κατηγοριών και

μεταφραστικών τεχνικών τα ενδιαφέροντα και κλασικά πια πονήματα των J.P Vinay και J. Darbelnet *Stylistique comparée du français et de l'anglais. Méthode de traduction*, (Paris, 'Didier', 1958) και των Φρειδερίκης Μπατσαλιά και Ελένης Σελλά – Μάζη, *Γλωσσολογική προσέγγιση στη θεωρία και τη διδακτική της Μετάφρασης*, (εκδόσεις 'Έλλην', 1997). Αρκεστήκαμε να εστιάσουμε στο μεταφραστικό λάθος για να οδηγηθούμε, με τον τρόπο αυτό, σε πρώτα συμπεράσματα σχετικά με την αξία των δυο μεταφράσεων του *Εραστή* αλλά και να θέσουμε το ερώτημα σχετικά με την λειτουργία του φαινομένου της επαναμετάφρασης. Ασφαλώς και ο στόχος μας εδώ ήταν μια πρώτη συμβολή σε ένα μεγάλης έκτασης θέμα το οποίο, από μόνο του, θα άξιζε μια διδακτορική έρευνα.

Το πέμπτο μέρος έχει ως πεδίο έρευνας την κινηματογραφική εκδοχή του *Εραστή*. Μετά από αναφορά στη σχέση Λογοτεχνίας και Κινηματογράφου, όπου καταγράφονται κάποια αγαπημένα θέματα και λογοτεχνικά έργα που αποτυπώθηκαν στη μεγάλη οθόνη, αλλά και θεωρητικές και ερευνητικές παράμετροι όπως και η συμπόρευση 'Νέου Μυθιστορήματος' με το 'Νέο Κύμα', η ματιά μας εστιάζει στη σχέση της Γαλλίδας συγγραφέως με την έβδομη τέχνη. Ακολουθεί μια από τις διαστάσεις της προσέγγισής μας η οποία φιλοδοξεί να χαρακτηριστεί πρωτότυπη και μοναδική στο είδος της για διδακτορική διατριβή: Πρόκειται για την περιδιάβαση του συνόλου των κινηματογραφικών σκηνών του *Εραστή* έτσι όπως τις συνέλαβε και γύρισε ο Γάλλος σκηνοθέτης Jean-Jacques Annaud συνδυάζοντας κειμενικά αποσπάσματα και περιγραφές από το πρωτότυπο γαλλικό μυθιστόρημα της Duras με αρκετά στοιχεία προσωπικής του σκηνοθετικής προσαρμογής. Στο μέρος αυτό, βασιστήκαμε σε σπάνιο πρωτότυπο κινηματογραφικό υλικό το οποίο, κατά μια ευτυχή συγκυρία, περιήλθε στην κατοχή μας χάρη σε προσωπική γνωριμία με μέλος της κινηματογραφικής ομάδας του Jean-Jacques Annaud. Εδώ, αποκρυπτογραφούμε το ντεκουπάζ και, στη συνέχεια, οδηγούμαστε σε μια πρώτη αξιολόγηση της ταινίας.

Είναι φανερό από την ερευνητική διάρθρωση των πέντε αυτών μερών, ότι η έρευνα αυτή ανταποκρίνεται στα γνωστικά αντικείμενα τα οποία θεραπεύονται στο Τμήμα Ξένων Γλωσσών, Μετάφρασης κα Διερμηνείας στο οποίο εκπονήθηκε. Από τον τομέα της Γαλλικής Λογοτεχνίας, περνώντας στη Λογοτεχνική Μετάφραση μέχρι τον Κινηματογράφο, η διατριβή αυτή φιλοδοξεί να αναγνωριστεί ως πνευματικό τέκνο ενός πολυδιάστατου και πολυθεματικού σύγχρονου ευρωπαϊκού Ακαδημαϊκού Τμήματος το οποίο, με το βλέμμα στο μέλλον, εξακολουθεί να αρθρώνει γόνιμο και

ώριμο ερευνητικό λόγο προσφέροντας πνευματική στέγη σε νέους επιστήμονες και ερευνητές.

Η διατριβή ολοκληρώνεται με επιλογικές-συμπερασματικές σκέψεις στις οποίες γίνεται προσπάθεια να μην επαναληφθούν δεδομένα και ερμηνευτικές διαστάσεις που κατατέθηκαν στα πέντε μέρη της διατριβής αλλά να αναδειχθεί η αξία του έργου της Duras αλλά και ευρύτερα η θέση-επιβίωση του μυθιστορηματικού είδους που μεγαλούργησε στον εικοστό αιώνα στο λογοτεχνικό χωρόχρονο, εξακολουθώντας να αποτελεί επιλογή αναγνωστών κριτικών-ερευνητών και μεταφραστών της τρίτης δεκαετίας του εικοστού πρώτου αιώνα. Επίσης, η διδακτορική αυτή διατριβή διανθίζεται από δύο “Παραρτήματα” το πρώτο από τα οποία αποτελεί γαλλική περίληψη της διατριβής, ενώ στο δεύτερο πλαισιώνεται, με “έξω-ερευνητικό” υλικό, η περιρρέουσα λογοτεχνική ατμόσφαιρα του έργου που μελετήθηκε καθώς και η εποχή συγγραφής του. Πρόκειται για απαντήσεις που δίνει σε ερωτήματά μας η διακεκριμένη ερευνήτρια του έργου της Duras, Joëlle PAGÈS-PINDON.

Ο αναγνώστης και ο μελλοντικός ερευνητής θα βρει, επίσης, αναλυτική και πλήρη εργογραφία της Marguerite Duras με χρονολογική καταγραφή των πρωτότυπων έργων της συγγραφέως καθώς και όλες τις μεταφράσεις και επαναμεταφράσεις τους στα ελληνικά. Επίσης, πλούσια και επικαιροποιημένη ξενόγλωσση και ελληνική βιβλιογραφία για τη ζωή και το έργο της, τη μεταπολεμική γαλλική λογοτεχνία, το Μυθιστόρημα ως λογοτεχνικό είδος, τη Μετάφραση και τη Μεταφρασιολογία, τη Λογοτεχνική Μετάφραση, καθώς και για τον κινηματογράφο και τη λογοτεχνία.

ΠΡΩΤΟ ΜΕΡΟΣ

Η εποχή, η ζωή και το έργο της Marguerite Duras

A. 1914 - 1932: Από τη γέννηση και τα παιδικά χρόνια στην Ινδοκίνα μέχρι την αναχώρηση για τη Γαλλία του Μεσοπόλεμου

Η Γαλλική Ινδοκίνα, επίσημα γνωστή ως Ινδοκινεζική Ένωση από το 1887 και ως Ινδοκινεζική Ομοσπονδία μετά το 1947, ήταν μια ομάδα γαλλικών αποικιακών περιοχών στη Νοτιοανατολική Ασία. Τη Γαλλική Ινδοκίνα αποτελούσαν οι βιετναμέζικες περιοχές Τονκίν (στα βόρεια), Αννάμ στο κέντρο και Κοχινκίνα στα νότια. Η Καμπότζη σχηματίστηκε το 1887 και το 1893 οι Γάλλοι προσάρτησαν το Λάος, υποτάσσοντάς το στην Ινδοκίνα το 1899. Πρώτη πρωτεύουσα ήταν η Σαϊγκόν (στην Κοχινκίνα), η οποία μετακινήθηκε στο Ανόι (στην Τονκίν) το 1902 και το 1939 μετακινήθηκε στο Ντα Λατ (στην Αννάμ). Το 1945, πρωτεύουσα της αποικίας έγινε και πάλι το Ανόι⁷.

Οι γονείς της Duras⁸, εκπαιδευτικοί και οι δυο, φτάνουν στην Ινδοκίνα εξαιτίας μιας καμπάνιας για την εργασία στις αποικίες. Έτσι, δεν θα γνωρίσουν τα δεινά που επέφερε ο Πρώτος Παγκόσμιος Πόλεμος (1914-1918) στη Γαλλία και γενικότερα στην Ευρώπη. Η Marguerite γεννιέται στις 4 Απριλίου 1914 στη Γκία Ντιν, λίγα χιλιόμετρα μακριά από τη Σαϊγκόν, τότε γαλλική αποικία της Γαλλικής Ινδοκίνας (σημερινό Βιετνάμ). Η περίοδος μετά τη γέννησή της είναι αρκετά δύσκολη για την οικογένεια Donnadiou που, μετά από πολλούς χωρισμούς και διαμονές στη Γαλλία λόγω της ασθένειας του πατέρα αλλά και του πολέμου, βρίσκεται το 1921 στην Καμπότζη. Το κλίμα επιδεινώνει την ήδη εξασθενημένη υγεία του Henry που επιστρέφει εκ νέου μόνος του στη Γαλλία στις 24 Απριλίου με εξάμηνη άδεια. Στις 4 Δεκεμβρίου του ίδιου έτους, θα πεθάνει σε ένα χωριό στην περιοχή Duras. Αρκετά χρόνια αργότερα, όταν θα την ρωτήσουν γιατί έχει ελάχιστα μιλήσει για τον πατέρα της, θα απαντήσει:

« Ίσως γιατί, χωρίς να το ξέρω, σ' αυτόν έγραφα πάντοτε. Έχانا και ξανάβρισκα τον κάθε άντρα σαν να ήταν ο πατέρας μου. Ήταν καθηγητής και έγραφε βιβλία

⁷ Βλ. σχετικά, μεταξύ άλλων, στο λήμμα “Γαλλική Ινδοκίνα”, στο https://el.wikipedia.org/wiki/%CE%93%CE%B1%CE%BB%CE%BB%CE%B9%CE%BA%CE%AE_%CE%99%CE%BD%CE%B4%CE%BF%CE%BA%CE%AF%CE%BD%CE%B1

⁸ Marguerite Germaine Marie Donnadiou, οικογένεια Donnadiou. Το Marguerite Duras θα γίνει αργότερα το λογοτεχνικό της όνομα

μαθηματικών. Πέθανε τόσο νωρίς που μπορώ να πω ότι δεν τον γνώρισα ποτέ. Έχω μπροστά μου μόνο το καθαρό βλέμμα του και μερικές φορές έχω την αίσθηση ότι ακουμπάει πάνω μου. Το μόνο που έχει απομείνει είναι μια ξεθωριασμένη φωτογραφία του. Η μητέρα μου δεν μας μιλούσε ποτέ γι' αυτόν».⁹

Η πεντάχρονη Marguerite ζούσε τότε ακόμα στη Σαϊγκόν όταν πληροφορήθηκε το θάνατο του πατέρα της. Δύο χρόνια αργότερα, το 1923, η μητέρα της μετακομίζει με τα τρία παιδιά της στο Βιν Λογκκ, μια πόλη που βρίσκεται στο Δέλτα του ποταμού Μεκόνγκ.

Αρκετά χρόνια αργότερα, θα πει για τον τόπο όπου γεννήθηκε και μεγάλωσε:

«Πολλές φορές έχω την εντύπωση ότι όλη μου η γραφή γεννήθηκε εκεί, ανάμεσα στους ορυζώνες, τα δάση και τη μοναξιά. Από εκείνο το κοκκαλιάρικο και χαμένο παιδί που ήμουν, μια μικρή περαστική λευκή, πιο Βιετναμέζα παρά Γαλλίδα, πάντα ξυπόλυτη, χωρίς ωράρια, χωρίς τρόπους, συνηθισμένη να κοιτάζω ώρες το δειλινό στο ποτάμι, με το πρόσωπο καμένο απ' τον ήλιο { } Οι πρώτες εικόνες του εαυτού μου ξεπηδούν ανάμεσα στα οροπέδια, τη μυρωδιά της βροχής, του γιασεμιού, του κρέατος. Τα αποχαυνωτικά μεσημέρια στην Ινδοκίνα έμοιαζαν για μας τα παιδιά να περικλείουν ένα είδος πρόκλησης απέναντι στην πνιγηρή φύση που μας περίβαλλε. Μια αίσθηση απαγορευμένου και μυστηρίου βάραινε πάνω στο δάσος. Εκείνη η περίοδος μας άρεσε τόσο πολύ στα αδέρφια μου και σε μένα που περιπλανιόμασταν για ώρες προσπαθώντας να ελευθερωθούμε από τις λιάνες που μπλέκονταν με τις ορχιδέες, κινδυνεύοντας ανά πάσα στιγμή να πέσουμε πάνω σε τίγρεις ή φίδια».¹⁰

Στην ηλικία των τεσσάρων χρονών θα απομείνει λοιπόν με τη μητέρα και τα δυο της αδέρφια. Θα πει κάποτε για τη μητέρα της:

«Ήταν ψηλή, σκληρή, αλλά πάντοτε πρόθυμη να μας προστατέψει από τις άθλιες συνθήκες της ζωής που έτσι κι αλλιώς περνούσαμε. {...} Όταν χήρεψε, αγόρασε ένα οικοπέδο, μια φυτεία ρυζιού μη καλλιεργήσιμη, το φράγμα που άλλωστε πλημμύρισε από τον Ειρηνικό και που τη δούλεψε μάταια για είκοσι χρόνια. Όταν κατέρρευσε το φράγμα που συγκρατούσε το νερό της θάλασσας, δεν συνήλθε πια, έχασε τα λογικά της. {...} Ήταν όμως εκπληκτική αφηγήτρια. Έχω ξεχάσει πολλά πράγματα στη ζωή μου, βιβλία, συζητήσεις, αλλά κάποιες ιστορίες που μας διηγούταν, όταν μας έβαζε

⁹ Μαργκερίτ Ντυράς, «Μετέωρο πάθος, συνέντευξη στην Λεοπολντίνα Παλλόττα Ντελλά Τόρρε», μετάφραση Βάσω Μέντζου, Αθήνα, «Ολκός», 2013, σελ. 21

¹⁰ Στο «Οι εξομολογήσεις της Ντυράς», επιμέλεια Λίλα Κονομάρα, στο <https://www.oanagnostis.gr/i-exomologisis-tis-ntiras/>

για ύπνο το βράδυ, με την αργόσυρτη φωνή της δεν θα τις ξεχάσω ποτέ. Τα πράγματα που μας ανήκουν περισσότερο, περνούν από εκεί ακριβώς περισσότερο από όλα, νομίζω, περνούν από εκεί ακριβώς: από τον προφορικό, άμεσο λόγο».¹¹

Όσο για τα αδέρφια της, διαβάζουμε τι είπε σε μεγάλη ηλικία:

«Τώρα που έχουν πεθάνει όλοι μπορώ να μιλήσω ελεύθερα. Ο πόνος με έχει εγκαταλείψει. Ο μικρότερος αδερφός μου είχε ένα κορμί αδύνατο, ευλύγιστο – μου θύμιζε, ένας Θεός ξέρει γιατί, το κορμί του πρώτου μου εραστή, του Κινέζου. Ήταν σιωπηλός, μονίμως τρομαγμένος, και δεν μπόρεσα να απαγκιστρωθώ απ’ αυτόν μέχρι την ημέρα που πέθανε. Ο άλλος αδερφός μου ήταν ένας αλήτης, χωρίς ενδοιασμούς, χωρίς τύψεις, πιθανόν και χωρίς καθόλου αισθήματα. Ήταν αυταρχικός και μας φόβιζε. Τώρα μου φέρνει στο νου τον ήρωα που ενσαρκώνει ο Robert Mitsum στην ταινία “Ο εκτελεστής του μεσονυκτίου”, ένα μείγμα πατρικού και εγκληματικού ενστίκτου. Από εκεί, νομίζω, προέρχεται αυτή η δυσπιστία που ένιωθα πάντα για τους άντρες.

Μία από τις τελευταίες φορές που τον είδα, ήταν όταν ήρθε σπίτι μου, στο Παρίσι, στην Κατοχή για να μου πάρει λεφτά. Ο άντρας μου, ο Robert Adelm, είχε σταλεί σε στρατόπεδο συγκέντρωσης. Πολλά χρόνια αργότερα, έμαθα ότι είχε κλέψει και τη μητέρα μου και ότι τελικά πέθανε αλκοολικός σ’ ένα νοσοκομείο».

Και προσθέτει σχετικά με την ιδιαίτερη σχέση με τον αδελφό της:

«Το τελευταίο στάδιο του πάθους, ναι. Αρνήθηκα για χρόνια το πάθος που ένιωθα για τον αδερφό μου και που κρυβόταν κάτω απ’ το μίσος. Ο τρόπος που με κοιτούσε ήταν εκείνος που με έπεισε για το αντίθετο. Δεν ήθελα ποτέ να χορέψω μαζί του όταν μας χάρισαν το πικ-απ: η επαφή με το σώμα του μου προκαλούσε φρίκη και έλξη μαζί».¹²

Μετά το θάνατο του πατέρα της, η οικογένεια θα περάσει μια διετία στη Γαλλία (1922-1924) για να επιστρέψει, το 1924, στην Ινδοκίνα όπου θα αντιμετωπίσει αναρίθμητες μετακομίσεις και οικονομικές δυσκολίες. Η νεαρή Γαλλίδα μεγαλώνει βιώνοντας την απόλυτη μοναξιά και δεν είναι τυχαίο το γεγονός ότι, πολλά χρόνια αργότερα, θα πει «δεν ξέρω στ’ αλήθεια τι είναι αυτό που παρακινεί τους ανθρώπους να γράψουν, εκτός ίσως από τη μοναξιά της παιδικής ηλικίας».¹³ Από τα δώδεκα χρόνια της γράφει

¹¹ Μαργκερίτ Ντυράς, «Μετέωρο πάθος...», ο.π., σελ. 21-24

¹² “Οι εξομολογήσεις της Ντυράς”, ο.π.

¹³ Μαργκερίτ Ντυράς, «Μετέωρο πάθος», ο.π., σελ. 77

ποιήματα, ορισμένα από τα οποία μιλούν για το χιόνι που δεν γνώριζε αφού μεγάλωσε σε περιοχή με ιδιαίτερα υψηλές θερμοκρασίες:

«Έζησα μεταξύ 8 και 16 ετών, χρόνια που μετράνε, στους ορυζώνες και στην πεδιάδα πουλιών. Γεννήθηκα εκεί, στη ζέστη ... μετά από καιρό κατάλαβα ότι είχα ζήσει στη ζέστη. Δεν υπήρχε εποχή του έτους και για μένα η Ευρώπη σήμαινε χιόνι, περίμενα το χιόνι. Όταν έφτασα στο Παρίσι ήμουν 17 ετών, δεν είχα φορέσει ποτέ κάλτσες.

Έξω από το σπίτι είναι επικίνδυνα, ο ήλιος είναι επικίνδυνος. Ειδικά οι Ευρωπαίοι ζούμε στη σκιά, ζούμε πίσω από στρώματα περσίδων ή κουρτίνες για να προστατευθούμε από τη ζέστη».¹⁴

Κατά τη διάρκεια της επώδυνης περιόδου της εφηβείας της, θα γνωρίσει τον πρώτο εραστή της στο πλοίο που διασχίζει τον ποταμό Μεκόνγκ. Η σκηνή αυτή περιγράφεται επανειλημμένα στο γνωστό της μυθιστόρημα *L'Amant (Ο Εραστής)*¹⁵, αφού αποτελεί γεγονός που σηματοδότησε για πάντα τη ζωή της Duras. Ο συναισθηματικός δεσμός ενός πλούσιου τριανταδιάχρονου Κινέζου με μια Γαλλίδα έφηβο φαινόταν συνάντηση απαγορευμένη και εξαρχής καταδικασμένη κυρίως λόγω φυλετικών και κοινωνικών διαφορών. Παρ' όλα αυτά, η σχέση αυτού του εντελώς ασυνήθιστου ζευγαριού θα διαρκέσει σχεδόν δυο χρόνια επηρεάζοντας τόσο την εφηβεία της όσο και τη ζωή της οικογένειάς της, της οποίας, εκείνη την εποχή, η οικονομική κατάσταση είναι πολύ κακή.

Περίοδος δύσκολη και αγωνιστική η παιδική ηλικία και η εφηβεία της Marguerite, πλούσια όμως σε εμπειρίες. Αξιολογώντας, αργότερα, κάθε περίοδο της ζωής της, θα πει:

«Χωρίς την παιδική ηλικία, την εφηβεία, την απελπιστική ιστορία της οικογένειάς μου, χωρίς τον πόλεμο, την Κατοχή και τα στρατόπεδα συγκεντρώσεως, η ζωή μου, πιστεύω, δεν θα άξιζε τίποτα».¹⁶

Το 1931, ολοκληρώνει στη Σαϊγκόν τις δευτεροβάθμιες σπουδές της με ειδικότητα στη Φιλοσοφία. Έχει φτάσει η ώρα και ωριμάσει η στιγμή να εγκαταλείψει την πατρική

¹⁴ Στο Marguerite Duras : «A 12 ans j'ai vu l'injustice, et puis à 16 ans je l'ai jugée» στο <https://www.franceculture.fr/litterature/marguerite-duras-0>

¹⁵ Αναλυτική αναφορά στον σημαντικότερο αυτό μυθιστορηματικό σταθμό της Duras σε επόμενο κεφάλαιο

¹⁶ Μαργκερίτ Ντυράς, «Μετέωρο πάθος», ο.π., σελ. 156.

οικογένεια, τον εραστή της και τη χώρα όπου γεννήθηκε και μεγάλωσε για να αναχωρήσει, το 1932, με προορισμό το Παρίσι και στόχο να σπουδάσει:

«Η λίστα αποβίβασης της αποικιακής υπηρεσίας της Μασσαλίας αναφέρει κατά λέξη ότι η δεσποινίς Donnadiou Marguerite, ετών 19 και μισό, θυγατέρα της κυρίας Donnadiou, καθηγήτριας εκτός τάξης, αποβιβάστηκε από το επιβατικό πλοίο Πόρθος στη Μασσαλία. Τύπος αδείας: προληπτική! Είμαστε στις 28 Οκτωβρίου 1933. Ο θεός του Max Bergier, από την πλευρά του πατέρα του, την περιμένει στην αποβάθρα και την οδηγεί μέχρι το σταθμό Σαιν Σαρλ. Προορισμός: Παρίσι».¹⁷

Θα πει αρκετά χρόνια αργότερα αναφερόμενη στην αναχώρησή της για τη γαλλική πρωτεύουσα.

«Κατάλαβα ότι είχα κάνει λάθος που περίμενα όλα εκείνα τα χρόνια, πίσω από μια πόρτα, ώσπου να αντιληφθεί την παρουσία μου η οικογένειά μου. Ήθελα να πιάσω το νόημα από την αρχή, να αποδείξω στη μητέρα μου ότι μπορούσα να τα καταφέρω. Μήπως δεν φεύγουμε όλοι από το σπίτι μας, γιατί η μόνη δυνατή περιπέτεια είναι η περιπέτεια που ήδη προέβλεψε η μητέρα μας;»¹⁸

Η δεκαοκτάχρονη Γαλλίδα των αποικιών αποφασίζει να αναχωρήσει για τη γαλλική πρωτεύουσα, η Ινδοκίνα όμως θα την συνοδεύει σε όλη της τη ζωή:

«Η Marguerite είναι παιδί της Ινδοκίνας. Μέχρι το τέλος της ζωής της, θα ανακαλεί τα τοπία της, τα φώτα, τις μυρωδιές της. Τι θα ήξερε η Marguerite χωρίς την Ινδοκίνα; Θα είχε γίνει η Duras; Μέχρι τη μέρα που θα πεθάνει, δεν θα σταματήσει ν' ανατρέχει σ' αυτή τη γενέθλια γη, που έγινε το λίκνο της γραφής της, σ' αυτή την αισθητή διαφορετικότητα που θα συνεχίσει να την καλλιεργεί. Μάλιστα, είχε εξελιχθεί και εμφανισιακά σε κοπέλα με ανατολίτικη φυσιογνωμία, με μελαχρινή επιδερμίδα, κι έπειτα σε γυναίκα με πεταχτά ζυγωματικά, μάτια σχιστά, σε σημείο που θα μπορούσε κανείς να την περάσει για Κονγκάι. Αν στη Marguerite υπάρχει αδιαμφισβήτητα ένα φυσικό αποτύπωμα της Ινδοκίνας, άλλο τόσο υπάρχει και μια τάση να κατοικήσει τη βιετναμέζικη γλώσσα».¹⁹

¹⁷ Λωρ Άντλερ, «Marguerite Duras, Ζωή σαν μυθιστόρημα», μετάφραση Μαρία Κράλλη, επιμέλεια, Γιώργος Μπλάνας, Αθήνα, Ηλέκτρα, 2004, σελ. 136.

¹⁸ Μαργκερίτ Ντυράς, «Μετέωρο πάθος», ο.π., σελ. 26.

¹⁹ Λωρ Άντλερ, «Marguerite...», ο.π., σελ. 33.

B. 1932 - 1943: Από τις σπουδές στο Παρίσι των καλλιτεχνών, φιλοσόφων και συγγραφέων μέχρι τη γερμανική Κατοχή και το πρώτο της βιβλίο

Η Marguerite Donnadiou είναι σχεδόν δεκαοκτώ όταν φτάνει στη Γαλλία για να σπουδάσει μαθηματικά. Διαβάζουμε:

«Είχα πάρει μια υποτροφία. Έπρεπε να αρχίσω να κάνω κάτι. Ήταν πολύ δύσκολα στην αρχή. Γράφτηκα πρώτα στα μαθηματικά, για να ακολουθήσω το δρόμο του πατέρα μου, χωρίς καμία αμφιβολία. Ο Calvino και ο Queneau ισχυρίζονται ότι υπάρχει πολύ στενή σχέση ανάμεσα στα μαθηματικά και τη λογοτεχνία. Στη συνέχεια, έκανα μια απόπειρα στις Πολιτικές Επιστήμες και τελικά σπούδασα νομικά. Όταν έδωσα τις πρώτες εξετάσεις, άρχισα να κατανικό αυτό το ενδημικό αίσθημα αθλιότητας που μου είχε μεταδώσει η μητέρα μου – υπέφερε από σύνδρομο κατωτερότητας απέναντι σε όσους θεωρούσε σημαντικούς, είτε επρόκειτο για υπαλλήλους είτε για εκτελωνιστές των αποικιών».²⁰

Η Donnadiou φτάνει στη γαλλική πρωτεύουσα την εποχή που εκεί εξακολουθεί ο απόηχος της Έκθεσης του 1925 «που συνιστά το αποκορύφωμα της πολυτέλειας α λα γαλλικά (Ruhlmann, Patout κ.λπ.) και την απόρριψη του Νέου Πνεύματος του Le Corbusier».²¹ Στο πλαίσιο της μεγάλης αυτής παρισινής έκθεσης, εκατομμύρια πολίτες μιας Ευρώπης που μόλις είχε βγει από τον πρώτο παγκόσμιο πόλεμο συνέρρευσαν στην “πόλη του φωτός”, ανταποκρινόμενοι στο κάλεσμα. Από τα υπερπολυτελή περίπτερα διάσημων οίκων, το Παρίσι εξέπεμπε φως μέρα και νύχτα προς κάθε κατεύθυνση χαρακτηρίζοντας το στυλ μιας εικοσαετίας ιδιαίτερα ταραγμένης αλλά και δημιουργικής. “Διεθνής Έκθεση Σύγχρονων Διακοσμητικών και Βιομηχανικών Τεχνών” ήταν το πλήρες όνομα της φιλόδοξης διοργάνωσης, μέσω της οποίας η Γαλλία «επιχείρησε να εδραιώσει την κυριαρχία της σε θέματα γούστου και προϊόντων πολυτελείας».²²

Στις αρχές της δεκαετίας του 1930, το Παρίσι δείχνει να είναι το ιδεώδες μέρος όπου θα ζυμωθεί το ανήσυχο πνεύμα της νεαρής “κόρης των αποικιών” με την απόκτηση

²⁰ Μαργκερίτ Ντυράς, «Μετέωρο πάθος», ο.π., σελ. 26-27.

²¹ Βλ. Γιώργος Κωνσταντινίδης, “1919-1939: Ένας αιώνας από την έκρηξη των τεχνών στο Μεσοπόλεμο” στο Andro.gr[[https://www.andro.gr/empneusi/1919-1939 interwar/](https://www.andro.gr/empneusi/1919-1939%20interwar/)].

²² Βλ. σχετικά, Νίκου Δοντά, “Αρ Ντεκό: μία τέχνη για όλους” στο <https://www.kathimerini.gr/culture/154919/ar-nteko-mia-techni-gia-oloyis/>

γνώσεων και εμπειριών. Το παρθένο πνεύμα της επιδέχεται γόνιμων επιδράσεων οι οποίες όμως θα αργήσουν να συμβάλλουν στη διαμόρφωση της προσωπικότητάς της:

«Γνώρισα έναν νεαρό Εβραίο από το Νιγύ, που θυμάμαι ότι ήταν από τις πιο καταλυτικές και αποφασιστικές συναντήσεις της ζωής μου. Μου γνώρισε μέρη και βιβλία που δεν τα είχα ακουστά. Εγώ τα μόνα που γνώριζα ήταν οι βάλτοι και οι εξωτισμοί του Pierre Loti και του Pierre Benoit. Μου έδωσε να διαβάσω τη Βίβλο, μου αποκάλυψε τη μουσική. Κάθε βδομάδα πηγαίναμε σε συναυλίες του Mozart, του Bach, του Haydn».²³

Στον χώρο της καλλιτεχνικής ζωής, εξακολουθεί, εκείνα τα χρόνια, να αποτελεί πόλο έλξης για πολλούς ξένους δημιουργούς η “Σχολή του Παρισίου” που συγκεντρώνει όλη την καλλιτεχνική πρωτοπορία της εποχής. Αντίθετα με προηγούμενες Εκθέσεις, «η Αποικιακή Έκθεση του 1936 ή “Διαμάχη περί Ρεαλισμού” είχε καταστροφική επίδραση αφού μετέτρεψε τον “Πριμιτιβισμό” ζωγράφων όπως ο Matisse και ο Picasso σε ευτελή εξωτισμό και προπαγάνδιζε γι’ ακόμα μια φορά την ανωτερότητα του ευρωπαϊκού “καλού γούστου” έναντι κάθε άλλου πολιτισμού».²⁴ Ένα χρόνο αργότερα, η έκθεση του 1937 «προσφέρει ταυτόχρονα την πιο μεγάλη τοιχογραφία στον κόσμο, τη “Νεράιδα του Ηλεκτρισμού” των 600 τ.μ. του συναινετικού Raoul Dufy, τους δυναμικούς πολύχρωμους κύκλους του Robert Delaunay και κείνη την τεράστια παράκρουση του Picasso που φέρει το όνομα “Guernica”, το πλέον εμβληματικό έργο του 20ου αι.».²⁵

Θα ήταν πάντως παρακινδυνευμένο να υποστηρίξουμε ότι από τα πρώτα χρόνια της στο Παρίσι η Duras αρχίζει να διαμορφώνει θέσεις και στάση ζωής. Πολύπλοκα και πολυσύνθετα τα ακούσματα που δέχεται και ενδιαφέρουσες αλλά όχι πάντα εύκολα διαχειρίσιμες οι εμπειρίες που αρχίζει να αποκτά:

«Η Marguerite δεν ήταν ακόμα σαφώς ενταγμένη σε κάποιο πολιτικό στρατόπεδο. Δεν θα προσχωρήσει στην Επιτροπή Επαγρύπνησης Αντιφασιστών Διανοουμένων ενάντια στην άνοδο του ναζισμού, αλλά αυτό δεν θα την εμποδίσει να αγανακτεί με τα έργα και τις ημέρες των ανατρεπτικών συνδέσμων στο Καρτιέ Λατέν. Συμμετείχε άραγε σε κείνη την ιστορική 14^η Ιουλίου του 1935, όπου η κοινωνία των καθηγητών ενωμένη

²³ Μαργκερίτ Ντυράς, «Μετέωρο πάθος», ό.π., σελ. 27-28.

²⁴ Νίκου Δοντά, “Αρ Ντεκό...”, ό.π.

²⁵ Νίκου Δοντά, “Αρ Ντεκό...”, ό.π.

με χιλιάδες φοιτητές διαδήλωσε, από τη Βαστίλλη μέχρι τη Νατιόν, ενάντια στο φασισμό; Σίγουρα συμπαθούσα παρατηρητής, αλλά όχι ακόμη στρατευμένη».²⁶

Γενικότερα, η περίοδος του Μεσοπολέμου (1919-1939) έτσι όπως την βιώνει και η Duras στα φοιτητικά και μεταφοιτητικά της χρόνια, θα αποτελέσει μια περίοδο καλλιτεχνικών ζυμώσεων με σπουδαίες επιτεύξεις όσον αφορά τη μοντέρνα ζωγραφική αλλά και με μια νοσταλγία για την τέχνη του παρελθόντος. Ο σουρεαλισμός είναι το πρώτο κίνημα που μπορεί να τοποθετηθεί με βεβαιότητα ιστορικά στην περίοδο του Μεσοπολέμου. Πέρα από τα γνώριμα στοιχεία του σουρεαλισμού, δηλαδή την αποκάλυψη του υποσυνείδητου στα έργα τους, είναι σκόπιμο να επισημάνουμε εδώ τη νοσταλγία των καλλιτεχνών στην παράδοση. Γνωρίζουμε την αγάπη του Dali και του Paul Delvaux για την ελληνική αρχαιότητα αλλά και την αγάπη του Max Ernst για την τέχνη των πρωτόγονων πολιτισμών. Ήδη από το 1917, οι Guillaume Apollinaire και Paul Guillaume είχαν επισημάνει τη σημαντικότητα της τέχνης της Αφρικής και της Ωκεανίας στο βιβλίο *Sculptures Nègres*, που ακολούθησε την έκθεση “Première Exposition d’Art Nègre et d’Art Océanien”, το 1919 στη Galerie Devambez. Γνωστή είναι και η αγάπη του Picasso για τις Νεγρικές Μάσκες, οι οποίες με ταγωνιώδη σχήματά τους τον βοήθησαν να αποτυπώσει στον ζωγραφικό καμβά τις κυβιστικές αρχές του. Αυτός όμως που συνδύασε με τον καλύτερο τρόπο τα στοιχεία του Μοντερνισμού και της Παράδοσης δεν είναι άλλος από τον Amedeo Modigliani. Τα πρόσωπά του είναι κατευθείαν εμπνευσμένα από την τέχνη των πρωτόγονων πολιτισμών ενώ οι Καρυάτιδες-σαφής αναφορά στην ελληνική αρχαιότητα-εντυπωσιάζουν με την άμεση εκφραστικότητα και την πλαστικότητα της φόρμας.²⁷

Στη γαλλική πρωτεύουσα όμως, εκτός από την καλλιτεχνική ζωή η οποία πρέπει να “αναγνωσθεί” όχι μόνο ως μια εικαστική κατάθεση - εξέλιξη αλλά ως αποτύπωση ενός ευρύτερου πνεύματος σκέψης, τάσεων και προβληματισμού, η νεαρή Γαλλίδα θα ακούσει, θα διαβάσει και θα παρακολουθήσει κυρίως την εξέλιξη ορισμένων από τους βασικούς εκπροσώπους της γαλλικής διανόησης και της λογοτεχνικής δημιουργίας του μεσοπολέμου οι οποίοι, έχοντας ξεκινήσει την πορεία τους νωρίτερα, συνεχίζουν να ξεχωρίζουν και άλλους, πιο σύγχρονους, με έντονο τον απόηχο των κειμένων τους. Διαθέτει ήδη από τα χρόνια της μαθητείας της στη Δευτεροβάθμια Εκπαίδευση καλό

²⁶ Λωρ Άντλερ, «Marguerite...», ο.π., σελ.142.

²⁷ Μεταξύ άλλων, βλ. σχετικά Μαριλένα Χαρίση, “Η τέχνη του Μεσοπολέμου” στο http://www.artsantiquessccr.gr/2012/10/blog-post_9.html

οπλισμό γνώσης και προβληματισμού αφού έχει έρθει σε επαφή με κείμενα ορισμένων κλασικών αλλά και νεότερων Γάλλων δημιουργών. Το πέραςμα όμως από τη δύσκολη ζωή στην αποικιακή Ινδοκίνα στη γαλλική πρωτεύουσα, που είναι η Μέκκα του πνεύματος, δεν ήταν εύκολο για την εκκολαπτόμενη αυτή ύπαρξη. Η Γαλλία και κυρίως η πρωτεύουσά της σφύζει από προκλήσεις και εναύσματα. Η καρτεσιανή σκέψη, από τη μια, εξακολουθεί να δεσπόζει στο φιλοσοφικό τομέα και να αποτελεί πάντα μέρος της ακαδημαϊκής διδασκαλίας και έρευνας ενώ, από την άλλη, οι Νιτσεϊκές θέσεις εξακολουθούν να αποτελούν θέμα συζητήσεων, ζυμώσεων και αντιδράσεων. Ένα από τα πιο σημαντικά του έργα, *Τάδε Έφη Ζαρατούστρας*, είχε δημοσιευθεί σε τέσσερις τόμους μεταξύ 1883 και 1885. Ο Nietzsche είχε επίσης γράψει το *Πέρα από το Καλό και το Κακό* (1886), τη *Γενεαλογία της Ηθικής* (1887) και *Το Αυκόφως των Ειδώλων* (1889), αναπτύσσοντας, σε αυτά τα συγγράμματα, τις κεντρικές ιδέες της φιλοσοφίας του. Μία από αυτές ήταν η διάσημη δήλωση του ότι «Ο Θεός είναι Νεκρός», μια απόρριψη του Χριστιανισμού ως ουσιαστική δύναμη στη σύγχρονη ζωή. Υποστήριζε την τελειότητα μέσω της δημιουργικότητας και της δύναμης της θέλησης και την ιδέα του “υπεράνθρωπου”, ενός ατόμου που προσπαθεί να υπάρξει μεταξύ του καλού και του κακού, του κυρίου και του σκλάβου. Μεταξύ πολλών άλλων, η νεαρή Duras παρακολουθεί την τεράστια επιρροή του Nietzsche στη φιλοσοφία του 20ού αιώνα, στη θεολογία και στις τέχνες. Οι ιδέες του για την ατομικότητα, την ηθική και το νόημα της ύπαρξης συνέβαλλαν στον τρόπο σκέψης πολλών ανθρώπων του πνεύματος. Μυθιστοριογράφοι όπως ο Thomas Mann, ο Hermann Hesse, ο André Malraux, ο André Gide και ο John Gardner εμπνεύστηκαν από το έργο του και έγραψαν γι’ αυτόν, όπως επίσης, ανάμεσα σε άλλους, οι ποιητές και δραματουργοί George Bernard Shaw, Rainer Maria Rilke.²⁸

Στη Γαλλία όμως του Μεσοπόλεμου εξακολουθεί να μεσουρανάει και η φιλοσοφική σκέψη του Henri-Louis Bergson που θίγει ζητήματα σχετιζόμενα με το χρόνο και την ταυτότητα, την ελεύθερη θέληση, την αντίληψη, την αλλαγή, τη μνήμη, τη συνείδηση, τη γλώσσα, και τα όρια της λογικής. Εξέχουσα μορφή της γαλλικής φιλοσοφικής σκέψης κατά το πρώτο ήμισυ του 20ού αιώνα, ο Bergson αποτέλεσε αντικείμενο λατρείας αλλά και φαινόμενο μόδας. Η απήχηση και το κύρος του ξεπερνούσε κατά πολύ τον στενό κύκλο των ειδικών. Η λατρεία για τη στάση και τη σκέψη του ήταν προϊόν μιας αντιεπιστημονικής και ίσως πολιτικής στάσης που στρεφόταν κατά της

²⁸ Βλ. σχετικά, μεταξύ άλλων, “Νίτσε, η ζωή και το έργο του” στο <https://www.therapia.gr/nitse/>

κατεστημένης πανεπιστημιακής διδασκαλίας της Σορβόννης. Από την πλευρά του, ο Maurice Blondel έρχεται ως ένας από τους χαρακτηριστικότερους εκπροσώπους της θεωρίας της δράσης, εκείνης δηλαδή της φιλοσοφικής κατεύθυνσης που αναπτύχθηκε στο δεύτερο μισό του 19ου αι., σύμφωνα με την οποία μόνο η δράση αποκαλύπτει το βαθύτερο είναι του ανθρώπου. Ο Blondel υποστηρίζει την ανωτερότητα του πρακτικού λόγου έναντι του καθαρά θεωρητικού λόγου και την ανωτερότητα της βούλησης έναντι της διάνοιας. Σ' αυτήν τη βουλευτική προϋπόθεση - που τον συνδέει με τον Pascal και τον Saint Augustin - προσπαθεί να θεμελιώσει την αξία της πίστης και της καθολικής ορθοδοξίας. Άξιο όμως μνείας είναι και έργο του Léon Brunschvicg, με τον φιλοσοφικό του στοχασμό να βασίζεται στα μαθηματικά: τη δυνατότητα μιας φιλοσοφικής τυποποίησης της σκέψης και του συμβολικού. Αυτός ο φιλοσοφικός προσανατολισμός θα συνεχίσει την πορεία του μέσα στον 20ο αιώνα, με τους Levi-Strauss, Althusser και Lacan, πνευματικά μεγέθη με τα οποία χρονικά θα “συναντηθεί” η Marguerite Duras στη διάρκεια κυρίως της ώριμης λογοτεχνικής και κινηματογραφικής της δημιουργίας.²⁹

Στη λογοτεχνία του Μεσοπόλεμου, Paul Eluard, André Breton, Louis Aragon, Robert Desnos, Jacques Prevert και René Char είναι μερικά από τα ονόματα που εξακολουθούν να υπηρετούν πιστά την ποίηση, ένα λογοτεχνικό είδος το οποίο κινείται μέσα σε ένα γενικότερο κλίμα κατάρρευσης όλων των μέχρι τότε παραδεκτών αξιών. Στα πρώτα χρόνια μετά τον Α΄ Παγκόσμιο Πόλεμο, η Ευρωπαϊκή Ποίηση κυριαρχήθηκε από ένα γενικό αίτημα ανανέωσης της μορφής και της ουσίας της που βρισκόταν σε πλήρη ανταπόκριση με την ανάγκη για αναθεώρηση των βασικών αρχών του δυτικού πολιτισμού, αναπόφευκτη μετά την κατακρήμνιση του ψυχισμού των ανθρώπων και την γενική ανασφάλεια που προκάλεσε ο πόλεμος. Αποτέλεσμα της ανανεωτικής αυτής τάσης ήταν η εμφάνιση σε όλο το δυτικό κόσμο μιας πληθώρας από ριζοσπαστικά ποιητικά κινήματα που διαδέχονταν το ένα το άλλο και των οποίων κύριο διακηρυγμένο δόγμα ήταν η αντίθεση προς την παραδοσιακή ποίηση του προηγούμενου αιώνα και η ανατροπή των αισθητικών θεωριών της. Με αυτή την προοπτική παρουσιάστηκαν ο Ντανταϊσμός, ο Κυβισμός, ο Γαλλικός Υπερρεαλισμός, ο Ρωσικός και ο Ιταλικός Φουτουρισμός, ο Γερμανικός Εξπρεσιονισμός, ο

²⁹ Βλ., σχετικά, μεταξύ άλλων, Louis Lavelle, “La philosophie française entre les deux guerres”, Paris, Aubier, Éditions “Montaigne”, 1942 και “PHILOSOPHIE, de 1900 à 1950” στο <https://www.universalis.fr/encyclopedie/philosophie-de-1900-a-1950/>

Νοτιοαμερικάνικος Ουλτραϊσμός και ο Βραζιλιάνικος Μοντερνισμός. Το αντίστοιχο κίνημα στην Αγγλόφωνη Ποίηση, ονομάστηκε Εικονισμός (Imagism) και βασικούς πρωτεργάτες είχε μια ομάδα Άγγλων και Αμερικανών ποιητών με επικεφαλής τον T.S. Eliot, τον Ezra Pound, τον D.H. Lawrence, τον James Joyce και την Marianne Moore.

Κοινή βάση όλων αυτών των κινημάτων ήταν «η απελευθέρωση της ποίησης από κάθε μορφικό και συντακτικό σχήμα και η αναζήτηση της έμπνευσης σε εξωλογικές περιοχές». Αποτέλεσμα των προσπαθειών αυτών ήταν η διαμόρφωση μιας ποιητικής τεχνικής της οποίας κυρίαρχο δομικό στοιχείο ήταν οι αιχμηρές και αιφνιδιαστικές εικόνες και τα στιγμιότυπα που συνδέονταν μεταξύ τους με συνειρμό και με υποσυνείδητες αιτιατές σχέσεις, ενώ από μορφική άποψη επικράτησε πλήρως ο ελεύθερος στίχος.³⁰

Στον χώρο της πεζογραφίας, η νεαρή Marguerite θα γνωρίσει κάποιες από τις μυθιστορηματικές συνθέσεις των Roger-Martin du Gard, Jules Romains, Georges Duhamel, Henri Bosco, Marcel Jouhandeau αλλά και του Louis Aragon και θα διαβάσει μυθιστορήματα που αναφέρονται στον πόλεμο που έγραψαν, μεταξύ άλλων, ο Henri Barbusse και ο André Maurois. Θα μυηθεί στην ψυχολογική ανάλυση μέσα από τα μυθιστορηματικά έργα των Georges Bernanos, François Mauriac και Julien Green. Στο μυθιστόρημα ψυχολογικής εμβάθυνσης πάντως, δύο ονόματα εξακολουθούν να κυριαρχούν έως το 1940: ο Marcel Proust και ο André Gide. Όσο για τον Σουρεαλισμό, αν και ως τεχνική εφαρμόστηκε κυρίως στην ποίηση και το θέατρο, οι Breton, Aragon και Cocteau έγραψαν και αξιομνημόνευτα έργα πεζογραφίας. Άξιες αναφοράς για την καλύτερη κατανόηση του λογοτεχνικού κλίματος στο οποίο ζει η Marguerite στη διάρκεια του Μεσοπολέμου είναι και οι μυθιστορηματικές γραφές των Louis-Ferdinand Céline, Marcel Aymé, Raymond Radiguet, Raymond Queneau, Boris Vian, Antoine de Saint-Exupéry, Joseph Malègue και Paul Morand δίχως να παραληφθεί το αγαπημένο από την Marguerite αστυνομικό μυθιστόρημα, επηρεασμένο σταδιακά από το αμερικανικό νουάρ, με τον Georges Simenon.³¹

30 Βλ., μεταξύ άλλων, Νίκος Μπαλάσκας, “Σύνοψη της Γαλλικής Ποίησης” και “Σύνοψη της Αμερικανικής Ποίησης” στα <https://sites.google.com/site/nikosmpalaskasalimedon/o-kosmos-tes-poieses/kosmos-tes-poieses-a/2-synopse-tes-amerikanikes-poieses>

31 Βλ., μεταξύ άλλων, Γιώργος Κωνσταντινίδης, “1919-1939: Ένας αιώνας...”, ο.π. Επίσης, Αναστασία Κούβελα, “Η γαλλική λογοτεχνία του 20ού αιώνα” στο <https://tetradiogallikon.weebly.com/gammaalphalambdalambdaiotakappa942lambdomicrongammaomicrontauepsilonilonchinu943alpha-20omicron973-alphaiota974nualpha.html> και “Γαλλική λογοτεχνία του

Τέλος, στη θεατρική γραφή, το πρώτο μισό του 20ού αιώνα, υπήρξε εποχή ανανέωσης του λογοτεχνικού δράματος με τις δραματουργικές συνθέσεις των Jules Giraudoux, Jules Romains, Marcel Pagnol, Jean Anouilh, Paul Claudel και Henry de Montherlant, συνεχιστών της μεγάλης γαλλικής θεατρικής παράδοσης. Εδώ πρέπει να θυμίσουμε ότι, στη δεκαετία του 1930, ο Antonin Artaud δημιουργεί το “Θέατρο της Σκληρότητας” (“Théâtre de la Cruauté”), όπου οι ηθοποιοί “επιτίθενται” στις αισθήσεις των θεατών για να τους κάνουν να εκφράσουν τα αισθήματα που κρύβουν στο υποσυνείδητό τους, σαν ένα είδος ψυχοθεραπείας. Η θεωρία του επηρέασε το Θέατρο του Παραλόγου και ιδιαίτερα τα έργα των Genet και Beckett,³² ενώ ενέπνευσε το σύγχρονο θέατρο να απαγκιστρωθεί από την παντοκρατορία του ορθολογισμού. Όπως θα δούμε στη συνέχεια, στον Artaud οφείλεται ίσως, σε κάποιο βαθμό, η “σωματική θεατρική γραφή” της Duras.³³

Κάνοντας αναφορά στο μεσοπολεμικό κλίμα στο οποίο ζει, κινείται και ωριμάζει προβληματιζόμενη η Marguerite, δεν θα πρέπει να παραλείψουμε τη θέση και σημασία των φροϋδικών θέσεων και καταγραφών που συζητούνται πάντα ευρέως. Ας υπενθυμίσουμε ότι η Marie Bonaparte ανακαλύπτει την *Εισαγωγή στην Ψυχανάλυση* του Freud στο προσκέφαλο του ετοιμοθάνατου πατέρα της το 1924. Την επόμενη χρονιά, φεύγει για τη Βιέννη για να κάνει ανάλυση με τον Freud. Θα γίνει μια πιστή μαθήτρια, μια αφοσιωμένη φίλη και η πρέσβειρά του στη Γαλλία. Εκείνος θα της χαρίσει ένα από τα δαχτυλίδια που φορούσαν τα μέλη της Επιτροπής. Το 1926, η Bonaparte θα συμμετέχει στην ίδρυση της Ψυχαναλυτικής Εταιρείας του Παρισιού. Θα γράψει πολλά άρθρα και μια σημαντική μελέτη για τον Edgar Allan Poe, την οποία θα προλογίσει ο Freud. Πολλά έργα του Freud θα γίνουν γνωστά πρώτα στη Γαλλία, χάρη στις πρώτες μεταφράσεις της Bonaparte.³⁴

Μέσα σε αυτό το κλίμα καλλιτεχνικής, φιλοσοφικής και λογοτεχνικής ζύμωσης θα βρεθεί η νεαρή Marguerite στη διάρκεια των σπουδών της αλλά και μετά από αυτές.

20ού αιώνα”, στο https://el.wikipedia.org/wiki/%CE%93%CE%B1%CE%BB%CE%BB%CE%B9%CE%BA%CE%AE_%CE%BB%CE%BF%CE%B3%CE%BF%CF%84%CE%B5%CF%87%CE%BD%CE%AF%CE%B1_%CF%84%CE%BF%CF%85_20%CE%BF%CF%8D_%CE%B1%CE%B9%CF%8E%CE%BD%CE%B1

³² Όπως θα δούμε, με τον Beckett, η Duras θα έχει, μερικά χρόνια αργότερα, μια κάποια “συμπόρευση” στο πλαίσιο του “Νέου Μυθιστορήματος”

³³ Βλ. Elisabeth Poulet, “Les écritures corporelles d’Artaud et Duras” στο <https://www.larevuedesressources.org/les-ecritures-corporelles-d-artaud-et-duras,950.html>

³⁴ Βλ. «Μαρία Βοναπάρτη, η Ελληνίδα πριγκίπισσα που έσωσε τον Φρόντ από τους Ναζί» στο <https://www.iefimerida.gr/news , 27/04/2014>

Διαβάζει, καταγράφει, συζητά απόψεις και τάσεις. Θα ήταν λάθος να πούμε ότι, παράλληλα με τις σπουδές και αργότερα την εργασία της, έχει τη δυνατότητα να παρακολουθεί, κατανοεί και αφομοιώνει τα πάντα. Ούτε μπορεί κανείς να ισχυριστεί ότι σε τόσο νεαρή ηλικία ενστερνίζεται απόλυτα κάποια θέση ή διδασκαλία σε σημείο ένταξης σε μια ιδεολογία. Το ανήσυχο πνεύμα της δέχεται ασφαλώς πολλαπλά μηνύματα από διάφορες πηγές αλλά δείχνει, τουλάχιστον αρχικά, να θέλει να διατηρήσει την ελευθερία της σκέψης και των επιλογών της. Τα ιστορικά γεγονότα και η ευρύτερη κίνηση των ιδεών την συνεπαίρνουν και αναζητά τρόπους έκφρασης και στάσης ζωής με βάση τις γνώσεις, εμπειρίες αλλά κυρίως τα προσωπικά της βιώματα. Το 1936, γνωρίζει τον Robert Adlem. Είναι η χρονιά στην οποία θα ζήσει τη μεγάλη στιγμή στην πολιτική ιστορία της Γαλλίας με την άνοδο στην εξουσία του Λαϊκού Μετώπου (συμμαχία σοσιαλιστών-κομμουνιστών) που σχηματίζει την πρώτη αριστερή κυβέρνηση στη Γαλλία με πρωθυπουργό τον Léon Blum. Το γαλλικό αυτό κοινοβούλιο εκλέχθηκε πανηγυρικά το 1936 με κύριο σύνθημα την πάλη ενάντια στην άνοδο των φασιστών.³⁵

Διαβάζουμε σχετικά με εκείνη την περίοδο:

«Δεν ήμουν τότε αληθινά στρατευμένη. Η πολιτική ήταν πολύ μακριά από μένα. Αισθανόμουν νέα, αδιάφορη. Για παράδειγμα, η ευγλωττία και η στράτευση του Μαλρώ-προτού μάλιστα γίνει υπουργός Πολιτισμού πολύ αργότερα, όπου τον παρακολούθησα λίγο αφηρημένη στη τηλεόραση-μου φαινόταν ήδη από τότε ένας ποταμός από ρητορείες».³⁶

Παρά τις αρχικές επιφυλάξεις της απέναντι στην πολιτική, από τα πρώτα της φοιτητικά χρόνια, η Marguerite δείχνει μια συμπάθεια για το Γαλλικό Κομμουνιστικό κόμμα που ιδρύθηκε το 1920 και στο οποίο έμελλε να ενταχθούν, στη διάρκεια του εικοστού αιώνα, πολλοί σπουδαίοι άνθρωποι της διανόησης, όπως ο Pablo Picasso, ο Jean-Paul Sartre, ο Louis Aragon, ο Roger Garaudy, ο Tristan Tzara, η Simone de Beauvoir, ο Louis Althusser, ο Albert Camus, ο Michel Foucault, ο Étienne Balibar, ο Paul Eluard, ο Jean-Claude Izzo και ο Jean-Pierre Vernant, οι περισσότεροι από τους οποίους δεν παρέμειναν για πάντα, κυρίως λόγω των Σοβιετικών επεμβάσεων σε χώρες του Ανατολικού μπλοκ.

³⁵ Βλ., μεταξύ άλλων, σχετικά: «1936: Το Λαϊκό Μέτωπο σχηματίζει την πρώτη κυβέρνηση στη Γαλλία» στο <https://www.kar.org.gr/2014/06/04/>

³⁶ Μαργκερίτ Ντυράς, «Μετέωρο πάθος», ο.π., σελ. 29.

Στην αρχή της δεκαετίας του 1930, στον πολιτικό χάρτη της Ευρώπης οι εξελίξεις είναι δραματικά κατατλιγιστικές και τα τύμπανα μιας νέας σύρραξης δεν θα αργήσουν να ηχήσουν. Στη Γερμανία, ο Hindenburg αναγκάζεται να ονομάσει Καγκελάριο τον Hitler στις 30 Ιανουαρίου 1933 με την υποστήριξη του αρχηγού του Καθολικού Κεντρώου Κόμματος Franz von Papen. Με την ανάληψη της εξουσίας, το Ναζιστικό Κόμμα δείχνει τις προθέσεις του και διευκρινίζει τι ακριβώς εννοούσε με τον όρο “πολιτιστική επανάσταση” στο πρόγραμμά του. Οι διώξεις εναντίον Εβραίων με κυριότερη αυτή της Νύχτας των Κρυστάλλων δείχνουν, με τρόπο σαφή, τις προθέσεις του καθεστώτος. Παράλληλα, καθώς τα μέλη του Κόμματος αναλαμβάνουν σημαντικές εξουσίες, εγκαθιδρύουν ένα καθεστώς απολυταρχικό και τρομοκρατικό, στο οποίο κανείς αντιφρονών δεν έχει θέση.³⁷

Σημαντικό ιστορικό γεγονός με απόηχο και στη Γαλλία αλλά και όλη την Ευρώπη υπήρξε και ο ισπανικός εμφύλιος πόλεμος, ο οποίος διήρκεσε από τις 17 Ιουλίου 1936 μέχρι την 1 Απριλίου 1939. Επρόκειτο για πόλεμο μεταξύ των Ισπανών Εθνικιστών υπό την καθοδήγηση του στρατηγού Francisco Franco και των Δημοκρατικών, δηλαδή των υπερασπιστών της εκλεγμένης κυβέρνησης, αριστερών, σοσιαλιστών, αναρχικών και κομμουνιστών. Οι Δημοκρατικοί καθοδηγούνταν από τον Πρόεδρο της Β΄ Ισπανικής Δημοκρατίας Manuel Azaña. Νικήτριες αναδείχθηκαν οι εθνικιστικές δυνάμεις του Φράνκο που υποστηρίχτηκαν ανοιχτά από τη Χιτλερική Γερμανία και τη φασιστική Ιταλία. Για την Marguerite, όπως και για πολλούς Γάλλους διανοούμενους της Αριστεράς (και όχι μόνο), η νίκη του εθνικισμού στην Ισπανία αποτέλεσε μια μεγάλη απογοήτευση και έναν επιπλέον λόγο για μεγαλύτερη συσπείρωση και εγρήγορση.³⁸

Τα γεγονότα όμως σε μια Ευρώπη όπου Φασισμός και Ναζισμός είχαν είδη απλώσει παντού τις ρίζες τους, έμελλε να διαψεύσουν σύντομα ελπίδες λαών και προοπτικές ιδεολογιών και πολιτικών κινημάτων. Την 1^η Σεπτεμβρίου 1939, η Γερμανία εισβάλλει στην Πολωνία ξεκινώντας τον Δεύτερο Παγκόσμιο Πόλεμο στην Ευρώπη. Στις 3 Σεπτεμβρίου 1939, τιμώντας την εγγύηση τους για τα πολωνικά σύνορα, η Μεγάλη Βρετανία και η Γαλλία κηρύσσουν τον πόλεμο στη Γερμανία. Στις 17 Σεπτεμβρίου 1939, η Σοβιετική Ένωση εισβάλλει στην Πολωνία από τα ανατολικά. Η Βαρσοβία

³⁷ Βλ. σχετικά, μεταξύ άλλων: «Ο ΧΙΤΛΕΡ ΑΝΕΒΑΙΝΕΙ ΣΤΗΝ ΕΞΟΥΣΙΑ» στο <https://encyclopedia.ushmm.org/content/el/article/hitler-comes-to-power>

³⁸ Βλ., μεταξύ άλλων, “Ο Ισπανικός Εμφύλιος Πόλεμος”, στο <https://www.sansimera.gr/articles/165>

συνθηκολογεί στις 27 Σεπτεμβρίου. Η πολωνική κυβέρνηση καταφεύγει εξόριστη στη Ρουμανία. Η Γερμανία και η Σοβιετική Ένωση μοιράζουν την Πολωνία μεταξύ τους. Από τις 30 Νοεμβρίου 1939 έως τις 12 Μαρτίου 1940, η Σοβιετική Ένωση εισβάλλει στη Φινλανδία, ξεκινώντας τον λεγόμενο Πόλεμο του Χειμώνα. Οι Φινλανδοί ζητούν συνθηκολόγηση και αναγκάζονται να εκχωρήσουν στη Σοβιετική Ένωση τις βόρειες ακτές της λίμνης Λάγκοντα και τη μικρή φιλανδική ακτογραμμή στην Αρκτική Θάλασσα. Από τις 9 Απριλίου 1940 έως τις 9 Ιουνίου 1940, η Γερμανία εισβάλλει στη Δανία και τη Νορβηγία. Η Δανία συνθηκολογεί την ημέρα της επίθεσης. Η Νορβηγία αντιστέκεται έως τις 9 Ιουνίου³⁹.

Στη Γαλλία είναι έντονη η αίσθηση ότι πλησιάζει και για αυτήν η στιγμή της ναζιστικής εισβολής και ο προβληματισμός είναι μεγάλος. Πράγματι, από τις 10 Μαΐου 1940 έως τις 22 Ιουνίου του 1940, η Γερμανία επιτίθεται στη δυτική Ευρώπη, δηλαδή τη Γαλλία και τις ουδέτερες Κάτω Χώρες. Το Λουξεμβούργο καταλαμβάνεται στις 10 Μαΐου. Η Ολλανδία συνθηκολογεί στις 14 Μαΐου, ενώ το Βέλγιο στις 28 Μαΐου. Το αδιανόητο γινόταν πραγματικότητα στις 14 Ιουνίου του 1940 όταν Γερμανοί στρατιώτες εισέρχονται στα Ηλύσια Πεδία ενώ εκατομμύρια Γάλλοι τρέπονταν σε φυγή. Βλέποντας την πατρίδα του έτοιμη να παραδοθεί στις δυνάμεις του Άξονα, ο De Gaulle καταφεύγει στο Λονδίνο. Στις 18 Ιουνίου 1940, απευθύνει ραδιοφωνική έκκληση προς τους συμπατριώτες του να συνεχίσουν τον πόλεμο υπό την ηγεσία του και στις 2 Αυγούστου ένα γαλλικό στρατοδικείο τον καταδικάζει ερήμην σε θάνατο. Ξεκινούσαν τότε για τον γαλλικό λαό τα “σκοτεινά χρόνια”. Η Γαλλία που θεωρείτο πριν από 80 χρόνια η ηγετική στρατιωτική δύναμη της Ευρώπης, καταλήφθηκε από τη Βέρμαχτ σε ελάχιστο χρονικό διάστημα. Ήταν ένας “πόλεμος-αστραπή” που οδήγησε στη χειρότερη ήττα της γαλλικής ιστορίας. Δεκάδες χιλιάδες Γάλλοι στρατιώτες έχασαν τη ζωή τους στις μάχες, 1 εκατομμύριο 800 χιλιάδες αιχμαλωτίστηκαν. Τον Ιούνιο του 1940, καταρτίστηκε μια συμφωνία εκχειρίδας, την οποία υπέγραψε για τη γαλλική πλευρά ο 84χρονος στρατάρχης Henri-Philippe Pétain, ήρωας του Πρώτου Παγκοσμίου Πολέμου. Η συμφωνία διαίρεσε τη Γαλλία σε δύο ζώνες. Το βόρειο και το δυτικό τμήμα της χώρας, καθώς και η ακτή του Ατλαντικού ορίστηκε ότι θα τελούν υπό γερμανική κατοχή, ενώ στο υπόλοιπο έδαφος της χώρας, την “ελεύθερη ζώνη”, παραχωρήθηκε ένα καθεστώς αυτονομίας μέχρι τον Νοέμβριο του 1942. Συνεπώς, από

³⁹ “Ο Β΄ ΠΑΓΚΟΣΜΙΟΣ ΠΟΛΕΜΟΣ ΣΤΗΝ ΕΥΡΩΠΗ”, στο <https://encyclopedia.ushmm.org/content/el/article/world-war-ii-in-europe> και <https://encyclopedia.ushmm.org/content/el/article/world-war-ii-in-europe-1>

τον Ιούνιο του 1940, η Περιφέρεια του Παρισιού αποτέλεσε κατεχόμενη περιοχή, ενώ το νότιο τμήμα της χώρας ονομάστηκε “Γαλλικό Κράτος” -εν αντιθέσει προς την προπολεμική ονομασία “Γαλλική Δημοκρατία”- με επικεφαλής τον στρατάρχη Pétain και είχε ως προσωρινή πρωτεύουσα το Vichy, μια λουτρόπολη της κεντρικής Γαλλίας. Το καθεστώς του Vichy, που τυπικά έφερε την ευθύνη για τη διακυβέρνηση όλης της χώρας, εφάρμοσε ένα αυταρχικό πρόγραμμα “Εθνικής Επανάστασης”. Η Γαλλία μετατράπηκε από δημοκρατικό κράτος των ανθρωπίνων δικαιωμάτων και των θεμελιωδών ελευθεριών, σε σύμμαχο της ναζιστικής Γερμανίας και συνεργό στη δίωξη των Εβραίων όλης της χώρας. Το χρονικό της βίαιης απομάκρυνσης παιδιών ηλικίας από 2 έως 12 ετών από τους γονείς τους, της πολυήμερης κράτησής τους υπό βάντσες συνθήκες και της εκτόπισης των παιδιών αυτών στο Άουσβιτς συγκλονίζει την ανθρώπινη συνείδηση. Ειδικότερα, οι Εβραίοι της περιοχής του Vichy υπήρξαν οι μόνοι στην Ευρώπη που εκτοπίστηκαν στα στρατόπεδα θανάτου από περιοχή στην οποία δεν υπήρξε καμία γερμανική στρατιωτική παρουσία. Εκτός από τη διάσταση αυτή, μέχρι το τέλος του πολέμου, στο έδαφος του καθεστώτος του Vichy θανατώθηκαν περίπου 150.000 όμηροι, 70.000 άτομα περιορίστηκαν σε στρατόπεδα συγκέντρωσης και περίπου 700.000 άνδρες και γυναίκες στρατολογήθηκαν για παροχή εργασίας στη Γερμανία.

Έχοντας ολοκληρώσει το 1936 τις σπουδές της σε Πολιτικές Επιστήμες, η Marguerite Donnadiu θα προσληφθεί, το 1938, στη Γραμματεία του Υπουργείου Αποικιών. Στο τέλος του καλοκαιριού του ίδιου έτους, ο σύντροφος της ζωής της Robert Adlem θα στρατευτεί. Παντρεύονται στις 23 Σεπτεμβρίου του 1939. Την Άνοιξη του 1940, συνυπογράφει, μαζί με τον Philippe Rock, ένα προπαγανδιστικό κείμενο στο οποίο γίνεται αναφορά στις γαλλικές αποικίες με λόγια μειωτικά για τους αυτόχθονες άποικους. Θα αποποιηθεί όμως αυτό το κείμενο και θα παραιτηθεί από το Υπουργείο το Νοέμβριο του 1940. Στο κατεχόμενο Παρίσι, ο Robert Adlem επιστρατεύεται στο αστυνομικό τμήμα. Το ζευγάρι εγκαθίσταται στην οδό Saint Benoît, στη γνωστή παριζιάνικη συνοικία Saint-Germain-des-Prés. Η Marguerite είναι έγγειος και γεννάει ένα νεκρό αγόρι. Διαβάζουμε:

«Τέλη του 1942. Τα μέλη του Εθνικού Συμβουλίου Συγγραφέων συνεδριάζουν στον οίκο Galimard. Ο Aragon, στου οποίου την έκδοση συνέβαλε η Marguerite, δίπλα στον Mauriac, τον Sartre, τον Eluard, τον Camus, τον Queneau. Η Simone de Beauvoir αποφασίζει να μη συμμετέχει, παρά το γεγονός ότι υποστηρίζει το εγχείρημα. Θα ήταν,

λέει, “μια αδιάκριτη έκθεση”. Ο Sartre την απέτρεψε, λέγοντάς της ότι οι συγκεντρώσεις είναι “ανιαρές”». ⁴⁰

Την ίδια όμως χρονιά, της ανατίθεται η γραμματειακή υποστήριξη της Επιτροπής οργάνωσης του βιβλίου. Προεδρεύει σε επιτροπή αναγνωστών που έχουν αναλάβει να κρίνουν κατά πόσο θα δοθεί η δυνατότητα σε εκδότες που θα εγκρίνει η κυβέρνηση Vichy να χρησιμοποιήσουν ένα είδος εκδοτικού χαρτιού. Τα πάντα όμως ελέγχονται και λογοκρίνονται από τους κατακτητές. Στην επιτροπή αυτή γνωρίζει την Dominique Aury (λογοτεχνικό ψευδώνυμο της Cécile Desclos) και τον Deny Mascolo ο οποίος θα γίνει εραστής της και από τον οποίο θα αποκτήσει ένα γιο, τον Jean. Το Δεκέμβριο, πληροφορείται το θάνατο του αδελφού της στην Ινδοκίνα. Το 1943, γίνεται μέλος της γαλλικής Αντίστασης και μέλος του Κομμουνιστικού Κόμματος, από όπου θα αποχωρήσει το 1950. Θα πει αρκετά χρόνια αργότερα σχετικά με την ένταξή της στο Κομμουνιστικό Κόμμα:

«Είχα ανάγκη να βγω από την απομόνωση, ένας διασκορπισμός μέσα στον οποίο είχα χαθεί, για να μπω σε μια ομάδα. Σε μια συλλογική και συμμετοχική συνείδηση. Ήξερα για τα γκούλαγκ, για τον σταλινισμό, για τη Σιβηρία, για το γερμανοσοβιετικό σύμφωνο, για τα πογκρόμ του 1934, αλλά το να γραφτώ, σήμαινε να ακολουθήσω τη μοίρα του κόμματος και να απαλλαγώ από τη δική μου. Έτσι, η προσωπική μου δυστυχία γινόταν ταξική».⁴¹

Το 1943, το διαμέρισμα του ζεύγους μετατρέπεται σε τόπο άτυπων συναντήσεων διανοούμενων οι οποίοι συζητούν για την πολιτική κατάσταση αλλά και τη φιλοσοφία και τη λογοτεχνία. Οι συνθήκες ζωής είναι άσχημες για τους κατοίκους της γαλλικής πρωτεύουσας στην οποία επικρατεί αβεβαιότητα, φόβος και καχυποψία. Οι άνθρωποι του πνεύματος προβληματίζονται για την επικρατούσα κατάσταση και για την στάση που πρέπει να κρατήσουν με δεδομένη την ανυπαρξία κεντρικής γαλλικής αρχής αλλά κυρίως την αυστηρότητα σε ελέγχους. Με πρωτοβουλία του ζεύγους Marguerite-Robert δημιουργείται η “ομάδα της οδού Saint Benoît” στην οποία, μεταξύ άλλων, συμμετέχει και ο Ισπανός συγγραφέας, σεναριογράφος, ακτιβιστής και πολιτικός Jorge Semprún. Κατά τον Β΄ Παγκόσμιο Πόλεμο, ο Semprún είναι ενεργό στέλεχος του Κομμουνιστικού Κόμματος και αυτός ήταν ένας από τους λόγους για τον οποίο θα συλληφθεί από τους Ναζί και θα φυλακιστεί στο Στρατόπεδο συγκέντρωσης

⁴⁰ Λωρ Άντλερ, «Marguerite...», ο.π., σελ. 199.

⁴¹ Μαργκερίτ Ντυράς, «Μετέωρο πάθος», ο.π., σελ. 29-30.

Buchenwald. Η Marguerite συνεχίζει να γράφει το πρώτο της βιβλίο με τίτλο *Les Impudents* (*Οι αναιδείς*). Με βάση τα όσα έχουν προαναφερθεί εδώ σχετικά με τα παιδικά και εφηβικά της χρόνια, δεν είναι δύσκολο για τον αναγνώστη και ερευνητή να κατανοήσει ότι πρόκειται για βαθιά αυτοβιογραφικό μυθιστόρημα. Το σχεδιάζει τη διετία 1939-1940 και το προτείνει, το 1941, για έκδοση στον οίκο “Galimard” ο οποίος αρνείται να το εκδώσει. Θα εκδοθεί όμως τον Απρίλιο του 1943 από τον οίκο “Plon” με τον τίτλο *La Famille Taneran ; Les Impudents* (*Η οικογένεια Τανεράν. Οι αναιδείς.*) Θεωρώντας ότι ένας συγγραφέας δεν μπορεί να γράφει με το όνομα του πατέρα του, υπογράφει, για πρώτη φορά, το βιβλίο της με το ψευδώνυμο Marguerite Duras, από την ονομασία Duras της περιοχής του πατρικού της σπιτιού. Είναι η αρχή μιας λαμπρής συγγραφικής πορείας και η καθιέρωση ενός νέου ονόματος στον χώρο της μεταπολεμικής γαλλικής λογοτεχνίας.

Κεντρική ηρωίδα του μυθιστορήματος είναι η Maud Grand, μια νεαρή εικοσάχρονη που ζει με τη μητέρα της και τον αδερφό της Jacques σε ένα διαμέρισμα στο Clamart, στα προάστια του Παρισιού. Η οικογένεια ολοκληρώνεται από τον δεύτερο σύζυγο της μητέρας, τον κ. Taneran και τον γιο του, τον Henry. Ο Jacques, παρά τα 40 του χρόνια, είναι οκνηρός και εκμεταλλεύεται τα χρήματα που του δίνουν μέλη της οικογένειάς του. Είναι το αγαπημένο παιδί της μητέρας του, σε βάρος της Maud. Η τεταμένη σχέση μεταξύ Maud και Jacques βρίσκεται στο επίκεντρο της ιστορίας. Ο Jacques διώκεται από την τράπεζα Tavarès, προφανώς για χρέη, και χάνει τη σύζυγό του Muriel σε αυτοκινητιστικό ατύχημα που θα μπορούσε να είναι αυτοκτονία.

Η οικογένεια αναχωρεί για το εξοχικό κτήμα τους στο Uderan που βρίσκεται σε ένα εικονικό μέρος στη Dordogne ή στο Lot-et-Garonne. Δεδομένου ότι το σπίτι είναι ακατοίκητο, φιλοξενούνται από τους Pecresse, μια γειτονική πλούσια αγροτική οικογένεια. Οι Pecresse καταστρώνουν σχέδιο που ενθαρρύνεται από τον Jacques, να παντρευτεί ο μοναχογιός τους Jean με την Maud, η οποία όμως είναι ερωτευμένη με τον Georges Durieux. Η Maud μένει έγκυος από τον Georges, κάτι που αποκαλύπτει μόνο στη μητέρα της. Το κτήμα στο Uderan πωλείται στους Pecresse και η οικογένεια Grand επιστρέφει στο Παρίσι.

Η αστυνομία είχε έρθει πολλές φορές κατά τη διάρκεια της απουσίας τους αναζητώντας τον Jacques. Όταν η Maud λέει στην αστυνομία ότι ο Jacques επέστρεψε, μαθαίνει ότι

ο αδερφός της είναι στην πραγματικότητα θύμα απάτης στην τράπεζα Tavarès. Φεύγει για το Uderan όπου θα παντρευτεί τον Georges Dupreux.⁴²

Αν και το ντεκόρ που χρησιμοποιεί στο πρώτο αυτό σχετικά απλό βιβλίο είναι πολύ μακριά από αυτό που θα επιλέξει αργότερα στην καριέρα της, το θέμα της αναζήτησης ταυτότητας είναι ήδη φανερό. Με τους *Αναιδέεις*, η Duras θα κερδίσει μέρος της πολυπόθητης αναγνώρισης, δίχως όμως να μπορέσει να τη χαρεί γιατί η Γκεστάπο συλλαμβάνει το σύζυγό της την 1η Ιουνίου 1944. Η ίδια ξεφεύγει με τη βοήθεια του συναγωνιστή της και μετά από πολλά χρόνια Προέδρου της Γαλλικής Δημοκρατίας, François Mitterrand και αποφασίζει να μην γράψει πια ούτε μία λέξη. Έτσι, εκτός από το ήδη υπό έκδοση *La vie tranquille* (*Η ήσυχη ζωή*, 1944), δε θα δημοσιεύσει τίποτε ως το 1950. Συνεργάζεται με πολλούς συμπατριώτες της αντιστασιακούς, ανάμεσα στους οποίους και με τον François Mitterrand (γνωστό με το αντιστασιακό ψευδώνυμο “Morland”) ο οποίος διευθύνει ένα δίκτυο κατασκευής ψεύτικων εγγράφων για να διευκολύνουν τη διαφυγή κρατουμένων που έχουν αποδράσει. Μολονότι βοηθά τους συγγραφείς να αντιταχθούν στο ναζισμό κατά τη διάρκεια του Β' Παγκοσμίου πολέμου, μεταξύ των οποίων και το σύζυγό της Robert Adlem που ήταν φυλακισμένος στο Dachau, θα κατηγορηθεί ότι ήταν μέλος μιας ελεγχόμενης από τους Γερμανούς Επιτροπής Ελέγχου Χάρτου. Θα κατηγορηθεί επίσης για τη διαφορούμενη σχέση που συνήψε με τον Charles Deval, πράκτορα της Γκεστάπο που συνέλαβε τον σύζυγό της. Η ίδια υποστήριξε ότι ο σκοπός της ήταν να σώσει τον σύζυγό της. Μετά μάλιστα από την Απελευθέρωση, θα καταδώσει τον Deval, ο οποίος θα συλληφθεί και θα εκτελεστεί.⁴³ Η σκοτεινή αυτή πάντως περίοδος της ζωής της Duras αποτελεί σημείο διαφορετικών προσεγγίσεων και ερμηνειών από βιογράφους και ερευνητές της ζωής και του έργου της λόγω των συχνά ιδιαίτερων προσωπικών της συναισθηματικών επιλογών και της ασταθούς και ευμετάβλητης ερωτικής της ζωής.

⁴² Όλες οι περιληπτικές αναφορές στην υπόθεση των έργων της συγγραφέα έχουν συνταχθεί από εμάς προσωπικά μετά από ανάγνωσή τους. Σε κάποιες πάντως περιπτώσεις, αντλούμε στοιχεία που αφορούν σε ορισμένα βιβλία της από τα βιβλία των Adler και Vallier τα οποία παραθέτουμε συχνά στο κεφάλαιο αυτό. Χρησιμοποιούμε επίσης κάποια στοιχεία από το <https://fr.wikipedia.org/k>

⁴³ Σχετικά με τη Γαλλική Αντίσταση βλ., μεταξύ άλλων, https://el.wikipedia.org/wiki/%CE%93%CE%B1%CE%BB%CE%BB%CE%B9%CE%BA%CE%AE_%CE%91%CE%BD%CF%84%CE%AF%CF%83%CF%84%CE%B1%CF%83%CE%B7 και “Η αντίσταση στη Γαλλία: μύθος ή πραγματικότητα;” στο <https://greekcivilwar.wordpress.com/2017/12/10/gcw-1504/>

Γ. 1944 -1967: Η μεταπολεμική δημιουργική πορεία από την Απελευθέρωση μέχρι τον απόηχο του πολέμου της Αλγερίας.

Στα μέσα Αυγούστου του 1944, το Παρίσι παρουσιάζει εικόνα παράλυσης. Ενώ ήταν γνωστό ότι τα αγγλοαμερικανικά στρατεύματα προέλαυναν στη Γαλλία, στο Παρίσι απεργιακές κινητοποιήσεις των εργαζομένων στα τρένα, στον υπόγειο σιδηρόδρομο, στην αστυνομία και στα ταχυδρομεία βαθμιαία κλιμακώνονται σε μια μαζική απεργία. Παράλληλα με αντιναζιστικές διαδηλώσεις, μέλη του γαλλικού αντιστασιακού κινήματος, τα περισσότερα ελαφρά οπλισμένα ή εντελώς άοπλα, αρχίζουν να καταλαμβάνουν στρατηγικά σημεία της πόλης, όπως δημόσια κτίρια και αστυνομικά τμήματα και να προκαλούν βλάβες στα οχήματα και στην υλικοτεχνική υποδομή των κατοχικών στρατευμάτων. Στις 19 Αυγούστου 1944, στους άδειους δρόμους της πόλης εμφανίζονται γερμανικά άρματα μάχης, ημιερπυστριοφόρα, φορτηγά ρυμουλκά και οχήματα με Γερμανούς στρατιώτες, προδίδοντας την υποχώρηση των Γερμανών. Αμέσως ξεσπούν αψιμαχίες ανάμεσα σε ελεύθερους σκοπευτές της Αντίστασης και Γερμανούς στρατιώτες. Στις μέρες που θα ακολουθήσουν, άμαχοι Γάλλοι κάθε ηλικίας, άνδρες, γυναίκες, παιδιά, ηλικιωμένοι, συμμετέχουν στις όλο και πιο σκληρές μάχες, υψώνοντας οδοφράγματα και ενισχύοντας την Αντίσταση με κάθε τρόπο.

Στις 24 Αυγούστου, πλήθη πολιτών υποδέχονται δυνάμεις γαλλικών τεθωρακισμένων και αμερικανικού πεζικού στο Παρίσι. Οι κατοχικές δυνάμεις της πόλης έχουν ήδη καταρρεύσει και, μετά από μια καθοριστική τελική μάχη, ο στρατιωτικός διοικητής της πόλης, στρατηγός Dietrich von Choltitz, παραδίδεται. Η εντολή του Hitler να ισοπεδωθεί η πρωτεύουσα της Γαλλίας σε περίπτωση γερμανικής ήττας δεν θα πραγματοποιηθεί. Την επόμενη μέρα, ο χαρισματικός στρατηγός De Gaulle, που γίνεται δεκτός ως εθνικός ήρωας, απευθύνεται σε ένα ενθουσιώδες πλήθος, τονίζοντας την εθνική ενότητα και αγωνιστικότητα χωρίς έμφαση στη συμβολή των Συμμάχων. Ο De Gaulle είχε αναπτύξει σημαντική στρατιωτική και πολιτική δράση αφού είχε υπάρξει Υφυπουργός Πολέμου και Εθνικής Αμύνης από τις 6 έως τις 16 Ιουνίου 1940, Ηγέτης της Ελεύθερης Γαλλίας από τις 18 Ιουνίου 1940 έως την 1η Αυγούστου 1943, Πρόεδρος της Γαλλικής Εθνικής Επιτροπής από τις 24 Σεπτεμβρίου 1941 έως τις 3 Ιουνίου του 1943 και Πρόεδρος της Γαλλικής Επιτροπής Εθνικής Απελευθέρωσης από τις 3 Ιουνίου 1943 έως τις 3 Ιουνίου 1944. Αμέσως μετά την Απελευθέρωση, από τις

3 Ιουνίου του 1944 έως τις 20 Ιανουαρίου 1946 θα είναι Πρόεδρος της προσωρινής κυβέρνησης της Γαλλικής Δημοκρατίας.⁴⁴

Η αποχώρηση των κατοχικών στρατευμάτων από το γαλλικό έδαφος θα προκαλέσει ασφαλώς ανακούφιση, παράλληλα όμως προβληματισμό και εντάσεις σχετικά με τη στάση που θα πρέπει να κρατηθεί απέναντι σε όσους, στη διάρκεια της Κατοχής, σιώπησαν ή και συνεργάστηκαν με τον εχθρό. Η Duras έχει βιώσει έντονα την κατοχική περίοδο και η Απελευθέρωση την βρίσκει βαθιά προβληματισμένη :

« Η Marguerite συνεχίζει για πολύ καιρό να ταλαντεύεται ανάμεσα στην επιθυμία της εκδίκησης που την εκδηλώνει βίαια απ' τις πρώτες μέρες της Απελευθέρωσης και στη δίψα της για ένα ειρηνικό αύριο, που το διακρίνει-εκείνη την εποχή-κάτω απ' το λάβαρο ενός κομμουνισμού που θα απελευθερώσει τον κόσμο. Δεν είναι η μόνη που τυραννιέται από αυτό το αξιοσέβαστο παρελθόν που ορισμένοι θα ήθελαν να σβήσουν. Οι διανοούμενοι διχάζονται με αφορμή την κάθαρση. Πρέπει να ξεχάσουν; Η συμφιλίωση του έθνους δεν μπορεί να γίνει παρά μόνο με τίμημα την εκούσια λήθη της τιμής; Ο François Mauriac μέμφεται τον Camus για την περιφρόνηση που δείχνει στη μεγαλοψυχία. Ο Camus απορρίπτει και το μίσος και τη συγχώρεση. Η Μαργκερίτ επίσης. Οι κομμουνιστές θα αποδέχονταν ευχαρίστως δικαστήρια με συνοπτικές διαδικασίες. Η Marguerite μετανιώνει που συνέβαλε τα μέγιστα για να οδηγηθεί ο Charles Deval στο θάνατο; Υφίσταται άραγε την ευεργετική επιρροή του Robert Adlem, που αρνείται να νιώσει ικανοποιημένος μέσα σ' αυτή την ατμόσφαιρα κάθαρσης;»⁴⁵

Το τέλος της παγκόσμιας σύρραξης θα φέρει χαρά, ανακούφιση και έναυσμα για νέες δημιουργικές προοπτικές, παράλληλα όμως προβληματισμό για τις αιτίες που είχαν οδηγήσει στον πόλεμο, την ήττα και την Κατοχή. Παλαιότερες δοξασίες, θέσεις, στάσεις, πολιτικές και φιλοσοφικές ιδεολογίες αμφισβητούνται έντονα και κατακρίνονται ως συνυπεύθυνες της τραγωδίας του μεγάλου πολέμου. Μετά από την κατάρρευση του Ναζισμού, στη γαλλική λογοτεχνία και διάνοηση κυριαρχούν, μεταξύ άλλων, συγγραφείς όπως ο Jean-Paul Sartre, André Malraux και ο Albert Camus, οι οποίοι, μαζί με τη Simone de Beauvoir (που είναι επίσης γνωστή και για τη φεμινιστική γραφή της), ονομάζονται συχνά “υπαρξιακοί συγγραφείς”, μια αναφορά στη

⁴⁴ Βλ., μεταξύ άλλων, Νίκος Ζάικος, “Η απελευθέρωση του Παρισιού”, στο <https://www.kathimerini.gr/world/420009/i-apeleytherosi-toy-parisiou/>

⁴⁵ Λωρ Άντλερ, « Marguerite... », ο.π., σελ. 283).

φιλοσοφία του Υπαρξισμού του Sartre (αν και ο Camus αρνήθηκε τον τίτλο “υπαρξιστής”).⁴⁶

Το 1945, οργανώνεται από τον όμιλο “Maintenant” ένα συνέδριο στο Παρίσι στην αίθουσα de Sandro. Ομιλητής είναι ο Jean-Paul Sartre ο οποίος αναφέρεται στον υπαρξισμό μέσω του λόγου του “Ο υπαρξισμός είναι ένας ανθρωπισμός”, απαντώντας σε όσες κατηγορίες είχαν εκτοξευθεί εναντίον του για τις συγκεκριμένες θέσεις του. Ο Sartre δεν εξηγεί μόνο τη βάση αυτού του φιλοσοφικού ρεύματος. Είναι ο πρώτος που μιλάει για την ελευθερία του ανθρώπου από μια πλευρά την οποία κανείς υπαρξιστής δεν είχε παρουσιάσει μέχρι τότε. Διευκρινίζει ότι ο άνθρωπος είναι «καταδικασμένος να είναι ελεύθερος» αν ο «Θεός δεν υπάρχει» επειδή, σε αυτή την περίπτωση, «δεν βρίσκουμε μπροστά μας αξίες ή διαταγές που θα νομιμοποιούν τη συμπεριφορά μας». Διευκρινίζει ότι ο άνθρωπος είναι «καταδικασμένος επειδή δεν δημιουργείται από μόνος του και επιπλέον όμως ελεύθερος επειδή τη στιγμή που τον ρίχνουν στον κόσμο είναι υπεύθυνος για ό,τι κάνει». Τελειώνει το λόγο του δηλώνοντας ότι ο υπαρξισμός δεν στοχεύει να «αποδείξει ότι Θεός δεν υπάρχει». Αντιθέτως, ο σκοπός του είναι να δείξει στον άνθρωπο ότι «πρέπει να ξαναβρεί τον εαυτό του και να πειστεί ότι τίποτα δεν μπορεί να τον σώσει από το ίδιο του τον εαυτό».⁴⁷

Μετά το τέλος του συνεδρίου, ο υπαρξισμός γίνεται μόδα δεδομένου ότι οι άνθρωποι απολαμβάνουν την μεταπολεμική περίοδο και ότι χρειάζονται να ζήσουν ελεύθεροι. Έτσι, η παριζιάνικη συνοικία στην οποία κατοικεί ο Sartre, το Saint-Germain-des-Prés, (γειτονιά και της Duras) γίνεται ο πυρήνας αυτού του κινήματος. Σε μία συνέντευξη του το 1951, ο Sartre δήλωσε ότι «ο υπαρξισμός είναι μελέτη ενός αριθμού ανθρωπίνων στάσεων, η οποία αξιώνει να είναι συγκεκριμένη. Γιατί δε θα μπορούσαμε να απεικονίσουμε αυτές τις στάσεις μέσα σε μυθιστορήματα ή θεατρικά έργα κατανοητά σε όλο τον κόσμο;»⁴⁸ Θα επιλέξει έτσι το θέατρο ως το καταλληλότερο μέσο για την μετάδοση της φιλοσοφίας του λόγω της αμεσότητας της συγκεκριμένης τέχνης καθώς και της ζωντανής αναπαράστασης όλων όσων πρέσβευε ο ίδιος για το είναι, την ύπαρξη και την ουσία εν τέλει του όντος.

⁴⁶ Βλ. Αναστασία Κούβελα, “Η γαλλική λογοτεχνία του 20ού αιώνα”, στο “Cahier de Français”, στο <https://tetradiogallikon.weebly.com/>

⁴⁷ Βλ. Μάρκος Καρασαρίνης, “Ζαν-Πολ Σαρτρ: Ο εραστής του υπαρξισμού”, *TO BHMA*, (BHMAgazino,21/4/2020)

⁴⁸ Βάλ Ζαν, *Εισαγωγή στις φιλοσοφίες του υπαρξισμού* Αθήνα-Γιάννενα, 1988 εκδ. “Δωδώνη”, μτφ Μαλεβίτσης Χρήστος σελ 27-26.

Η Duras παρακολουθεί τη σκέψη και την πορεία του Sartre, δεν δείχνει όμως να ενστερνίζεται τις θέσεις του μεγάλου δασκάλου και φιλοσόφου. Κρατά αποστάσεις από τη σκέψη του ασκώντας, παράλληλα, κριτική και στην κομμουνιστική θεώρησή του. Θα πει αρκετά χρόνια μετά:

«Πιστεύω πως ο Sartre είναι υπεύθυνος για την τόσο λυπηρή πολιτιστική και πολιτική καθυστέρηση της Γαλλίας. Θεωρούσε τον εαυτό του επίγονο του Marx, μοναδικό ερμηνευτή της σκέψης του: εκεί οφείλονται και οι αμφισημίες του υπαρξισμού».⁴⁹

Το 1944, γράφεται και διδάσκεται για πρώτη φορά στο Παρίσι το *Huis Clos* (*Κεκλεισμένων των Θυρών*), το πιο πολυπαιγμένο θεατρικό έργο του Jean-Paul Sartre, επίκαιρο λόγω του θεματικού του άξονα σχετικά με τη γνώση του εαυτού μέσω του άλλου. Είναι το έργο από το οποίο προέκυψε η περίφημη ρήση «η κόλαση είναι οι άλλοι», καθώς οι ήρωες του περνούν από το ασυνείδητο στο συνειδητό. Πρόκειται για ένα κείμενο αλληγορικό, με έντονη θεατρικότητα που κάνει τις λέξεις να ζωντανεύουν μπροστά στα μάτια του θεατή.

Την ίδια χρονιά, ο Jean Anouilh (1910-1987), ένας από τους καλύτερους νεοκλασικούς θεατρικούς συγγραφείς που δεν άφησε ανεπηρέαστους τον Camus και το Sartre, γνωρίζει το θρίαμβο με την *Αντιγόνη* του εκσυγχρονίζοντας το αρχαίο θέμα που το αντλεί από τον Σοφοκλή, εκθειάζοντας σε μια πολύ πρόσφορη στιγμή -τη στιγμή της Γερμανικής Κατοχής- το ασυμβίβαστο της αγνότητας μπροστά στην άτεγκτη σκοπιμότητα της πολιτικής πράξης.

Την ίδια χρονιά, η Duras εκδίδει το μυθιστόρημα *La vie tranquille* (*Ησυχία ζωή*). Η ηρωίδα του βιβλίου, Francine Veyrenattes, βλέπει τη ζωή της στο Bugues, κοντά στο Périgueux, ως εναλλαγή της αναταραχής και της πλήξης που χαρακτηρίζουν τη ζωή της. Μια μέρα, παρουσία της, ο θείος της Jérôme ξυλοκοπείται σοβαρά από τον αδερφό της, Nicolas. Ο θείος μεταφέρεται στο σπίτι όπου πεθαίνει μετά από φοβερό επιθανάτιο ρόγχο μιας εβδομάδας, κάτι όμως που αφήνει την οικογένεια περίεργα αδιάφορη. Η οικογένεια ίσως θεωρούσε τον Jérôme υπεύθυνο για αυτήν την ατυχία επειδή είχε παρακινήσει τον πατέρα να καταχραστεί χρήματα όταν ήταν δήμαρχος μιας πόλης στο Βέλγιο, ενώ πρόσφατα η Francine τον κατηγορήσε για μοιχεία με την Clémence, σύζυγο του Nicolas. Η Clémence φεύγει από το σπίτι, αφήνοντας τον γιο της, Noël,

⁴⁹ “Οι εξομολογήσεις της Ντυράς”, από τη συνέντευξη που έδωσε η συγγραφέας στη Leopoldina Pallotta della Torre, δημοσιογράφου της εφημερίδας *La Stampa*, στο <https://www.oanagnostis.gr/i-exomologisis-tis-ntiras/>, επιμέλεια: Λίλα Κονομάρα.

με τον Nicolas στη Francine. Ο Tiène, εραστής της Francine, έχει γίνει γνωστός στην οικογένεια λίγους μήνες νωρίτερα, χωρίς κανείς να γνωρίζει από πού ήρθε. Η Clémence επιστρέφει στο σπίτι. Λίγες μέρες αργότερα, ο Nicolas βρίσκεται νεκρός στις ράγες ενός τρένου.

Η Francine φεύγει για δύο εβδομάδες δίπλα στη θάλασσα. Εκεί, αρχίζει να βρίσκει την αυτοεκτίμηση που της είχε λείψει στο παρελθόν και αναγνωρίζει ότι αγαπά τον Tiène. Παρατηρεί έναν άνδρα, τον οποίο συναντά λίγες μέρες πριν αυτός πνιγεί στη θάλασσα, ένα γεγονός στο οποίο είναι παρούσα χωρίς να ζητήσει βοήθεια. Κατηγορείται για την αμέλειά της, αλλά υπερασπίζεται τον εαυτό της λέγοντας ότι το να καλούσε σε βοήθεια θα ήταν άχρηστο. Την διώχνουν όμως από το ξενοδοχείο, ενώ στη συνέχεια επιστρέφει στο Bugues όπου ελπίζει να βρει “μια ήσυχη ζωή” και να παντρευτεί τον Tiène.

Το 1945, η Duras και ο σύζυγός της, σε μια προσπάθεια να γίνουν γνωστότεροι αλλά και για λόγους βιοποριστικούς, ιδρύουν τις εφημερες εκδόσεις “Cité Universelle” στις οποίες θα εκδοθούν τρία βιβλία: *L'An zéro de l'Allemagne* (Το μηδέν έτος της Γερμανίας) του Edgar Morin (1946), το *Présentation des Œuvres de Saint-Just* (Έργα του Saint-Just) που παρουσίασε ο Deny Mascolo (1946) και το *L'Espèce humaine* (Το ανθρώπινο είδος) του Robert Adlem (1947). Το ζευγάρι χωρίζει στις 24 Απριλίου 1947 και η Duras παντρεύεται τον Deny Mascolo από τον οποίο χωρίζει μερικά χρόνια αργότερα. Ο γιός τους Jean γεννιέται στις 30 Ιουνίου 1947.

Καθώς στη μεταπολεμική ευρωπαϊκή σκηνή θα εμφανιστεί η σταδιακή επιβολή του “ψυχρού πολέμου” και στη Γαλλία θα αρχίσουν να διαφαίνονται τάσεις, κατευθύνσεις και προοπτικές τόσο στον πολιτικο-κοινωνικό τομέα όσο και στο χώρο του πνεύματος, η Duras, μετά το πρώτο βάπτισμα στο συγγραφικό και εκδοτικό χώρο που της πρόσφεραν οι δυο πρώτοι της δημιουργικοί σταθμοί (*Οι Αναιδείς*, 1943 και *Η ήσυχη ζωή*, 1944), πορεύεται πια προς τη σταδιακή κατάκτηση της ωριμότητας σε συνδυασμό με τη διαμόρφωση του προσωπικού της *credo* για τη ζωή και τη θέση του διανοούμενου δημιουργού στην εποχή του. Γράφει ο Jean Vallier:

« Πέρα από την ριζική πολιτική στράτευση που θα χαράξει ανεξίτηλα τη μεταπολεμική ζωή της, η Duras θα συγκλονιστεί από την αποκάλυψη των ναζιστικών εγκλημάτων και την επιστροφή Γάλλων πατριωτών από τα στρατόπεδα συγκέντρωσης. Η καταστροφή του ευρωπαϊκού πολιτισμού που παρουσίασε αυτή η σκληρή

μεταπολεμική εικόνα θα είναι καταλυτική στη διαμόρφωση της προσωπικής της κοσμοθεωρίας συγκλονίζοντας τη συγγραφική της κλίση».⁵⁰

Το 1949 είναι ένα έτος-σταθμός για τη γαλλική μεταπολεμική λογοτεχνία, σκέψη και ζωή αφού εκδίδεται *Le Deuxième sexe (Το Δεύτερο φύλο)* της Simone de Beauvoir το οποίο θα ταραξεί τα νερά του μεταπολεμικού κοινωνικού ιστού παραμένοντας, «με το εντυπωσιακό εύρος της έρευνας και το βάθος των κεντρικών του στοιχείων, μέχρι σήμερα, ένα από τα θεμελιώδη κείμενα της φιλοσοφίας, του φεμινισμού και των γυναικείων σπουδών».⁵¹

Λίγα χρόνια αργότερα, η Beauvoir, στο έργο της *Les Mandarins (Οι Μανδαρίνοι 1954)*, σκιαγραφεί και φιλοσοφεί πάνω στην αγωνία του σύγχρονου ανθρώπου, στην ανθρωπιά, τη δικαιοσύνη και τον έρωτα και στην μοίρα του πνευματικού ηγέτη και του λογοτέχνη, σ' έναν μεταπολεμικό κόσμο που προσμένει πάλι τον πόλεμο. Η Duras παρακολουθεί τη γραφή και δράση της Simone de Beauvoir, το κριτικό της όμως πνεύμα και η έμμεση αμφισβήτηση πτυχών της δράσης του Γαλλικού Κομμουνιστικού Κόμματος δεν της επιτρέπει να αισθανθεί οικεία με την επαναστατική, πρωτοπόρα για το γυναικείο κίνημα αλλά προσκολλημένη στην παραδοσιακή ακραία αριστερή κατεύθυνση του Κομμουνισμού όπως την πρότεινε ο μέντορας και σύντροφος της Beauvoir, Jean-Paul Sartre.

Ενδεικτική όμως μορφή του λογοτεχνικού αλλά και ευρύτερα πνευματικού κλίματος μέσα στο οποίο θα συνεχίζει να πορεύεται και να δημιουργεί η Marguerite Duras στη δεκαετία του 1950, είναι και μια άλλη σημαντική λογοτεχνική φωνή της ίδιας περιόδου. Πρόκειται για τη συγγραφέα και ποιήτρια Marguerite Yourcenar, η οποία δικαίως θεωρείται μια από τις κορυφαίες λογοτεχνικές μορφές της Γαλλίας του εικοστού αιώνα. Η σημασία της συνεισφοράς της στη λογοτεχνία αναγνωρίστηκε μέσα από πολυάριθμες διακρίσεις, με κυριότερη την αναγόρευσή της ως μέλους της Γαλλικής Ακαδημίας το 1980. Ήταν η πρώτη γυναίκα που κατέκτησε παρόμοια θέση. Το 1951 είναι η κορυφαία ίσως λογοτεχνική της χρονιά αφού τότε εκδίδεται το μυθιστόρημα *Αδριανού απομνημονεύματα* το οποίο συνέγραφε σχεδόν επί δέκα χρόνια. Το έργο αυτό γνώρισε τεράστια εμπορική επιτυχία και έγινε δεκτό με ενθουσιασμό από τους

⁵⁰ Jean Vallier, *C'était Marguerite Duras*, tome 2, 1946-1996, Paris, "Fayard", 2010 p. 18 (δική μας μετάφραση όπως και των άλλων παρατιθέμενων αποσπασμάτων από το βιβλίο αυτό το οποίο δεν έχει μεταφραστεί στα ελληνικά).

⁵¹ "Το Δεύτερο φύλο. Σιμόν ντε Μπουβουάρ" στο socialpolicy.gr, 14 Απριλίου 2016.

κριτικούς. Το βιβλίο έχει την μορφή αποχαιρετιστήριου γράμματος από τον Ρωμαίο Αυτοκράτορα Αδριανό, στον διάδοχό του, Μάρκο Αυρήλιο, και αποτελεί ένα μακρύ διαλογισμό πάνω στην ιδέα της εξουσίας, της αυτοκρατορίας, της διακυβέρνησης και του έρωτα. Ένα μεγάλο μέρος του έργου αφιερώνεται στη σχέση του Αυτοκράτορα με τον Έλληνα νέο Αντίνοο. Διακρίνεται από το ψυχολογικό του βάθος και την ακριβή αναπαράσταση της ελληνιστικής Ρώμης.

Η αναφορά σε “ιερά τέρατα” της γαλλικής διανόησης και λογοτεχνίας τονίζει και αναδεικνύει τη σημασία της κομβικής μεταπολεμική περιόδου στην οποία ζει, κινείται και συγγράφει η Duras. Απαντά σε ερώτημα ποιοι ήταν οι λόγοι που την ώθησαν να γράψει:

«Η ανάγκη να αποδώσω στο άσπρο χαρτί κάτι που αισθανόμουν ότι είναι επείγον αλλά δεν είχα τη δύναμη να το κάνω. Διάβαζα πολύ εκείνη την εποχή και, αναπόφευκτα, η βιασύνη να γράψω ήταν τέτοια που δεν αντιλαμβανόμουν όλα εκείνα που με επηρέαζαν. Μόνο μετά το δεύτερο βιβλίο αρχίζεις να βλέπεις καθαρά το γράψιμό σου, μέσα από την αργή απομάκρυνση από τη μαγεία που ασκεί πάνω σου η ιδέα της λογοτεχνίας».⁵²

Η Duras θα ζήσει από μακριά τον Πρώτο Πόλεμο της Ινδοκίνας όπως χαρακτηρίζεται η αναμέτρηση μεταξύ της Γαλλικής Ένωσης και των κομμουνιστών ανταρτών Βιετμίνχ και διήρκεσε από το 1946 μέχρι το 1954. Στο πλαίσιο του, οι γαλλικές αποικιακές εκστρατευτικές δυνάμεις της Άπω Ανατολής και ο εθνικός στρατός του Βιετνάμ, του αυτοκράτορα Bao Dai, έρχονται σε σύγκρουση με τους Βιετμίνχ του Ho Chi Minh και τον Λαϊκό Στρατό του Βιετνάμ του στρατηγού Vo Nguyen Giap. Οι περισσότερες συγκρούσεις λαμβάνουν χώρα στο Τονκίν του βορείου Βιετνάμ, αν και επεκτείνονται σε ολόκληρη τη χώρα, καθώς και στο Λάος και την Καμπότζη. Στο τέλος του πολέμου, το 1954, οι γαλλικές δυνάμεις έχουν κατατροπωθεί. Οι αντιδράσεις στη Γαλλία είναι τρομερές, λόγω των μεγάλων απωλειών, ενώ η διαπραγματευτική ισχύς της Γαλλίας για το μέλλον της Ινδοκίνας έχει μειωθεί δραστικά. Η συνδιάσκεψη της Γενεύης θα αρχίσει στις 8 Μαΐου, μια ημέρα μετά την παράδοση των τελευταίων υπερασπιστών. Ο Γάλλος πρωθυπουργός Pierre Mendès υπογράφει τη συμφωνία τον Ιούλιο, δίνοντας επί της ουσίας τέλος στη γαλλική παρουσία στην Ινδοκίνα. Το κενό που προέκυψε, θα σπεύσουν να καλύψουν οι ΗΠΑ, αυξάνοντας τη στήριξη προς το Νότιο Βιετνάμ και

⁵² «Μετέωρο πάθος», ο.π., σελ. 46.

μπαίνοντας σε μια πορεία που οδήγησε στην εμπλοκή τους στον γνωστό πόλεμο του Βιετνάμ.⁵³

Η Duras παρακολουθεί με θλίψη τα γεγονότα στην αγαπημένη της Ινδοκίνα αλλά και στο γαλλικό μεταπολεμικό μέτωπο. Θεωρεί (όχι άδικα) τη Γαλλία ως χώρα που εξακολουθεί να αναζητά ταυτότητα και ιδεολογικό στήριγμα. Στο εσωτερικό γαλλικό μέτωπο, « πιστή στη γενική γραμμή του Γαλλικού Κομμουνιστικού Κόμματος, η Duras ενστερνίζεται τον αγώνα των εργαζομένων για κατοχύρωση των δικαιωμάτων τους με διακριτικότητα απέναντι στη συγγραφική της ιδιότητα από φόβο μήπως χαρακτηριστεί ότι ανήκει στη σφαίρα των διανοούμενων».⁵⁴ Παρά την διάθεσή της να συνδυάσει πίστη στο κόμμα και λογοτεχνική καταξίωση, το 1950, υφίσταται και αυτή την έντονη κριτική εναντίον των διανοούμενων. Ο πόλεμος της Ινδοκίνας έχει αναγκάσει τη μητέρα της να επιστρέψει στη Γαλλία. Το ανήσυχο κριτικό της πνεύμα οδηγεί ορισμένους από τους γνωστούς της σε λογοτεχνικούς και πολιτικούς κύκλους να αμφισβητήσουν τις προθέσεις και απόψεις της. Οι συζητήσεις και οι ζυμώσεις στο σπίτι της που αρχίζει να λαμβάνει την ονομασία ‘‘ο κύκλος Saint-Benoit’’(από το όνομα της ομώνυμης οδού όπου διαμένει με το σύντροφό της), βρίσκονται στο στόχαστρο του Κομμουνιστικού Κόμματος το οποίο, όσο περνάει ο καιρός, υιοθετεί όλο και πιο σκληρή στάση απέναντι σε αρκετούς λογοτέχνες ακολουθώντας μια γραμμή άκρως φιλοσοβιετική. Ο Henri Miller θεωρείται πορνογράφος, ο Hemingway διαγράφεται από τον κατάλογο όσων το κόμμα θεωρεί συγγραφείς λόγω της κριτικής που άσκησε στον André Marty, ενώ ακόμα και απέναντι σε ορισμένες διαστάσεις της σκέψης και δράσης του Sartre επιδεικνύεται καχυποψία.⁵⁵ Ο Roger Garaudy, Γάλλος φιλόσοφος και για πολλά χρόνια ανώτατο στέλεχος και θεωρητικός του Γαλλικού Κομμουνιστικού Κόμματος, επικρίνει λογοτεχνικά μεγέθη όπως τον Mauriac και τον Malraux.

Στις αρχές Μαρτίου, ένας από τους συντρόφους που εικάζεται ότι ήταν ο φίλος της Jorge Semprun, καταγγέλλει την Duras στην Κεντρική Επιτροπή του Γαλλικού Κομμουνιστικού Κόμματος. Κατηγορείται ότι ένα απόγευμα σε συζήτηση με άλλους συγγραφείς, διατύπωσε έντονη κριτική για το γνωστό κομμουνιστή ποιητή,

⁵³ Βλ., μεταξύ άλλων, σχ. Κώστας Μαυραγάνης, ‘‘Μάχη του Ντιεν Μπιεν Φου: Η επώδυνη ήττα των γαλλικών αποικιακών δυνάμεων από τους Βιετμίνχ στο Βιετνάμ’’ στο https://www.huffingtonpost.gr/2016/03/13/dien-bien-phu_n_9450220.html και Douglas Ford, ‘‘Ο Α΄ Πόλεμος της Ινδοκίνας’’ στο <https://www.kathimerini.gr/world/441267/o-a-polemos-tis-indokinas/>

⁵⁴ Vallier, *C’était...* ο.π., σελ.33.

⁵⁵ Vallier, *C’était...* σελ. 86-87.

μυθιστοριογράφο και δημοσιογράφο, Louis Aragon. Επικρατεί μια γενικευμένη καχυποψία απέναντί της και αποφασίζει να μην ανανεώσει την κάρτα του ενεργού μέλους δηλώνοντας ότι το Κόμμα επιδιώκει να υπονομεύσει τη φήμη της, προβάλλοντας μια αρνητική εικόνα της. Από τότε και στο εξής, οι φήμες πολλαπλασιάζονται αφού την θεωρούν διεστραμμένο πολιτικό πνεύμα, προδότη του Κόμματος, παρακμιακή μικροαστή και πόρνη που συχνάζει στα νυχτερινά κέντρα. Στις 16 Ιανουαρίου 1950, απαντά στους υπαινιγμούς του Κόμματος απευθύνοντας στα μέλη του πυρήνα επιστολή στην οποία, μεταξύ άλλων, αναφέρει:

«Σας διαβεβαιώ πως δεν μπόρεσα να ξεπεράσω το συναίσθημα αποστροφής και γελοιότητας – πρέπει να πω – που μου προξενούσε το να πρέπει να αντιμετωπίσω για μια ακόμη φορά τις ποταπές και καταγέλαστες δολοπλοκίες αυτής της άθλιας, φανατισμένης παρεούλας που θα μπορούσαμε επίσης να ονομάσουμε “φράζια Martinet” αφού παραβιάζουν τους κανόνες περιφρούρησης. {...} Η πίστη μου στο Κόμμα παραμένει ακέραιη. Είμαι επίσης σίγουρη ότι με τη βοήθεια του χρόνου το Κόμμα θα ξεπεράσει τους Martinet, θέλω να πω: αυτούς που, με την “επαγρύπνησή” τους όπως τη λένε, η οποία στην πραγματικότητα είναι διεφθαρμένη, το μόνο που θέλουν είναι να ικανοποιήσουν και να δρέψουν καρπούς απ’ τις μικροκακίες και τις μικρές προσωπικές τους έχθρες».⁵⁶

Στις 8 Μαρτίου, λαμβάνει μια επιστολή που την ενημερώνει για τη διαγραφή της επειδή προσπάθησε να σαμποτάρει το Κόμμα χρησιμοποιώντας προσβλητικούς χαρακτηρισμούς και συκοφαντίες. Σε μια τελική επιστολή που απευθύνει στο Κόμμα, θα γράψει ότι παραμένει βαθιά κομμουνίστρια και ότι δεν θεωρεί ότι χρειάζεται να τονίσει ότι, κάτω από αυτές τις συνθήκες, ποτέ δεν θα συμπορευτεί με οτιδήποτε θα μπορούσε να βλάψει το Κόμμα.

Ο σύζυγός της, Robert Adlem, θα διαγραφεί επίσης. Αρκετά χρόνια αργότερα, θα πει αναφερόμενη στα οκτώ χρόνια αγωνιστικότητας στις γραμμές του Γαλλικού Κομμουνιστικού Κόμματος και στους λόγους που την ώθησαν, το δεύτερο μισό της δεκαετίας του πενήντα, να εγκαταλείψει το κόμμα :

«Είμαι ακόμα μια κομμουνίστρια που δεν αναγνωρίζει τον εαυτό της στον κομμουνισμό. Για να προσχωρήσεις σε ένα κόμμα πρέπει να είσαι αυτιστικός, νευρωτικός, κουφός και τυφλός, κατά κάποιο τρόπο. Για πολλά χρόνια, παρέμεινα γραμματέας τοπικής οργάνωσης, χωρίς να αντιληφθώ όσα συνέβαιναν, χωρίς να

⁵⁶ Λωρ Άντλερ., «Marguerite...», ο.π., σελ. 329-330.

καταλάβω ότι η εργατική τάξη ήταν θύμα των ίδιων της των αδυναμιών, ότι ακόμα και το προλεταριάτο δεν έκανε τίποτα για να βγει από τα όρια της μοίρας του {...} Το σταλινικό πρότυπο δεν είχε καμία σχέση με την επανάσταση, ενώ τα γεγονότα του 1956 στην Ουγγαρία με είχαν αναστατώσει. Το να φύγω από το κόμμα ήταν τραυματικό, βέβαια. Και μόνο μετά το 1968 έπαψα να νιώθω, άθελά μου, θύμα της μαρξιστικής ιδεολογίας. Είχα βαρεθεί τη μαρξιστική δημαγωγία, η οποία, στην προσπάθειά της να εκμηδενίζει τις αντιφάσεις του ατόμου, το μόνο που κάνει είναι να το αλλοτριώνει περισσότερο. Κάθε απόπειρα συνείδησης εμπεριέχει κάτι το φασιστικό (σταλινισμός και χιτλερισμός, εδώ, είναι το ίδιο πράγμα)».⁵⁷

Το 1950 μπορεί να ήταν χρονιά ρήξης, αποτελεί όμως για την Duras ένα νέο ξεκίνημα στην αυγή μιας νέας δημιουργικής δεκαετίας, απαλλαγμένης πια από οποιαδήποτε λογοκρισία ή κομματικό έλεγχο. Ο εκδοτικός οίκος “Gallimard” δείχνει να την εμπιστεύεται και να αναγνωρίζει το διαφαινόμενο ταλέντο της προτείνοντας της ένα συμβόλαιο συνεργασίας το οποίο, ακόμα και αν δεν λύσει το οικονομικό της πρόβλημα, θα της παράσχει βοήθεια στον δύσκολο αγώνα για βιοπορισμό. Εκδίδεται λοιπόν το 1950 από τον “Gallimard” το βαθιά αυτοβιογραφικό της μυθιστόρημά της *Un barrage contre le Pacifique*, (*Φράγμα στον Ειρηνικό*). Επιλέγεται για υποψήφιο για το βραβείο Goncourt, φτάνει κοντά στην βράβευση, δεν καταφέρνει όμως να πρωτεύσει. Στο έργο αυτό, η υπόθεση του οποίου τοποθετείται το 1931 στη γαλλική Ινδοκίνα, εμφανίζεται μια μητέρα, πρώην δασκάλα, από τη Βόρεια Γαλλία, χήρα με δυο παιδιά, τον Joseph και τη Susan. Έχει μια βασική έγνοια, πώς να εξασφαλίσει οικονομικά τα παιδιά της και να τα κρατήσει κοντά της, γιατί, επηρεασμένα από τα διαβάσματά τους, παρασύρονται σε τυχοδιωκτικές περιπέτειες στις τότε γαλλικές αποικίες. Σκέφτεται να χτίσει ένα φράγμα στις ακτές του Ειρηνικού για να προστατεύει από τις παλίρροιες του ωκεανού κάτι κτήματα που με μεγάλους κόπους και θυσίες είχε αποκτήσει. Σ’ αυτό το σημείο αρχίζει το μυθιστόρημα της Marguerite. Η μητέρα, ο Joseph, είκοσι χρονών, και η Susan, δεκαέξι, ζούνε φτωχικά σ’ ένα ερειπωμένο μπανγκαλόου που έχουν στήσει στο κτήμα τους. Οι έρωτες του Joseph και της Susan, οι ραδιουργίες κάποιου κυρίου Jo, ο θάνατος της μητέρας και ο ξενιτεμός των παιδιών αποτελούν το περιεχόμενο αυτού του μυθιστορήματος.

Στο βιβλίο αυτό, σκιαγραφείται η απατηλή εικόνα μιας Ινδοκίνας που κρύβεται πίσω από ένα προσωπίο ευημερίας. Ουσιαστικά, αναγνώστης και ερευνητής

⁵⁷ Μαργκερίτ Ντυράς, «Μετέωρο πάθος», ο.π.,σελ. 30 - 31.

ανακαλύπτουν την Ινδοκίνα της φθοράς και της διαφθοράς μέσα από την καταγγελία της ανεντιμότητας της αποικιακής κοινωνίας. Μέσα στις σελίδες του εξαιρετικού αυτού πεζογραφήματος, συναντάμε διαφορετικούς χαρακτήρες και επομένως διαφορετικές ιστορίες, διαφορετικά πεπρωμένα. Παρουσιάζεται, με τον τρόπο αυτό, μια αρκετά ολοκληρωμένη εικόνα της αποικιακής ζωής την οποία η μυθιστοριογράφος γνωρίζει καλά. Στο σημαντικό αυτό για την συνέχεια και εξέλιξη της λογοτεχνικής της πορείας μυθιστόρημα, η Duras εμφανίζει αρκετά από τα στοιχεία που θα χαρακτηρίζουν και τη μετέπειτα γραφή της. Οι αναμνήσεις από την αγαπημένη αλλά αδικημένη και καταπιεσμένη Ινδοκίνα της, η δική της προσωπική κριτική και επαναστατική ματιά, πάντα με τη ρεαλιστική αλλά και γεμάτη συμβολισμούς παρέλαση των δικών της ξεχωριστών λογοτεχνικών ηρώων των οποίων σκιαγραφεί τον εσωτερικό κόσμο με μαεστρία αποδομητή της κλασικής ψυχογραφικής ανάλυσης, σε ένα ταραγμένο και αποδομημένο κόσμο. Πρόκειται όμως κυρίως για μια γραφή που λειτούργησε ως αυτοκάθαρση για τη συγγραφέα αφού η ίδια θα πει, λίγα χρόνια αργότερα: «Με το *Φράγμα στον Ειρηνικό* απαλλάχτηκα ολοκληρωτικά από την παιδική μου ηλικία {...} Με πόνεσε αυτό το βιβλίο αφού μίλησα μέσα σε αυτό για τα νιάτα μου σα να επρόκειτο για τα νιάτα κάποιου άλλου ανθρώπου».⁵⁸

Σε επισήμανση ότι το βιβλίο αυτό είναι το αντιπροσωπευτικότερο για την εφηβεία της θα πει:

«Και το πιο δημοφιλές και εύκολο. Πουλήθηκαν πέντε χιλιάδες αντίτυπα. Ο Queneau είχε ενθουσιαστεί, σαν παιδί, του έκανε μεγάλη διαφήμιση και παραλίγο να πάρω το βραβείο Goncourt. Το βιβλίο όμως ήταν πολιτικό, αντιαποικιακό, και εκείνη την εποχή δεν έδιναν βραβεία στους κομμουνιστές. Το πήρα τριάντα τέσσερα χρόνια αργότερα με τον *Εραστή*, που πραγματεύεται άλλωστε τα ίδια θέματα: τη φτώχεια των αποικιών, τη σεξουαλικότητα, το χρήμα, τον εραστή, τη μητέρα και τους αδελφούς».⁵⁹

Το 1952 είναι μια σημαντική χρονιά για τη μεταπολεμική γαλλική αλλά και παγκόσμια λογοτεχνία αφού δημοσιεύεται, από τον οίκο “Minuit”, το θεατρικό έργο του Ιρλανδού λογοτέχνη, ποιητή και θεατρικού συγγραφέα, Samuel Beckett, *En attendant Godot* (*Περιμένοντας τον Godot*) στο οποίο οι χαρακτήρες περιμένουν έναν άνθρωπο που δεν έρχεται ποτέ. Η απουσία αυτή του Godot θα αποτελέσει το θέμα για διαφορετικές ερμηνείες του έργου από την πρώτη του θεατρική παρουσίαση. Αυτό το

⁵⁸ Συνέντευξη στον Πιέρ Χαν για το περιοδικό *Paris- Théâtre*, τεύχος 198, Φθινόπωρο 1963.

⁵⁹ Μαργκερίτ Ντυράς, «Μετέωρο πάθος», ο.π., σελ. 48-49.

έργο-σταθμός, με στοιχεία παραλόγου αλλά και μιας ανατρεπτικής γραφής, θα εμπνεύσει σε κάποιο βαθμό και τους μελλοντικούς εκφραστές του γαλλικού “Νέου Μυθιστορήματος”. Ενδεικτική είναι η αναφορά της Σουηδικής Ακαδημίας στους «νέους τρόπους έκφρασης που έχει εισαγάγει στην πεζογραφία και το δράμα» ο Beckett απονέμοντάς του το 1969 το βραβείο Νόμπελ Λογοτεχνίας.

Μετά την έκδοση του *Φράγματος στον Ειρηνικό*, η Duras δεν θα εγκαταλείψει ποτέ τη συγγραφή. Μέσα σε τρία χρόνια, εκδίδονται τρία συνεχόμενα βιβλία της: *Le Marin de Gibraltar* (*Ο Ναύτης του Γιβραλτάρ*, 1952), *Les Petits Chevaux de Tarquinia* (*Τ’ αλογάκια της Ταρκινία*, 1953), *Des journées entières dans les arbres* (*Μέρες ολόκληρες πάνω στα δέντρα*, 1954).

Στο *Ναύτη του Γιβραλτάρ*, που εκδόθηκε στο Παρίσι τον Οκτώβριο του 1952 από τις εκδόσεις “Galimard”, η Duras μας παρουσιάζει έναν άντρα που, θέλοντας να αλλάξει τη ζωή του, επιβιβάζεται σε ένα μικρό σκάφος όπου υπάρχει μια γυναίκα που γυρίζει τον κόσμο αναζητώντας τον ναύτη του Γιβραλτάρ που κάποτε αγαπούσε και που εξαφανίστηκε. Η αγάπη γεννιέται μεταξύ του άντρα που θέλει να αλλάξει τη ζωή του και της γυναίκας που αναζητά το ναύτη από το Γιβραλτάρ. Μαζί, θα αναζητήσουν σχολαστικά αυτόν το χαμένο ναύτη. Βρισκόμαστε μπροστά σε μια παράξενη αντίφαση αφού, αν τον βρουν, αυτό θα σημάνει το τέλος της αγάπης τους. Από το Sète στο Tanger και από το Tanger στο Abidjan και από εκεί στο Léopoldville, η πορεία τους συνεχίζεται μέσα σε ένα ταξίδι αναζήτησης της ευτυχίας και της απόλυτης αγάπης.

Ο Ναύτης του Γιβραλτάρ σηματοδοτεί ένα σημείο καμπής στη λογοτεχνική διαδρομή της συγγραφέως υπό την έννοια ότι εμφανίζει ρεαλιστικούς κώδικες και ότι αποτελεί μέρος μιας κοντινής στο “Νέο Μυθιστόρημα” αισθητικής.

Για την καλύτερη κατανόηση της συνέχειας της λογοτεχνικής πορείας της Duras, ας θυμίσουμε ότι στην αρχή της δεκαετίας του 1950 η λογοτεχνία στη Γαλλία χωρίζεται σε τρία λίγο-πολύ διακριτά ρεύματα σκέψης: ρεαλιστική λογοτεχνία, στρατευμένη λογοτεχνία και πρωτοποριακή λογοτεχνία.⁶⁰ Το πρώτο ρεύμα επιδιώκει να δώσει το αίσθημα της πραγματικότητας, να το κάνει αληθινό. Το δεύτερο απέκτησε θεωρητικό πλαίσιο από τον Jean-Paul Sartre στο έργο του *Τι είναι η λογοτεχνία*, που δημοσιεύθηκε το 1948 στο οποίο δίνει ένα μαχητικό όραμα για την πράξη της γραφής. Η λεγόμενη

⁶⁰ Βλ. σχετικά, Patrick Brunel, *La littérature française du xxe siècle*, Paris, éditions “Nathan”, 2002.

πρωτοποριακή λογοτεχνία προβάλλει λογοτεχνικές σκέψεις που συνοδεύονται από καχυποψία ως προς τη νομιμότητα της λογοτεχνίας και που θέτουν υπό αμφισβήτηση την ίδια την έννοια της λογοτεχνίας, αντί της οποίας προτιμά την έννοια της γραφής. Στο βιβλίο της *Η εποχή της υποψίας* (1956), η Nathalie Sarraute, μια από τις αντιπροσωπευτικότερες φωνές του “Νέου Μυθιστορήματος”, περιγράφει την κρίση στην οποία εισήλθε το μυθιστόρημα τη δεκαετία του 1950. Κρίση που συνοδεύεται από καχυποψία για τους χαρακτήρες (που είναι γέννημα ενός φανταστικού χαρτιού) και προς τον μυθιστοριογράφο (που πιστεύει στους χαρακτήρες του, παρόλο που γνωρίζει ότι είναι φανταστικοί) και που επιδιώκει να επενδύσει τη λογοτεχνία με νέο ψυχολογικό υλικό, ιδίως μέσω της αποπροσωποποίησης των χαρακτήρων.

Πίσω από τις θέσεις αυτές, πρέπει να “διαβάσουμε” μια ανοικτή καταγγελία του ρεαλισμού και της στρατευμένης λογοτεχνίας. Οι συγγραφείς στρέφονται σε μια διαφορετική και αδιαπραγμάτευτη αντίληψη της λογοτεχνίας, η θεωρητική πλαισίωση της οποίας παρουσιάστηκε το 1953 από τον Roland Barthes στο έργο του *Le Degré zero de l'écriture* (*Ο βαθμός μηδέν της γραφής*). Αυτή η λογοτεχνία ξεφεύγει από την κίνηση της ιστορίας, το μόνο αντικείμενο της είναι η ίδια, απορρίπτει την έννοια της υπόθεσης, του ψυχολογικού πορτρέτου ή ακόμα και της γραμμικής χρονικότητας. Όπως λέει ο Jean Ricardou: «Το μυθιστόρημα δεν είναι πλέον η γραφή μιας περιπέτειας αλλά η περιπέτεια μιας γραφής».⁶¹ Το μυθιστόρημα γίνεται μια αυτόνομη οντότητα της οποίας η ουσία ξεφεύγει από τον ίδιο τον μυθιστοριογράφο. Η Duras γράφει, εξάλλου:

«Ένα βιβλίο είναι το άγνωστο, είναι νύχτα, είναι κάτι κλειστό, αυτό είναι. Το βιβλίο είναι αυτό που προχωρά, μεγαλώνει, προχωρά προς τις κατευθύνσεις που πιστεύαμε ότι είχαμε εξερευνήσει, που προχωρά προς το δικό του πεπωμένο».⁶²

Αυτή η γοητεία που νιώθει η Duras απέναντι στη γραφή ως ανεξάρτητη πράξη αποτελεί τη σύλληψη της γραφής του *Ναύτη του Γιβραλτάρ*, ενός μυθιστορήματος που αναδύεται από τα αρχέτυπα του ρεαλιστικού μυθιστορήματος καθ’ όλη τη συγγραφή του και το οποίο, με το πρόσχημα την αναζήτηση του Ναύτη του Γιβραλτάρ, που αποτελεί ενσάρκωση της απόλυτης αγάπης, είναι επίσης η αναζήτηση μιας καθαρής και απαλλαγμένης από τον έξω κόσμο γραφής.

⁶¹ Jean Ricardou, *Pour une théorie du Nouveau Roman*, Paris, éditions “du Seuil”, 1971.

⁶² Marguerite Duras, *Écrire*, Paris, éditions “Gallimard”, 1993, p. 34-35.

Τ'αλογάκια της Ταρκινία δημοσιεύεται στο Παρίσι τον Οκτώβριο του 1953 από τις εκδόσεις “Gallimard”. Η προβληματική αγάπη, η φιλία, ο πειρασμός της αναχώρησης αλλά και το αλκοόλ αποτελούν ορισμένα από τα θέματα που συναντά ο αναγνώστης και ερευνητής του ανατρεπτικού αυτού μυθιστορήματος. Πρόκειται για την ιστορία των διακοπών μιας ομάδας Γάλλων φίλων που πήγαν σε ένα απομονωμένο χωριό στην Ιταλία, που βρίσκεται ανάμεσα στη θάλασσα και τα βουνά, όπου δεν υπάρχει τίποτα το ιδιαίτερο να κάνεις και όπου η ζέστη είναι καταλυτική. Το μέρος δεν τους αρέσει αλλά μαζεύτηκαν όλοι εκεί, όπως κάθε χρόνο, για να ακολουθήσουν τον Ludi, τον πιο δημοφιλή άντρα της ομάδας. Η συγγραφέας σκιαγραφεί χαρακτήρες που δοκιμάζονται από τη ζέστη, δεν κάνουν τίποτα στη διάρκεια της ημέρας εκτός από το να ασχολούνται αν θα πάνε ή όχι στη θάλασσα, αν είναι σε θέση να διαβάσουν ή όχι, και να ελπίζουν να βρέξει. Αυτές οι διακοπές είναι επίσης μια ευκαιρία να αμφισβητήσουν τη ζωή τους και για πολλούς θα γίνουν σταυροδρόμι αλλαγών.

Ταυτόχρονα, η Duras αφηγείται την ιστορία ενός ηλικιωμένου ζευγαριού Ιταλών που μόλις έχασαν τον γιο τους, αποναρκοθετητή, που σκοτώθηκε από βόμβα. Το ζευγάρι βρίσκει το σώμα του, αλλά αρνούνται να επιστρέψουν στο σπίτι τους, μη αποδεχόμενοι το θάνατο του παιδιού τους. Είναι αντιπροσωπευτικές φιγούρες της αλλαγής που θα πραγματοποιηθεί στη ζωή πολλών από τους πρωταγωνιστές του βιβλίου.

Την ίδια χρονιά, εμφανίζεται στο γαλλικό λογοτεχνικό στερέωμα ο Alain Robbe-Grillet με το μυθιστόρημα *Les Gommres (Οι Γόμες)* που κερδίζει το βραβείο Fénéon. Ο Grillet έμελλε να συμπορευτεί με την Duras στα μονοπάτια της ανατρεπτικής γραφής του “Νέου Μυθιστορήματος”, ένα κίνημα που θα συνδεθεί αρκετά στενά και με πρωτοποριακές τάσεις του σύγχρονου κινηματογράφου (το “Nouvelle Vague”), με τους δυο αυτούς σημαντικούς δημιουργούς (Alain Robbe-Grillet και Marguerite Duras) να γράφουν σενάρια και να σκηνοθετούν κάποιες ταινίες⁶³. Ο Grillet πρόβαλε με υποδειγματικό τρόπο, «τη στενή σχέση που υπάρχει μεταξύ κριτικής και δημιουργίας, σχέση που χαρακτηρίζει τον μοντερνισμό: τα “νέα μυθιστορήματά” του, που σχολιάζουν και περιπαίζουν τις ίδιες του τις αφηγηματικές τεχνικές, προεκτείνουν τα κριτικά του δοκίμια και μας καλούν να προβληματιστούμε πάνω στα μέσα με τα οποία

⁶³ Περισσότερα για το θέμα, στο κεφάλαιο για την Duras και τον κινηματογράφο

εμείς οι ίδιοι επινοούμε τον εαυτό μας, και στον τρόπο με τον οποίο αφηγούμαστε τη ζωή μας».⁶⁴

Το *Μέρες ολόκληρες πάνω στα δέντρα* είναι νουβέλα που εκδόθηκε το 1954. Εδώ, η Duras διηγείται την ιστορία του Jacques και της Marcelle που ζουν μαζί στο Παρίσι, κερδίζοντας τα προς το ζην δουλεύοντας σε ένα νυχτερινό κέντρο διασκέδασης στα Ηλύσια Πεδία. Η μητέρα του Jacques έρχεται από μια μακρινή γαλλική αποικία για να επισκεφτεί τον γιο της, ελπίζοντας να τον πείσει να επιστρέψει για να αναλάβει τη φροντίδα του οικογενειακού εργοστασίου. Ο Jacques ήταν πάντα το αγαπημένο και κακομαθημένο παιδί της μητέρας του, που πέρασε «ολόκληρες μέρες στα δέντρα» στα παιδικά και νεανικά του χρόνια. Σήμερα ζει μια ζωή μέσα στην οκνηρία και σπαταλάει τα χρήματά του στα παιχνίδια.

Το 1954, τελειώνει ο Πρώτος Πόλεμος της Ινδοκίνας, ξεσπάει όμως ο πόλεμος της Αλγερίας ο οποίος υπήρξε το σημαντικότερο ίσως γεγονός της δεκαετίας του 1950 που ήρθε να ταράξει τη μεταπολεμική Γαλλία. Επρόκειτο για πόλεμο μεταξύ της Γαλλίας και των Αλγερινών κινημάτων ανεξαρτησίας ο οποίος διήρκεσε από το 1954 έως το 1962. Ουσιαστικά, η κρίση στην Αλγερία το 1958, η περίοδος μεγάλης αστάθειας για την Γαλλία και ο κίνδυνος ενός εμφυλίου πολέμου οδηγεί την Εθνοσυνέλευση στο να επαναφέρει τον De Gaulle στην εξουσία με την εκλογή του ως πρώτου Προέδρου της Ε' Γαλλικής Δημοκρατίας. Ο De Gaulle, που είχε ιδρύσει το 1947 τον «Συναγερμό του Γαλλικού Λαού» («Rassemblement du Peuple Français»-RPF), ένα κίνημα που εκφράζει τις Γκωλικές απόψεις και που το 1951 μετασχηματίστηκε σε κόμμα, εμπνέεται το 1958 ένα νέο Σύνταγμα και ιδρύει την Πέμπτη Γαλλική Δημοκρατία.

Ο τρόπος διεξαγωγής του πολέμου της Αλγερίας ήταν κυρίως ανταρτοπόλεμος κατά του Γαλλικού στρατού και τρομοκρατικές επιθέσεις εναντίον πολιτών και αντιτρομοκρατικές ενέργειες από τον Γαλλικό Στρατό. Ο πόλεμος αυτός, από τους σκληρότερους αντιαποικιακούς αγώνες της σύγχρονης εποχής, άρχισε την 1η Νοεμβρίου του 1954 με τη μορφή της εξέγερσης και με επίσημο αίτημα τη συμμετοχή των Αλγερινών στην πολιτική και κοινωνική ζωή της χώρας τους. Το τέλος του οδήγησε στην ανεξαρτησία της Αλγερίας από τη Γαλλία αφού ο De Gaulle θα αναγνωρίσει το Αλγερινό κράτος βλέποντας ότι το μέλλον της Γαλλίας δεν θα ήταν η

⁶⁴ «Ρομπ-Γκριγιέ, Αλαίν» στο <https://www.protoporia.gr/suggrafeas-romp-gkrigie-alain-911629/>

διατήρηση των αποικιών της, αλλά η νέα ευρωπαϊκή πορεία. Ο πόλεμος της Αλγερινής ανεξαρτησίας υπήρξε για τη Γαλλία η πλέον οδυνηρή εμπειρία της δεδομένης ιστορικής συγκυρίας, ακριβώς λόγω της άμεσης διοικητικής σύνδεσης της Αλγερίας στη μητροπολιτική εδαφική επικράτεια αφενός, της ύπαρξης Γάλλων εποίκων στη χώρα αφετέρου. Επιπλέον, η σύρραξη αυτή επήλθε σχεδόν αμέσως μετά την αποδέσμευση των γαλλικών στρατιωτικών δυνάμεων από την Ινδοκίνα, όπου η χώρα διεξήγαγε άλλον έναν αποικιακό πόλεμο κατά την περίοδο 1945-1954, συμβάλλοντας έτσι αποφασιστικά στο «διαζύγιο» μεταξύ του στρατού και του υπόλοιπου έθνους, κάτι το οποίο έγινε πλήρως φανερό με την απόπειρα του πραξικοπήματος εναντίον του προέδρου De Gaulle τον Απρίλιο του 1961.⁶⁵

Ο πόλεμος της Αλγερίας θα βάλει σε δεύτερο πλάνο τα λογοτεχνικά ζητήματα. Από το ξεκίνημα της κρίσης, η Duras θα στρατευτεί ενεργά. Με πρωτοβουλία του Denys Mascolo, συγκροτείται μια επιτροπή διανοουμένων ενάντια στη συνέχιση του πολέμου στην Αλγερία, «συνενώνοντας ανθρώπους με διαφορετικές ευαισθησίες: ανθρώπους της Δεξιάς και της Αριστεράς, κομμουνιστές και τροτσκιστές, καθώς και σουρεαλιστές».⁶⁶ Τον Οκτώβριο του 1955, η Marguerite είναι ανάμεσα στους πρώτους που θα υπογράψουν την έκκληση ενάντια στη συνέχιση του πολέμου στη Βόρεια Αφρική μαζί με άλλους τριακόσιους και πλέον διανοούμενους και καλλιτέχνες. Διαβάσουμε:

«Ανάμεσα στους υπογράφοντες αυτής της πρώτης λίστας, εκτός του Mascolo, του Adlem και της Duras, εμφανίζονται ο Roger Martin du Gard, ο François Mauriac, η Irène Joliot, ο Jean Cocteau, ο Jules Roy, η Nathalie Sarraute, ο Jean-Paul Sartre, η Simone de Beauvoir, η Édith Thomas, ο Jean Cocteau. Όλοι τους απαιτούν τερματισμό της καταπίεσης, άμεσες διαπραγματεύσεις με τον Αλγερινό λαό, τερματισμό του καθεστώτος εκτάκτου ανάγκης στην Αλγερία, απελευθέρωση των κληρωτών και τερματισμό των φυλετικών διακρίσεων».⁶⁷

Στη δεκαετία όμως του 1950 αλλά και αργότερα, εκτός από τον πόλεμο της Αλγερίας, παρά τη ρήξη της με το Κομμουνιστικό Κόμμα, η Duras θα στρατευτεί σε πολλούς κοινωνικούς αγώνες, όπως το φεμινιστικό κίνημα και την διεκδίκηση του δικαιώματος στην άμβλωση. Σημαντική όμως ήταν κυρίως η στάση και η δράση της ως μέλος στην

⁶⁵ Βλ., μεταξύ άλλων, Σοφία Παπαστάμκου, «Η ανεξαρτησία της Αλγερίας» στο <https://www.kathimerini.gr/world/845176/i-anexartisia-tis-algerias/>

⁶⁶ Λωρ Αντλερ, «Marguerite...», ο.π., σελ. 375).

⁶⁷ Λωρ Αντλερ, «Marguerite...», ο.π., σελ. 375-376.

επιτροπή διανοούμενων κατά της συνέχισης του πολέμου στην Αλγερία. Όπως είχε εναντιωθεί στην γαλλική αποικιοκρατική πολιτική στην Ινδοκίνα, έτσι και με την περίπτωση της Αλγερίας, θα συστρατευτεί δυναμικά με τις θέσεις των αυτόχthonων Αλγερινών. Το φθινόπωρο του 1960, στην περίοδο κορύφωσης της κρίσης, συνεχίζει την ενεργό δράση της υπογράφοντας το Μανιφέστο των 121, μια δήλωση σχετικά με το “δικαίωμα στην ανυποταξία”.

Το Σεπτέμβριο του 1955, εκδίδεται από τον “Gallimard” το βιβλίο της *Le Square* (*Η πλατεία*), μυθιστόρημα και θεατρικό έργο που παρουσιάζεται ως μακρύς διάλογος μεταξύ δύο χαρακτήρων. Η δράση πραγματοποιείται στον πάγκο μιας πλατείας. Μια νεαρή γυναίκα, η οποία φροντίζει το παιδί ενός άλλου δεν είναι ικανοποιημένη με την κατάσταση και τους περιορισμούς της ζωής της. Για να ξεφύγει, πηγαίνει σε μια χοροεσπερίδα κάθε Σάββατο ελπίζοντας να βρει ένα σύζυγο. Ένας μεγαλύτερος άντρας που ασχολείται με το εμπόριο έχει μια νευρική στάση και δεν ενδιαφέρεται ιδιαίτερα για το ζευγάρι. Παρακολουθούμε μια συζήτηση ανάμεσά τους σχετικά με τις συνθήκες ζωής τους. Η γυναίκα δείχνει να κρατά μια στάση αυστηρότητας απέναντι στη ζωή της. Το κείμενο τελειώνει με την ελπίδα ότι ο άντρας θα έρθει στη χοροεσπερίδα του Σαββάτου.

Το 1956, στο δοκίμιό της *L'Ère du soupçon* (*Η εποχή της υποψίας*), στο οποίο ήδη έγινε αναφορά, η Nathalie Saraute κάνει γνωστές τις πηγές (Dostoyevsky, Kafka, Compton - Burnett) της αφηγηματικής αναζήτησής της, που στρέφεται προς την εξερεύνηση των ψυχολογικών κινήτρων στα όρια του υποσυνείδητου («τροπισμοί», «υποσυστητήσεις»). Η Duras διαβάσει με προσοχή αυτό το βιβλίο που θα αποτελέσει μια από τις “Βίβλους” του “Νέου Μυθιστορήματος” του οποίου η Saraute θα εξελιχθεί μια από τις πιο αντιπροσωπευτικές γραφές.

Τη χρονιά αυτή, η Duras χωρίζει από τον Deny Mascolo και γνωρίζει τον Gérard Jarlot, δημοσιογράφο της *France Dimanche* το 1957, χρονιά που φεύγει από τη ζωή η μητέρα της. Ο Jarlot συνεργάζεται μαζί της για διάφορες κινηματογραφικές και θεατρικές προσαρμογές. Στις 17 Σεπτεμβρίου του 1957 θα παρουσιαστεί στο Παρίσι στο “Στούντιο των Ηλυσίων Πεδίων” μια συντετμημένη θεατρική μορφή της *Πλατείας* σε σκηνική διδασκαλία του Claude Martin. Την ίδια χρονιά, με το μυθιστόρημά του *La Modification* (*Η τροποποίηση*), ο συγγραφέας, ποιητής, δοκιμιογράφος και κριτικός της τέχνης, Michel Butor, τιμάται με το βραβείο Renaudot αναδεικνυόμενος και αυτός ένας

από τους σημαντικότερους εκπροσώπους του “Νέου Μυθιστορήματος”. Η δημιουργική συνύπαρξη της Duras με άλλους μεγάλους λογοτέχνες της εποχής της είναι μια πραγματικότητα. Ανήκει πια στη λογοτεχνική της γενιά της οποίας αποτελεί δυναμικό κομμάτι.

Το 1958, για πρώτη φορά, ένα από τα μυθιστορήματα της Duras τυχαίνει κινηματογραφικής προσαρμογής. Πρόκειται για το *Barrage contre le Pacifique*.⁶⁸ Η χρονιά όμως αυτή, θα σηματοδοτήσει την καθιέρωσή της ως μιας από τις σημαντικότερες φυσιογνωμίες της σύγχρονης γαλλικής λογοτεχνίας με την έκδοση του μυθιστορήματός της *Moderato Cantabile*. Δυο χρόνια αργότερα, το 1960, ο Peter Brook θα σκηνοθετήσει την ομώνυμη κινηματογραφική ταινία⁶⁹. Το βιβλίο αυτό είναι το πρώτο της που δεν θα εκδοθεί από τον “Gallimard” :

«Εκπροσωπεί αδιαμφισβήτητα μια τομή. Η ίδια η Duras πιστεύει πως δεν γράφει πλέον όπως πριν και θέλει να το κάνει γνωστό. Εγκαταλείποντας τον “Gallimard” και πηγαίνοντας στις εκδόσεις “Minuit”, καταγράφεται έκτοτε στα μάτια ενός μνημένου κοινού σε μια κατηγορία που πάντα θα αρνείται, αλλά την οποία πολύ συχνά της αποδίδουν: αυτή του Νέου Μυθιστορήματος».⁷⁰

Ο τίτλος του έργου προέρχεται από μια μουσική ορολογία σχετική με το τραγούδι (*cantabile*) και το ρυθμό, το μέτριο (*moderato*) στον οποίο πρόκειται να ερμηνευτεί η σονάτα του Diabelli, στην οποία εργάζεται το παιδί της Anne Desbaresdes. Ένας φόνος γίνεται σε ένα καφεενείο πάνω από το οποίο η Anne συνοδεύει τον γιο της στο μάθημα πιάνου ο οποίος είναι απρόθυμος να παίζει τη σονάτινα του Diabelli και επιμένει να αγνοεί την έννοια του *moderato cantabile*. Σε αυτό το καφεενείο, η Anne συναντά έναν άνδρα που θα της πει ότι ονομάζεται Chauvin και τον οποίο ρωτά κάθε απόγευμα σχετικά με το έγκλημα του πάθους για το οποίο δεν ξέρουν τίποτα ούτε ο ένας ούτε ο άλλος. Ο επαναλαμβανόμενος και συνοδευόμενος με κατανάλωση κρασιού αυτός διάλογος ανάμεσα στη νεαρή αυτή αστή και τον πρώην υπάλληλο του συζύγου της, τους φέρνει κοντά σε μια προσπάθεια να ξεφύγουν από την πλήξη και τη μοναξιά τους. Το μυθιστόρημα δηλαδή αυτό έχει θέμα ένα έγκλημα πάθους που ταραξίζει τη ζωή μιας επαρχιακής πόλης, τη ζωή μιας οικογένειας, μιας γυναίκας, ενός παιδιού, ενός άντρα. Κάτω από αυτή την ταραχή κρύβεται μια ερωτική πάλη αναγνώρισης του Άλλου, μια

⁶⁸ Σύντομη αναφορά στο κινηματογραφικό αυτό έργο γίνεται στη συνέχεια της διατριβής

⁶⁹ Σχετική αναφορά στο κεφάλαιο όπου θα γίνει λόγος για τις κινηματογραφικές προσαρμογές βιβλίων της.

⁷⁰ Λωρ Άντλερ, « Marguerite... », ο.π., σελ. 392.

ανελέητη πάλη επιθυμιών, βλεμμάτων και αποδοχής του εαυτού ως Άλλου. Κι όλα αυτά κατά τον ευφυή τρόπο της Duras: με ελεγχόμενη, με μετρημένη λυρικότητα (*moderato cantabile*).

Η Άντλερ γράφει σχετικά με τη χρονική αυτή περίοδο:

«Στη διάρκεια του 1958, η Marguerite Duras δίνει εβδομαδιαία χρονογραφήματα στη *France-Observateur*, τόσο για τις στήλες του βιβλίου όσο και για κείμενα που αφορούν στην καθημερινή ζωή ή σε διάφορα θέματα. Προσεγγίζει πολύ διαφορετικά αντικείμενα: τη ζωή του Κομπούκιου, τις περιπλανήσεις ενός θαλασσοπόρου, την αύξηση της κυκλοφορίας αυτοκινήτων στο Παρίσι, τις μεγάλες εκρήξεις στη ζωγραφική, το Παρίσι στα μέσα Αυγούστου, επισημαίνει συγκεκριμένα βιβλία και αφιερώνει κυρίως ένα διθυραμβικό άρθρο στο *Tintoret* του Sartre, σκιαγραφεί πορträιτα διαφόρων σταρ (Brigitte Bardot, Peter Tausend), χωρίς να ξεχνά τα δικαστικά χρονικά όπου αποδεικνύεται ήδη -τριάντα χρόνια πριν την υπόθεση Villemin, παθιασμένη, οξύθυμη».⁷¹

Το 1959, μετά τον Alain Robbe-Grillet, το Michel Butor αλλά και τη Marguerite Duras, είναι η σειρά της Nathalie Sarraute, μετά την *Εποχή της υποψίας* (1956), να ταράξει και πάλι τα κύματα της γαλλικής λογοτεχνίας με το μυθιστόρημά της *Le Planetarium* (*Το Πλανητάριο*), το οποίο εντάσσεται και αυτό στη γραμμή πλεύσης του “Νέου Μυθιστορήματος”.

Η Duras συνεχίζει να συνεργάζεται με σκηνοθέτες. Το 1959, γράφει το σενάριο της γαλλο-ιαπωνικής ταινίας “*Hiroshima mon amour*” (“Χιροσίμα, αγάπη μου”),⁷² το οποίο, την επόμενη χρονιά, θα εκδοθεί και σε βιβλίο. Η δράση εκτυλίσσεται τον Αύγουστο του 1957. Η συγγραφέας αφηγείται την ιστορία αγάπης μεταξύ μιας νέας Γαλλίδας ηθοποιού και ενός Ιάπωνα αρχιτέκτονα που συναντιούνται με σκοπό να γυρίσουν μια ταινία στη Χιροσίμα για την τεράστια καταστροφή που προκλήθηκε από την έκρηξη της πυρηνικής βόμβας. Στην διάρκεια της σχέσης τους, από τη μια ανακαλούνται στην μνήμη του Ιάπωνα οι μεγάλες καταστροφές που προκάλεσε η βόμβα, ενώ από την άλλη η γυναίκα θυμάται τη μεγάλη δοκιμασία που βίωσε κατά την Απελευθέρωση, ενώ ζούσε μια ερωτική σχέση με έναν Γερμανό στρατιώτη. Βασανιστική τιμωρία κουρέματος, απόρριψη, εγκατάλειψη της οικογένειάς της και της

⁷¹ Λωρ Άντλερ, « Marguerite... », ό.π., σελ. 404

⁷² Διεξοδικότερη αναφορά στο κεφάλαιο όπου θα γίνει λόγος για τις κινηματογραφικές προσαρμογές

πόλης της για να χαθεί στην ανωνυμία του Παρισιού. Βιώνοντας την αγάπη με αυτόν τον Ιάπωνα, προσπαθεί μάταια να εξαλείψει το παρελθόν της.

Αν και το βιβλίο *Χιροσίμα αγάπη μου* βασίζεται σε κινηματογραφικό σενάριο, αποτελεί κάτι πολύ περισσότερο από τη μεταγραφή ενός σεναρίου σε λογοτεχνική μορφή. Πρόκειται πάνω απ' όλα για ένα πραγματικό βιβλίο που έχει τα χαρακτηριστικά της γραφής της Duras. Ήταν επιθυμία της να κινηθεί άκρως λογοτεχνικά, αντί να επεξεργαστεί, ένα χρόνο μετά την κυκλοφορία της ταινίας στις οθόνες, την επανάληψη του σεναρίου και τους διαλόγους όπως ζήτησε ο σκηνοθέτης Alain Resnais. Αυτό το βιβλίο δεν έχει κλασική πλοκή. Χωρίζεται σε πέντε ξεχωριστά κεφάλαια, το καθένα από τα οποία λαμβάνει χώρα σε διαφορετική ώρα, σε διαφορετική τοποθεσία. Έτσι, ο σκηνοθέτης οδηγεί τους θεατές στην επιτέλεση ενός έργου ανασύστασης, τεχνική που βρίσκουμε και στο βιβλίο φυσικά. Με την πάροδο του χρόνου, ο θεατής θα πρέπει να μεταφέρει τα συναισθήματά του στους πρωταγωνιστές, ανεξάρτητα από το χρόνο που τον οδηγεί να ανακατασκευάσει το παζλ των δικών του συναισθημάτων.

Η αρχή της δεκαετίας του 1960, βρίσκει την Duras στο κατώφλι μιας νέας εποχής που θα χαρακτηριστεί από τους καρπούς της σποράς των προηγούμενων χρόνων, από νέες συνεργασίες και δημιουργικά εγχειρήματα:

«Η Duras ανήκει πια στις προσωπικότητες που προσκαλούνται σε avant-premières και σε κάθε καλλιτεχνικό και λογοτεχνικό γεγονός {...}. Η ένταξή της στις τάξεις του “Νέου Μυθιστορήματος” της δίνει τη δυνατότητα να γνωρίσει ορισμένα από τα μεγαλύτερα ονόματα της εποχής της στο χώρο της σκηνοθεσίας, όπως τον Patrick Serrault, τον Roger Blin και τον Laurence Olivier στον θεατρικό στίβο και τον René Clement, τον Alain Resnais και τον Peter Brook στον κινηματογραφικό».⁷³

Είναι η εποχή μεγάλων συναντήσεων και σημαντικών γνωριμιών με τους δημιουργούς της γενιάς της, από τις οποίες θα μάθει πολλά για τη σκηνική διδασκαλία και την έβδομη τέχνη ενώ, παράλληλα, θα προκύψουν και άλλες μορφές συνεργασίας.

Το 1960, θα γίνει μέλος της κριτικής επιτροπής για το βραβείο Médicis ενώ το γαλλικό κοινό θα διαβάσει το μυθιστόρημά της *Dix heures et demi du soir en été (Δέκα και μισή, βράδυ, καλοκαίρι)*⁷⁴ το οποίο είναι ιστορία μιας απιστίας. Πρόκειται για τη Marie

⁷³ Jean Vallier, *C'était...*, ο.π., σελ. 273.

⁷⁴ Και αυτό το μυθιστόρημα έτυχε κινηματογραφικής προσαρμογής της οποίας αναφορά ακολουθεί στο σχετικό κεφάλαιο της διατριβής

και τον Pierre, δύο Γάλλους τουρίστες και την κόρη τους, Judith, που βρίσκονται διακοπές με τη φίλη τους Claire, μια νεαρή γυναίκα ανοιχτή, ειλικρινή και συμπαθητική η οποία είναι κρυφά ερωτευμένη με τον Pierre. Η ζωή τους θα αλλάξει σε μια στάση που αναγκάζονται να κάνουν στην Ισπανία, σε ένα μικρό χωριό, σε ένα πολυσύχναστο ξενοδοχείο όπου όλοι προσπαθούν να βρουν την άνεση ή την ιδιωτική τους ζωή. Σε αυτό το κλειστό μέρος, η αγάπη ανάμεσα στον Pierre και την Marie θα περάσει σε δεύτερη μοίρα αφού θα ανθίσει ο έρωτας ανάμεσα στην Claire και τον Pierre. Στη συνέχεια, η Marie θα πνίξει τους φόβους της στο αλκοόλ, περιμένοντας υπομονετικά την αναπόφευκτη σεξουαλική σχέση μεταξύ της φίλης της και του συζύγου της. Κάνει όμως την εμφάνισή του μια άλλη σημαντική μορφή, ο Rodrigo, ένας άντρας από το χωριό που λέγεται ότι σκότωσε τη γυναίκα του και τον εραστή της. Ο Rodrigo κρύβεται γιατί η αστυνομία τον ψάχνει. Όταν η Marie τον βλέπει να περνάει τη νύχτα, αναρωτιέται αν έχει δικαίωμα να σκοτώσει τους εραστές. Έρχεται σε επαφή μαζί του, καταφέρνει να σώσει τον Rodrigo, αλλά εξακολουθεί να μην παίρνει απάντηση στο ερώτημά της προτιμώντας τελικά να βυθιστεί ξανά στο αλκοόλ για να αποφύγει να αντιμετωπίσει τους φόβους της.

Το 1960 επίσης εκδίδεται στο Παρίσι από τον οίκο “Gallimard” το θεατρικό της *Les Viaducs de la Seine-et-Oise* (*Οι οδογέφυρες της Seine-et-Oise*) και θα διδαχθεί σκηνικά την ίδια χρονιά στη Μασσαλία. Στο έργο, το οποίο η Duras εμπνεύστηκε από ένα πραγματικό περιστατικό φόνου που είχε συμβεί το 1949 στην περιοχή Savigny-sur-Orge, εμφανίζεται ένα παλιό παντρεμένο ζευγάρι, η Claire και ο Marcel Tagon. Ζουν μια βαρετή ζωή στο Épinay-sur-Orge, στην περιφέρεια Saine-et-Oise από όπου περνά συχνά το τρένο της γραμμής του μεγάλου δακτυλίου του Παρισιού. Σκότωσαν την κωφή ξαδέλφη τους Marie-Thérèse, που ζούσε σε αρμονία μαζί τους και φρόντιζε το σπίτι τους. Έκοψαν το πτώμα σε τριάντα έξι κομμάτια τα οποία έριξαν στα τρένα που περνούσαν κάτω από την οδογέφυρα στέλνοντάς τα έτσι σε πολλές περιοχές της Γαλλίας. Το έγκλημά τους παραμένει ανεξιγήνητο ακόμη και σε αυτούς. Την υπόθεση αυτού του θεατρικού έργου θα αναπαράγει αργότερα η Duras στο μυθιστόρημά της *Η Αγγλίδα ερωμένη*. Την ίδια χρονιά έκδοσής του, το *Οι οδογέφυρες της Saine-et-Oise* θα παρουσιαστεί στη Μασσαλία, στο θέατρο “Mongrand” σε σκηνοθεσία Roland Monod.

Πάντα την ίδια χρονιά (1960), θα παρουσιαστεί στο Θέατρο των “Ιλισίων Πεδίων” στο Παρίσι μια θεατρική προσαρμογή του μυθιστορηματός της *Φράγμα στον Ειρηνικό*

από την Geneviève Serreau και σκηνοθεσία Jean-Marie Serau. Αυτή η σκηνική διδασκαλία, καθώς και άλλες που θα ακολουθήσουν στις επόμενες δεκαετίες θα ανανεώνουν το ενδιαφέρον για τη μυθιστορηματική γραφή της Duras, καταδεικνύοντας παράλληλα τις πολύπλευρες “αναγνώσεις” των οποίων μπορεί να τύχει το πεζογραφικό έργο της. Ιδιαίτερη σημασία στη συγκεκριμένη παράσταση έχει η συνεργασία της Duras με τον νεαρό τότε σκηνοθέτη Patrick Seraut (1944 - 2013) ο οποίος μεγάλωσε στο Παρίσι και στα 16 του εντάχθηκε στο θεατρικό όμιλο του λυκείου Louis Le Grand. Σχεδόν αμέσως αναγνωρίστηκε ως παιδί-θαύμα και σε ηλικία μόλις 21 ετών συμμετείχε στο φεστιβάλ του Nancy, παρουσιάζοντας ένα θεατρικό έργο του Marivaux, ενώ στα 22 του ανέλαβε τη διεύθυνση του θεάτρου “Public-Theatre” στο παρισινό προάστιο του Sartrouville. Ο Seraut έμελλε να εξελιχθεί σε σημαντικό σκηνοθέτη του θεάτρου, του κινηματογράφου και της όπερας, έναν από τους μεγαλύτερους Ευρωπαίους δημιουργούς στη μεταπολεμική Γαλλία.⁷⁵

Το 1960 όμως είναι και η χρονιά έκδοσης του *La route des Flandres* (*Ο δρόμος της Φλάνδρας*) του Claude Simon, ενός ακόμα σημαντικού εκπροσώπου του “Νέου Μυθιστορήματος”. Ο Simon θα αποσπάσει για αυτό του το βιβλίο το βραβείο του *L'Express* ενώ, το 1967 αποσπά το Βραβείο “Médicis” για το *Histoire* με κορυφαία του διάκριση το Νόμπελ Λογοτεχνίας το 1985. Ο Simon άφησε ένα έργο ιδιαίτερα απαιτητικό στη μορφή τους, γερά ριζωμένο στην Ιστορία, προκρίνοντας τα θέματα του πολέμου, της απόλυτης αταξίας των πραγμάτων, της θύμησης και θεωρείται ένας από τους πρωτεργάτες του γαλλικού “Νέου Μυθιστορήματος” που, μεταξύ άλλων, χαρακτηρίζεται από εσωτερικούς μονολόγους και απουσία σημείων στίξης.

Είναι πάντως φανερό ότι, καθώς θα εισέρχεται στην δεκαετία του 1960, η γαλλική λογοτεχνία θα αναζητά διαφορετικά καινοτόμα μονοπάτια στο πλαίσιο μιας ευρύτερης αμφισβήτησης των παραδοσιακών δομών της λογοτεχνίας. Ενδεικτικοί αυτού του κλίματος είναι οι συγγραφείς Georges Perec, Raymond Queneau και Jacques Roubaud οι οποίοι συνδέονται με το δημιουργικό κίνημα “Oulipo” (Εργαστήριο Δυνητικής Λογοτεχνίας, 1960) που χρησιμοποιεί περίπλοκες μαθηματικές στρατηγικές και περιορισμούς (όπως λιπόγραμμα και παλίνδρομα) ως μέσο για την ενεργοποίηση ιδεών και έμπνευσης. Αντιπροσωπευτικό έργο του ρεύματος ήταν ήδη από το 1947 το *Exercices de style* (*Ασκήσεις ύφους*) του Raymond Queneau όπου ο συγγραφέας

⁷⁵ Βλ., μεταξύ άλλων, σχετικά, “Πατρίς Σερό” στο www.sansimera.gr/biographies/704

εξιστορεί το ίδιο περιστατικό 99 φορές χρησιμοποιώντας κάθε φορά διαφορετικό στυλ. Αρκετά αργότερα, θα έρθει το *La disparition* (Η εξαφάνιση, 1969) του Georges Perec όπου απουσιάζει το γράμμα e και θα μπορούσε να θεωρηθεί μια μεταφορά για την εξαφάνιση των Εβραίων κατά το Β΄ παγκόσμιο πόλεμο ή η νουβέλα του Perec, *Les revenentes* (1972) που είναι ένα μονοφωνηεντικό έργο στο οποίο το μοναδικό φωνήεν είναι το e, κ.ο.κ.⁷⁶

Η Αλγερινή κρίση όμως συνεχίζεται και τον Μάιο και Ιούνιο του 1960 θα κυκλοφορήσουν δεκαπέντε ή δεκάξι εκδοχές του γνωστού ως ‘‘Μανιφέστο των 121’’ κειμένου το οποίο υπήρξε μια από τις σημαντικότερες αντιστασιακές πράξεις των διανοούμενων ενάντια στη ‘‘γαλλική Αλγερία’’. Επρόκειτο για έκθεση μιας συλλογικότητας και στη σύλληψη και σύνταξή του συνέβαλλε και η Duras. Η υπογραφή του Μανιφέστου θα επιφέρει κατασταλτικά μέτρα τα οποία θα προκαλέσουν το αντίθετο από το επιθυμητό αποτέλεσμα αφού το κοινό του Μανιφέστου θα διευρυνθεί στη Γαλλία και θα βρει σημαντική ανταπόκριση στο εξωτερικό. Η Duras θα υπερασπιστεί μάλιστα στο δικαστήριο κατηγορούμενους για τις θέσεις και τη δράση τους στην Αλγερινή κρίση, όπως τον συνοδοιπόρο της σε πολιτική ιδεολογία και συμμαχητή της για τα ανθρώπινα δικαιώματα François Maspero.⁷⁷

Το 1961, η Duras γράφει το σενάριο για την βασισμένη στο μυθιστόρημά της (που εκδίδεται την ίδια χρονιά) κινηματογραφική ταινία *Une aussi longue absence* (Μια τόσο μακριά απουσία). Η υπόθεση εκτυλίσσεται στα Παρισινά προάστια όπου η ιδιοκτήτρια ενός μπιστρό ενθουσιάζεται από έναν φτωχό άστεγο που περνάει κάθε μέρα μπροστά από το κατάστημά της. Συγκλονισμένη με την ομοιότητά του με τον σύζυγό της, που απελάθηκε δεκαπέντε χρόνια νωρίτερα, αρχίζει να τον ακολουθεί και πολλές ενδείξεις την πείθουν ότι είναι πράγματι ο σύζυγός της. Υπομονετικά, προσπαθεί να εξημερώσει αυτόν τον δίχως μνήμη άνδρα ...

Το 1961, συμμετέχει στην επιθεώρηση *H 14η Ιουλίου* που ιδρύθηκε από τον Deny Mascolo ως φωνή αντίθεσης στην κατάληψη της εξουσίας από τον De Gaulle. Την ίδια χρονιά κλείνει τον κύκλο της η σχέση της με τον Gérard Jarlot. Ανεβαίνει και πάλι το θεατρικό της έργο *Η πλατεία* στο θέατρο ‘‘Matourin’’. Το 1963, νέα θεατρική

⁷⁶ Βλ., μεταξύ άλλων, Αναστασία Κούβελα, ‘‘Η γαλλική λογοτεχνία...’’, ό.π.

⁷⁷ 1932- 2015. Βλ. σχετικό απόσπασμα από τη δίκη Maspero στο βιβλίο του *Les Abeilles & la Guêpe*, ed. ‘‘Seuil’’, 2002, ελληνική έκδοση *Οι μέλισσες και η σφήκα*, μετάφραση Δημήτρης Φίλιας, εκδ. ‘‘Σοκόλης’’, 2005

διδασκαλία του *Οδογέφυρες στη Seine-et-Oise* στο “Θέατρο Τσέπης” του Montparnasse στο Παρίσι σε σκηνοθεσία Claude Régy. Αγοράζει ένα διαμέρισμα μέσα στο παλιό ξενοδοχείο “Οι μαύροι βράχοι” στο Trouville-sur-Mer. Τη χρονιά αυτή, ο Alain Robbe-Grillet, με τη σειρά δοκιμίων του που θα εκδοθούν στον τόμο με τίτλο *Pour un nouveau roman* (Για ένα νέο μυθιστόρημα), θα συνεχίσει το μανιφέστο του “Νέου Μυθιστορήματος” ακολουθώντας τη γραμμή που είχε χαράξει επτά χρόνια νωρίτερα η Sarraute με την *Εποχή της υποψίας*.

Καθώς πλησιάζουμε στο μέσο της δεκαετίας του 1960, η Duras δείχνει να θέλει να ανοίξει ένα νέο κεφάλαιο στη ζωή της έχοντας ολοκληρώσει το πρώτο σημαντικό στάδιο απεξάρτησής της από τον εθισμό στο αλκοόλ. Παράλληλα, «συνεχίζοντας να διεκδικεί την ένταξή της στον Κομμουνισμό, εξακολουθεί να έχει θέσει ως προτεραιότητά της την συνέχιση της λογοτεχνικής της πορείας {...} Η ταραχώδης συναισθηματική της ζωή στη διάρκεια αυτής της δεκαετίας θα συμβάλει στην δημιουργία γόνιμης μυθιστορηματικής γραφής μακριά από περπατημένα μονοπάτια. Έτσι, μια εποχή αστάθειας θα σηματοδοτήσει για τη συγγραφέα ένα σημαντικό σταθμό για την λογοτεχνική της πορεία που αποτυπώνεται στα βιβλία της *Le Ravissement de Lol V. Stein* και *Le Vice-consul*».⁷⁸

Με το *Le Ravissement de Lol V. Stein* (*Η σαγήνευση της Λολ Β. Στάιν*), που θα εκδοθεί στο Παρίσι το 1964 και πάλι από τις εκδόσεις “Gallimard”, η Duras εγκαινιάζει ένα μυθιστορηματικό κύκλο ο οποίος στοιχειώνει το πρόσωπο της ηρωίδας Anne-Marie Steiner, που βρίσκει την καλύτερη έκφρασή του στο *Vice-Consul* (*Ο Υποπρόξενος*, 1966).

Σε έναν κλειστό κύκλο τριών ανθρώπων, ενός ζευγαριού και της κεντρικής φιγούρας Lola Valérie Stein, μας μεταφέρει το μυθιστόρημα *Η σαγήνευση της Λολ Β. Στάιν*. Βρισκόμαστε σε έναν εξαιρετικά περιορισμένο περίγυρο, αποτελούμενο από λίγα απτά πραγματικά στοιχεία. Την ιστορία της Lola Valérie Stein διηγείται ο άντρας που την αγαπά, Jacques Hold, αφεντικό του “Μεγάλου Γαλάζιου” και που είναι ο τελευταίος εραστής της καλύτερης φίλης της, Tatiana Karl. Στερούμενος από συγκεκριμένες πληροφορίες για τη ζωή της γυναίκας που αγαπά, παραμένει σε μερικά γεγονότα: ξέρει ότι η Lol και η Tatiana ήταν καλές φίλες στο κολέγιο, γνωρίζει ότι η Lol ήταν

⁷⁸ Jean Vallier, *C’était...*, ο.π., σελ. 393-394.

αρραβωνιασμένη με τον Michael Richardson καθώς και τη σκηνή στη χοροεσπερίδα στο T. Beach όπως και εκείνη όπου η Anne-Marie Stretter μάγεψε τον αρραβωνιαστικό της Lol. Επίσης, το γάμο της Lol με τον Jean Bedford, τα τρία παιδιά της και τα δέκα χρόνια ζωής της στο U. Bridge, την επιστροφή της στο à S. Tahla και τέλος την επανένωσή της με τη φίλη της Tatiana, η οποία σηματοδοτεί και τη συνάντησή του μαζί της, οδηγώντας στο τέλος τη ρομαντική του σχέση με την Tatiana.

Ουσιαστικά, το μυθιστόρημα αποτελείται από υποθέσεις και εφευρέσεις σχετικές με τη ζωή της Lola B. Stein. Η καινοτομία ξεκινά με την αποκάλυψη ότι για να κατανοήσει τη γυναίκα που αγαπά και τη σχέση του με αυτήν, πρέπει να εφεύρει τη ζωή της Lol B. Πολλές φορές, κατά τη διάρκεια του μυθιστορήματος, περιγράφει μια κατάσταση, θέτει το ερώτημα τι πρέπει να κάνει στη συνέχεια σαν αίνιγμα, επιλέγει μια λύση και δείχνει ξεκάθαρα την απόφασή του να αναπτύξει την ιστορία προς αυτή την κατεύθυνση. Μια ακόμα ιδιαίτερη λογοτεχνική σύνθεση που έχει στοιχεία του αντιμυθιστορήματος το οποίο κίνησε το ενδιαφέρον του κοινού και της κριτικής η οποία προχώρησε σε διαφορετικές “αναγνώσεις” του :

«Οι ψυχαναλυτές εκδηλώνουν ενδιαφέρον για το μυθιστόρημα αυτό. Τον Ιούνιο του 1965, η Michelle Montralet επισημαίνει την ύπαρξη του βιβλίου στον Jacques Lacan οποίος θα συναντήσει τη συγγραφέα σε ένα μπαρ και επί δυο ώρες την ρωτάει σχετικά με τη μορφή της Lola Stein. Στο τεύχος του Δεκεμβρίου της ίδιας χρονιάς της επιθεώρησης *Cahiers Renaud Barrault*, ο Lacan θα δημοσιεύσει ένα μεγάλης έκτασης άρθρο σχετικό με το βιβλίο αυτό».⁷⁹

Το 1964, μετά τα γαλλικά μεταπολεμικά Νόμπελ των André Gide (1947), François Mauriac (1952), Albert Camus (1957) και Saint-John Perse (1960), ο μεγάλος “αντίπαλος” της Duras, Jean-Paul Sartre θα τιμηθεί με το βραβείο Νόμπελ λογοτεχνίας, το οποίο και αρνείται να παραλάβει, αναφέροντας πως ένας συγγραφέας δεν πρέπει να επιτρέψει στον εαυτό του να μετατραπεί σε θεσμό, παραμένοντας έτσι συνεπής στις απόψεις του και τη φιλοσοφική του στάση.

Το 1965, θα είναι χρονιά σημαντική για τη θεατρική καταξίωσή της αφού όχι μόνο θα διδαχθεί στην πρωτότυπη πλήρη κειμενική του εκδοχή το *Le Square (Η πλατεία)* στο Παρίσι στο θέατρο “Daniel Sorano” σε σκηνοθεσία Daniel Astruc, αλλά θα παρουσιαστεί, τον Μάιο, και το *Les Eaux et Forêts (Τα Νερά και τα Δάση)* στο Θέατρο

⁷⁹ Jean Vallier, Jean Vallier, *C’était...*, ο.π., σελ. 421-422.

“Mouffetard” σε σκηνοθεσία Yves Brainville για να ξαναπαρουσιαστεί τον Οκτώβριο στο θέατρο των “Ηλυσίων Πεδίων”. Η υπόθεση μοιάζει ασήμαντη αφού ο σκύλος της Marguerite-Victoire Senegal δαγκώνει έναν περαστικό σε μια διάβαση πεζών, γεγονός που μπορεί να προκαλέσει μια επιδημία, οδηγώντας σε ένα τραγικό γεγονός της καθημερινότητας. Η Duras όμως μετατρέπει αυτήν την αναταραχή σε κωμωδία.

Την ίδια χρονιά, διδάσκεται στο θέατρο των “Ηλυσίων Πεδίων” το θεατρικό της έργο *La Musica*, σε σκηνοθεσία Daniel Astruc και Maurice Jacquemont. Η υπόθεση τοποθετείται στις αρχές του δεύτερου μισού του εικοστού αιώνα. Ένα ζευγάρι συναντιέται σε ένα ξενοδοχείο στην πόλη Évreux για την έκδοση της απόφασης του διαζυγίου τους. Δεν είχαν συναντηθεί ούτε μιλήσει ο ένας στον άλλο από τότε που είχαν χωρίσει. Σε αυτό το ξενοδοχείο όπου είχαν περάσει τους πρώτους μήνες του γάμου τους, επιδιώκουν να καταλάβουν πώς τελείωσε η ιστορία τους, πώς θα μπορούσε να είχε τελειώσει, εάν πραγματικά είχε ξεκινήσει. Η διανομή είναι περιορισμένη: εκτός από το ζευγάρι, ο διευθυντής του ξενοδοχείου και, από καιρό σε καιρό, στο τηλέφωνο, ο καθένας μιλά με τον νέο σύζυγό του.

Το 1965 όμως θα γνωρίσει σημαντική θεατρική επιτυχία κυρίως με το *Des journées entières dans les arbres* (Ολόκληρες μέρες μέσα στα δέντρα).⁸⁰ Ουσιαστικά, προβαίνει σε θεατρική προσαρμογή της νουβέλας της μετά από επιθυμία του καταξιωμένου σκηνοθέτη Jean-Louis Barrot. Το έργο θα ανέβει στο Παρίσι στο θέατρο “Οdéon” την 1η Δεκεμβρίου του 1965 στο οποίο πρωταγωνίστησε η καταξιωμένη ηθοποιός του κινηματογράφου και του θεάτρου Madeleine Renaud και θα αποτελέσει το δεύτερο έργο του δεύτερου τόμου των θεατρικών έργων της Marguerite Duras που θα εκδοθούν στο Παρίσι το 1968 από τον οίκο “Galimard”. Η Duras θεώρησε τη συγκεκριμένη σκηνική διδασκαλία ιδιαίτερα σημαντική στιγμή για την γνωριμία του κοινού και των ειδικών με το θεατρικό της κόσμος. Θα πει:

«Από το 1900 και μετά δεν έχει παιχτεί ούτε ένα θεατρικό γυναίκας δραματουργού στην “Comédie-Française”, ούτε στο Villar του “Εθνικού Θεάτρου του Παρισιού”, ούτε στο “Odeon”, το “Villeurbanne” ή τη “Saubinet”, ούτε στο “Piccolo Teatro” του Strehler - ούτε έχει ανέβει έργο γυναίκας ούτε παράσταση θηλυκού γένους σκηνοθέτη.

Κι έπειτα αρχίσαν να ανεβάζουν τον Charot κι εμένα ο Barrot.

⁸⁰ Αναφερθήκαμε ήδη στην ομώνυμη νουβέλα.

Τη στιγμή που η George Sande παιζόταν σε έργο στο Παρίσι, και ίσως και σ' ολόκληρη την Ευρώπη. Το ανακάλυψα μόνη μου. Δεν μου το είχε πει κανείς. Ώσπου, μια μέρα, μου έστειλε γράμμα ο Jean-Louis Barrot, ρωτώντας με αν θα μ' ενδιέφερε μια θεατρική προσαρμογή της νουβέλας μου *Μέρες ολόκληρες μέσα στα δέντρα*. Δέχτηκα. Η λογοκρισία δεν πέρασε την προσαρμογή. Χρειάστηκε να περιμένουμε ως το 1965 για ν' ανέβει το έργο. Είχε μεγάλη επιτυχία. Αλλά κανένας κριτικός δεν επισήμανε πως ήταν το πρώτο θεατρικό γραμμένο από γυναίκα που παιζόταν στη Γαλλία μετά από σχεδόν έναν αιώνα».⁸¹

Οι σκηνικές διδασκαλίες κάποιων έργων της δείχνουν τη σημασία που αποκτά, παράλληλα με το μυθιστόρημα και τον κινηματογράφο, και η θεατρική γραφή της. Δίχως να έχει τις γνώσεις και την εμπειρία που θα της επέτρεπαν να σκηνοθετήσει η ίδια, αρέσκεται σε άποψη γύρω από το ανέβασμα έργων της. Η βαθιά γνώστης της ζωής και του έργου της Duras, Laure Adler, γράφει σχετικά με την σχέση της συγγραφέως με το θέατρο:

« Η Duras αρνιόταν οποιαδήποτε διαφορά ανάμεσα στο θέατρο και τη συγγραφή. Το θέατρο ήρθε σε κείνη. Εκείνη δέχτηκε τις αρχές, τις αγωνίες και τις χαρές του. Δεν θα μπορέσει πια να ξεπεράσει την ατμόσφαιρα που έχουν οι πρόβες, αυτή την άξαφνη γαλήνη κι αυτή τη μουντή αγωνία των μοδιστρών το απόγευμα, τον παροξυσμό της γενικής δοκιμής το βράδυ. Αγαπάει τη μυρωδιά του ξύλου των σανιδιών, τη βαρύτητα της αυλαίας, αυτό το φως, στη σερβάντα, πάντα αναμμένο στην αίθουσα. Πολύ γρήγορα ενδιαφέρεται για τη διεύθυνση των ηθοποιών. Ξέρει να τους κάνει να κινούνται και τους μαθαίνει να μιλούν αυτή την τόσο ιδιαίτερη δική της γλώσσα, σπασμένη, θρυμματισμένη, φτωχή, επαναληπτική, που απλώνεται συχνά σ' ένα μακρύ στεναγμό. “Ακούστε τη μουσική κάτω από τις λέξεις” τους λέει. Θαυμάζει τον Βιτράκ και τον Roland Dublard. Της αρέσουν οι εύθραυστες, αχνές, ακριβώς στα πρόθυρα νευρικής κρίσης, θεατρίνες. Χωρίς να ξέρει τίποτα από θέατρο, καταλαβαίνει το ουσιώδες: τον τρόπο που πρέπει να τοποθετήσει ένα ηθοποιό, να παίξει με τη συγκίνηση του θεατή, με φωτοσκιάσεις, θλιμμένες και σαγηνευτικές μουσικές ανάμεσα σε δυο πράξεις που σου σχίζουν την καρδιά. Εν ολίγοις, το θέατρο είναι για κείνη η ζωή σχεδόν κι όχι μια αλλοιωμένη αναπαραγωγή της πραγματικότητας. Η

⁸¹ Μαργκερίτ Ντυράς, «Αυτοβιογραφία. Η Μαργκερίτ Ντυράς μιλά στον Ζερόμ Μποζούρ», μετάφραση Βικτωρία Τράπαλη, “Εξάντας”, 1988 σ. 16-17. Πρόκειται για μετάφραση του βιβλίου «La vie matérielle».

αναπαράσταση είναι μια πράξη ζωτική, μια εξιλεωτική τελετουργία όπου παίζεται κάθε φορά η ουσία».⁸²

Το 1966, ανεβαίνει και πάλι το *Τα νερά και τα Δάση* στο Θέατρο “La Bruillière” μαζί με το *La Musica*, το οποίο, την επόμενη χρονιά (1967) θα γίνει και κινηματογραφική ταινία.⁸³ Το 1966 είναι όμως κυρίως χρονιά ενός σημαντικού μυθιστορηματικού της σταθμού αφού εκδίδεται στο Παρίσι και πάλι από τον οίκο “Gallimard” το μυθιστόρημα *Le vice-consul (Ο Υποπρόξενος)*, που είναι η ιστορία μιας ζητιάνας της Καλκούτα που την διαβάζουμε όπως την διηγείται ο ανώνυμος αφηγητής και ο φανταστικός συγγραφέας της υπόθεσης, Peter Morgan. Ο χαρακτήρας της ζητιάνας αποκτά ιδιαίτερη σημασία καθώς προέρχεται απευθείας από μια πραγματική ανάμνηση της συγγραφέως. Ενώ ήταν ακόμη μικρή, η Marguerite έγινε μάρτυς της πώλησης του παιδιού της από μια ζητιάννα μητέρα. Αυτή η τραυματική ανάμνηση αποτελεί το κέντρο του *Υποπρόξενου*. Θα δούμε το γεγονός αυτό να επανέρχεται σε διάφορα έργα της, λειτουργώντας ως «αναγεννητικό κύτταρο»⁸⁴ που συμβάλλει στην δημιουργική ενεργοποίηση. Έτσι, η γραφή προσπαθεί να «εξαντλήσει μια ανεξάντλητη αναφορά».⁸⁵ Τίποτα άλλο σε αυτό το κείμενο δεν αποτελεί ιστορία ή αφήγηση. Πρόκειται μάλλον για μια συνάθροιση χαρακτήρων και καταστάσεων με σχετική ενότητα του τόπου (Καλκούτα) και ακόμα σχετικότερη την ενότητα του χρόνου (την έναρξη του μουσώνα).

Ο τίτλος του μυθιστορήματος αυτού δημιουργεί μια προσδοκία σχετικά με τον χαρακτήρα του υποπρόξενου. Ωστόσο, αυτός εμφανίζεται σχετικά αργά στο μυθιστόρημα. Υπάρχει επομένως ένα μεγάλο κενό μεταξύ αυτού που υπόσχεται ο τίτλος και του τι επιτυγχάνει το περιεχόμενο του κειμένου. Με τον ίδιο τρόπο, η Duras σκιαγραφεί πλοκές και υπόθεση δίχως όμως να τους δίνει συνέχεια και κατάληξη. Ενώ μπορεί κανείς να περιμένει μια ερωτική σχέση μεταξύ της Anne-Marie Streeter και του υποπρόξενου, τίποτα δεν συμβαίνει μεταξύ τους εκτός από μια φευγαλέα συνομιλία. Επίσης, το μυθιστόρημα φαίνεται να ξεκινά για να πάρει την πορεία αστυνομικής υπόθεσης όταν αναφέρεται στα μυστηριώδη εγκλήματα του αντιπρόξενου, αλλά

⁸² Λωρ Άντλερ, «Marguerite...», ο.π., σελ. 481-482

⁸³ Η Duras προσεγγίζει την κινηματογραφική σκηνοθεσία επειδή δεν είναι ικανοποιημένη με τις προσαρμογές των μυθιστορημάτων της. Το 1966, γυρίζει την πρώτη της ταινία *La Musica*, σε σκηνοθετική συνεργασία με τον Paul Seban. Βλ. Σχετικά στο σχετικό με τις κινηματογραφικές προσαρμογές των έργων της κεφάλαιο.

⁸⁴ Madeleine Borgomano, “L’histoire de la mendicante indienne, une cellule génératrice de l’œuvre de Marguerite Duras”, *Poétique*, n°48, Paris, 1981.

⁸⁵ Madeleine Borgomano, ο.π.

εξακολουθεί να είναι ένα σχέδιο υπόθεσης χωρίς πραγματική μυθιστορηματική εξέλιξη και κατάληξη. Όλα δίνουν την εντύπωση ότι αποτελούν μέρος μιας παραπλανητικής στρατηγικής που στοχεύει στη διάψευση των προσδοκιών του αναγνώστη.

Το 1967, το μυθιστόρημά της *Ο Ναύτης του Γιβραλτάρ* θα γίνει κινηματογραφική ταινία⁸⁶ ενώ, την ίδια χρονιά, το γαλλικό κοινό θα γνωρίσει ένα νέο πεζογραφικό της, το *L'Amante anglaise* (*Η Αγγλίδα ερωμένη*) που αποτελείται αποκλειστικά από διαλόγους μεταξύ ενός ανακριτή που παραμένει ανώνυμος και τριών ατόμων που συνδέονται με ένα έγκλημα που διαπράχθηκε στην πλασματική πόλη Viorne. Η Duras εμπνέεται την ιστορία αυτού του μυθιστορήματος από ένα πραγματικό γεγονός, μια δολοφονία, η οποία διαπράχθηκε τον Δεκέμβριο του 1949 στο Savigny-sur-Orge και που, όπως είδαμε, είχε ήδη αποτελέσει, το 1960, τη βάση για τις *Οδογέφυρες της Seine-sur-Oise*. Τα κομμάτια ενός γυναικείου πτώματος ρίχτηκαν από την κορυφή της οδογέφυρας Viorne σε τρένα που περνούσαν κάτω από τη γέφυρα, για να βρεθούν σε διάφορα μέρη της Γαλλίας. Η πρωτοτυπία του βιβλίου συνίσταται στο ότι υπάρχει ένα μυστηριώδες άνοιγμα προς διάφορες ερμηνευτικές προσεγγίσεις αφού όλοι οι πρωταγωνιστές δείχνουν να έχουν, κάποια στιγμή, ονειρευτεί το φόνο. Ενδιαφέρον επίσης παρουσιάζει και ο γαλλικός τίτλος του βιβλίου, *L'Amante anglaise* αφού ίσως σε αυτόν κρύβεται ένα παιχνίδι ομόηχων λέξεων (*l'amante anglaise - la menthe anglaise - la menthe en glaise*). Όπως και με άλλα μυθιστορηματικά της έργα, έτσι και *Η Αγγλίδα ερωμένη* έτυχε θεατρικής διδασκαλίας σε προσαρμογή της ίδιας της συγγραφέως το 1968 στο Παρίσι στο Θέατρο “Chaillot”.

Καθώς πλησιάζουμε στο τέλος της δεκαετίας του 1960, η καταξίωση πλησιάζει αφού το πολύπλευρο ταλέντο της Duras αναγνωρίζεται σε λογοτεχνικό, κινηματογραφικό και θεατρικό πεδίο. Η μυθιστορηματική γραφή της έχει αγγίξει την ωριμότητα και ο “Galimard”, ένας από τους στιβαρότερους γαλλικούς εκδοτικούς οίκους που ιδρύθηκε στις 31 Μαΐου 1911 στο Παρίσι από τον Gaston Galimard (1881-1975) με αρχική επωνυμία “Les Éditions de la Nouvelle Revue Française”, παρά την επιφύλαξη που είχε δείξει για να εκδώσει το πρώτο της βιβλίο το 1943, στη συνέχεια αναγνωρίζει το συγγραφικό της ταλέντο και τη δυναμικότητα των κοινωνικών της παρεμβάσεων στηρίζοντας και προωθώντας την πρωτοποριακή της γραφή. Οι θεατρικές της περσόνες, σε κάποιες περιπτώσεις προέκταση των μυθιστορηματικών της ηρώων,

⁸⁶ Βλ. λεπτομέρειες στο σχετικό κεφάλαιο

ξεχωρίζουν αφού είναι συχνά χαρακτήρες που αντλούνται από την ανάγνωση διαφόρων καθημερινών γεγονότων και καταστάσεων. Καινοτομεί στην θεατρική προσαρμογή μυθιστορημάτων της, στην κίνηση των ηθοποιών, στη μουσικότητα των λέξεων και στις σιωπές εντασσόμενη έτσι σε μια άκρως πρωτοποριακή θεατρική αντίληψη. Η διεύρυνση των γνωριμιών της της επιτρέπει να συνεργαστεί με καταξιωμένους σκηνοθέτες της εποχής, όπως με τον Jean-Louis Barrot, καινοτόμο ηθοποιό, μίμο και σκηνοθέτη του θεάτρου, γνωστό από διδασκαλίες έργων των Claudel, Cocteau, Camus, Genet, Ionesco και Beckett. Ο θεατρικός όμως κόσμος της Duras θα πρέπει να μελετηθεί και με βάση τα νάματα της διδασκαλίας του Antonin Artaud, Γάλλου ηθοποιού, σκηνοθέτη, ποιητή και θεωρητικού του θεάτρου, ο οποίος υπήρξε από τα πρώτα μέλη του κινήματος του υπερρεαλισμού και τακτικός συνεργάτης του περιοδικού *La Révolution Surréaliste* (*Η Σουρρεαλιστική επανάσταση*). Ο Artaud συνέγραψε πλήθος δοκιμίων και μελετών για το θέατρο και τη δραματολογία. Ο ίδιος επινόησε και δημιούργησε το “Théâtre de la cruauté” (“Θέατρο της Σκληρότητας”). Το βιβλίο του *Le Théâtre et son double* (*Το θέατρο και το είδωλό του*, 1938) είναι μια συλλογή από δοκίμια του περιέχει τα πιο διάσημα κείμενά του για το θέατρο, συμπεριλαμβανομένων των μανιφέστων του για ένα “Θέατρο Σκληρότητας”. Η Duras ανήκει στους σκεπτόμενους δημιουργούς που διαβάσει το βιβλίο αυτό καθώς και άλλα του μεγάλου αυτού δασκάλου και παρακολουθεί τη σημασία που απέκτησαν οι θέσεις του στη μεταπολεμική γαλλική θεατρική πραγματικότητα. Η αντίληψη περί θεάτρου της σκληρότητας του Artaud δείχνει να κινεί το ενδιαφέρον της Duras η οποία, στα πρώτα τουλάχιστον μεταπολεμικά χρόνια, θα ενστερνιστεί, σε κάποιο βαθμό, πτυχές του στόχου του που ήταν να αποκατασταθεί στο θέατρο μια εμπαθής και σπασμωδική σύλληψη της ζωής. Για να κατανοήσουμε καλύτερα αυτή την πνευματική συγγένειά της με τον Artaud, ας θυμίσουμε ότι τα βασικά χαρακτηριστικά του θεάτρου της σκληρότητας είναι η απαισιοδοξία αλλά ταυτόχρονα και η ελπίδα ότι το θέατρο μπορεί να οδηγήσει σε αλλαγές, η απομάκρυνση του κοινού από την καθημερινή πραγματικότητα και η χρήση συμβόλων με σκοπό την συναισθηματική και ψυχική συμμετοχή του. Να προσθέσουμε και τη χρήση τεχνικών και σκληρών εκφραστικών μέσων με απώτερο στόχο την αφύπνιση του κοινού, ένα είδος ψυχοθεραπείας καθώς

και τη χρήση του γκροτέσκου, του άσχημου και του πόνου για να απευθύνεται στο κοινό.⁸⁷

Η συγγραφή σεναρίων για κινηματογραφικές ταινίες, από την άλλη, της προσφέρει μια διαφορετική εκφραστική οδό η οποία, καθώς θα περνούν τα χρόνια, θα εμπλουτίσει τις εμπειρίες της και θα την κάνει όλο και γνωστότερη. Με την έβδομη τέχνη, η Duras επεκτείνει τις γνωριμίες και συνεργασίες της με σκηνοθέτες σε μια περίοδο που ο ευρωπαϊκός αλλά και παγκόσμιος κινηματογράφος διανύει μια δημιουργική μεταπολεμική πορεία.⁸⁸

Ενώ όμως συνεχίζει τη χάραξη μιας προσωπικής επιτυχημένης πορείας στο χώρο της γραφής, η προσωπική της ζωή εξακολουθεί να παρουσιάζει ρωγμές καθώς αδυνατεί να τιθασεύσει ορισμένα πάθη της. Καταβεβλημένη από την κατανάλωση αλκοόλ, αποφασίζει να ακολουθήσει μια θεραπεία και σταματά να πίνει.

Δ. 1968- 1994 : Από τον Μάη του '68 έως τη δύση της ζωής της

Το 1968 είναι μια κομβική χρονιά αφού η “Άνοιξη της Πράγας” από τη μια και ο “Μάης του ‘68” από την άλλη θα ταραξουν τα ιστορικοκοινωνικά νερά με εξελίξεις των οποίων οι συνέπειες και το αποτύπωμα όχι μόνο δεν θα ξεχαστούν ποτέ αλλά θα μεταμορφώσουν, σταδιακά, τον ρου της Γηραιάς Ηπείρου και όχι μόνο.

Με τον όρο “Άνοιξη της Πράγας” χαρακτηρίζονται οι προσπάθειες του Κομμουνιστικού Κόμματος Τσεχοσλοβακίας υπό την ηγεσία του Alexander Dubček να εφαρμόσει ένα πρόγραμμα φιλελευθεροποίησης και εκδημοκρατισμού στη χώρα το 1968. Οι μεταρρυθμιστικές προσπάθειες συνδιαμορφώθηκαν και ενισχύθηκαν από τη ραγδαία ανάπτυξη του κριτικού πνεύματος στην τσεχοσλοβακική κοινή γνώμη εκείνη την περίοδο. Η Άνοιξη της Πράγας έμεινε στην ιστορία να συμβολίζει δύο ιστορικά

⁸⁷ Βλ., μεταξύ άλλων, Christophe Pellet: “Le théâtre de Marguerite Duras” στο <https://diacritik.com/2018/11/14/christophe-pellet-le-theatre-de-marguerite-duras/> και Elisabeth Poulet, “Les écritures corporelles d’Artaud et Duras”, ο.π.

⁸⁸ Εκτενέστερη αναφορά στο θέμα Duras και κινηματογράφος, γίνεται στο σχετικό κεφάλαιο. Για τη σχέση θεάτρου και κινηματογράφου στο έργο της βλ. “Le Cinéma et le Théâtre” στο <http://www.regietheatrale.com/index/index/thematiques/auteurs/Duras/marguerite-duras-4.html>

φαινόμενα: το πείραμα της εγκαθίδρυσης ενός “σοσιαλισμού με ανθρώπινο πρόσωπο” στο μεταπολεμικό ανατολικό μπλοκ, αλλά και το γεγονός ότι καταπνίγηκε αυτό το πείραμα στις 21 Αυγούστου 1968 με την εισβολή των τανκς του Συμφώνου της Βαρσοβίας. Τα γεγονότα εντάσσονται σε μια περίοδο γενικότερου αναβρασμού στο κλίμα του Ψυχρού Πολέμου, την περίοδο του Μάη του ’68 στη Γαλλία, των φοιτητικών διαδηλώσεων κατά του πολέμου στο Βιετνάμ και της Χούντας των Συνταγματαρχών στην Ελλάδα τον Απρίλιο του ’67.⁸⁹

Κατά τη διάρκεια των γεγονότων του Μαΐου 1968 στη Γαλλία, η Duras βρίσκεται στην πρώτη γραμμή μαζί με φοιτητές διαδηλωτές και συμμετέχει ενεργά στην επιτροπή συγγραφέων-φοιτητών στο Παρίσι. Στις 3 Μαΐου, οι “αριστερίζοντες” αμφισβητίες της Nanterre, μετά το βίαιο και ξαφνικό κλείσιμο του πανεπιστημίου τους, μεταφέρουν το κέντρο δράσης τους στο Παρίσι με κατάληψη της αυλής της Σορβόνης. Ο Jean Vallier αναφέρει:

«Λίγες μέρες αργότερα, η Duras, ο Macolo και ο κύκλος των γνωστών τους παίρνουν την πρωτοβουλία, ως ένδειξη συμπαράστασης και αλληλεγγύης, να καλέσουν καλλιτέχνες και διανοούμενους να μπούκοτάρουν το ORTF, όργανο της Γκωλικής εξουσίας. Ανάμεσα σε αυτούς που θα συνυπογράψουν είναι και οι Lacan, Sartre, Sarraute. Στις 13 Μαΐου, ανταποκρινόμενοι σε κάλεσμα συνδικάτων τα οποία αποφάσισαν να υποστηρίξουν τον φοιτητικό αγώνα, θα συμμετάσχουν σε διαδήλωση – πορεία διαμαρτυρίας για τις βίαιες αστυνομικές αντιδράσεις της νύχτας από την 11 προς τη 12 Μαΐου».⁹⁰

Μερικοί φιλόσοφοι και ιστορικοί έχουν υποστηρίξει ότι η εξέγερση αυτή ήταν το πιο σημαντικό επαναστατικό γεγονός του 20ού αιώνα, επειδή δεν πραγματοποιήθηκε από μεμονωμένο πλήθος, όπως οι εργαζόμενοι ή οι φυλετικές μειονότητες, αλλά ήταν «μια παλλαϊκή εξέγερση, άνευ φυλετικών, πολιτιστικών, ηλικιακών και κοινωνικών διακρίσεων». Ο όρος “Μάης του ’68” (γνωστός και ως Γαλλικός Μάης) περιγράφει την πολιτική και κοινωνική αναταραχή που ξέσπασε στη Γαλλία κατά τη διάρκεια των μηνών Μαΐου-Ιουνίου του 1968. Τα γεγονότα ξεκίνησαν από κινητοποιήσεις των Γάλλων μαθητών και φοιτητών, επεκτάθηκαν με γενική απεργία των Γάλλων εργατών και τελικά οδήγησαν σε πολιτική και κοινωνική κρίση που άρχισε να παίρνει

⁸⁹ Βλ., μεταξύ άλλων, Κώστας Τσίβος, “Ανοιξη της Πράγας, ελπίδα και καταστολή” στο <https://www.kathimerini.gr/world/937392/anoixi-tis-pragas-elpida-kai-katastoli/>

⁹⁰ Jean Vallier, *C’était ...*, ο.π., σελ. 540.

διαστάσεις επανάστασης και οδήγησε στη διάλυση της Γαλλικής Εθνοσυνέλευσης και την προκήρυξη εκλογών από τον τότε πρόεδρο Charles De Gaulle. Τα γεγονότα μπορεί να κατέληξαν σε πολιτική αποτυχία, αλλά είχαν τεράστιες κοινωνικές συνέπειες. Μπορεί να μη διήρκεσαν ένα μήνα, αλλά ο όρος “Μάης του ’68” έγινε συνώνυμο με την αλλαγή των κοινωνικών αξιών αφού η Γαλλία, θεωρήθηκε ως σημείο-σταθμός στην αμφισβήτηση του κατεστημένου (θρησκεία, πατριωτισμός, σεβασμός στην εξουσία) και για τη μετάβαση από το συντηρητισμό στις φιλελεύθερες ιδέες (ισότητα, ανθρώπινα δικαιώματα, σεξουαλική απελευθέρωση). Στην Ευρώπη, τα γεγονότα αυτά αποτέλεσαν έμπνευση για παρόμοιους κοινωνικούς αγώνες αλλά και αφορμή για ρήξη ορισμένων κομματιών του σοσιαλιστικού κινήματος με τα παραδοσιακά κομμουνιστικά κόμματα.⁹¹

Απαντώντας κάποτε στο ερώτημα ποιο ήταν για την ίδια το πιο χρήσιμο μάθημα του Μάη του ’68, η Duras είπε :

« Ο Μάης του ’68, η άνοιξη της Πράγας ήταν πολιτική αποτυχία πολύ πιο χρήσιμη, με το ιδεολογικό κενό που δημιούργησαν, από οποιαδήποτε άλλη νίκη. Να μην ξέρεις πού πας, όπως μας συνέβαινε συχνά στο δρόμο, εκείνες τις μέρες, να ξέρεις μόνο ότι πας, ότι κινείσαι κατά κάποιο τρόπο, χωρίς να φοβάσαι τις συνέπειες, τις αντιφάσεις : αυτό μάθαμε. Γίνεται όμως να είσαι συγγραφέας, αναρωτιέμαι, χωρίς να σκοντάψεις στις αντιφάσεις; Όχι. Το πολύ να είσαι καλός αφηγητής. Βέβαια, το να προτείνεις την ολοκληρωτική ακύρωση των ιδεολογιών δεν είναι εύκολο σε μια χώρα όπως η Γαλλία, η οποία υπήρξε ανέκαθεν αρνητική σε κάθε ιστορική περίοδο που δεν εμπεριέχει έναν προσδιορισμό. Μας υποχρέωσαν, από τα παιδικά μας χρόνια, να βάλουμε τάξη στη ζωή μας, έτσι ώστε να εξοστρακίσουμε κάθε ακαταστασία. Και πάνω σε αυτόν το φόβο του κενού, στην επιθυμία καταστολής και του παραμικρού ρίσκου που θα πρόκυπτε από αυτό, θεμελιώνεται η εξουσία».⁹²

Το 1968 είναι χρονιά σημαντική για τη θεατρική καταξίωση της Duras αφού θα εκδοθούν ή θα διδαχθούν έξι έργα της. Ένα χρόνο μετά από την μυθιστορηματική της εκδοχή, *Η Αγγλίδα ερωμένη* θα παρασταθεί, στη θεατρική της εκδοχή, στην αίθουσα Gémier του “Εθνικού Λαϊκού Θεάτρου Chaillot” σε σκηνοθεσία Claude Régy. Σε δική

⁹¹ Βλ. ,μεταξύ άλλων, “Γαλλικός Μάης 1968: Γεγονότα και συμπεράσματα” στο <https://marxismos.com/gallikos-mais-68-gegonota-sumperasmata/> και «Μάης του '68» στο Βλ. μεταξύ άλλων, “Γαλλικός Μάης 1968: Γεγονότα και συμπεράσματα” στο <https://marxismos.com/gallikos-mais-68-gegonota-sumperasmata/> και «Μάης του '68» στο https://el.wikipedia.org/wiki/%CE%9C%CE%AC%CE%B7%CF%82_%CF%84%CE%BF%CF%85_%2768

⁹² Μαργκερίτ Ντυράς, «Μετεώρο πάθος», ο.π., σελ. 35-36.

του πάντα σκηνοθεσία, το έργο θα παρασταθεί πάλι το 1971 (θέατρο “Récamier”), το 1976 (θέατρο “Orsay”) και το 1981 (θέατρο “Renaud-Barrault”). Το 1968 επίσης, ο εκδοτικός οίκος “Galimard” προσφέρει στο αναγνωστικό κοινό το *Suzanna Andler*, θεατρικό σε τέσσερις πράξεις που θα παρασταθεί την επόμενη χρονιά στο θέατρο “Mathurins” σε σκηνοθεσία Tanya Balashova. Η Suzanna Andler, μια κομψή γυναίκα σαράντα περίπου χρονών, ήρθε στο Saint-Tropez για να νοικιάσει μια βίλα με την προοπτική να ζήσει εκεί το καλοκαίρι με τον εραστή της, Michel. Η σχέση της με τον Michel είναι γνωστή στον σύζυγό της, Jean Andler οποίος την εξαπατάει εδώ και πολύ καιρό. Οι διάλογοι του έργου είναι ένα παιχνίδι ψέματος μεταξύ της Suzanne, του Michel, του Jean και της Dominique, που είναι φίλη της Suzanne και επίσης πρώην ερωμένη του συζύγου της και του κτηματομεσίτη Rivière.

Την ίδια χρονιά, το *Μέρες ολόκληρες πάνω στα δέντρα* που, όπως είδαμε, είχε εκδοθεί σε μυθιστορηματική μορφή το 1954 και παρασταθεί σε θεατρική το 1965, θα δημοσιευτεί από τον “Gallimard” ως δεύτερο στην σειρά έργου του δεύτερου τόμου των θεατρικών έργων της. Το 1968 όμως, άλλα δυο έργα της θα ανέβουν, στο Θέατρο Gramont τη φορά. Πρόκειται για το *Yes, peut-être (Ναι, ίσως)* και το *Le Shaga (Το Σαγκά)*. Στο πρώτο, που σκηνοθετεί η ίδια η Duras, δύο γυναίκες, με το όνομα “Α” και “Β”, συναντιούνται σε ένα έρημο τοπίο μπροστά σε έναν στρατιώτη που πεθαίνει. Μαθαίνουμε από τον διάλογό τους στον οποίο χρησιμοποιούν μια πτωχή και παραμορφωμένη γαλλική γλώσσα, ότι η γη καταστρέφεται από έναν παγκόσμιο πόλεμο. Το έργο θα δημοσιευτεί από τον “Galimard” ως τρίτο στην σειρά έργου του δεύτερου τόμου των θεατρικών έργων της. Στο *Σαγκά*, που επίσης σκηνοθετεί η ίδια, η Duras μας μεταφέρει σε ένα μέρος που φαίνεται να είναι το προαύλιο ενός ασύλου όπου δύο γυναίκες, “Α” και “Β”, και ένας άντρας με το όνομα “Η” συμμετέχουν σε παράλογο διάλογο. Η γυναίκα “Β” αρχίζει μάλιστα να μιλάει σε μια φανταστική γλώσσα που αποκαλεί shaga. Μόνο μερικά ψήγματα της γαλλικής γλώσσας παραμένουν στην ομιλία της, οι συνομιλητές της όμως αρχίζουν να την κατανοούν όλο και καλύτερα. Το έργο θα περιληφθεί και αυτό ως τέταρτο στην σειρά έργου του δεύτερου τόμου των θεατρικών έργων της.

Τέλος, το 1968, θα γραφεί και θα δημοσιευτεί, ως πέμπτο και τελευταίο έργο του δεύτερου τόμου των Θεατρικών Έργων της Duras, το *Un homme est venu me voir (Ένας άντρας ήρθε να με δει)*. Στο έργο αυτό, που θα τύχει σκηνικής διδασκαλίας μετά τον θάνατό της, το 2000, παρουσιάζεται ο Steiner, ένας άντρας γύρω στα σαράντα, ο

οποίος δέχεται μια απροσδόκητη επίσκεψη στο σπίτι του ένα βράδυ. Ο επισκέπτης, που δεν ακούγεται με άλλο όνομα εκτός από το τέλος του έργου, ήταν κάποτε σύντροφος του Steiner σε ένα επαναστατικό σοσιαλιστικό κόμμα και είχε παραμείνει στην ηγετική ομάδα του κυβερνώντος κόμματος όταν ο Steiner εντάχθηκε σε αντιφρονούντα ρεύματα. Ο επισκέπτης είχε υπάρξει δικαστής του Steiner σε μια δίκη που θυμίζει τις δίκες της Μόσχας. Δέκα οχτώ χρόνια μετά την καταδίκη και τη διαφυγή του Steiner, τον επισκέπτεται, με σχέδιο να αποκαταστήσει το όνομα και τη δράση του Marker, υπεύθυνου εκείνη την εποχή.

Καθώς πλησιάζει το τέλος της δεκαετίας του 1960 και ανατέλλει η δεκαετία του 1970, το πολιτικό σκηνικό στο εσωτερικό της Γαλλίας γνωρίζει αλλαγές αφού οι επιπτώσεις των γεγονότων του Μαΐου του '68 θα φέρουν το τέλος της πολιτικής διαδρομής του De Gaulle τον οποίο θα διαδεχθεί ο Georges Pompidou στη θέση του ανώτατου αξιώματος της Πέμπτης Δημοκρατίας. Ο Στρατηγός φεύγει από τη ζωή το Νοέμβριο του 1970 και τον Απρίλιο του 1975 πεθαίνει και ο διάδοχός του. Τον επόμενο μήνα, ο Valéry Giscard d'Estaing θα κερδίσει τις Προεδρικές εκλογές έχοντας αντίπαλο τον François Mitterrand προς μεγάλη απογοήτευση της Duras η οποία, έχοντας κρατήσει τις προοδευτικές ιδέες που εξέφραζαν ένα σύγχρονο ευρωπαϊκό αριστερό κίνημα, διαφωνούσε με τις θέσεις του d'Estaing.

Στη διεθνή ιστορικο-πολιτική σκακίερα, η Duras θα χαιρετήσει με ανακούφιση την με δημοκρατικό τρόπο άνοδο στην διακυβέρνηση της Χιλής του Salvador Allende με τον οποίο την συνδέουν κοινοί ιδεολογικοί μαρξιστικής κατεύθυνσης δεσμοί. Η πολιτική του όμως κατανομής του πλούτου στις πτωχότερες κοινωνικές μάζες, θα έρθει σύντομα σε αντίθεση με τις καπιταλιστικές οικονομικές επιταγές και η κατάληξη θα είναι τραγική. Στις 11 Σεπτεμβρίου του 1973, ένα στρατιωτικό πραξικόπημα εγκατέστησε στην εξουσία το δικτατορικό καθεστώς του Στρατηγού Pinochet ο οποίος θα διώξει μεγάλο αριθμό αντιφρονούντων. Η Duras είναι στο προσκήνιο όχι μόνο των διαμαρτυριών και καταγγελιών εναντίον αυτής της δικτατορίας αλλά και ως δυναμικό στέλεχος του δικτύου βοήθεια στους εξόριστους στη Γαλλία πολιτικούς Χιλιανούς πρόσφυγες. Και η κατάσταση όμως στο Βιετνάμ εξακολουθεί να την απασχολεί και προβληματίζει αφού, «παρά την αντίθεσή της ενάντια στον “ιμπεριαλιστικό πόλεμο” που διεξάγουν εκεί οι Αμερικανοί, η είσοδος Βορειο-Βιετναμικών κομμουνιστικών στρατευμάτων στην Σαϊγκόν τον Απρίλιο του 1975 και την εγκαθίδρυση σταλινικού

τύπου καθεστώτος στο σύνολο της χώρας, θα της προκαλέσει φόβο και απογοήτευση».⁹³

Στη τετραετία 1969-1972, η Duras επιστρέφει δυναμικά στο μυθιστόρημα. Το 1969 εκδίδεται το *Détruire dit-elle* (Καταστροφή, λέει) που είναι ένα κουαρτέτο. Η ηρωίδα, Elisabeth Alione, βυθισμένη σε μια βαθιά μελαγχολία, σέρνεται στους διαδρόμους, το πάρκο και την τραπεζαρία ενός ξενοδοχείου, αδύναμη, και αποχαυνωμένη. Από την άλλη, η Alissa, σκληρή, όμορφη, άγρια, αισθησιακή, απελευθερωμένη από κάθε μορφή συμβατικότητας. Δύο γυναίκες φαινομενικά μακριά η μια από την άλλη. Ο Max Thor και ο Stein, δύο διανοούμενοι, ηδονοβλεψίες, κυνηγοί, καταστροφικοί. Ο καθένας πνίγεται μέσα στην επιθυμία του άλλου. Οι δύο άντρες, εραστές της Alissa, είναι και οι δύο ερωτευμένοι με την Elisabeth, το νέο τους θήραμα. Βαθιά Φροϋδικό, το βιβλίο αυτό, που την ίδια χρονιά θα γίνει και κινηματογραφική ταινία⁹⁴ είναι ένας ύμνος, λατρεία της ανυπαρξίας σε φόντο την ηδονοβλεψία. Μια ομίχλη τυλίγει τους χαρακτήρες που αγωνίζονται αδέξια για να συνεχίσουν να ζουν. Σε μια όμως επισήμανση ότι το έργο αυτό «θα μπορούσε αλλιώς να εκληφθεί ως ένα μανιφέστο του Μάη του '68», η Duras θα σχολιάσει :

«Η παράνοια ως ακραία άρνηση των προτύπων, όπως και η ουτοπία, μας σώζουν, απομακρύνοντάς μας, προφυλάσσοντάς μας από όλα. Ο Foucault συμφωνούσε μαζί μου σε αυτό το σημείο. Δεν καταλαβαίνω πώς ο Soler μάς διαβεβαίωνε τότε ότι δεν ήταν πολιτικό μυθιστόρημα, αλλά απλά λογοτεχνικό. Ο Blanchot, που με γνωρίζει πολύ καλά, κατάλαβε αμέσως την επαναστατική εμβέλεια του κειμένου, το διώνυμο έρωτας-θάνατος που υποδείκνυα ως το μόνο δρόμο σωτηρίας, αυτόν ακριβώς που περνάει μέσα από την ολοκληρωτική καταστροφή όσων προηγήθηκαν και εμποδίζει τη ροή των παρορμήσεων».⁹⁵

«Στις 6 Απριλίου του 1970, η Marguerite καταθέτει στον εκδότη Robert Gallimard το χειρόγραφο ενός έργου της που έχει τον μυστηριώδη τίτλο *Abahn Sabana David*. Πρόκειται για κείμενο που μόλις ξεπερνά τις εκατό σελίδες και δεν είναι ούτε ακριβώς διήγημα, ούτε μυθιστόρημα, ούτε δοκίμιο αλλά, όπως είπε ένας κριτικός, παρουσιάζει τη μορφή μιας “πολιτικο-μεταφυσικής παραβολής” σχετικά με την προσωπική ελευθερία και την εξουσία».⁹⁶

⁹³ Jean Vallier, « C’était comme... », ο.π., σελ. 690

⁹⁴ Βλ. σχετικό κεφάλαιο

⁹⁵ Μαργκερίτ Ντυράς, «Μετέωρο πάθος», ό.π., σελ. 34-35

⁹⁶ Jean Vallier, *C’était comme*, ο.π., σελ. 594

Θα εκδοθεί την ίδια χρονιά και θα γνωρίσει και αυτό την κινηματογραφική του εκδοχή ένα έτος αργότερα. Δεν είναι δύσκολο να διακρίνει κάποιος στο βιβλίο αυτό ένα έντονο αποτύπωμα ορισμένων συγκεκριμένων ιστορικών γεγονότων και πολιτικών που έχουν βαθιά προβληματίσει και χαράξει την ψυχή της Γαλλίδας συγγραφέως. Η Sabana και ο David έρχονται ένα βράδυ στο σπίτι του Εβραίου Abahn, που βρίσκεται σε προάστιο εργατικής τάξης της φανταστικής πόλης Staadt για να τον κρατήσουν μέχρι την προγραμματισμένη εκτέλεσή του για εκείνη τη νύχτα. Είναι απεσταλμένοι από ένα κόμμα με κομμουνιστικό προσανατολισμό και το οποίο ονομάζεται μόνο από τον αρχηγό τους, Gringo. Δεν μαθαίνουμε περισσότερα για το πολιτικό πλαίσιο, εκτός από μερικές αναφορές στους θαλάμους φυσικού αερίου, στα σοβιετικά στρατόπεδα ή στην Άνοιξη της Πράγας. Ο Abahn είναι συγγραφέας που γνώρισε για πρώτη φορά τον David όταν έγραφε για το εργοτάξιο όπου εργαζόταν ο David. Ο Abahn ήταν ακτιβιστής στο κόμμα του Gringo αλλά κατάφερε να απελευθερωθεί από κάθε ολοκληρωτική ιδεολογία. Αυτός είναι ο λόγος που ο Gringo αποφάσισε ότι ο Aban πρέπει να πεθάνει. Συμφωνώντας με την άποψη ότι το έργο αυτό είναι πολιτικό, η Duras θα πει:

«Στο βιβλίο αυτό υπάρχει όλο το μίσος μου απέναντι στο κόμμα: ο David είναι το σύμβολο του ανθρώπου που αναισθητοποιήθηκε από τη σταλινική δημαγωγία και από το ψέμα, ο Abahn είναι το πρόσωπο του διανοούμενου που καταδικάστηκε από τα γεγονότα στη σχιζοφρένεια, και η Sabana είναι ίσως το έμβλημα του ίδιου του πόνου, που δεν κρύβεται».⁹⁷

Στις 5 Απριλίου 1971, η Duras υπογράφει, μεταξύ άλλων με τις Simone de Beauvoir, Delphine Seyrig και Jeanne Moreau, το μανιφέστο των 343, ζητώντας την κατάργηση του νόμου κατά της άμβλωσης. Είναι η χρονιά έκδοσης του *Ah! Ernesto*, παιδικού διηγήματος από τον οίκο François Ruiz-vidal. Αυτό το ελάχιστο γνωστό κείμενό της είναι η ιστορία του νεαρού Ernesto που δεν θέλει να επιστρέψει στις τάξεις επειδή, όπως λέει, το σχολείο του μαθαίνει πράγματα που δεν ξέρει. Το πρόσωπο του Ερνέστο θα το ξαναβρούμε στο κινηματογραφικό έργο “Les Enfants” (“Τα παιδιά”, 1985) και στο μυθιστόρημα *La pluie d'été* (*Η καλοκαιρινή βροχή*, 1990). Το επόμενο έτος (1972), εκδίδεται από τον “Gallimard” το *L'Amour* (*Η Αγάπη*), μυθιστόρημα τα γεγονότα του οποίου ξεκινούν σε ένα παραθαλάσσιο θέρετρο στην Thala, μια πόλη κοντά σε μια μεγάλη ερημική παραλία. Υπάρχουν τρεις χαρακτήρες: μια γυναίκα και δύο άνδρες.

⁹⁷ Μαργκερίτ Ντυράς, «Μετεώρο πάθος», ο.π., σελ. 34.

Δεν υπάρχουν πολλές αλληλεπιδράσεις μεταξύ τους και οι προτάσεις που λένε είναι σύντομες. Επικοινωνούν με χειρονομίες και βλέμματα. Είναι σχεδόν σαν να έχουν χάσει και οι τρεις τις αναμνήσεις τους ή σαν να ήταν ένα όνειρο.

Το 1973 όμως, οι Γάλλοι αναγνώστες θα γνωρίσουν, από τον εκδοτικό οίκο “Gallimard”, ένα ακόμα ένα θεατρικό έργο της, το *India Song*, που είναι βασισμένο στο μυθιστόρημά της *Ο Υποπρόξενος* (1966). Στη Βρετανική Ινδία της δεκαετίας του 1930, στη Γαλλική Πρεσβεία στην Καλκούτα, φωνές ανακαλούν τη μνήμη μιας γυναίκας που έχει τώρα εξαφανιστεί και είναι θαμμένη στο νεκροταφείο της πόλης. Πρόκειται για την Anne-Marie Stretter, πρώην σύζυγο του πρέσβη. Ένα βράδυ, κατά τη διάρκεια δεξίωσης στην πρεσβεία και μέσα στην καλοκαιρινή έξαρση του μουσώνα, ο Υποπρόξενος της Γαλλίας στη Λαχόρη είχε εκφράσει την αγάπη του στην Anne-Marie. Υπήρξε σκέψη και πρόθεση από τον καταξιωμένο Βρετανό σκηνοθέτη Peter Hall να παρουσιαστεί το έργο στο Λονδίνο, σχέδιο το οποίο τελικά δεν υλοποιήθηκε. Δυο χρόνια αργότερα (1975), η Duras θα γράψει το σενάριο της ομώνυμης κινηματογραφικής ταινίας που θα γυριστεί.⁹⁸

Μετά το 1971-1972, η Duras ζει μόνη στο σπίτι της στο Neauphle-le-Château. Από το 1975, επιστρέφει περιοδικά στο αλκοόλ, εξέλιξη που αν και θα της δημιουργήσει προβλήματα, δεν θα την εμποδίσει να συνεχίσει τη δημιουργική της πορεία. Το 1972, θα κυκλοφορήσει η πρώτη σχετική με τη ζωή και το έργο της γαλλική μονογραφία. Πρόκειται για το βιβλίο του Alain Vircondelet, *Marguerite Duras ou le temps de détruire (Η Μαργκερίτ Ντυράς ή ο καιρός της καταστροφής)* το οποίο εκδίδεται από τις εκδόσεις “Seghers” στη σειρά “Συγγραφείς του χθες και του σήμερα”. Το 1975, θα παρασταθεί και πάλι το *Ημέρες ολόκληρες μέσα στα δέντρα* στο θέατρο “Orsay”. Το 1976, σε δική της σκηνοθεσία, θα ανέβει το *Τα Νερά και τα Δάση* στο θέατρο “Mouffetard”, ενώ, το 1977, εκδίδεται από τον οίκο “Mercure de France” το θεατρικό της *L’Éden Cinéma* που θα ανέβει στο Θέατρο “Orsay”, από το θεατρικό θίασο “Renaud Barrault” σε σκηνοθεσία Claude Régy. Πρόκειται για θεατρική προσαρμογή του αυτοβιογραφικού της μυθιστορήματος *Φράγμα στον Ειρηνικό* (1950). Την ίδια χρονιά (1977) θα υπάρξει κινηματογραφική εκδοχή του *Ολόκληρες μέρες μέσα στα δέντρα*.

⁹⁸ Βλ. στο σχετικό κεφάλαιο.

Στη πενταετία 1975-1980, η Duras θα βιώσει τη λύπη της απώλειας ανθρώπων με τους οποίους είχε συνδέσει διάφορες σημαντικές στιγμές της ζωής και πορείας της. Ο εκδότης και φίλος της Gaston Galimard που είχε δεχτεί και προωθήσει μεταπολεμικά τα βιβλία της φεύγει από τη ζωή το 1975 ενώ την επόμενη χρονιά χάνει τον Raymond Queneau που την είχε στηρίξει και ενθαρρύνει να γράψει. Στις 20 Σεπτεμβρίου του 1979 δολοφονείται από αγνώστους ο γνωστός της Pierre Goldman, που, ως φοιτητής, είχε αναπτύξει έντονη πολιτική δράση στον χώρο της άκρας Αριστεράς. Στις 15 Απριλίου του 1980 πεθαίνει ο Jean-Paul Sartre με τον οποίο, παρά τις αντιθέσεις που τους χώριζαν, τους ένωνε μια κοινή πορεία στον αγώνα στις γραμμές της Αριστεράς. Λίγο νωρίτερα, είχε πεθάνει ο γείτονάς της Roland Barthes με τον οποίο την ένωναν δεσμοί φιλίας παρά τις επιφυλάξεις που ανά καιρούς είχε εκφράσει για το έργο του.

Σημαντικό σταθμό στην πορεία καταξίωσης της Duras αποτελεί το έτος 1976 αφού, για πρώτη φορά, το όνομά της θα «ενταχθεί στο “Μικρό εικονογραφημένο Larousse” δίπλα σε αυτά των Nathalie Sarraute, Jean Genet και Jean-Marie Le Clézio».⁹⁹ Το 1980, εκδίδονται δυο νέα μυθιστορήματά της, το *Vera Baxter ou les Plages de l'Atlantique* (*Βέρα Μπάξτερ ή οι Παραλίες του Ατλαντικού*) από τις εκδόσεις “Albatros” και το *L'Homme assis dans le couloir* (*Ο Άντρας στον διάδρομο*). Το πρώτο αποτελεί μυθιστορηματική προσαρμογή κινηματογραφικής ταινίας του 1977¹⁰⁰ και αναφέρεται στη γυναικεία μορφή της Vera Baxter που ζει σε μια βίλα στην Thionville-sur- mer. Αγάπησε στη ζωή της μόνο τον σύζυγό της, Jean, υπέφερε όμως πολύ φτάνοντας μέχρι τη σκέψη να αυτοκτονήσει. Εδώ την βλέπουμε να εκμυστηρεύεται πτυχές της ζωής της σε μια παλιά ερωμένη του. Της διηγείται πώς πλήρωσε ένα δημοσιογράφο για να γίνει εραστή της. *Ο Άντρας στον διάδρομο*, που εκδόθηκε από τον οίκο “Minuit”, είναι η ιστορία ενός άντρα που κάθεται σε ένα διάδρομο και μιας γυναίκας που είναι ξαπλωμένη σε ένα κήπο, σε μικρή απόσταση από τον άντρα.

Το καλοκαίρι του 1980, θα δεχτεί να αναλάβει μια εβδομαδιαία στήλη στην εφημερίδα *Libération* όπου θα σχολιάζει την επικαιρότητα. Μετά από ένα ταξίδι στη Σικελία όπου ήταν προσκεκλημένη σε διεθνές φεστιβάλ κινηματογράφου, θα επιστρέψει στην κατοικία της των Μαύρων Βράχων μέσα σε βαθύ στοχασμό για τα παγκόσμια γεγονότα που ταραάζουν τον κόσμο. Στις 29 Ιουλίου θα κτυπήσει την πόρτα της ένας νεαρός

⁹⁹ Jean Valier, *C'était...* ο.π., σελ. 692

¹⁰⁰ Βλ. στο σχετικό κεφάλαιο

Βρετόνος, ο Yann Andréa που θα γίνει σύντροφος της ζωής της στα τελευταία δεκαέξι χρόνια που της έμεναν να ζήσει.

Το 1981, ταξιδεύει στον Καναδά για μια σειρά συνεντεύξεων τύπου στο Montreal όπου και γυρίζεται η ταινία μικρού μήκους *L'Homme atlantique (Ο Ατλαντικός Άντρας)*¹⁰¹, βασισμένη στο ομώνυμο μυθιστόρημά της που εκδίδεται από τον οίκο “Minuit” την ίδια χρονιά. Το κείμενο εμφανίζεται σαν μια μακρά ερωτική επιστολή που η Marguerite Duras δείχνει να έχει γράψει στον Yann Andréa. Ένα μακρύ ερωτικό γράμμα που μιλά για ψυχικό τραύμα, ρήξη, θάνατο, θάλασσα, Θεό. Την επιστολή απευθύνει στον πληθυντικό σαν ο αφηγητής να θέλει να δημιουργήσει μια αίσθηση απόστασης μεταξύ της ίδιας και του αγαπημένου. Την ίδια χρονιά, εκδίδονται από τον οίκο “Minuit” με τίτλο “L'Été 80” (“Το καλοκαίρι του 80”) μια σειρά άρθρων της που έχουν δημοσιευτεί από τον Ιούνιο μέχρι τον Αύγουστο του 1980 στην εφημερίδα *Libération* καθώς και, από τις εκδόσεις “Albin Michel”, το βιβλίο *Outside* που αποτελεί επίσης συλλογή κειμένων της. Το 1981 επίσης, ο οίκος “Minuit” εκδίδει το θεατρικό της *Agatha* που αποτελεί διάλογο ενός αδελφού με την αδελφή του στον οποίο ανακαλούν παιδικές αναμνήσεις υπονοώντας έναν αιμομικτικό έρωτα.¹⁰²

Το 1981 όμως, θα είναι μια σημαντική χρονιά στη ζωή της Duras για ένα λόγο τελείως διαφορετικό από τη λάμψη της λογοτεχνικής και κινηματογραφικής αναγνώρισης. Ο François Mitterrand, φίλος της από την εποχή της Αντίστασης, νικά τον Giscard d'Estaing στις Προεδρικές εκλογές, συγκεντρώνοντας το 51,75% των ψήφων και αναδεικνύεται Πρόεδρος της Γαλλικής Δημοκρατίας, αξίωμα που θα διατηρήσει ως το 1994, ενώ και το 1988 κερδίζει τις προεδρικές εκλογές στο δεύτερο γύρο, με 54,01%, με συνυποψήφιο τον Jacques Chirac. Άτομο με εμπειρία και συμμετοχή στα κοινά και τα μεγάλα γεγονότα της εποχής του, ο Mitterrand, στα 12 χρόνια της περιόδου 1946-1958, λαμβάνει μέρος σε πολυάριθμες Κυβερνήσεις της Γαλλίας, ως Υπουργός Εσωτερικών στην Κυβέρνηση Pierre Mendès (1954-1955) καθώς και στην Κυβέρνηση του Guy Mollet (1956-1957). Στις Προεδρικές Εκλογές του 1965 είναι ενιαίος υποψήφιος της Αριστεράς, καθώς είχε εναντιωθεί εμφανώς στις πολιτικές του De Gaulle. Στις 16 Ιουνίου 1971 εκλέγεται Πρώτος Γραμματέας του Σοσιαλιστικού Κόμματος, θέση που θα διατηρήσει ως το 1981. Η Duras εκτιμούσε πολύ τον Mitterrand και ως αγωνιστή στην Αντίσταση αλλά και για την μετέπειτα πορεία του με

¹⁰¹ Βλ. το σχετικό κεφάλαιο

¹⁰² Το έργο αυτό έτυχε και κινηματογραφικής προσαρμογής. Βλ. στο σχετικό κεφάλαιο.

κορύφωση την περίοδο της Προεδρίας του στην οποία θα αναδειχθεί σε θιασώτη της ευρωπαϊκής ενότητας και συνεργασίας, θα καταργήσει τη θανατική ποινή στην Γαλλία, το όριο συνταξιοδότησης των εργαζομένων θα μειωθεί στα 60 έτη από τα 65 (όπως είχε θεσπιστεί από το 1910) ενώ συνυπογράψει την Συνθήκη του Schengen και την Συνθήκη του Maastricht για λογαριασμό της Γαλλίας. Παράλληλα, η ομοφυλοφιλία παύει να θεωρείται αδίκημα, ενώ, αντίθετα, θεωρείται αδίκημα η παρεμπόδιση της άμβλωσης. Σε ερώτημα αν γνωρίζει τον Mitterrand, η Duras είχε απαντήσει:

«Ναι, από την Αντίσταση. Είναι ανάμεσα στους λίγους ανθρώπους και στους πρώτους στους οποίους στέλνω τα βιβλία μου. Είμαι βέβαιη ότι θα τα διαβάσει και ότι θα με πάρει τηλέφωνο για να τα συζητήσουμε. Είναι ένας άνθρωπος που αγαπάει πολύ τη ζωή ο Mitterrand».¹⁰³

Επειδή, παρά τη συνέχιση της συγγραφικής της πορείας, το αλκοόλ συνεχίζει να καταστρέφει την υγεία της, τον Οκτώβριο του 1982 συμφωνεί να υποβληθεί σε αποτοξίνωση στο Αμερικανικό Νοσοκομείο του Neuilly. Διαβάζουμε:

«Γνώρισα το οινόπνευμα όπως γνωρίζουμε έναν άνθρωπο. Άρχισα να πίνω στις πολιτικές συγκεντρώσεις ή σε φιλικές βραδιές. Ύστερα, στα σαράντα μου, μου έγινε συνήθεια. [...] Όσπου μπήκα στο αμερικανικό νοσοκομείο του Νεγί όπου, μετά από τρεις εβδομάδες παραισθήσεων, παραληρήματος, ουρλιαχτών, κατάφερα να τα βγάλω πέρα».¹⁰⁴

Αλλού, εκμυστηρεύεται:

« Το αλκοόλ ξεκινάει με το ν' απηχεί τη μοναξιά και καταλήγει με το να σε κάνει να την προτιμάς από κάθε τι άλλο. Δεν είν' απαραίτητο ότι όποιος πίνει θέλει και να πεθάνει, όχι. Μα δε γίνεται να πίνεις δίχως να σου περνάει από το μυαλό ότι αυτοκτονείς. Το να ζεις με το αλκοόλ είναι σαν να ζεις πλάι πλάι με το θάνατο. Αυτό που σε σταματάει από την αυτοκτονία μέσα στην τρέλα της αλκοολικής μέθης είναι η σκέψη πως πεθαμένος δεν θα μπορείς να πίνεις».¹⁰⁵

«Έπινα πάντα παρέα με άντρες. Το αλκοόλ παραμένει συνδεδεμένο με τη θύμηση της σεξουαλικής βίας, της προσδίνει λάμψη, αδιάρρηκτο απ' αυτήν. Μα στο μυαλό μας

¹⁰³ «Οι εξομολογήσεις της Ντυράς» στο www.oanagnostis.gr/i-exomologisis-tis-ntiras/

¹⁰⁴ Μαργκερίτ Ντυράς, «Μετέωρο πάθος», ο.π., σελ. 153

¹⁰⁵ Μαργκερίτ Ντυράς, «Αυτοβιογραφία. Η Μαργκερίτ Ντυράς ...», ό.π., σελ. 21

μόνο. Το αλκοόλ αντικαθιστά το συμβάν της ηδονής αλλά δεν παίρνει τη θέση του. Οι σεξομανείς, γενικά, δεν είναι αλκοολικοί. Αλκοολικοί είναι οι διανοούμενοι». ¹⁰⁶

Πέρα όμως από την συνέχιση της δύσκολης προσωπικής της περιπέτειας, το 1982 είναι χρονιά έκδοσης δύο ακόμα βιβλίων της, ενός μυθιστορήματος και ενός θεατρικού έργου. Το *La Maladie de la mort* (*Η αρρώστια του θανάτου*), εκδίδεται από τον οίκο “Minuit”. Στο μυθιστόρημα, παρουσιάζεται ένας άντρας που πληρώνει μια γυναίκα για να ξαπλώνει γυμνή σε ένα κρεβάτι για αρκετές ημέρες σε ένα δωμάτιο με θέα στη Μαύρη Θάλασσα και να υποτάσσεται. Το κάνει και αυτός παρακολουθεί τον ύπνο της. Θα την αγγίξει, θα κοιμηθεί και θα κλάψει δίπλα της. Αυτή του λέει ότι ο ίδιος έχει την ασθένεια του θανάτου, την οποία αναγνώρισε από την αρχή. Μετά από αρκετές νύχτες, κλαίει για την ίδια του τη ζωή και καταφέρνει να τον πείσει ότι αυτό συμβαίνει γιατί δεν αγαπά. Του λέει να μην κλαίει πλέον για τη ζωή του. Σιγά-σιγά η γυναίκα θα αποκτήσει τον έλεγχο, αλλά χωρίς να δείχνει να το θέλει. Δημιουργείται η αίσθηση ότι ο ίδιος μοιάζει να αφήνεται σταδιακά στον έλεγχό της. Μια μέρα όμως δεν επιστρέφει και δεν θα επιστρέψει ποτέ.

Δυο χρόνια μετά την έκδοσή του, το μυθιστόρημα αυτό θα γίνει κινηματογραφική ταινία και αργότερα, όπως θα δούμε στη συνέχεια, θα τύχει θεατρικών προσαρμογών.

Το θεατρικό της έργο *Savannah Bay* εκδίδεται από τον οίκο “Minuit” (1982) και θα ανέβει, σε δική της σκηνοθεσία, την επόμενη χρονιά (1983) στο Θέατρο “Rond Point” ενώ το μεθεπόμενο έτος (1984) θα γίνει ταινία μικρού μήκους. Στο θεατρικό κείμενο εμφανίζονται δύο γυναίκες που εξερευνούν τις στροφές της μνήμης για να θυμηθούν ένα γεγονός που δεν είδαν, αλλά το οποίο συγκλόνησε τη ζωή τους: την αυτοκτονία μιας νεαρής γυναίκας στον κόλπο της Σαβάνας, μια μέρα μετά τον τοκετό της. Στο Savannah Bay, μια μικρή πόλη στο Siam, μια δεκαεξάχρονη νεαρή γυναίκα και ένας άγνωστος νεαρός έζησαν μια έντονη ερωτική σχέση. Συναντήθηκαν στη μέση της θάλασσας, πάνω σε μια λευκή πέτρα που την χτυπούν τα κύματα. Αυτή όμως η νεαρή γυναίκα πέθανε μετά τον τοκετό. Αναμφίβολα πρόκειται για αυτοκτονία. Η μητέρα της, Madelaine, μια διάσημη ηθοποιός, ηλικιωμένη πια, προσπαθεί να θυμηθεί, μπροστά σε μια νεότερη γυναίκα που την ρωτά για το γεγονός, αλλά χάνει τη μνήμη της. Μεταξύ αβέβαιων αναμνήσεων και μυθοπλασίας, σιωπής και ακινησίας, συγκροτείται ένας διάλογος μεταξύ των δύο γυναικών. Απομένει μόνο μια βεβαιότητα: η λευκή πέτρα της

¹⁰⁶ Μαργκερίτ Ντυράς, «Αυτοβιογραφία. Η Μαργκερίτ Ντυράς ...», ό.π.,σελ. 22

συνάντησης των δύο εραστών. Η εμμονή του έρωτα, του θανάτου, μνήμη και λήθη, όλα τα αγαπητά στην Duras θέματα εμφανίζονται και πάλι σε αυτό το βιβλίο.

Το 1983, η Nathalie Sarraute, συνοδοιπόρος της Duras στο “Νέο Μυθιστόρημα” εκδίδει από τον οίκο “Gallimard” το έργο της *Enfance* (*Τα παιδικά χρόνια*) με το οποίο επιβεβαιώνεται η σημαντική παρέμβαση μιας σειράς ανατρεπτικών συγγραφέων στη μεταπολεμική γαλλική λογοτεχνία. Τη διαφορετική αυτή αυτοβιογραφία της, που καλύπτει τα πρώτα έντεκα χρόνια της ζωής της, η Sarraute τη συνθέτει πάνω σε ένα διάλογο με τον εαυτό της και τη συνείδησή της προσφέροντας, με τον τρόπο αυτό, δυο διαφορετικές εκδοχές του τρόπου προσέγγισης της ανάκλησης της ανάμνησης, αμφισβητώντας, αποδομώντας και ανατρέποντας την παραδοσιακή μορφή της αυτοβιογραφική έμπνευσης και γραφής.

Σχετικά πάντως με την όποια συμπίεση της Duras με το “Νέο Μυθιστόρημα” έχει καταγράψει η λογοτεχνική κριτική, η ίδια, παρά την εκτίμηση και την αναγνώριση του έργου των εκπροσώπων της λογοτεχνικής αυτής σχολής- τάσης, δεν παρέλειπε να σημειώνει και τις τάσεις διαφοροποίησής της :

« Όλοι τους ήταν πολύ διανοούμενοι για μένα. Με μια λογοτεχνική θεωρία την οποία έπρεπε να ακολουθήσεις και να κατευθύνεις προς αυτήν κάθε φαντασία. Εγώ όχι, δεν είχα ποτέ ιδέες πάνω σε αυτό, ούτε δίδαγμα να δώσω...

Η Nathalie Sarraute είναι από τις πολύ αγαπημένες μου φίλες: φυσικά, πίστευα πάντα ότι τα δοκίμιά της, για τον Dostoevsky για παράδειγμα, ήταν ανώτερα από τα μυθιστορήματά της, πάντα υπερβολικά εγκεφαλικά. Εδώ και μερικά χρόνια άρχισε κι αυτή να γράφει σε ύφος αυτοβιογραφικό. Ποιος από μας όμως διάβασε το *Παιδικά χρόνια*; Λένε ότι πούλησε ελάχιστα. Ο Robbe Grillet βρίσκεται στον τρίτο τόμο της οικογενειακής του σάγκας. Πείτε μου όμως, μιλάει κανείς ακόμα στην Ιταλία για τα βιβλία του; Σύμφωνα, είναι ένας προικισμένος άντρας, γεμάτος ενθουσιασμό...Θυμάμαι μια φορά που, λίγο μπερδεμένα όπως συνήθιζε, χωρίς καμιά κακία άλλωστε, με κατηγόρησε ότι επαναλαμβάνομαι. Λες και το να επιμένεις σε ορισμένα θέματα, από βιβλίο σε βιβλίο, σημαίνει αναγκαστικά έλλειψη φαντασίας. Κάθε καινούργιο κείμενο που γράφω αντικαθιστά το παλιό, το διευρύνει, το τροποποιεί».¹⁰⁷

¹⁰⁷ Μαργκερίτ Ντυράς, «Μετέωρο πάθος», ο.π.,σελ. 85-86.

Πέρα όμως από τις όποιες αποστάσεις κρατά από τις θέσεις και τη γραμμή του “Νέου Μυθιστορήματος”, η γενικότερη άποψή της για αρκετούς εν ζωή συγγραφείς είναι κριτική. Όταν της ζητήθηκε να πει τη γνώμη της για ορισμένους σύγχρονους Γάλλους συγγραφείς όπως ο Philippe Sollers, ο Michel Tournier, ο Michel Leiris και ο Michel Butor, απάντησε:

« Ποιος τους διαβάζει; Υποψιάζομαι ότι είναι πληκτικοί. Άνθρωποι όπως ο Butor: μετά την *Τροποποίηση*, νομίζω ότι είχε ελάχιστα να πει. Ο Sollers είναι εξαιρετικά περιορισμένος: ένας άνθρωπος σαν αυτόν, που κάνει τα πάντα για να προσελκύσει το μεγάλο κοινό και να κάνει να μιλάνε γι’ αυτόν προκαλώντας τους μικροαστούς με θέματα τα οποία στην πραγματικότητα δεν σκανδαλίζουν πια κανέναν, δεν πρέπει να έχει μεγάλη αυτοπεποίθηση.

Εξάλλου, ακούστε, οι άνθρωποι αυτοί νομίζω πως δεν με υποφέρουν πια. Είναι φθονεροί, όπως οι περισσότεροι κριτικοί που εξανίστανται κάθε φορά που παρεμβαίνω στις εφημερίδες ή εμφανίζομαι στην τηλεόραση, έτοιμοι να με χτυπήσουν όπως πέρσι, όταν ο Godard κι εγώ μιλήσαμε για κινηματογράφο και βιβλία στην τηλεόραση. Κανείς από αυτούς πάντως δεν θα γράψει ποτέ βιβλίο όπως *Το μακρύ ταξίδι της Lola V. Stein*». ¹⁰⁸

Ακόμα όμως και για την Marguerite Yourcenar, όταν της επισήμαναν ότι, όταν ζούσε, μοιραζόταν μαζί της την πρώτη θέση στη γυναικεία γαλλική λογοτεχνία, είπε:

«Η Yourcenar ήταν μέλος της Γαλλικής Ακαδημίας. Εγώ όχι. Τι άλλο να πω; Τα απομνημονεύματα του Αδριανού είναι μεγάλο βιβλίο. Τα υπόλοιπα, ξεκινώντας από *Τα Αρχαία του Βορρά*, μου φαίνεται ότι δεν διαβάζονται. Το άφησα στη μέση».¹⁰⁹

Η κριτική όμως στάση της Duras απέναντι σε αρκετούς συγγραφείς της εποχής της δεν οφείλεται μόνο σε έριδες και συγκρούσεις που εστιάζονται σε αιτίες πολιτικής ή ταξικής ιδεολογίας ή σε προσωπικές προτιμήσεις ή σε κριτική που της ασκείτο. Επρόκειτο για δημιουργό με θέσεις σχετικά με τη θέση και το ρόλο της λογοτεχνίας. Σε ερώτηση ποιο είναι κατά τη γνώμη της το έργο της λογοτεχνίας, είχε απαντήσει:

«Να αναπαραστήσει το απαγορευμένο. Να πει αυτά που δεν λέγονται κανονικά. Η λογοτεχνία οφείλει να δημιουργεί σκάνδαλο: όλες οι πνευματικές δραστηριότητες σήμερα πρέπει να σχετίζονται με τον κίνδυνο, την περιπέτεια. Ακόμα και ο ποιητής

¹⁰⁸ Μαργκερίτ Ντυράς, «Μετέωρο πάθος», ο.π., σελ. 86-87

¹⁰⁹ Μαργκερίτ Ντυράς, «Μετέωρο πάθος», ο.π., σελ. 87.

έχει μέσα του τον κίνδυνο, είναι κάποιος που, αντίθετα με εμάς, δεν προστατεύεται από τη ζωή.

Κοιτάξτε τον Raybaud, τον Verlaine... Αλλά ο Verlaine έρχεται μετά. Ο μεγαλύτερος παραμένει ο Baudelaire: είκοσι ποιήματα ήταν αρκετά για να κερδίσει την αιωνιότητα».¹¹⁰

Το 1984, εκδίδονται, από τον “Gallimard”, δυο νέα θεατρικά έργα της Duras, το *La Bête dans la jungle* (Το τέρας στη ζούγκλα) και το *Les Papiers d'Asperm* (Τα χαρτιά του Άσπερμ). Στο πρώτο, η Duras παρουσιάζει τη θεατρική της εκδοχή μιας αινιγματικής ιστορίας του Henry James, *The Beast in the Jungle* η οποία είχε παρουσιάσει, το 1981, στο θέατρο “Gérard Philipe” σε σκηνοθεσία Alfredo Arias. Ένας άντρας και μια γυναίκα γνωρίζονται. Είχαν ήδη συναντηθεί. Αυτός νομίζει ότι το θυμάται, εκείνη το θυμάται πολύ καλά. Τότε της είχε εμπιστευτεί το μυστικό του, ότι δηλαδή ζει με την πεποίθηση ότι υπάρχει στη ζωή του μια μυστηριώδης προδιαγεγραμμένη μοίρα, ένα εκπληκτικό, ίσως φοβερό γεγονός που θα του συμβεί μια μέρα. Οδηγούνται σε μια παράξενη συμφωνία, ό,τι αυτή θα είναι η σύντροφος αυτής της προσδοκίας. Η ζωή τους συνεχίζεται, ακίνητη, ανήσυχη. Το “θηρίο” δεν εμφανίζεται. Μήπως, όμως - προτείνει ο James - αυτή η γυναίκα είναι η μοίρα που δεν κατάλαβε; Και στα *Χαρτιά του Άσπερμ*, έχουμε μια θεατρική εκδοχή της νουβέλας *The Aspern Papers* στην οποία ο Henry James παρουσιάζει τον αφηγητή στον οποίο ένας εκδότης αναθέτει να βρει και να του φέρει τα προσωπικά χαρτιά του πεθαμένου μεγάλου Αμερικανού ποιητή, Jeffrey Aspern. Η θεατρική αυτή εκδοχή της Duras (και του Robert Adlem) είχε παρουσιαστεί το 1961 στο Παρίσι στο θέατρο “Mathurins” σε σκηνοθεσία Raymond Rouleau.

Το 1984 όμως είναι κυρίως η χρονιά έκδοσης του μεγάλου μυθιστορηματικού της σταθμού, *L'Amant* (Ο Εραστής), βιβλίο για το οποίο η συγγραφέας έλαβε το βραβείο Goncourt και «που κατάφερε πολύ γρήγορα να αποκτήσει τον χαρακτηρισμό του σύγχρονου κλασικού».¹¹¹

Το 1984 θα είναι όμως και χρονιά στην οποία η Duras θα εμπλακεί αναπάντεχα σε μια περίεργη και τραγική υπόθεση, αποδεικνύοντας με τη στάση της την επιθυμία της να

¹¹⁰ Μαργκερίτ Ντυράς, «Μετέωρο πάθος», ο.π.,σελ. 82.

¹¹¹ Σωτηρία Γεωργαντή, “Στη διακεκαυμένη ζώνη της γης. Ο Εραστής” στο <https://www.literature.gr/sti-diakekavmeni-zoni-tis-gis-grafi-i-sotiria-georganti-o-erastis-margkerit-ntyas/>. Αναλυτική αναφορά στο μυθιστόρημα αυτό (υπόθεση, υποδοχή) θα γίνει σε επόμενο κεφάλαιο

παίρνει θέση και σε κοινωνικά ζητήματα της καθημερινότητας τα οποία απασχολούσαν τη γαλλική κοινωνία. Ο τετράχρονος Gregory Villemin βρέθηκε νεκρός, με τα χέρια του δεμένα, στον ποταμό Vologne της Γαλλίας τον Οκτώβριο του 1984. Νωρίτερα, οι γονείς του είχαν λάβει ένα ανώνυμο τηλεφώνημα που τους πληροφορούσε ότι κάποιος απήγαγε και πέταξε το παιδί στο ποτάμι για να τους εκδικηθεί. Ο δράστης δεν βρέθηκε ποτέ, αν και συγγενείς του είχαν κατηγορηθεί αδικώς ότι ευθύνονται για τον φόνο του. Πρώτος οδηγήθηκε στα χέρια των αρχών ένας ξάδελφός του που κατηγορήθηκε από άλλη συγγενή τους. Ωστόσο, οι κατηγορίες αργότερα αποσύρθηκαν, ενώ δεν βρέθηκε κανένα αποδεικτικό στοιχείο εναντίον του. Παρόλα αυτά, ο πατέρας του θύματος σκότωσε με το όπλο του τον πρώην ύποπτο, όντας πεπεισμένος ότι είναι πράγματι ο δράστης. Αργότερα, στην φυλακή οδηγήθηκε η μητέρα του παιδιού, Christine, η οποία τελικά αφέθηκε ελεύθερη. Όλα αυτά τα χρόνια, η οικογένεια λάμβανε γράμματα από τον φερόμενο δολοφόνο του Gregory, ο οποίος υπέγραφε ως “το Κοράκι”.

Σε άρθρο της στην εφημερίδα *Libération* στις 17 Ιουλίου 1985, η Duras παίρνει θέση σχετικά με αυτή την υπόθεση που συγκλόνισε τότε τη Γαλλία υπερασπιζόμενη την μητέρα. Οικειοποιείται ολόκληρη την υπόθεση σε σημείο που κάνει τη Christine Villemin ηρωίδα. Θα πει σε μια συνέντευξή της:

« Το έγκλημα της Christine Villemin είναι το λάθος κάποιας που, πριν από όλα, όπως κάθε γυναίκα, ήταν η ίδια θύμα: περιορισμένη στην υλική πλευρά της ύπαρξης, ανίκανη να σηκώσει κεφάλι, καταδικασμένη στην παγίδα μιας ανεπιθύμητης ζωής».¹¹²

Δεν είναι η πρώτη φορά που με άρθρο της η Duras λαμβάνει ενεργό μέρος στην πολιτική και κοινωνική ζωή της χώρας της. Από τα τέλη της δεκαετίας του 1950 παρεμβαίνει σε ποικίλα θέματα μέσα από τις σελίδες εβδομαδιαίων ή καθημερινών φύλλων, όπως για παράδειγμα στη *Monde*, τη *France-Observateur* (μετέπειτα *Nouvel Observateur*) ακόμα και σε γυναικεία περιοδικά όπως το *Vogue* ή το *Sorcières*, για να συνεργαστεί αργότερα και με την *Libération* και το *L'autre journal*. Γράφει:

«Μου έγινε ξαφνικά απαραίτητο να εκθέσω τις απόψεις μου για ορισμένα θέματα. Μια ανάγκη να βγω στο φως, να αναμετρηθώ με τον εαυτό μου έξω από τους τοίχους της κρεβατοκάμαράς μου. Άρχισα να γράφω άρθρα τις ώρες που είχα κενό, στα διαλείμματα του καθημερινού γραψίματος. Όταν έγραφα βιβλίο, ούτε καν διάβαζα

¹¹² Μαργκερίτ Ντυράς, «Μετέωρο πάθος», ο.π., σελ. 41.

εφημερίδες. Όμως τα άρθρα, δεν μπορείτε να φανταστείτε πόσο χρόνο μου έπαιρναν, η πίεση ήταν μεγάλη, έστω κι αν το έκανα εδώ και πολλά χρόνια {...}

Πάντα μου άρεσε η αμεσότητα της δημοσιογραφικής γραφής. Το κείμενο πρέπει να έχει μέσα του τη δύναμη – γιατί όχι και τα όρια – της βιασύνης με την οποία γράφτηκε. Προτού καταναλωθεί και πεταχτεί.

Αφού με είχαν θερμοπαρακαλέσει να παρέμβω σε τούτο ή σε κείνο το γεγονός, συχνά οι συντάκτες της *Monde* δεν είχαν το θάρρος να δημοσιεύσουν το άρθρο μου...

Όσο για το *L'autre journal*, ένα λογοτεχνικό περιοδικό της Αριστεράς, που μου αρέσει περισσότερο από τα άλλα, είπαν ότι αν συνεργαζόμουν εκεί, οι πωλήσεις θα ανέβαιναν». ¹¹³

Σε ερώτηση ποιος πρέπει να είναι ο ρόλος της δημοσιογραφίας, θα πει:

«Δεν πιστεύω ότι μπορεί να υπάρξει επαγγελματική αντικειμενικότητα: προτιμώ μια καθαρή “προσωπική θέση”. Κάτι σαν ηθική στάση. Πράγμα το οποίο ο συγγραφέας μπορεί θαυμάσια να το αποφύγει στα δικά του βιβλία». ¹¹⁴

Σε μια επισήμανση ότι τα ρεπορτάζ της εκλαμβάνονται ως ταξίδια στο περιθώριο της κοινωνίας – γκέτο, φυλακές, πεζοδρόμιο, ή αντίθετα, μοναστήρια – όπου συναντάμε κρατουμένους, δολοφόνους, Καρμελίτισσες μοναχές, προλετάριους, Αφρικανούς, Εβραίους, θα σχολιάσει:

«Εκείνο που ήθελα, ήταν να δώσω φωνή σε έναν κόσμο για τον οποίο, την εποχή της οικονομικής άνθησης, δεν ξέραμε τίποτα. Να προσπαθήσω ώστε ορισμένες μαρτυρίες – η αγωνιώδης αυτοάμυνα ενός Αλγερινού εργάτη, το τρομακτικό πνευματικό κενό μιας Καρμελίτισσας μοναχής – να έχουν τέτοιο αντίκτυπο που να μην είναι πια άγνωστες ή να γίνονται αντικείμενο εκμετάλλευσης από τη μεγαλοαστική τάξη». ¹¹⁵

Το 1985, απονέμεται το βραβείο Νόμπελ Λογοτεχνίας στον Claude Simon, έναν από τους αντιπροσωπευτικότερους εκπρόσωπους του “Νέου Μυθιστορήματος”. Δύσκολα και μερικές φορές απρόσιτα, τα έργα του Simon θα αποτελέσουν σημεία αναφοράς μιας διαφορετικής γραφής στη μεταπολεμική γαλλική λογοτεχνία, στη γραμμή της οποίας η λογοτεχνική κριτική ενέταξε και την Marguerite Duras δίχως πάντως η ίδια να αποδεχθεί την πλήρη ένταξή τη σε αυτήν.

¹¹³ Μαργκερίτ Ντυράς, «Μετέωρο πάθος», ο.π., σελ.38- 39

¹¹⁴ Μαργκερίτ Ντυράς, «Μετέωρο πάθος», ο.π., σελ. 39-40

¹¹⁵ Μαργκερίτ Ντυράς, «Μετέωρο πάθος», ο.π., σελ. 42

Με το έργο *La Musica deuxième* (*Η Μουσική δεύτερη*) που εκδίδει ο “Galimard” το 1985, η Duras επιστρέφει στη θεατρική γραφή. Μετά την πρώτη θεατρική εκδοχή με τη *Μουσική* (1965), επανατοποθετεί στο κέντρο της υπόθεσης το ζευγάρι που συναντιέται σε ξενοδοχείο του Hébreux για πρώτη φορά μετά τον χωρισμό τους με την ευκαιρία έκδοσης του διαζυγίου τους. Περνούν τη νύχτα μιλώντας για ζητήματα που δεν είχαν θίξει. Το έργο διαφοροποιείται από την πρώτη του γραφή ως προς το ότι το ζευγάρι δίνει έμφαση στο πεπερασμένο και το εφήμερο των σχέσεων.

Αν και παραστάσεις θεατρικών της έργων θα συνεχιστούν μέχρι το τέλος της ζωής της αλλά και μετά, με το *Η Μουσική δεύτερη* η Duras δείχνει να κλείνει ένα κύκλο γραφής θεατρικών έργων. Αν και καθιερωμένη και αναγνωρισμένη κυρίως χάρη στη μυθιστορηματική της γραφή αλλά και τις κινηματογραφικές της καινοτομίες, η Duras διεκδικεί και αυτή, με αρκετά θεατρικά έργα και διασκευές για το θέατρο, μια θέση στο πάνθεο των Γάλλων θεατρικών συγγραφέων στη μεταπολεμική σκηνή. Μια σκηνή όπου δεσπόζουν μερικά από τα ιερά τέρατα του είδους, όπως ο Jean-Paul Sartre (1905-1980), ο Albert Camus (1913-1960), ο Eugène Ionesco (1909-1994), ο Samuel Beckett (1906-1989), ο Jean Genet (1910-1986), ο Arthur Adamov (1908-1970) και ο Fernando Arrabal (1932).

Η ίδια, στην ωριμότητα πια της θεατρικής της γραφής και έχοντας γνωρίσει και παρακολουθήσει την γενικότερη θεατρική διαδρομή στη μεταπολεμική Γαλλία, δείχνει να κρατάει αποστάσεις απέναντι σε κάποια από τα σημαντικά αυτά ονόματα δίχως από αυτά να εξαιρούνται και δημιουργοί οι οποίοι την είχαν αρχικά εμπνεύσει:

«Μερικοί θεωρητικοί όπως ο Antonin Artaud, ο οποίος, ωστόσο έφερε επανάσταση στο θέατρο, δεν με ενδιέφεραν πια και τόσο. Όσο για τον Sartre και τον Camus, έβρισκα ότι κάνουν θέατρο για να υποστηρίξουν μια θεωρία, τόσο γερασμένο όσο και οι ιδεολογίες που φούσκωναν το κεφάλι τους. Ένα θέατρο ψεύτικο και διδακτικό, που του έλειπε η αληθινή προσφορά της τραγωδίας. Ο θεατής ήταν περιορισμένος στο ρόλο της παθητικής αποδοχής – της δοκιμασίας, θα έλεγα – ενώ όλα ήταν απλωμένα επιδεικτικά μπροστά του».¹¹⁶

Για να διαμορφώσουμε όμως μια ιδέα του τρόπου με τον οποίο η ίδια εκλαμβάνει τη θεατρική πράξη, ας δούμε πώς απαντά σε ερώτηση τι συμβαίνει όταν τα έργα της περνούν στη σκηνή:

¹¹⁶ Μαργκερίτ Ντυράς, «Μετέωρο πάθος», ο.π., σελ. 141

«Ενώ το βιβλίο υπάρχει καθαυτό, το θεατρικό κείμενο “πραγματώνεται” μόνο πάνω στη σκηνή, έξω από την οποία δεν θα υπήρχε καθόλου. Το αναζωογονούν οι φωνές των ηθοποιών, περνώντας πάνω από τη φωνή του ίδιου του συγγραφέα. Κάθομαι αμίλητη στο βάθος – ένα σημείο διαφυγής, κρυμμένο στα παρασκήνια – αντίκρυ στο θέατρό μου. Εκείνοι που παίζουν, θα λέγαμε, μιλούν αντί για μένα {...}

Για να περάσει στο θέατρο, το λογοτεχνικό κείμενο οφείλει να είναι αυστηρά δομημένο, πράγμα που συμβαίνει πολύ σπάνια. Πάνω από όλα πρέπει να υπολογιστούν εκ νέου οι διαστάσεις: θα μπορούσαμε να μείνουμε στους διαλόγους, αλλά είναι αρκετοί. Προκύπτει λοιπόν μια δυσκολία να αποδώσουμε κάποιες ανείπωτες αναφορές που ανήκουν στο χώρο της μαγείας του γραπτού και που ο κινηματογράφος, σε μικρό μόνο βαθμό, μπορεί να αποδώσει, χάρη στα τεχνικά εφέ».¹¹⁷

Το 1985 όμως, εκδίδεται, από τις δικές της εκδόσεις P.O.L. και το βιβλίο της *La Douleur (Η Οδύνη)* που αποτελείται από έξι διηγήματα και νουβέλες. Πρόκειται για μια συλλογή μερικώς αυτοβιογραφικών, μερικώς φανταστικών ιστοριών. Το μακρύτερης έκτασης έργο, *Η Οδύνη*, είναι η ιστορία αναμονής του συζύγου της που ήταν στα στρατόπεδα συγκέντρωσης για πολιτικούς κρατούμενους, καθώς και η περιγραφή των συναισθημάτων που έφερε ο Β΄ Παγκόσμιος Πόλεμος στις οικογένειες των προσφύγων. Η ιστορία λαμβάνει χώρα στο Παρίσι, κατά τη διάρκεια του Β Παγκοσμίου Πολέμου. Μετά από χρόνια, η Marguerite βρίσκει ένα παλιό ημερολόγιο στο οποίο είχε καταγράψει τους φόβους της, τις ανησυχίες της και την σχεδόν αδιάκοπη επιθυμία της να βρει τον φυλακισμένο σε στρατόπεδο συγκέντρωσης σύζυγό της. Αλλά μέσω των σελίδων που διαβάζει και ταυτόχρονα ανακαλύπτει, συνειδητοποιεί ότι οι σκέψεις της έχουν αλλάξει. Αναρωτιέται λοιπόν μήπως, λόγω της αναμονής, όταν επιστρέψει δεν θα είναι ο ίδιος και ότι η αγάπη της για αυτόν θα έχει αλλάξει.

Η Duras έγραψε τα πολεμικά σημειωματάρια μετά τη σύλληψη του συζύγου της τον Ιούνιο του 1944. Καθ' όλη την εξοφάνισή του, κρατούσε αυτό το ημερολόγιο που αφηγείται την “οδύνη της”. Επομένως, από αυτό το ημερολόγιο έγραψε αργότερα αυτό το έργο, αντλώντας από τις σημειώσεις και τα ιστορικά γεγονότα που βίωσε από μακριά ή κοντά. Ο σύζυγός της, Robert Adlem, είχε εκδώσει από την πλευρά του την

¹¹⁷ Μαργκερίτ Ντυράς, «Μετέωρο πάθος», ο.π., σελ. 136, 137-138

ιστορία του εγκλεισμού του σε στρατόπεδο συγκέντρωσης στο βιβλίο του *L'Espèce humaine* (Το ανθρώπινο είδος, 1947). Η Duras κατηγορήθηκε ότι παρουσίασε με τον τρόπο της την αλήθεια, λέγοντας ψέματα για να αναδείξει τον δικό της πόνο και αδιαφορώντας για τον σύζυγό της.

Όπως θα δούμε, *Η Οδύνη* θα τύχει θεατρικής προσαρμογής μετά το θάνατο της Duras ενώ θα υπάρξει και κινηματογραφική του εκδοχή¹¹⁸. Σε ερώτηση που κάποτε θα της τεθεί σχετικά με την αρετή που η ίδια πιστεύει ότι έχει το βιβλίο αυτό, θα απαντήσει:

«Το γεγονός ότι επέλεξα να ασχοληθώ με το φόβο μιας γυναίκας, υποχρεωμένης να μιλήσει για τον πόλεμο και όχι μόνο για γενικότητες. Να διηγηθώ μικρά περιστατικά, που αφορούν ακόμα και την ανθρώπινη φυσιολογία στις πιο ζωώδεις πλευρές της, όπως το διαλυμένο σώμα του άντρα μου όταν γύρισε από το Νταχάου, ή η ιστορία του Πιέρ Ραμπιέ της Γκεστάπο, που ήθελε να κοιμηθεί μαζί μου και τον εκμεταλλεύτηκα ως το τέλος για να μπορέσω να τον καταγγείλω. Ή η ακόμα πιο αποτρόπαιη ιστορία με το ερωτηματολόγιο στο οποίο ζήτησα να υποβληθεί ο πληροφοριοδότης των Γερμανών{...}. *Η Οδύνη* είναι ένα θαρραλέο κείμενο, ένα κράμα φρίκης και ιερότητας, από τα σημαντικότερα που έχω γράψει. Η γραφή είναι σκληρή, μοντέρνα, με την έννοια ότι κάνει αναφορά σε όλα τα γεγονότα με ακρίβεια. Θυμίζει, μου είπαν, τον Μπατάιγ. Δεν είναι όμως λογοτεχνία, το επαναλαμβάνω. Είναι κάτι περισσότερο και κάτι λιγότερο».¹¹⁹

Σχετικά, πάντως, με τις έννοιες του πόνου και της οδύνης που απασχολούν ιδιαίτερα την Duras και ως προσωπικά βιώματα αλλά και ως θέματα λογοτεχνικής έμπνευσης, η συγγραφέας έχει αναφέρει :

«Το πιο οδυνηρό οφείλεται ακριβώς σ' αυτό, ότι πρέπει δηλαδή να τρυπήσουμε το εσωτερικό μας σκοτάδι ώσπου να διαχυθεί σε ολόκληρη τη σελίδα η πρωταρχική του δύναμη, μετατρέποντας εκείνο που εκ φύσεως είναι “εσωτερικό” σε “εξωτερικό”. Γι' αυτό λέω ότι μόνο οι τρελοί γράφουν ολοκληρωτικά. Η μνήμη τους είναι μια “τρύπια” μνήμη, που απευθύνεται αποκλειστικά στο εξωτερικό».¹²⁰

Δύο μυθιστορήματα θα εκδοθούν το 1986: Το *Les Yeux bleus cheveux noirs* (Γαλάζια μάτια, μαύρα μαλλιά, εκδόσεις “Minuit”) και το *La Pute de la côte normande* (Η πουτάνα της Νορμανδικής ακτής, εκδόσεις “Minuit”). Στο πρώτο, η συγγραφέας

¹¹⁸ Βλ. στο σχετικό κεφάλαιο

¹¹⁹ Μαργκερίτ Ντυράς, «Μετέωρο πάθος», ο.π., σελ. 54-55

¹²⁰ Μαργκερίτ Ντυράς, «Μετέωρο πάθος», ο.π., σελ. 80.

παρουσιάζει το αδύνατο αλλά παντοδύναμο πάθος που συνδέει μια ετεροφυλόφιλη γυναίκα συγγραφέα με έναν ομοφυλόφιλο νεαρό άνδρα. Συμπλήρωμα αυτού του έργου αποτελεί *Η πουτάνα της Νορμανδικής ακτής*. Σε αυτό το νέο κείμενο, η Duras λέει πώς έγραψε το περασμένο καλοκαίρι στο διαμέρισμά της στο Ξενοδοχείο των “Κόκκινων Βράχων” στην Trouville, την ιστορία του νεαρού με γαλάζια μάτια και μαύρα μαλλιά ξένου. Περιγράφει πώς ήταν αυτή η στιγμή της γραφής, τη βία, τις κραυγές της και εξηγεί επίσης γιατί αφιέρωσε το μυθιστόρημά της στον τελευταίο της σύντροφο, Yann Andrea.

Η Trouville είναι ένας από τους αγαπημένους τόπους της “λογοτεχνικής γεωγραφίας” της Duras. Λέει:

«Το 1986 θα έμενα τέσσερις μήνες στην Trouville, από τα μέσα του Ιούνη ως τα μέσα του Οκτώβρη. Μόλις φεύγω από την Trouville, έχω το αίσθημα πως χάνω το φως. Όχι μόνο το κάθετο φως του καλοκαιριάτικου ήλιου, μα κι εκείνο το διάχυτο, το λευκό του συννεφιασμένου ουρανού, κι εκείνο το ανθρακί της καταιγίδας. Άμα βρίσκομαι μακριά απ’ αυτό το μέρος στο τέλος του καλοκαιριού, χάνω τους ουρανούς που βγαίνουν από τον Ατλαντικό, τους ταξιδιάρικους ουρανούς. Το φθινόπωρο χάνω την καταχνιά της φουρτουνιασμένης θάλασσας, τον άνεμο, τα πετρελαιούχα μιάσματα της Χάβρης, τη χημική οσμή».¹²¹

Για το αγαπημένο της ξενοδοχείο, θα πει:

«Εδώ στο ξενοδοχείο των “Μαύρων Βράχων”, κάθε απόγευμα, το καλοκαίρι, οι κυρίες, ηλικιωμένες κιόλας, μαζεύονται στη βεράντα και τα λένε. Τις φωνάζουν “οι Κυρίες των Μαύρων Βράχων”. Όλες τις μέρες, τ’ απογεύματα, όλου του καλοκαιριού.

Μπορεί κανείς να μιλάει για τη ζωή του όλη του τη ζωή, είναι σημαντικό πράγμα η ζωή. [...]

Ανορθωμένες πάνω από τα συντρίμια του πολέμου, μιλούν 40 χρόνια μετά για την Κεντρική Ευρώπη. [...]

Θα ήταν από εικοσάρες ως τριανταπεντάρες το 1940. Μερικές έχουν τα σπίτια τους στο Πασί. Οι κυρίες-λέξη που δεν σημαίνει απολύτως τίποτα αν δεν ξέρει κανείς εκείνες της Μάγχης.

¹²¹ Μαργκερίτ Ντυράς, «Αυτοβιογραφία. Η Μαργκερίτ Ντυράς ...», ό.π., σελ. 9.

Το καλοκαίρι ξανακτίζουν τη Ευρώπη, αρχίζοντας από τα πλέγματα των γνωριμιών τους, των κοσμικών και διπλωματικών τους σχέσεων, των χορών στη Βιέννη, στο Παρίσι, των θανάτων στο Άουσβιτς, της εξορίας». ¹²²

«Ο Proust ερχόταν μερικές φορές σ' αυτό το ξενοδοχείο. Ορισμένες από τις κυρίες πρέπει να τον είχαν συναντήσει. Στο δωμάτιο 111 έμενε, με θεά στη θάλασσα. Σου φαίνεται θαρρείς και βλέπεις τον Σουάν να πλανιέται στους δρόμους. Ο Σουάν, που πέρασε όταν οι Κυρίες ήταν ακόμη νερά κορίτσια». ¹²³

Emily L. είναι ο τίτλος νέου μυθιστορημάτος της που εκδίδεται το 1987 από τις εκδόσεις “Minuit”. Η αφηγήτρια (θα μπορούσε να είναι η ίδια η Duras) βρίσκεται με το φίλο της στο Quillebeuf, ένα μικρό λιμάνι στο Σηκουάνα, απέναντι από τα διυλιστήρια της Χάβρης. Στο “Καφέ του Ναυτικού” παρατηρεί ένα αγγλικό ζευγάρι: ο άντρας, τον οποίο η αφηγήτρια αποκαλεί καπετάνιο, μιλάει, αλλά λίγο, στο αφεντικό, ενώ η γυναίκα που τον συνοδεύει αποσύρεται εντελώς. Σιγά-σιγά μαθαίνει την ιστορία αυτού του ζευγαριού. Η γυναίκα του καπετάνιου, όταν ήταν 24 ετών, έγραψε ποιήματα που δημοσιεύθηκαν από τον πατέρα της χωρίς η ίδια να το γνωρίζει. Αυτά τα ποιήματα έκαναν τον άντρα της να υποφέρει αφού δεν μπορούσε να τα καταλάβει. Αναγκάστηκε να σταματήσει να γράφει, κάτι που βίωσε σαν θάνατο. Ένας νέος φύλακας την ερωτεύτηκε, τον φίλησε και αυτός παρέμεινε ερωτευμένος για πολλά χρόνια, ακόμη και μετά από πολλά ταξίδια. Η αφηγήτρια ανακαλεί παιδικές αναμνήσεις και μιλάει στη φίλη συνοδό της για τους φόβους της και τη διαπίστωση της οριστικής αδυναμίας της να γράψει. Η αγάπη τους φαίνεται ασύμμετρη, η αφηγήτρια αισθάνεται σαν να είναι η μόνη που αγαπά. Είχε υποσχεθεί στον εαυτό της, και του το είχε πει, ότι θα έγραφε αυτή την ιστορία, αλλά ένωθε ανίκανη εκείνη τη στιγμή.

Το *La Vie matérielle* (Η υλική ζωή), με υπότιτλο *Marguerite Duras parle à Jérôme Beaujour* (Η Μαργκερίτ Ντυράς μιλάει στον Ζερόμ Μποζούρ), είναι μια συλλογή κειμένων της συγγραφέως που δημοσιεύεται το 1987 από τις εκδόσεις “P.O.L.” Το βιβλίο αυτό δε δείχνει να έχει αρχή, μέση και τέλος αφού αποτελείται από σύντομα κείμενα που ακολουθούν το ένα το άλλο, συνδυάζοντας αυτοβιογραφία και δοκίμιο. Η Duras επιστρέφει στα θέματα του έργου της: η γυναίκα (μητέρα, εραστής, νοικοκυρά), η αλκοολική μέθη, η συνάντηση με τον Yann Andrea. Ανακαλεί επίσης στη μνήμη της τους χαρακτήρες μυθιστορημάτων της (ο Κινέζος εραστής, η Λ. Στάν και άλλοι) ενώ

¹²² Μαργκερίτ Ντυράς, «Αυτοβιογραφία. Η Μαργκερίτ Ντυράς ...», ό.π.,σελ. 12

¹²³ Μαργκερίτ Ντυράς, «Αυτοβιογραφία. Η Μαργκερίτ Ντυράς ...», ό.π., σελ. 13

παράλληλα εκθέτει λογοτεχνικές, θεατρικές και κινηματογραφικές της αντιλήψεις. Το 1990 και το 2004, το βιβλίο θα αποτελέσει έμπνευση δυο κινηματογραφικών εκδοχών.¹²⁴

Les Yeux verts (*Τα πράσινα μάτια*) είναι ο τίτλος της δεύτερης συλλογής κειμένων που εκδίδεται την ίδια χρονιά (1987) από τις εκδόσεις των “Cahiers du Cinéma”. Το βιβλίο αυτό, που θα μπορούσε να θεωρηθεί κάτι ως δοκίμιο, περιέχει σκέψεις και παρεμβάσεις της Duras σχετικά με τη λογοτεχνία αλλά κυρίως τον κινηματογράφο. Συζητήσεις με ανθρώπους της έβδομης τέχνης με τους οποίους γνωρίστηκε και συνεργάστηκε, δυσκολίες που συνάντησε στο γύρισμα κινηματογραφικών έργων και μια πίκρα που διαφαίνεται από τη διαπίστωση ότι, παρά τις προσπάθειές της, δεν κατάφερε να αφήσει το προσωπικό της αποτύπωμα σε μια πορεία ανανέωσης του γαλλικού κινηματογράφου.

Καθώς πλησιάζουμε στο τέλος της δεκαετίας του 1980, η εκδοτική της πορεία, παράλληλα με τις σκηνικές διδασκαλίες θεατρικών έργων της αλλά και κινηματογραφικών προσαρμογών συνεχίζονται παρά την επιδείνωση της υγείας της. Το 1988, στο “Νέο Θέατρο” της πόλης Angers θα ανέβει το *Τα Νερά και τα Δάση* σε σκηνοθεσία Claude Hersaint, και την ίδια χρονιά, στο “Θέατρο 13”, το *Suzanna Andler* σε σκηνοθετική εκδοχή του Bernard Anberrière. Στις 17 Οκτωβρίου του έτους, υποφέροντας από κρίσεις άσθματος, θα εισαχθεί σε νοσοκομείο όπου θα υποστεί τραχειοτομία και θα βυθιστεί σε τεχνητό κώμα από το οποίο θα εξέλθει πέντε μήνες αργότερα. Θα βγει από το νοσοκομείο το Φθινόπωρο του 1989 και θα συνεχίσει τις δημιουργικές της δραστηριότητες, παρά τη βεβαρημένη κατάσταση της υγείας της.¹²⁵

Η Marguerite, με πλούσια σε εμπειρίες και κοινωνικούς αγώνες και ώριμη σε πολιτικές θέσεις και φιλοσοφική στάση ζωής έμελλε να βιώσει, στα τέλη της δεκαετίας του 1980 και τις αρχές της δεκαετίας του 1990, τις μεγάλες αλλαγές- ανατροπές που θα επιφέρουν οι εξεγέρσεις του 1989 οι οποίες αποτέλεσαν μέρος ενός επαναστατικού κύματος στα τέλη της δεκαετίας του 1980 και στις αρχές της δεκαετίας του 1990 που οδήγησαν στο τέλος της κομμουνιστικής κυριαρχίας στην Κεντρική και Ανατολική Ευρώπη και πέραν αυτών. Η περίοδος αποκαλείται μερικές φορές “Φθινόπωρο των Εθνών”, ως λογοπαίγνιο του όρου “Άνοιξη των Εθνών”, ο οποίος χρησιμοποιείται

¹²⁴ Βλ. στο σχετικό κεφάλαιο

¹²⁵ Βλέπε κεφάλαιο για κινηματογράφο την προσπάθεια συνεννόησής της τον σκηνοθέτη Jean-Jacques Annaud

μερικές φορές για να περιγράψει τις επαναστάσεις του 1848. Έντονος ο απόηχος των γεγονότων στη Γαλλία όπως και σε όλο τον κόσμο. Η Σοβιετική Ένωση διαλύεται τον Δεκέμβριο του 1991, με αποτέλεσμα 11 χώρες (Αρμενία, Αζερμπαϊτζάν, Λευκορωσία, Γεωργία, Καζακστάν, Κιργισία, Μολδαβία, Τατζικιστάν, Τουρκμενιστάν, Ουκρανία και Ουζμπεκιστάν) να αποκτήσουν την ανεξαρτησία τους από τη Σοβιετική Ένωση. Νωρίτερα στο ίδιο έτος, τα κράτη είχαν δηλώσει την κυριαρχία τους πάνω στα εδάφη που κατείχαν. Τα βαλτικά κράτη (Εσθονία, Λετονία και Λιθουανία) επανέκτησαν την ανεξαρτησία τους το Σεπτέμβριο του 1991. Η υπόλοιπη Σοβιετική Ένωση (Ρωσική ΣΟΣΔ) παρέμεινε στη Ρωσική Ομοσπονδία τον Δεκέμβριο του 1991. Κοσμοϊστορικές αλλαγές οι οποίες σύντομα θα επεκταθούν και σε άλλα ευρωπαϊκά κράτη, τέλος μιας εποχής και αυγή μιας νέας με τις συζητήσεις και ζυμώσεις να κυριαρχούν στην πολιτική σκηνή αλλά και ανάμεσα στους διανοούμενους. Η Duras, που είχε παραμείνει οπαδός της Κομμουνιστικής ιδεολογίας αλλά με πάντα καίριες κριτικές θέσεις και σαφείς αποστάσεις απέναντι στο “Σοβιετικό μοντέλο”, έχει δικαιωθεί.

Το 1990, εκδίδεται από τον δικό της οίκο “P.O.L.” το μυθιστόρημα *La Pluie d’été* (*Η καλοκαιρινή βροχή*) το οποίο είναι ένα είδος επανεγγραφής του διηγήματος για παιδιά *Ah! Ernesto* που είχε γράψει στη δεκαετία του 1970. Το μυθιστόρημα αυτό έχει όμως τις ρίζες του και στο κινηματογραφικό έργο *Enfants* (*Παιδιά*) που σκηνοθέτησε το 1985 η ίδια η Duras μαζί με τους Jean Mascolo και Jean Marc Tourin. Το 1991, ο οίκος “Gallimard” θα εκδώσει το μυθιστόρημά της *L’Amant de la Chine du Nord* (*Ο Εραστής της Βόρειας Κίνας*). Μετά την κινηματογραφική προσαρμογή του *Εραστή* της από τον Jean-Jacques Annaud το 1992, εκδοχή η οποία δεν την είχε αφήσει ικανοποιημένη αφού έβρισκε ότι η ταινία αποτύπωνε μια λιγότερο ρεαλιστική και περισσότερο αισθητική ματιά του βιβλίου της, η Duras αποφασίζει να ξαναγράψει το βιβλίο της επιφέροντας αλλαγές. Μέσα στον *Εραστή της Βόρειας Κίνας* αναφέρεται στον *Εραστή* της με το όνομα “το βιβλίο”.

Το 1992, εκδίδεται από το οίκο “P.O.L.” το μυθιστόρημα *Yann Andréa Steiner* που ήταν ο τελευταίος σύντροφος της Duras. Στο βιβλίο αυτό συναντάμε πάλι όλα τα αγαπημένα θέματά της όπως την προσδοκία για το αίσθημα της αγάπης, την ευθραυστότητα και τη δύναμη που υπάρχει στη γραφή και αυτές τις τραυματικές αναφορές στην παιδική ηλικία, το αλκοόλ και τη μοναξιά. Επικεντρώνεται στη συνάντηση της Marguerite Duras με τον Yann Andrea στο Trouville στις αρχές της δεκαετίας του ’80. Το έργο μάς μεταφέρει το τόσο μοναδικό καλοκαίρι, όπου μια

ηλικιωμένη και μόνη συγγραφέας θα συναντήσει αυτόν το νέο και μόνο Yann καθώς και την ταραχώδη ζωή που θα ζήσουν μετά. Το *Γιαν Αντρέα Στάινερ* μπορεί να παρομοιαστεί με μια μορφή ρομαντικής επανεγγραφής του *Καλοκαιριού του 80*. Ουσιαστικά, το κείμενο περιλαμβάνει αποσπάσματα από τη συνάντηση μεταξύ ενός μικρού αγοριού με μια νεαρή εκπαιδευτριά σε μια καλοκαιρινή κατασκήνωση, δηλαδή το αφηγηματικό πλαίσιο του *Καλοκαιριού του 80*. Μάλιστα, στο βιβλίο του *Cet amour-là* (*Εκείνος ο έρωτας*, 1999), ο Yann Andrea Sreiner αναφέρει ότι στο βιβλίο της η Duras χρησιμοποιεί επιστολές που ο ίδιος της είχε στείλει όταν ήταν ακόμα νεαρός θαυμαστής της.

Το 1993, εκδίδεται από τον οίκο “Gallimard” το *Écrire* (*Γραφή*), που δεν είναι ούτε μυθιστόρημα ούτε δοκίμιο αλλά ένα προσωπικό βιβλίο της Duras, ένα κομμάτι από τον εαυτό της αφού το θέμα του είναι η ανάγκη και ο τρόπος γραφής. Για να μπορέσει κάποιος να γράψει, πρέπει να είναι μόνος, μέσα σε απόλυτη μοναξιά. Η Duras είχε ένα σπίτι στο Trouville-sur-mer όπου απομονωνόταν για να γράψει. Αυτό το σπίτι συνδέθηκε στενά με τη λογοτεχνική της γραφή. Την ίδια χρονιά έκδοσης του βιβλίου αυτού, ο Benoît Jacquot θα δημιουργήσει δύο ντοκιμαντέρ, το ένα βασισμένο στην πρώτη πρωτότυπη μορφή του βιβλίου και το δεύτερο βασισμένο σε απόσπασμα της *Γραφής*, με τίτλο “La Mort du jeune aviateur anglais” (“Ο Θάνατος του νεαρού Άγγλου αεροπόρου”).

Την ίδια χρονιά, στο “Ανώτατο Εθνικό Κέντρο Δραματικής Τέχνης” στη γαλλική Brest, ο σκηνοθέτης Eric Venier θα διδάξει το μυθιστόρημα *Η καλοκαιρινή βροχή* σε μια ενδιαφέρουσα θεατρική εκδοχή ενώ, πάντα το 1993, θα εκδοθεί από τον οίκο P.O.L. το βιβλίο *Le Monde extérieur* (*Ο έξω κόσμος*) που αποτελεί συλλογή κειμένων της Duras και θα μπορούσε να θεωρηθεί συνέχεια του *Outside* (1981). Συγκεντρώνονται εδώ άρθρα εφημερίδων, πρόλογοι, γράμματα, κείμενα, μερικά από τα οποία δημοσιεύθηκαν μεταξύ του 1962 και του 1993 καθώς και άλλα μη δημοσιευμένα. Κάποια από αυτά συντάχθηκαν με ένασμμα πολιτικά ή κοινωνικά γεγονότα, από αγανάκτηση (η υπόθεση της Greenpeace, η εκλογική εκστρατεία και μετά η νίκη της Δεξιάς, η άνοδος του φονταμενταλισμού και του νεοναζισμού, η αμερικανική επιδρομή στη Λιβύη). Άλλα πάλι κείμενα είναι κατάθεση εντύπωσης ή και σχολιασμός κάποιας αγαπημένης κινηματογραφικής ταινίας, ζωγραφικού πίνακα, μιας συνάντησης, μιας βραδιάς μοναξιάς. Τα γραπτά αυτά αποκτούν ιδιαίτερη σημασία αφού αποκαλύπτουν στον αναγνώστη και ερευνητή του έργου της μια δημιουργό η

οποία δεν αρκείται στη γραφή αλλά συνεχίζει να παρακολουθεί τις ιστορικές, πολιτικές και κοινωνικές εξελίξεις διαδραματίζοντας το δικό της ρόλο στην εποχή της, με θέσεις, ανησυχίες και παρεμβάσεις.

Το 1995, θα ανέβει στην “Comédie Française” μια ακόμα θεατρική προσαρμογή της *Πλατείας* σε σκηνοθεσία Christian Rist. Ο ίδιος σκηνοθετεί την ίδια χρονιά και στο ίδιο θέατρο το *Le Shaga* ενώ, την ίδια χρονιά, θα παρουσιαστεί μια ακόμα παράσταση του *Η Μουσική δεύτερη* στο Παρίσι, στο θέατρο “Gaîté Montparnasse” σε σκηνοθεσία Bernard Murat και πρωταγωνιστικό ρόλο από την καταξιωμένη ηθοποιό Fanny Ardant. Το 1995 όμως εκδίδεται και το τελευταίο της βιβλίο και αυτό από τον οίκο “P.O.L.” Έχει τίτλο *C’est tout (Τέλος)* και περιέχει, με μορφή ενός προσωπικού ημερολογίου, σκόρπιες αποκαλυπτικές σκέψεις της Duras που κινούνται ανάμεσα σε πραγματικότητα και φαντασία και που τις συνέλλεξε ο τελευταίος σύντροφός της Yann Andrea (ο οποίος διαδραματίζει, στο βιβλίο, το ρόλο του ατόμου που θέτει ερωτήματα στη συγγραφέα) στη διάρκεια της τελευταίας φάσης της ζωής της, από το Νοέμβριο του 1994 έως τον Φεβρουάριο του 1996.

Καθώς νιώθει ότι πλησιάζει το τέλος, η μοναξιά κατακλύζει την ψυχή της:

«Ζει στη μοναξιά την οποία είχε, σε μεγάλα διαστήματα της ζωής της επιλέξει για να ανταποκριθεί στη συγγραφή {...} Αν και ήταν αντικείμενο συζητήσεων και προστριβών λόγω και της κινηματογραφικής της δραστηριότητας, αισθανόταν απομονωμένη και ξεχασμένη ως συγγραφέας».¹²⁶

Η ίδια νιώθει βαθιά λύπη για την άδικα αρνητική εικόνα που ορισμένοι έχουν σχηματίσει για τις προσωπικές, πολιτικές και συγγραφικές της επιλογές. Λίγα χρόνια πριν, σε μια τηλεοπτική εκπομπή είχε πει:

«Αδιαφορώ αν κάποιοι με αποκαλούν τρελή. Δεν είμαι περισσότερο τρελή από άλλους ανθρώπους. Τουλάχιστον δεν πάσχω από μανία καταδίωξης. {...} Δέχομαι συνεχή πυρά όσο λίγοι Γάλλοι συγγραφείς. Με κατηγορούν πολύ για την εμπλοκή μου στην πολιτική...»¹²⁷

¹²⁶ Jean Valier, *C’était...* ο.π., σελ. 703

¹²⁷ “Au -delà des pages” (“Πέρα από τις σελίδες”), συζήτηση με τον Λυς Περώ για το τηλεοπτικό κανάλι TF1, 1988.

Γράφει η Laure Adler:

«Οι μέρες της είναι μετρημένες. Το ξέρει. Οι κρίσεις εμφυσήματος δεν παύουν να αυξάνονται. Επιταχύνουν τα άγχη της, το κλείσιμο στον εαυτό της. Της Marguerite της λείπει οξυγόνο. Βιολογικά δυσκολεύεται όλο και περισσότερο να κατέβει τις σκάλες του σπιτιού της, αυτή που άλλοτε της άρεσε τόσο πολύ να περπατάει και να αιχμαλωτίζει με απελπισία με απληστία όλα όσα την περιβάλλαν. Διανοητικά, ζει όλο και περισσότερο απομονωμένη. Η ηλικία, ο χρόνος και η αρρώστια άλλαξαν τις σχέσεις με τον Γιαν, που έγινε με το πέρασμα των χρόνων ο προστάτης, ο νοσοκόμος, μια παρουσία μάλλον παρά ο εραστής, ο σύντροφος».¹²⁸

Την Κυριακή 3 Μαρτίου 1996, στις οκτώ η ώρα, η σχεδόν ογδόντα δυο χρονών Marguerite Duras πεθαίνει στον τρίτο όροφο του αριθμού 5 της οδού Saint Benoît στο Παρίσι. Η κηδεία πραγματοποιείται στις 7 Μαρτίου, στην εκκλησία Saint-Germain-des-Prés και ενταφιάζεται στο νεκροταφείο Montparnasse.

Ε. Μεταθανάτια καταξίωση

Μετά την εκδημία της, η Duras θα συνεχίσει να αποτελεί αγαπημένη ανάγνωση, σημείο αναφοράς και έρευνας σε σημείο που, σήμερα, να κάνουμε λόγο για “λογοτεχνικό μύθο” αφού παραμένει πάντα μια από τους περισσότερο μελετώμενες συγγραφείς στα γυμνάσια και τα πανεπιστήμια. Μερικά από τα κείμενά της μεταφράζονται σε περισσότερες από 40 γλώσσες και σε αρκετές και εκτός Γαλλίας χώρες, γαλλόφωνες ή όχι, το έργο της εξακολουθεί να προκαλεί το ενδιαφέρον. Ενδεικτικό της και μετά το θάνατό της επιτυχίας και καταξίωσής της είναι ότι το 2008, όλα τα έργα της που δημοσίευσε ο εκδοτικός οίκος “Gallimard” πλησίασαν τα πέντε εκατομμύρια αντίτυπα που πωλήθηκαν σχεδόν όλα. *Ο Εραστής* μεταφράστηκε σε 35 χώρες και το 2011 πουλήθηκαν σε όλες τις εκδόσεις περισσότερα από 2.400.000 αντίτυπα. Παραμένοντας στη μετά το θάνατό της εκδοτική πορεία των έργων της, πρέπει να αναφερθεί η έκδοση, το 2011, από τον “Gallimard”, του πρώτου και δεύτερου τόμου των *Απάντων* της Duras υπό την επιστημονική διεύθυνση του Jules Philippe ο οποίος

¹²⁸ Λωρ Άντλερ, « Marguerite... », ο.π.,σελ. 671-672.

ανέλαβε την ευθύνη και των δύο επόμενων τόμων (τρίτου και τέταρτου) οι οποίοι εκδόθηκαν το 2014.

Το μήνα του θανάτου της (Μάρτιος 1996), θα υπάρξει ένα νέο θεατρικό ανέβασμα του έργου *Τα Νερά και τα Δάση* στο Παρίσι στο θέατρο “Gaîté Montparnasse” σε σκηνοθεσία Tatiana Vialle. Την ίδια χρονιά, θα ανέβει σε θεατρική προσαρμογή το μυθιστόρημά της *Αρρώστια του θανάτου* στο Παρίσι στο Θέατρο “Bobigny” σε σκηνοθεσία Robert Wilson. Χαρακτηριστικό της επιλογής καταξιωμένων ηθοποιών να ενσαρκώσουν ρόλους έργων της Duras είναι ο πρωταγωνιστικός ρόλος του Michel Piccoli σε αυτή την παράσταση. Επρόκειτο για έναν από τους πιο γνωστούς Γάλλους ηθοποιούς του 20ού αιώνα που πρωταγωνίστησε σε ταινίες σκηνοθετών όπως ο Louis Bunuel, ο Marco Ferreri, ο Κώστας Γαβράς, ο Claude Lelouch, ο Nanni Moretti, ο Jacques Rivette, ο Alfred Hitchcock, ο Jean-Luc Godard, ο Alain Resnais και ο Θόδωρος Αγγελόπουλος. Την ίδια χρονιά (1996), εκδίδεται από τον οίκο “Marval” μια συλλογή κειμένων της Duras με τίτλο *La Mer écrite (Η γραπτή Θάλασσα)* που βασίζεται σε φωτογραφίες της Hélène Bamberger η οποία πρωτοσυνάντησε τη συγγραφέα το Καλοκαίρι του 1980 στην Trouville. Οι λήψεις προέκυψαν μέσα από απογευματινούς των περιπάτους από το 1980 έως το 1994 οπότε και η Duras αποφασίζει να βάλει λόγια στις φωτογραφίες.

Το 1997, ιδρύεται η “Εταιρεία Marguerite Duras” η οποία έχει θέση σκοπό την εμβάθυνση στο έργο της Duras και την ακόμα μεγαλύτερη διάδοσή του. Η Εταιρία αυτή διοργανώνει εκδηλώσεις ανάμεσα στις οποίες, κάθε Μάιο, ένα αφιέρωμα γνωστό με την ονομασία “Συναντήσεις της Duras” που λαμβάνει χώρα στο Κάστρο Duras και στο οποίο συμμετέχουν, μεταξύ άλλων, συγγραφείς και ακαδημαϊκοί καθηγητές. Οι εκδηλώσεις αυτές διαρκούν τρεις ημέρες στη διάρκεια των οποίων δίνονται διαλέξεις, οργανώνονται εκθέσεις, γίνονται προβολές κινηματογραφικών έργων και ανεβαίνουν θεατρικά έργα. Για τις εκδηλώσεις αυτές, η “Εταιρεία Marguerite Duras” συνεργάζεται με τον εκδοτικό οίκο “Benoît Jacob” τον οποίο διευθύνει ο γιός της συγγραφέως, Jean Mascolo. Από το 2001, η Εταιρία θέσπισε τον ετήσιο θεσμό του “Βαρβείου Marguerite Duras” το οποίο απονέμεται σε ένα λογοτεχνικό έργο ή κινηματογραφική ταινία ή σε συγγραφέα για το σύνολο του έργου του.

Το 1998, το μυθιστόρημά της *Ο Πόνος* θα παρουσιαστεί σε θεατρική εκδοχή από τον σκηνοθέτη Julien Teffany στο Θέατρο “Του χεριού”, ενώ, την ίδια χρονιά, θα

ακολουθήσει νέα θεατρική παράσταση του *Τα Νερά και τα Δάση* στο θέατρο “Των τροχών” στην Αβινιόν, στο πλαίσιο του γνωστού τοπικού φεστιβάλ σε σκηνοθεσία της “Ομάδας του βήματος”. Η παράσταση θα συνεχίσει την πορεία της και την επόμενη χρονιά, πάντα στο πλαίσιο του φεστιβάλ.

Το 1999, ο εκδοτικός οίκος “Benoît Jacob” προσφέρει στους γαλλόφωνους λάτρεις της Duras μια διαφορετική πτυχή της δημοσιεύοντας το *La Cuisine de Marguerite* (*Η Κουζίνα της Μαργκερίτ*) με συνταγές μαγειρικής συνοδευόμενες από μεταγραφές ραδιοφωνικών της συνομιλιών. Την ίδια χρονιά, το θεατρικό της έργο *Savannah Bay* θα διδαχθεί στο Θέατρο “Rond Point” σε σκηνοθεσία Jean Claude Amil ενώ θα υπάρξει και νέα σκηνική διδασκαλία του *Η Αγγλίδα ερωμένη* στο θέατρο “Του έργου” σε σκηνοθεσία Patrice Kerbrat.

Στην αυγή του νέου αιώνα (2000), η δημοσιογράφος, δοκιμιογράφος και εκδότρια Laure Adler θα σκιαγραφήσει, με τρόπο μοναδικό, την πορεία της ζωής και της δημιουργίας της συγγραφέως του *Εραστή* μέσα από μια ξεχωριστής έμπνευσης και διεισδυτικής ματιάς βιογραφία, καρπό δωδεκάχρονης φιλίας με τη συγγραφέα, βιβλίο που θα εκδώσει ο “Gallimard”.¹²⁹ Πρόκειται για μια βιογραφία μοναδική στο είδος της η οποία μέχρι σήμερα εξακολουθεί να αποτελεί σημείο αναφοράς για τον ερευνητή του έργου της Duras. Τα δυο αποσπάσματα από τον πρόλογο της Adler που ακολουθούν μαρτυρούν την αγάπη για τη συγγραφέα αλλά και τη βαθιά γνώση του έργου και της προσωπικότητάς της:

«Η Marguerite Duras υπέφερε πάρα πολύ στα παιδικά της χρόνια και την εφηβεία της. Αυτός ο πόνος εξηγεί ίσως την ικανότητά της να εξεγείρεται. Ποτέ δεν έπαψε να είναι μια γυναίκα εξεγερμένη, οργισμένη, μια Πασιονάρια της ελευθερίας, της πολιτικής αλλά και της σεξουαλικής απελευθέρωσης. Γιατί, αν υπήρξε - που σαφώς υπήρξε - η συγγραφέας του Έρωτα, υπήρξε επίσης και μια αγωνίστρια στρατευμένη στην υπόθεση των γυναικών, μια παθιασμένη συνήγορος της γυναικείας απόλαυσης. Διεδικούσε ασταμάτητα το δικαίωμα στην απόλαυση και υπήρξε, σε όλη της τη ζωή, μια μεγάλη ερωμένη. Της άρεσε να κάνει έρωτα και ήξερε να εξυμνεί τη δύναμη, την απόλαυση, την εγκατάλειψη, την αγαλλίασή του. Εξερεύνησε τα όριά του και ρούφηξε τη δύναμή του: η διερεύνηση του απόλυτου ως αναζήτηση της απόλαυσης {...}

¹²⁹ Αρκετά αποσπάσματα από το βιβλίο αυτό παρατίθενται στο κεφάλαιο αυτό.

Ποια ήταν, πραγματικά, η Marguerite Duras; Η σκανταλιάρα Marguerite, αυτή που άλλαζε κάθε τόσο μάσκες και διασκεδάζε στο πέρασμα των χρόνων, θολώνοντας τα νερά και κρύβοντας συγκεκριμένα επεισόδια της ζωής της. Αυτή που υπήρξε αυθεντία στην αυτοβιογραφία, επαγγελματίας στην εξομολόγηση, κατάφερε να μας κάνει να πιστέψουμε στα ψέματά της. Η Marguerite Duras, στα τελευταία χρόνια της, πίστευε περισσότερο στην ύπαρξη των χαρακτήρων των μυθιστορημάτων της παρά στους εραστές και τους φίλους που την συντρόφευαν. Γι' αυτήν, ακόμη κι η λέξη αλήθεια ήθελε προσοχή και η πραγματικότητα ήταν τόσο ρευστή που γινόταν άπιαστη».¹³⁰

Την ίδια χρονιά έκδοσης της σημαντικής αυτής βιογραφίας της Duras (2000), το θεατρικό της έργο *Ένας άντρας ήρθε να με δει* θα ανέβει στο Παρίσι στο θέατρο “Île Saint-Louis” σε σκηνοθεσία Murielle Silence. Το 2001, στο “Κέντρο σκηνικών τεχνών Τζων Κέννεντυ” στην Ουάσιγκτον των Ηνωμένων Πολιτειών, θα ανέβει πάλι η θεατρική της προσαρμογή του *Τέρατος στη ζούγκλα* σε σκηνοθεσία Eric Venier. Την ίδια χρονιά, βγαίνει στις κινηματογραφικές οθόνες το έργο “Cet amour-là” (“Εκείνος ο έρωτας”), σε σκηνοθεσία του Josée Dayan. Πρόκειται για στιγμές από τα τελευταία έτη της ζωής της Duras σε ελεύθερη προσαρμογή από την επώνυμη μαρτυρία του Yann Andrea. Το 2002, το *Savannah Bay* θα διδαχθεί σε σκηνοθεσία Eric Venier εντασσόμενο στο ρεπερτόριο της “Comédie Française”, το γαλλικό αυτό πολιτιστικό ίδρυμα που ιδρύθηκε το 1680 και στεγάζεται από το 1799 στην αίθουσα “Richelieu” στο Palais Royal, στο 1ο διαμέρισμα του Παρισιού θεωρούμενο το παλαιότερο ενεργό θέατρο στον κόσμο.

Το 2004, θα έρθει μια ακόμα θεατρική παράσταση της *Πλατείας* στο θέατρο “Théâtre de la Communauté” σε σκηνοθεσία Didier Bezace. Την ίδια χρονιά, θα διδαχθεί και πάλι το θεατρικό της *Η Μουσική δεύτερη* στο θέατρο “Opprimé” στη γαλλική πρωτεύουσα σε σκηνοθεσία Luc Martin Meyer. Κατά τη διάρκεια της περιόδου 2005-2006, τα έργα της *Η Αρπαγή της Λολ Β. Στάιν* και *Ο Αντιπρόξενος* εντάσσονται στα λογοτεχνικά κείμενα γύρω από τα οποία θα διαγωνιστούν σε πανεθνικό διαγωνισμό πρόσληψης οι υποψήφιοι καθηγητές Σύγχρονης Λογοτεχνίας της Δευτεροβάθμιας Εκπαίδευσης στη Γαλλία. Το 2005, η σκηνοθέτης Anne-Marie Lazarini θα διδάξει μια ενοποιημένη θεατρική εκδοχή των δοκιμίων *Outside* και *Η υλική ζωή* στο θέατρο “Artistic” στο Παρίσι.

¹³⁰ Λωρ Άντλερ, « Marguerite... », ο.π., σελ. 14-16

Cahiers de la guerre et autres textes (Τετράδια του πολέμου και άλλα κείμενα) είναι ένα ακόμα βιβλίο που θα γίνει γνωστό μετά το θάνατο της Duras και συγκεκριμένα το 2006 από μια συνεργασία των εκδόσεων P.O.L. και IMEC. Πρόκειται για κείμενα που γράφτηκαν κυρίως στο διάστημα από το 1943 έως το 1949 και βρέθηκαν στο σπίτι της στο Neauphle-le-Château. Ενδιαφέρον αρχαιολογικό υλικό με προσχέδια μυθιστορημάτων της (μεταξύ άλλων των *Φράγμα στον Ειρηνικό*, *Ο ναύτης του Γιβραλτάρ* και *Ο πόνος*), καθώς και αυτοβιογραφικά κείμενα σχετικά με τα παιδικά της χρόνια στην Ινδοκίνα. Την ίδια χρονιά (2006), ο Jean Vallier, που είχε εικοσαετή φιλική σχέση με τη συγγραφέα, θα εκδώσει, από τον εκδοτικό οίκο “Fayard”, τον πρώτο τόμο του βιβλίου του *C’était Marguerite Duras* (*Αυτή ήταν η Marguerite Duras*). Ο τόμος αυτός καλύπτει την περίοδο της ζωής της Duras από το 1914 έως το 1945.

Την ίδια χρονιά (2006), θα υπάρξει νέα σκηνική διδασκαλία του μυθιστορήματος *Η Αρρώστια του θανάτου*, στο θέατρο “Madeleine” αυτή τη φορά σε σκηνοθεσία Bérangère Bonvoisin. Και εδώ πρωταγωνίστησε η μεγάλη Γαλλίδα ηθοποιός Fanny Ardant. Την ίδια χρονιά, το έργο θα παρουσιαστεί από τις εκδόσεις των γυναικών σε βιβλίο με μορφή κειμένου που θα αναγνωσθεί από την Fanny Ardant. Το έργο θα ανέβει ακόμα τρεις φορές σε γαλλικά επαρχιακά θέατρα και συγκεκριμένα το 2008 στο “Πανεπιστημιακό Θέατρο” της Νάντης, το 2010 στο θέατρο “Gérard Philipe” στη Foires (Moselle) και το 2012 στην Avignon στο θέατρο “Zurcazol”. Επίσης, εκτός από την κινηματογραφική του εκδοχή του 1985, θα υπάρξουν άλλες δύο μετά το θάνατό της, το 2003 και το 2012.¹³¹ Το 2006 όμως, ο σκηνοθέτης Eric Venier θα παρουσιάσει και πάλι τη θεατρική του εκδοχή του μυθιστορήματος *Η καλοκαιρινή βροχή*, στην Avignon αυτή τη φορά, στο πλαίσιο του ομώνυμου φεστιβάλ.

Το 2007, στο θέατρο του Poitiers, ο Nicolas Fleury θα σκηνοθετήσει μια ακόμα παράσταση της *Πλατείας*, ενώ την ίδια χρονιά το *Σαβάνα Μπέν* θα παρουσιαστεί στο Montreal του Καναδά σε σκηνοθεσία Eric Venier. Την επόμενη χρονιά, 2008, στο θέατρο “Nanterre-Amandiers” ο καταξιωμένος σκηνοθέτης Patrick Serreau και ο Thierry Thieû Niang θα παρουσιάσουν μια νέα ενδιαφέρουσα θεατρική εκδοχή του μυθιστορήματος *Ο Πόνος*.

Το διήγημα με τίτλο *Caprice* (*Το κάμωμα*) είχε δημοσιευτεί ανώνυμα το 1944 από τις εκδόσεις “Nicea” στη συλλογή “Γυναικεία πρόσωπα”. Ανακαλύφθηκε το 2008 από

¹³¹ Βλ. το σχετικό κεφάλαιο.

τον Christian Hollier, μέλος της Εταιρείας Marguerite Duras. Αναγνωρίστηκε αμέσως από διάφορους ειδικούς ως κείμενο της μυθιστοριογράφου. Αυτό το συναισθηματικό παραμύθι, που είχε δημοσιευτεί σε μια δημοφιλή συλλογή, κρύβει ένα πραγματικό βάθος και αναμφισβήτητες λογοτεχνικές πινελιές της Duras.

Το 2009, θα εκδοθεί από τον οίκο “Le bord de l’eau” το βιβλίο του Alain Vircondelet *Marguerite Duras, Une Autre Enfance* (*Marguerite Duras, μια άλλη παιδική ηλικία*). Το βιβλίο αυτό, ενός από τους βαθύτερους γνώστες του έργου της Duras, βασίζεται σε αρχεία, μαρτυρίες, αλληλογραφία και εκμυστηρεύσεις της ίδιας της συγγραφέως. Την ίδια χρονιά, θα παρουσιαστεί μια κινηματογραφική εκδοχή του *Πόνου* καθώς και μια ακόμα διδασκαλία του *Η Μουσική δεύτερη* στη Γενεύη και τη Λοζάνη της Ελβετίας σε σκηνοθεσία Philippe Sireuil.

Το 2010, πάλι από τον εκδοτικό οίκο “Fayard”, θα εκδοθεί ο δεύτερος τόμος του βιβλίου του Jean Vallier, *C’était Marguerite Duras* (*Αυτή ήταν η Μαργκερίτ Ντυράς*). Ο τόμος αυτός καλύπτει την περίοδο της ζωής της Duras από το 1946 έως το θάνατό της το 1996. Το 2010 όμως θα γίνουν γνωστές πτυχές της ζωής και δημιουργίας της μέσα από μια συλλογή κειμένων με τίτλο *La Beauté des nuits du monde* (*Η Ομορφιά των βραδινών του κόσμου*). Το βιβλίο εκδίδεται από τον οίκο “Quinzaine littéraire” και την επιμέλειά του έχει η δημοσιογράφος, δοκιμιογράφος και εκδότρια Laure Adler η οποία, όπως είδαμε, είχε ήδη δημοσιεύσει, το 2000, το βιβλίο της *Marguerite Duras* (εκδόσεις “Gallimard”).¹³² Η Marguerite Duras δεν αγαπούσε ιδιαίτερα τα ταξίδια. Τα τοπία που περιγράφει σε ορισμένα βιβλία της είναι περισσότερο προϊόν της φαντασίας της παρά αναμνήσεις. Ενίοτε κάποιες περιγραφές της έχουν πηγή τοπία στην Παλαιστίνη από τις αναγνώσεις της Παλαιάς Διαθήκης. Η Adler γνωρίζει καλά την Duras και σε αυτή τη μοναδική στο είδος της βιογραφία της αναδεικνύει τη θέση και την αξία μιας σημαντικής για τη γαλλική μεταπολεμική Γαλλία λογοτεχνικής γραφής.

Το 2011, θα έρθει ακόμα ένα θεατρικό ανέβασμα του *Η Μουσική δεύτερη* στις Βρυξέλλες σε σκηνοθεσία Philippe Sireuil. Την ίδια χρονιά, *Ο Εραστής* θα παρασταθεί, σε θεατρική εκδοχή, στο Θέατρο “Grand Midi” σε σκηνοθεσία Bernard Damien ενώ θα παρασταθεί πάλι το *Le Shaga* στο θέατρο “Louis-Jouvet” σε σκηνοθεσία Claire de Luca. Στις 17 Μαΐου του ίδιου έτους, η αγαπημένη της Ινδοκίνα την τιμά

¹³² Το σημαντικό αυτό βιβλίο έχει μεταφραστεί στα ελληνικά από τη Μαρία Κράλλη (εκδόσεις “Ηλέκτρα”, 2004).

εγκαινιάζοντας το διεθνές γαλλικό Γυμνάσιο “Marguerite Duras” στην πόλη Hô Chi Minh. Ο Οκτώβριος όμως του 2011 θα σηματοδοτήσει την μεταθανάτια εκδοτική καταξίωσή της αφού θα πάρει θέση, δίπλα σε ιερά τέρατα των γαλλικών Γραμμάτων, στη φημισμένη σειρά “Bibliothèque de la Pléiade” των εκδόσεων “Galimard”. Δημοσιεύονται τότε οι δύο πρώτοι τόμοι που περιλαμβάνουν γραπτά της Duras από το 1943 έως το 1973 ενώ οι τόμοι III και IV, που συγκεντρώνουν όλα τα κείμενα από το 1973 έως το 1996 καθώς και πολλά μη δημοσιευμένα κείμενα, θα δημοσιευτούν το 2014, συνοδευόμενα από ένα άλμπουμ αφιερωμένο στη συγγραφέα.

Το 2012, στην Ouagadougou, πρωτεύουσα της Burkina Faso, θα παρουσιαστεί μια θεατρική εκδοχή του μυθιστορήματος *Φράγμα στον Ειρηνικό* σε σκηνοθεσία του Moïse Touret, Γάλλου με καταγωγή από την Ακτή Ελεφαντοστού. Η παράσταση δεν θα αργήσει να μεταφερθεί στη Γαλλία όπου θα κάνει αίσθηση η σκηνική συνύπαρξη χορού παιδιών από την αφρικανική χώρα με τα παιδιά από τη Γαλλία. Η παράσταση αυτή, όπως και άλλες που θα ακολουθήσουν τα επόμενα χρόνια, αναδεικνύουν την διαχρονικότητα και το πολυπολιτισμικό μήνυμα των έργων της Duras.

Το 2013, επεπανεκδίδεται από τον οίκο “Thierry Magnier” το παιδικό της διήγημα *Ah! Ernesto* συνοδευόμενο από ένα άλμπουμ με τίτλο *Ah! Marguerite Duras* και περιγράφει την εκδοτική περιπέτεια του *Ah! Ernesto* ενώ, το 2014, ανεβαίνει, για μια ακόμα φορά, το *Savannah Bay* στο Παρίσι στο θέατρο “Atelier” σε σκηνοθεσία Didier Bezace.

Η ίδια όμως χρονιά θα είναι σημαντική αφού οι εκδόσεις “Seuil” προσφέρουν στο αναγνωστικό κοινό και στους ερευνητές το *La Passion suspendue (Το μετέωρο Πάθος)*,¹³³ βιβλίο που έχει υπότιτλο *Συνομιλίες με την Λεοπολντίνια ντελα Τόρρες* και είχε εκδοθεί στην Ιταλία το 1989 δίχως όμως να έχει έκτοτε ποτέ μεταφραστεί και εκδοθεί στη Γαλλία. Στο έργο αυτό περιλαμβάνονται διάλογοι που έγιναν το 1987 ανάμεσα στη Γαλλίδα συγγραφέα και την Ιταλίδα δημοσιογράφο Leopoldina Pallotta della Torre στους οποίους η Duras αναφέρεται στη ζωή της, από τα παιδικά της χρόνια μέχρι την ώριμη ηλικία της καθώς και στους σημαντικότερους σταθμούς της

¹³³ Και το βιβλίο αυτό αποδείχτηκε χρήσιμο σε παροχή πληροφοριών σχετικών με τη ζωή και το έργο της Γαλλίδας συγγραφέα. Βλ. την ελληνική του μετάφραση από την Βάσω Μέντζου στο βιβλίο με τίτλο Μαργκερίτ Ντυράς, «Μετέωρο πάθος, συνέντευξη στην Λεοπολντίνια Παλλόττα Ντελλά Τόρρε», Αθήνα, εκδόσεις “Ολκός”, 2013

λογοτεχνικής της πορείας. Γράφει, μεταξύ άλλων, στην εισαγωγή του βιβλίου η δημοσιογράφος:

«Χωρίς να δίνει καμιά σημασία σε όσα της έλεγα, κάρφωσε το βλέμμα πάνω μου σιωπηλή. Ύστερα άρχισε να μιλάει, παίρνοντας με εξαιρετικά μεγάλη προσοχή – τονίζοντας τις αποχρώσεις, τις παύσεις – εκείνο τον ήχο της φωνής που ήταν αποκλειστικά δικός της. Κάπου κάπου σταματούσε, εκνευρισμένη, για να διευκρινίσει αυτά που είχα γράψει στο σημειωματάριό μου. Και μόλις κτυπούσε το τηλέφωνο, κρατούσε το χέρι μου ακίνητο μέσα στο δικό της, για να με εμποδίσει να σημειώσω έστω και μια λέξη. {...}

Μιλώντας, η Marguerite τεντωνόταν και ίσιωνε συνεχώς το άσπρο και ρυτιδωμένο δέρμα του προσώπου της, βάζοντας και βγάζοντας τα αντρικά γυαλιά που φορούσε από τη νεανική ηλικία.

Την άκουγα να θυμάται, να στοχάζεται, να χαλαρώνει, εγκαταλείποντας σιγά σιγά την έμφυτη δυσπιστία της: εγωκεντρική, ματαιόδοξη, πεισματάρα, ευφραδής. Κι ωστόσο ικανή, ορισμένες στιγμές, για γλυκύτητα και διαχύσεις, αμήχανη συμπεριφορά και συγκρατημένα ή εκρηκτικά γέλια. Ξαφνικά έμοιαζε να ζωντανεύει από μια ακατάσχετη, ακόρεστη και σχεδόν παιδική περιέργεια».¹³⁴

Το 2014 επίσης, με την ευκαιρία της εκατονταετίας από τη γέννησή της, εκδίδονται μη δημοσιευμένα κείμενα, συμπεριλαμβανομένων των *Le Livre dit* (*Το βιβλίο λέει*) και *Deauville la mort* (*Ντοβίλ ο θάνατος*). Το βιβλίο λέει περιλαμβάνει δυο μέρη. Το πρώτο είναι μια ανέκδοτη μεταγραφή του ντοκουμαντέρ *Η Duras κινηματογραφεί* που είχε γυριστεί το 1981 από τον Jean Mascolo και τον Jérôme Beaujour, ενώ το δεύτερο είναι το ανέκδοτο “Πρόχειρο σχεδιάσμα του *Το βιβλίο λέει*” που αποτελεί το ατελές κείμενο της Duras όταν ήθελε να επανασυστήσει τους διαλόγους του *Η Duras κινηματογραφεί*. Στο *Ντοβίλ ο θάνατος*, που εκδίδεται από τον οίκο “Herne”, περιλαμβάνονται διάφορα κείμενα όπως αυτό που δίνει τον τίτλο στο βιβλίο και αναφέρεται στην πόλη Deauville της Νορμανδίας. Στον τόμο αυτό περιλαμβάνονται και διάφορα άλλα κείμενα εντυπώσεων και αναμνήσεων, όπως το “Les petits pieds de la Chine” (“Τα μικρά πόδια της Κίνας”) και το “La route Paris-Rouen” (“Ο δρόμος Παρίσι- Ρουέν”) .

Το 2015, θα παρουσιαστεί ακόμα μια φορά η θεατρική της προσαρμογή του *Κτήνους στη ζούγκλα* στο εθνικό θέατρο “Colline” στο Παρίσι σε σκηνοθεσία Céline Paute.

¹³⁴ Μαργκερίτ Ντυράς, «Μετέωρο πάθος», ο.π.,σελ. 8-10

Θα ακολουθήσει, το 2016, μια θεατρική προσαρμογή του μυθιστορήματος *Η καλοκαιρινή βροχή* από την Monique Hervouet ενώ, την ίδια χρονιά, από τον οίκο “Seuil” θα εκδοθεί ο τόμος με τίτλο *Le dernier des métiers* (*Το τελευταίο των επαγγελματιών*), που περιέχει και άλλα ανέκδοτα κείμενα της Duras της περιόδου 1962-1991. Πρόκειται για συνεντεύξεις της που είχε δώσει σε περιοδικά αλλά και στο ραδιόφωνο και την τηλεόραση μιλώντας για τη ζωή της, από τα παιδικά τη χρόνια στην Ινδοκίνα αλλά και για τα βιβλία της και γενικότερα τη γραφή. Την ίδια χρονιά, στο θέατρο “Vieux-Colombier” θα ανέβει, για μια ακόμα φορά, το *Η Μουσική δεύτερη* σε σκηνοθεσία Anatoly Vasiliev.

Το 2020, θα υπάρξει κινηματογραφική εκδοχή του “Suzanna Andler”.¹³⁵

Καθώς διανύουμε ήδη την τρίτη δεκαετία του εικοστού πρώτου αιώνα, είναι φανερό ότι η προσωπικότητα και το έργο της Marguerite Duras συνεχίζει και θα συνεχίσει να προκαλεί το ενδιαφέρον και να αποτελεί σημείο αναφοράς στη λογοτεχνική αποτίμηση του περασμένου αιώνα. Τα μυθιστορήματα, τα θεατρικά έργα και τα δοκίμιά της καθώς και πιο “προσωπικά-απολογητικά” της κείμενα που ήρθαν στο φως μετά το θάνατό της, διαβάζονται, αναλύονται και μελετώνται, γεγονός που δείχνει την αντοχή τους στο χρόνο και τη διαχρονικότητα του περιεχομένου τους ενώ η σεναριακή της δημιουργία και οι κινηματογραφικές προσαρμογές έργων της δεν έχουν σταματήσει να απασχολούν τους θεατές και ερευνητές.

¹³⁵ Βλ. στο σχετικό κεφάλαιο

ΔΕΥΤΕΡΟ ΜΕΡΟΣ

Ο Εραστής ως κορύφωση μιας συγγραφικής πορείας

Α. Έκδοση – Υπόθεση- Πρόσωπα - Θέματα

Ο *Εραστής* παραδίνεται στο αναγνωστικό κοινό το 1984 από τον οίκο “Minuit” σε μια έκδοση που θα μπορούσε να χαρακτηριστεί μάλλον λιτή αφού, εκτός από το ότι επρόκειτο για ένα ακόμα βιβλίο της Duras, τίποτε άλλο δεν προϋδέαζε τη μεγάλη επιτυχία που έμελλε να καταγράψει. Βιβλίο δίχως εισαγωγή ή κάποιο άλλο προλογικό κείμενο όπως, τιμώντας μια καταξιωμένη πια λογοτεχνική φωνή, θα συμβεί πολλά χρόνια αργότερα όταν το σύνολο του έργου της Duras θα πάρει θέση στην “Bibliothèque de la Pléiade”(2011-2014). Ας σημειωθεί πάντως ότι το οπισθόφυλλο της πρώτης αυτής έκδοσης κοσμεί σύντομο κείμενο του Γάλλου δημοσιογράφου και συγγραφέα François Nourissier, οποίος θα αναδειχθεί σε έναν από τους υπέρμαχους στην ανάδειξη της αξίας της λογοτεχνικής γραφής της Duras με άρθρα του σε λογοτεχνικές επιθεωρήσεις και εφημερίδες. Στο οπισθόφυλλο της πρώτης αυτής έκδοσης, διαβάζουμε μεταξύ άλλων:

« Στον *Εραστή*, η Duras επιστρέφει στην ατμόσφαιρα προσωπικής εκμυστήρευσης, στα θέματα και τις εικόνες που διατρέχουν όλο το έργο της {...} Παρακολουθούμε μια πραγματική επιστροφή στις ρίζες, στη “θεμελιώδη σκηνή” της συνάντησης της νεαρής δεκαπεντάχρονης λευκής με τον πλούσιο Κινέζο {...} Από τις πρώτες γραμμές του βιβλίου, εμφανίζεται η τέχνη της διήγησης, οι προκλήσεις, οι ελευθερίες, οι κατακτήσεις με τις οποίες η Duras πορεύεται επί τριάντα χρόνια {...} Γραφή πραγματικής μοντερνικότητας αλλά και υφολογικές ιδιαιτερότητες που ξεπερνούν το χρόνο και το συρμό».¹³⁶

Τη χρονιά έκδοσης του βιβλίου, η Duras είναι 74 χρονών. Παρά τις δυσκολίες και αμφισβητήσεις, έχει γνωρίσει την αγάπη και την αναγνώριση ως λογοτέχνης, δραματογράφος, σεναριογράφος και χρονικογράφος. Η άμεση και τεράστια επιτυχία που είχε το συγκεκριμένο βιβλίο έχει συχνά αποδοθεί τόσο στον αυτοβιογραφικό του χαρακτήρα όσο και στην κινηματογραφική του εκδοχή λίγα χρόνια μετά. Οι δυο αυτές ερμηνείες έχουν ασφαλώς βάση, περιορίζουν όμως κάπως την αξία της ίδιας της

¹³⁶ François Nourissier στο οπισθόφυλλο του Marguerite Duras, *L'AMANT*, “éditions de Minuit”, 1984

δημιουργού, απομονώνοντας το βιβλίο αυτό από τη συνολική εικόνα της ντουρασικής γραφής. Θα πρέπει πρώτιστα να επισημανθεί ότι *Ο Εραστής* οφείλει πολλά κυρίως στην πολυετή άσκηση ύφους στην οποία είχε επιδοθεί η Duras. Το πολυδιαβασμένο (2.000.000 αντίτυπα), πολυβραβευμένο (μεταξύ άλλων τιμήθηκε με το Βραβείο Goncourt το 1984 και με το βραβείο Ritz-Paris-Hemingway ως καλύτερο μυθιστόρημα μεταφρασμένο στα αγγλικά το 1986) και πολυμεταφρασμένο σε πάνω από 35 γλώσσες αυτό μυθιστόρημα εντυπωσίασε το κοινό, όχι μόνο με το θέμα του αλλά και με τη γραφή του, η οποία συνδυάζει μια γλώσσα σκληρή και κυνική, με εκρήξεις λυρισμού. Γραφή που έχει τις ρίζες τις στις αρχές της δεκαετίας του 1950 και ίσως ακόμα παλαιότερα. Με τον *Εραστή*, βρισκόμαστε στην κορύφωση μιας προσωπικής ασκητικής, μιας επίπονης επώασης μετά από πολυετή πορεία άσκησης στη μυθιστορηματική σύνθεση. Από το *Les Impudents* (*Οι Αναιδείς*, 1943), που υπήρξε ο πρώτος της σταθμός, το *La vie tranquille* (*Η ήσυχη ζωή*, 1944), τα σημαντικά για τη μυθιστορηματική της διαμόρφωση βιβλία της δεκαετίας του 1950, *Un barrage contre le Pacifique* (*Ένα φράγμα στον Ειρηνικό*, 1950), *Le marin de Gibraltar* (*Ο Ναύτης του Γιβραλτάρ*, 1952), *Les Petits Chevaux de Tarquinia* (*Τ'αλογάκια της Ταρκινία*, 1953), *Des journées entières dans les arbres* (*Μέρες ολόκληρες πάνω στα δέντρα*, 1954), *Le Square* (*Η πλατεία*, 1955), *Moderato cantabile* (1958), της δεκαετίας του 1960, *Hiroshima mon amour* (*Χιροσίμα, αγάπη μου*, 1960), *Dix heures et demie du soir en été* (*Δέκα και μισή καλοκαίρι βράδυ*, 1960), *Une aussi longue absence* (*Μια τόσο μακρά απουσία*, 1961), *Le Ravissement de Lol V. Stein* (*Η σαγήνευση της Λολ Β. Στάιν*, 1964), *L'Amante anglaise* (*Η Αγγλίδα ερωμένη*, 1967), *Le Vice-Consul* (*Ο υποπρόξενος*, 1966), *Détruire dit-elle* (*Καταστροφή, λέει*, 1969), για να περάσουμε στη δεκαετία του 1970 με το *Abahn Sabana David* (1970), το *Ah! Ernesto* (1971) και το *L'amour* (*Η αγάπη*, 1972), μέχρι τα μυθιστορήματα των αρχών της δεκαετίας του 1980, *Vera Baxter ou les Plages de l'Atlantique* (*Βέρα Μπάξτερ ή οι Παραλίες του Ατλαντικού*, 1980), *L'Homme assis dans le couloir* (*Ο Άντρας στον διάδρομο*, 1980), *La Maladie de la mort* (*Η αρρώστια του θανάτου*, 1982), η Duras διανύει μια πολυετή διαδρομή δημιουργικής ζύμωσης, κυριολεκτικά “διά πυρός και σιδήρου” όπως θα μπορούσε να ειπωθεί, λόγω των δυσκολιών που συνάντησε από την όχι πάντα καλοπροαίρετη κριτική των βιβλίων της από διανοούμενους και συγγραφείς της εποχής της. Στη συχνά επιφυλακτική έως αρνητική αυτή υποδοχή συνετέλεσαν προφανώς και η δική της ενίοτε αυστηρή στάση απέναντι σε λογοτεχνικούς κύκλους, οι πολιτικές της επιλογές καθώς και η προσωπική

της ζωή η οποία, παρά την όποια νότα προοδευτισμού επικρατούσε στις δεκαετίες εκείνες, εξακολουθούσε να προκαλεί και ενίοτε να σκανδαλίζει.

Η ωριμότητα λοιπόν την οποία προσεγγίζει η πένα της στις αρχές της δεκαετίας του 1980 και η εξοικείωση με το μυθιστορηματικό είδος, θα αποτυπωθούν στον *Εραστή* προσφέροντάς της την καταξίωση και μια θέση στο πάνθεο της μεταπολεμικής γαλλικής λογοτεχνίας:

«Μετά την άρνηση του βραβείου Νόμπελ από τον Σαρτρ δεν γνωρίσαμε ίσως ένα τόσο σημαντικό λογοτεχνικό γεγονός. Η απονομή του βραβείου Γκονκούρ στη Μαργκερίτ Ντυράς για το βιβλίο της *Ο Εραστής*, μαρτυρά μια στροφή των γαλλικών γραμμάτων, της οποίας η σημασία διαφεύγει, χωρίς αμφιβολία, και από τους ίδιους τους κριτικούς. Δεν πρόκειται απλά για ένα καλό βιβλίο που επιβραβεύεται· είναι η ίδια η έννοια της λογοτεχνίας που αποκαθίσταται. Διότι *Ο Εραστής* δεν είναι ένα βιβλίο στο οποίο η συγγραφέας ενδίδει στη μόδα. Δεν είναι μια αφήγηση για τα παιδικά χρόνια, τη μητέρα, τους αδελφούς, τον εραστή, τη λευκή κόρη της Σαϊγκόν. Αυτά δεν είναι παρά η επιφάνεια των πραγμάτων. Εδώ έχουμε μια αφήγηση για την πρόσβαση στην επιθυμία και τη γλώσσα, για το πάθος της γραφής».¹³⁷

«Για να καταλάβει όμως ο αναγνώστης και να μπει στο μυστικό κόσμο της Μαργκερίτ Ντυράς, ειδικά ετούτου του βιβλίου, θα έπρεπε πρώτα να γίνει κοινωνός κάποιων βαθύτερων ιστορικών παραμέτρων της οικογένειάς της, τις μετακινήσεις από τη Γαλλία στην Ινδοκίνα και τανάπαλιν, και βεβαίως μερικά άλλα βιβλία της, όπως το *Ένα φράγμα στον Ειρηνικό*, και την *Ησυχία ζωή*, όπου προσφέρονται κάποιες βαθιές υπαινικτικές αλήθειες για την οικογενειακή της ζωή και κυρίως για τη αληθινή σχέση με την μητέρα της. Η συγγραφέας πολλάκις αναρωτήθηκε, πως ήταν δυνατόν να γράψει ένα τέτοιο κείμενο, και ακόμα περισσότερες πως και δεν το έγραψε και δημοσίευσε νωρίτερα. Από την εποχή δηλαδή που ήταν ένα μικρό κορίτσι που διέσχιζε με ποταμόπλοιο τους θαλάσσιους δρόμους του ποταμού Μεκόνγκ, σύχναζε στα στενοσόκακα της Σαντέκ μέχρι τα σχολεία και τις αγορές της αποικιοκρατικής Σαϊγκόν, με ένα αστείο ντύσιμο του λευκού αποικιοκράτη, αλλά το οποίο ταυτόχρονα έδειχνε ξεκάθαρα την επιθυμία του για παραβατική συμπεριφορά σε σύγκριση πάντα με την ηλικία του, την επιθυμία του για γνωριμία με το άγνωστο, όσο και ότι κι αν κόστιζε αυτή η κίνηση, την επιθυμία της μικρής για γνωριμία με την ηδονή, δείχνοντας τρομερή προσωπική δύναμη και αποφασιστικότητα για να γίνει κάτοχος των σχετικών

¹³⁷ Θανάσης Λάλας, “Μαργκερίτ Ντυράς (Marguerite Duras) *Ο εραστής (L' amant)*” στο <https://boro.gr/36164/o-thanashs-lalas-proteinei-margkerit-ntyrras-marguerite-duras-o-erasths-l-amant/>

μυστικών που διέπουν τη σχέση του ενός με το άλλο φύλο, να μάθει και να γίνει κτήμα της, ότι “...η αθανασία είναι θνητή...”¹³⁸.

Η αναφορά στο *Ένα φράγμα στον Ειρηνικό* ως μυθιστορήματος που θα μπορούσε να χαρακτηριστεί προδρομικό του *Εραστή*, ο οποίος είναι επομένως μια μερική επανεπεξεργασία του προηγούμενου μυθιστορήματος, *Un barrage contre le Pacifique*. Η δράση του *Εραστή* παραπέμπει σε φράγματα που δόθηκαν με παραχώρηση, κεντρικό επεισόδιο του πρώτου μυθιστορήματος. Η ηρωίδα αρχικά ονομαζόταν Suzanne και ήταν μεγαλύτερη, η μητέρα της ήταν δασκάλα και έχει δύο αδέρφια στο *Εραστή* που δεν εμφανίστηκαν πριν. Όσο για το Κινέζο του *Εραστή*, θα μπορούσε να αντιστοιχεί στον κύριο Τζο, αν και αυτός ο χαρακτήρας δεν είναι Κινέζος. Επιπλέον, η χρονολογική σειρά των γεγονότων δεν είναι πλέον η ίδια και είναι αρκετά δύσκολο να βρεις κοινούς τόπους ή πράξεις. Διαφορετική όμως είναι και η άποψη της συγγραφέως η οποία στο *Un barrage contre le Pacifique* κρατά κάποια απόσταση με τους χαρακτήρες της, κάτι που δεν συμβαίνει στο *L'Amant*, όπου η Marguerite Duras περιγράφει τις αναμνήσεις της.

Η υπόθεση του *Εραστή* αντλείται λοιπόν από τα παιδικά και εφηβικά της Duras στη Γαλλική Ινδοκίνα. Διαβάζουμε δηλαδή ένα μυθιστόρημα με αυτοβιογραφικά χαρακτηριστικά, μια τολμηρή άσκηση αυτοανάλυσης. Κεντρικός χαρακτήρας είναι ένα κορίτσι δεκαπεντέμισι χρονών στη Γαλλική Ινδοκίνα, Γαλλίδα, λευκή, κατά συνέπεια μέλος της άρχουσας τάξης, κι όμως πάμφτωχη. Η ιστορία χαρακτηρίζεται από δύο σημαντικά γεγονότα: το πέρασμα του ποταμού Μεκόνγκ για να πάει η νεαρή κοπέλα στη Σαϊγκόν όπου βρίσκεται το σχολείο της καθώς και η διαμονή της εκεί. Κατά τη διάρκεια της παραμονής της στην Ινδοκίνα, αυτό το παράδοξο πλάσμα γνωρίζει έναν Κινέζο, πάμπλουτο, μέλος της οικονομικής ελίτ. Ωστόσο, σύμφωνα με τα μέτρα της αποικίας είναι κατώτερος αφού δεν είναι λευκός. Αναπτύσσεται μια ερωτική σχέση, η πρώτη για τη μικρή, την οποία εκείνη εξαρχής, παρά τον πόθο της, αντιμετωπίζει κυνικά, ως σχέση συναλλαγής. Εκείνος, παρότι την ερωτεύεται με πάθος, το γνωρίζει αλλά διεξάγει ένα δύσκολο εσωτερικό αγώνα αφού δυσκολεύεται να υπερβεί τις κοινωνικές και πατρικές προσταγές. Τα μέλη της οικογένειάς της ξέρουν ότι βρίσκεται στο έλεός της και καρπώνονται τα οφέλη αυτής της σχέσης, τη φύση της οποίας γνωρίζουν καλά αλλά εθελουφλούν για να κρατήσουν τα προσχήματα.

¹³⁸ Γεώργιος Σχορετσανίτης, “Ακόμα μια επανέκδοση εξομολογητικής λογοτεχνίας και ενός καθημερινού ‘περάσματος’ ” στο www.fractalart.gr/o-erastis/

Δέχονται τα δώρα και τα πλούσια δείπνα αλλά τον περιφρονούν βαθιά. Ο “εραστής”, αν και είναι πλούσιος, αργόσχολος, σπάταλος, έχει ζήσει στην Ευρώπη, διατηρεί γκαρσονιέρα, κατά την πορεία δε της σχέσης θα φανεί απρόσμενα τρωτός κι ευάλωτος και θα αναδειχθεί ίσως στον πιο αδύναμο κρίκο του ζευγαριού. Το προφίλ του είναι αυτό ενός ευαίσθητου, εύθραυστου, ανασφαλή άντρα με έντονα συναισθήματα και παράφορη συμπεριφορά που ενίοτε δε διστάζει ακόμη και να υποταχθεί στο κορίτσι. Ο Κινέζος εραστής λειτουργεί όμως και ως γονεϊκή φιγούρα καλύπτοντας το υπαρκτό κενό από την έλλειψη πατέρα και αναπληρώνοντας την πλημμελή φροντίδα της μητέρας.

Στο τέλος του *Εραστή*, η μικρή φεύγει. Η αναχώρησή της για να επιστρέψει στη Γαλλία χρηματοδοτήθηκε από τον Κινέζο εραστή της, τον οποίο συνέχισε να παρακολουθεί μέχρι που δεν μπορούσε πλέον να διακρίνει το λιμάνι κατά την αναχώρηση από το σκάφος. Εκείνος παντρεύεται τη γυναίκα που θα έπρεπε να παντρευτεί με καταγωγή σαν τη δική του και εξίσου πλούσια. Τα χρόνια περνάνε για εκείνον όμως τίποτα δεν θα αλλάξει αφού εξακολουθεί να την αγαπά. Στο τέλος του βιβλίου, η Duras μας μεταφέρει πολλά χρόνια αργότερα, όταν οι δυο κεντρικοί ήρωες έχουν πια γεράσει και ο Κινέζος εραστής της στέλνει ένα μήνυμα – κάλεσμα.

Το όνομά του Κινέζου δεν αναφέρεται ποτέ στο έργο. Ο ρόλος του είναι να υπηρετεί την ιστορία, πρέπει να έχει μια λειτουργία που συνδέεται με την έλξη της αφηγήτριας και μετά με την αφύπνιση της σεξουαλικότητάς της. Στα μάτια του αναγνώστη αντιπροσωπεύει μια απλή κοινωνική θέση, αλλά και στα μάτια της αφηγήτριας η οποία δέχεται να τον ακολουθήσει στη γκαρσονιέρα του. Η νεαρή Γαλλίδα επιθυμεί να έχει μια σεξουαλική σχέση, όχι μόνο από επιθυμία αλλά από πνεύμα ανεξαρτησίας, από ελευθερία δράσης, από επιθυμία για παράβαση. Από την πλευρά του, ο εραστής ξέρει ότι η σχέση τους δεν θα κρατήσει και ότι υπάρχει μόνο επειδή έχει υψηλή κοινωνική θέση. Η σχέση όντως βιώνεται όχι μόνο επειδή της συμπεριφέρεται μόνο σαν γυναίκα αλλά και σαν παιδί, φροντίζοντας για αυτήν όπως θα έκανε ο πατέρας το παιδί του. Την ταΐζει, την ντύνει, την πλένει κ.λπ. Αυτή η διφορούμενη σχέση θα γίνει καταστροφική για τη νεαρή κοπέλα όταν ανακαλύψει ότι τρέφει έντονα συναισθήματα για εκείνον, συναισθήματα που ήθελε να αποκρύψει από τον εαυτό της. Αλλά θα είναι πολύ αργά, η ερωτευμένη θα βρεθεί ανάμεσα από τη μια στη συνειδητοποίηση της ανάγκης για μια σχέση με χρηματικό αντάλλαγμα, απαραίτητο για την οικονομική αθλιότητα που βιώνει η οικογένειά της, και από την άλλη για αγάπη και έρωτα.

Συνειδητοποιώντας την ανωριμότητά της στην αρχή της σχέσης, οδηγείται στην ένταση και το βάσανο μιας ερωτικής απογοήτευσης.

Η στολή της αφηγήτριας είναι εσκεμμένα προκλητική. Η Duras επιμένει στο καπέλο και τα ψηλοτάκουνα παπούτσια, δύο αξεσουάρ αυστηρά απαγορευμένα για νεαρά κορίτσια στις αρχές του αιώνα. Αποτελούν τη βάση της ένδυσης και είναι επίσης αυτό που τραβάει το βλέμμα των Κινέζων. Αλλά είναι επίσης για τη συγγραφέα ένας τρόπος να σηματοδοτήσει έναν διαχωρισμό μεταξύ της ευπρέπειας, που προκαλείται από όλους τους άλλους “δυτικού τύπου” χαρακτήρες του βιβλίου και της απελευθερωμένης ηρωίδας της. Έτσι, χωρισμένη από την υπόλοιπη κοινότητα, μπορεί να ζήσει τη δική της ζωή με τον τρόπο που έχει επιλέξει, ελεύθερη, καταρρίπτοντας τα ταμπού της γαλλικής κοινωνίας στην Ινδοκίνα.

Τόσο ο εραστής όσο και το κορίτσι παραμένουν σε όλη τη διάρκεια της αφήγησης ανώνυμοι. Αν και υπάρχουν πολλά βιογραφικά στοιχεία που μπορούμε να αντιστοιχήσουμε στην πραγματική ζωή της Duras, δεν θα βρούμε πουθενά μέσα στο βιβλίο μία ξεκάθαρη δήλωση ότι πρόκειται για αυτοβιογραφία, ούτε μια δηλωμένη ταύτιση της αφηγήτριας με τη συγγραφέα. Η ανωνυμία του κοριτσιού και η διαχείριση της πλοκής σα να πρόκειται για μυθιστόρημα μυθοπλασίας περισσότερο, μας απομακρύνουν από την αυτοβιογραφία, μολονότι υπάρχουν αυτοβιογραφικοί πυρήνες και πρόσωπα υπαρκτά, που δηλώνονται ευθέως με το κανονικό τους όνομα, όπως π.χ. η μητέρα. Στην ερμηνεία του *Εραστή* που βασίζεται στους όρους “μυθοπλασία” και “αυτοβιογραφία” αρέσκονται αρκετοί Γάλλοι και γαλλόφωνοι ερευνητές του έργου της Duras, ορισμένοι από τους οποίους προσέγγισαν κυρίως και ασχολήθηκαν επισταμένως με το συγκεκριμένο μυθιστορηματικό σταθμό.¹³⁹ Την ερμηνευτική τους αυτή επιλογή υιοθετούν και κάποιοι Έλληνες, των οποίων όμως οι αναλύσεις και εμβασύνσεις, δίχως να χαρακτηριστούν άνευ αξίας, δίνουν ενίοτε την εντύπωση ότι έχουν το στίγμα του πνεύματος αντίστοιχων μελετών Γάλλων ή γαλλόφωνων ειδημόνων:

¹³⁹ Μεταξύ άλλων, παραθέτουμε τέσσερις σχετικές προσεγγίσεις: 1. Dominique Denès, Marguerite Duras, *L'Amant*, ed. “Ellipses”, collection “Résonances” dirigée par Etienne Calais, 2019. 2. Mbaye Diouf, Université de Moncton, “*L'Amant* de Marguerite Duras: entre autographie et autofiction?” στο https://www.academia.edu/26464375/L_Amant_de_Marguerite_Duras_entre_autographie_et_autofiction?auto=download&email_work_card=download-paper. 3. Racha Youssef Helmi Kalini, “L’écriture autofictionnelle et l’autoportrait dans *L'Amant* de Duras”, στο https://fjhj.journals.ekb.eg/article_93548_3f69dbcae4944170190533c0f758286d.pdf. 4. Joëlle Pagès-Pindon, Marguerite Duras, ed. “Ellipses”, 2001

«Δικαιούμαστε ίσως να υποθέσουμε ότι, ως προς το κορίτσι και τον εραστή, έχει συντελεστεί μια «επανεπινόηση» και μια εκ των υστέρων μυθοπλαστική επεξεργασία έτσι ώστε να αποτελούν πλέον μυθιστορηματικούς πλαστούς χαρακτήρες, μολονότι εκκινούν και πηγάζουν από πραγματικά πρόσωπα. Άλλωστε, ούτως ή άλλως, κάθε αυτοβιογραφία δεν παύει να αποτελεί, λίγο-πολύ, μια επανεπινόηση, αν σκεφτούμε τους περιορισμούς της μνήμης, τη χρονική απόσταση που μεσολαβεί συνήθως ανάμεσα στα τελεσθέντα και την γραπτή αποτύπωσή τους και την τάση της ανάμνησης να συμπληρώνει δημιουργικά τα αναπόφευκτα κενά της βιωμένης εμπειρίας».¹⁴⁰

Το βιβλίο «είναι γραμμένο με τον ιδιαίτερο και χαρακτηριστικό, αποσπασματικό τρόπο της Duras καθώς καταργεί τη γραμμική αφήγηση και τη χρήση διαλόγου. Ταυτόχρονα, εναλλάσσει αριστοτεχνικά την πρωτοπρόσωπη με την τριτοπρόσωπη αφήγηση επιτρέποντας την παρατήρηση της ηρωίδας (ή και του εαυτού της αν ταυτίζονται σε κάποια σημεία) από απόσταση».¹⁴¹ Δημιουργεί και παρακολουθεί ανώνυμους ήρωες που χαρακτηρίζονται από κάποια ιδιότητα ή σχέση τους με την ηρωίδα όπως ο Κινέζος, η μάνα, ο μικρός αδελφός. Η γλώσσα του βιβλίου είναι απλή, ωμή και κάποιες φορές κυνική χωρίς όμως να στερείται λυρικών ξεσπασμάτων. Η περιγραφή της σχέσης της ηρωίδας με τη μητέρα της αλλά και την υπόλοιπη οικογένειά της είναι σκληρή και κάποιες φορές σοκαριστική, δημιουργώντας στον αναγνώστη έντονα και δύσκολα συναισθήματα. Μετά την ολοκλήρωση της ανάγνωσης, εύκολα αντιλαμβάνεται κανείς γιατί το βιβλίο χαρακτηρίστηκε εμβληματικό σε σύντομο χρονικό διάστημα από την κυκλοφορία του και η συγγραφέας έχαιρε και χαίρει μεγάλης εκτίμησης και αναγνώρισης όχι μόνο στην πατρίδα της τη Γαλλία.

Η ίδια πάντως η Duras, αναγνώριζε ότι η ιστορία με τον πλούσιο Κινέζο ήταν μια από τις σημαντικότερες ολόκληρης της ζωής της:

«Αυτή η ιστορία άφησε πίσω της όλες τις άλλες, όλους τους δηλωμένους, κωδικοποιημένους έρωτες. Στην προσπάθειά της να την ονομάσει, βγάζοντάς την από το πρωταρχικό και ιερό σκοτάδι, η γλώσσα σκοτώνει κάθε πάθος, το οριοθετεί, το μειώνει. Όταν όμως ο έρωτας δεν λέγεται, έχει τη δύναμη του σώματος, την τυφλή και ακέραιη δύναμη της απόλαυσης: μένει η θαυμαστή εμφάνιση των εραστών τυλιγμένων από σκιά. Στον *Εραστή* δεν μπόρεσα να αφηγηθώ την ιστορία παρά μόνο από

¹⁴⁰ Βλ. Νίκη Κώτσιου, “Ο Κινέζος εραστής της Μαργκερίτ Ντυράς”, στο www.oanagnostis.gr

¹⁴¹ Λίζα Παναγιωτοπούλου, “Ο *Εραστής*”, στο https://passepartoutreading.gr/2019/02/03/o_erastis/

απόσταση, μιλώντας για την κινέζικη πόλη, τα ποτάμια, τον ουρανό, για τη δυστυχία των Λευκών που ζούσαν εκεί. Για τον έρωτα τήρησα σιωπή».¹⁴²

Είναι σαφές ότι τόσο ο αναγνώστης όσο και ο ερευνητής του μυθιστορήματος αυτού, δίχως να παραλείψουμε το μεταφραστικό ή το σκηνοθέτη, συναντούν συχνά μια ιδιαίτερα έντονη ερωτική ατμόσφαιρα η οποία πηγάζει κυρίως από τις αισθησιακές στιγμές που βιώνει το ζευγάρι των εραστών. Στη μελέτη του με τίτλο “Sensitivité et sexualité chez Duras dans *L'Amant*”, ο Amraoui Abdelaziz σημειώνει:

«Στον *Εραστή*, η Duras κατάφερε να δώσει στο βλέμμα ένα νέο νόημα. Η παρακολούθηση δεν είναι πλέον συζευγμένη με το πραγματικό και το πραγματικό, είναι αυτό που πετάει πάνω για να αγγίξει το εικονικό, το οποίο με τη μαγεία του ρήματος υλοποιείται. Από το φαινομενικό περνάμε στο αποδεδειγμένο, από το σχετικό στο απόλυτο, από το φωτογραφικό στο ονειρικό. Από την άλλη, το βλέμμα συμμετέχει στη σεξουαλική και ευαίσθητη διαπαιδαγώγηση της αφηγήτριας που δοκιμάζει τις δυνάμεις της στον έρωτα στις δύο όψεις της, τη σωματική (πραγματική) και την οπτική (εικονική), την επίπεδη (ομοφυλοφιλική) και τη φαλλική (ετεροφυλόφιλη). Τέλος, το βλέμμα συμμετέχει στην επικοινωνία που δεν περνάει πλέον από την προφορικότητα».¹⁴³

Από την πλευρά της, η Anna Ledwina (πανεπιστήμιο Opolé, Πολωνία), στη μελέτη της “*Désir féminin, folie et écriture : la transgression chez Marguerite Duras*”, αναφέρει:

«Η σαρκική ηδονή της νεαρής κοπέλας είναι άρρηκτα συνδεδεμένη με την απόλαυση, κάτι άγνωστο από τη μητέρα της. Αναφέρεται από τις πρώτες σελίδες του *L'Amant* όταν ο χαρακτήρας-αφηγητής παρατηρεί: «Στα 15 είχα το πρόσωπο της ηδονής και δεν γνώριζα την ηδονή» (Duras, 1984: 12), Αυτή, επιβάλλει αμέσως την ιδιαίτερη θέση της στο έργο. Το βιώνει πλήρως η πρωταγωνίστρια που λαχταράει για «πείραμα» (Duras, 1984: 12) με τον Κινέζο εραστή της. Η σεξουαλική απόλαυση προσθέτει στη σαρκική απόλαυση ένα αίσθημα υπερβολής και απώλειας του μέτρου. Η «άλλη» γνώση είναι σκανδαλώδης γιατί είναι πέρα από τον έλεγχο της κοινωνικής τάξης. Όταν πια ξεπερνιέται, η ηδονή δίνει τη θέση της στην επιθυμία για απαγορεύσεις. Στο

¹⁴² Μαργκερίτ Ντυράς, «Μετέωρο πάθος», ο.π., σελ.144

¹⁴³ Amraoui Abdelaziz, Université Cadi Ayyad, Marrakech, “Sensitivité et sexualité chez Duras dans *L'Amant*”, στο “COMMUNICATION INTERCULTURELLE ET LITTÉRATURE”, NR. 4 (16) Octombrie-noiembrie-decembrie, Coordonatori-editori: Alina Crihană Simona Antofi, Nicolae Ioana, Doinița Milea, Editura “Europlus” 2011, στο https://www.academia.edu/11010989/Sensualit%C3%A9_et_sexualit%C3%A9_chez_Duras_dans_LA_mant

κείμενο της Duras, η επιθυμία εκδηλώνεται με διάφορους τρόπους, για παράδειγμα με την περιγραφή της ομοφυλοφιλικής σχέσης που συνιστά παραβατική συμπεριφορά. Αυτό μπορεί να εξηγηθεί από τη σχέση της νεαρής κοπέλας με την Hélène Lagonelle, τη σύντροφό της στον κοιτώνα, και πιο συγκεκριμένα με το σώμα της, που γοητεύει την αφηγήτρια: «Θα ήθελα να φάω το στήθος της Hélène Lagonelle [...]. Να με καταβροχθίσουν αυτά τα στήθη που είναι δικά της» (Duras, 1984:70-71). Η αιμομικτική επιθυμία είναι επομένως έντονα σταθερή στο φανταστικό επίπεδο στα *Un barrage contre le Pacifique* και *L'Amant*, τα οποία μεταφράζουν με εμμονή τον αρχέγονο ρόλο των σεξουαλικών παρορμήσεων και ενστίκτων». ¹⁴⁴

Εκτός από την ερωτική σχέση της νεαρής Γαλλίδας με τον Κινέζο εραστή, άλλα θέματα που αναμειγνύονται με την ιστορία αυτής της ρομαντικής συνάντησης είναι η δύσκολη σχέση μεταξύ της νεαρής κοπέλας και της μητέρας της και με τον μεγαλύτερο αδερφό της, για τον οποίο πάντα έδειχνε προτίμηση η μητέρα της. Γενικά η αναφορά στο οικογενειακό περιβάλλον είναι μια άξια μνείας διάσταση στο μυθιστόρημα.

Αν το δίδυμο που σχηματίζουν η ερωμένη και ο εραστής βρίσκεται στο επίκεντρο της ιστορίας, το δίδυμο τη μητέρας - κόρης έχει επίσης σημασία. Είναι διπλής όψης. Από τη μία, η μητέρα είναι πολύ προστατευτική με τα παιδιά της, τα περιποιείται όπως πρέπει να κάνει μια στοργική μητέρα, μιλάει πολύ για τα παιδιά της με μεγάλη περηφάνια. Όμως, εν αγνοία τους, τους μεταδίδει μια κολακεία που έχει φτάσει στο αποκορύφωμά της, η οποία θα ενθαρρύνει τα παιδιά να αναζητήσουν χρήματα με κάθε τρόπο. Είναι η ίδια η μητέρα που θα ωθήσει την κόρη της στην ημι-πορνεία, φτάνοντας στο σημείο να της προσφέρει προκλητικά χαρακτηριστικά: ένα σχεδόν διάφανο φόρεμα, ψηλοτάκουνα παπούτσια, ένα αντρικό καπέλο. Το δέλεαρ του κέρδους είναι ισχυρότερο από την προστασία που οφείλει μια μητέρα στην κόρη της, προτιμώντας να τη δει στην αγκαλιά ενός πλούσιου άνδρα, ακόμα κι αν αυτό σημαίνει απομάκρυνση από την ευπρέπεια της εποχής που δεν ήθελε μια ένωση μεταξύ μελών διαφορετικών λαών. Η σχέση που εκφράζεται στη δυαδικότητα προστασία-πορνεία είναι μια πραγματική τραγωδία για τις ανθρώπινες σχέσεις έτσι όπως σκιαγραφούνται ενίοτε ρεαλιστικά από την Duras.

¹⁴⁴ Anna Ledwina, “Désir féminin, folie et écriture : la transgression chez Marguerite Duras”, Université Aix-Marseille, Revue *Malice* -4|2014, στο <https://cielam.univ-amu.fr/malice/articles/desir-feminin-folie-ecriture-transgression-chez-marguerite-duras>

Επιπλέον, μπορούμε να βρούμε σε αυτή τη σχέση μητέρας-κόρης μια πιθανή διάσταση της ζήλιας της μητέρας για την ευτυχία της κόρης. Ευτυχία που δεν είχε, αφού προφανώς δεν γνώρισε ποτέ την απόλαυση και επομένως μέσω της κόρης της η μητέρα προβάλλει τη δική της σεξουαλικότητα που σταμάτησε στο θάνατο του συζύγου της. Αυτό πρέπει, τουλάχιστον εν μέρει, να εξηγήσει γιατί αυτή η μητέρα θέτει έτσι σε κίνδυνο την ίδια της την κόρη. Πρέπει επίσης να σημειωθεί ότι δεν υπάρχει πραγματική επικοινωνία μεταξύ των δύο, τα πράγματα που μένουν ανείπωτα παίρνουν μεγαλύτερη σημασία στα μάτια της μητέρας και της κόρης της. Στην ιστορία, η γραφή γίνεται πιο ρευστή όταν μιλά για τη μητέρα της. Αυτό οφείλεται στο γεγονός ότι η σε ώριμη ηλικία Duras, αισθάνεται λιγότερη ανάγκη να αναζητήσει μητρικές αναμνήσεις γιατί έχουν σχεδόν εξαφανιστεί. Ως συγγραφέας, η Marguerite Duras εφευρίσκει στη συνέχεια ό,τι είναι πιο εύκολο για αυτήν.

Εκτός όμως από τη μητέρα, η κεντρική ηρωίδα έχει δύο αδέρφια, που έχουν λιγότερο σημαντικό ρόλο στην ιστορία από τους άλλους χαρακτήρες. Ο μεγαλύτερος, ο Πιερ, είναι ένας βάνουσος άντρας. Ζει μόνο για να παίζει, να πίνει και να καπνίζει όπιο. Κάνει τακτικά παρέα σε ανυπόληπτα μέρη της πόλης και έχει ελάχιστη επαφή με την αδελφή του. Από την αρχή όμως της ιστορίας, αυτός ο αδερφός καταλαβαίνει ότι μόνο αυτή μπορεί να φέρει χρήματα στην οικογένεια και είναι πολύ φυσικό ότι θα στηρίζει τη σχέση μεταξύ της αδερφής του και του εραστή της για να πάρει τα περισσότερα χρήματα από αυτήν, χρήματα που χρησιμοποιεί κυρίως για να αποπληρώσει τα χρέη του. Ο δεύτερος αδερφός, ο Παύλος, ο μικρότερος, είναι λίγο αντίθετός του. Ήρεμη, σοβαρή, η αδελφή τον βλέπει ως έμπιστο. Δυστυχώς για εκείνη, πεθαίνει νωρίς, αφήνοντας την αδερφή του σε αταξία, χωρίς να μπορεί να εμπιστευτεί κάποιον. Μπορούμε μερικές φορές να διαβάσουμε, ανάλογα με τις ερμηνείες, ότι η αγάπη που τρέφει η Duras σε αυτόν τον αδερφό είναι αιμομικτική και ότι η σχέση που διατηρεί με τους Κινέζους είναι απλώς ένα υποκατάστατο της πιο σοβαρής σχέσης που θα ήθελε να έχει με αυτό το χαμένο αδελφό.

Πέρα από το οικογενειακό περιβάλλον, υπάρχει ακόμα μια περσόνα που διαδραματίζει ρόλο στο βιβλίο. Πρόκειται για την Hélène Lagonnelle, μια νεαρή κοπέλα από το ίδιο οικοτροφείο με αυτό της κεντρικής ηρωίδας. Είναι το μόνο άτομο με δυτική καταγωγή, εκτός από την οικογένειά της, με το οποίο μιλάει. Αυτή και μόνο αντιπροσωπεύει τη δυτική κοινωνία της Ινδοκίνας, μια κοινωνία που αποτελείται από καλούς τρόπους και άκαμπτες αρχές ζωής. Η υπόλοιπη κοινότητα απορρίπτει τη φιλία τους αλλά η νεαρή

Γαλλίδα ανοίγεται στην Héléne, μιλά για τη σχέση της, της εξηγεί όλα τα θετικά πράγματα που σκέφτεται για τον αγαπημένο της. Φτάνει μάλιστα στο σημείο να θέλει να ανακαλύψει η φίλη της αυτό που η ίδια έχει ανακαλύψει, φτάνοντας στο σημείο να ρίξει τον αγαπημένο της στην αγκαλιά της. Προφανώς, για την Duras το να δανείζει τον εραστή της σε έναν φίλο είναι μια πράξη αλτρουιστικής ανταλλαγής, μακριά από οποιαδήποτε σκέψη διαστροφής. Δυστυχώς για αυτήν, η Héléne είναι ειλικρινά απρόθυμη, βάζει αμέσως τέλος σε αυτήν την προσπάθεια να μοιραστεί μαζί της τον ίδιο άντρα.

Πέρα όμως από την ερωτική σχέση ανάμεσα στους εραστές που δεσπόζει στο μυθιστόρημα, ένα άλλο σημαντικό γεγονός στην ιστορία είναι η ρήξη του αναχώματος που απειλεί το σπίτι της οικογένειας κοντά στο Μεκόνγκ. Εδώ έχουμε μια σαφή επιστροφή στη θεματική του επίσης αυτοβιογραφικού *Φράγματος στον Ειρηνικό* (1950), όπου η μητέρα σκέφτεται να χτίσει ένα φράγμα στις ακτές του Ειρηνικού, για να προστατεύει από τις παλίρροιες του ωκεανού κάτι κτήματα, που με μεγάλους κόπους και θυσίες είχε αποκτήσει. Η υπόθεση αυτή δίνει την ευκαιρία στη Duras να αναφερθεί στον ανήθικο τρόπο με τον οποίο κάποιοι εκμεταλλευτές και καιροσκόποι δημόσιοι υπάλληλοι των αποικιών είχαν φερθεί στη μητέρα της οδηγώντας την σε πτώχευση και αθλιότητα.

Περνώντας σε διάφορες “αναγνώσεις – ερμηνείες”, μέρος δηλαδή των κριτικών προσεγγίσεων των οποίων έτυχε το βιβλίο, κάποιες από αυτές έχουν γίνει με βάση μια υπόθεση σύγκρισης- πνευματικής συγγένειας με διάφορους λογοτεχνικούς και άλλους “μύθους” :

«Αν σκεφτεί κανείς έναν μύθο από τη Βίβλο, πρόκειται φυσικά για την Εύα, τον Αδάμ και τον απαγορευμένο καρπό. Η παράβαση της απαγόρευσης είναι εμφανής στον *Εραστή*: η απαγόρευση για ένα νεαρό κορίτσι να κάνει έρωτα πριν παντρευτεί, η φυλετική απαγόρευση που αφορά ένα νεαρό λευκό κορίτσι να κάνει έρωτα με έναν Κινέζο και επίσης το γεγονός ότι δέχεται χρήματα από αυτόν τον άνθρωπο που δίνει μια ισχυρή χροιά πορνείας στις σχέσεις τους. Μπορούμε επίσης να δούμε το μύθο του Ορφέα εάν κρατήσουμε τη διέλευση του Μεκόνγκ ως ένα μυητικό πέρασμα, οπότε η νεαρή κοπέλα είναι ο Ορφέας. Βλέπει πολύ προσεκτικά την επιθυμία στο πρόσωπο του Κινέζου, μια μεταφορά της Ευρυδίκης, και τελικά πρέπει να φύγει μόνη της και να αφήσει πίσω τον παγιδευμένο σε φυλετικό διαχωρισμό ή κόλαση Κινέζο. Ο Κάιν και ο Άβελ θα μπορούσαν να εκπροσωπήσουν τα δύο αδέλφια.

Μπορούμε επίσης να δούμε το μύθο της Μήδειας στη μητέρα, η οποία θυσιάζει τα παιδιά της στο πείσμα της. Ο Οδυσσέας επίσης που κάνει ένα μεγάλο ταξίδι μύησης, η Ιφιγένεια και ο Ορέστης. Θραύσματα μύθων αναδύονται σε πολλά μέρη. Όπως όλοι οι μύθοι, δεν ξέρουμε από πού ξεκινούν ή από πού προέρχονται! Χρησιμοποιώντας ουσιαστικά, μητέρα, νεαρό κορίτσι, παιδί, μικρός αδερφός και άλλα, η Marguerite Duras δημιουργεί μια μυθική δομή με ένα είδος *Lolita*, σαγηνεύτρια. Όπως και να έχει, η Marguerite Duras γράφει μια παγκόσμια ιστορία, ξεπερνώντας την κοσμική πραγματικότητα μιας καθημερινής κατάστασης. Είναι ένα είδος κυκλώματος που βρίσκουμε στο έργο της, ένα κύκλωμα που προηγείται της πραγματικότητας εκτός της γραφής». ¹⁴⁵

Μια άλλη διάσταση στις μέχρι σήμερα ‘‘αναγνώσεις’’ του *Εραστή* από τη λογοτεχνική κριτική είναι η έμφαση στο φωτογραφικό χαρακτήρα της μυθιστορηματικής σύνθεσης. Οι σχέσεις, εξάλλου, λογοτεχνικής γραφής με αυτοβιογραφικές νότες συνδέεται συχνά με τη φωτογραφία ως παράγοντα που συμβάλλει στην διατήρηση της μνήμης. Έχοντας γιό φωτογράφο αλλά και σκηνοθέτης κινηματογραφικών ταινιών η ίδια, η Duras δείχνει ιδιαίτερη προτίμηση και ευαισθησία για την εικόνα και τη ‘‘φωτογράφιση’’ της περιγραφόμενης από την πένα της στιγμής και σκηνής. Το άλμπουμ των οικογενειακών φωτογραφιών δείχνει να είναι σημαντικό στη ζωή αλλά και παρόν στη γραφή στην οποία κυριαρχεί «η ανάδυση της θεμελιώδους εικόνας της διήγησης». ¹⁴⁶ Όσο για τη διάταξη και δομή παραγράφων και σελίδων στον *Εραστή*, «θυμίζουν κινηματογραφικό μοντάζ και ενσωματώνουν την κίνηση στο κείμενο». ¹⁴⁷ Η ανάγνωση λοιπόν του *Εραστή* με βάση τη σχέση κειμένου με την εικόνα-φωτογραφία αποτυπώνει την προσωπική επιλογή της συγγραφέως:

«Στο έργο της Duras, τα όρια που χωρίζουν το κείμενο και την εικόνα παραμένουν αδιευκρίνιστα. Μέσα από τις ταινίες της, η συγγραφέας στοχεύει να καταστρέψει τις δικές της ιστορίες, αποδεικνύοντας την ορθότητα της άποψης του Barthes ότι «[το] κείμενο [...] αποδομεί τη γλώσσα της επικοινωνίας, της αναπαράστασης και της έκφρασης [...]» (Barthes, Barthes R. *Texte (théorie du)*. In Marty E. (éd.) *Encyclopaedia Universalis, Œuvres complètes*. Paris. Seuil. 443-459, 2002, p. 448). Η

¹⁴⁵ Marguerite Duras, ‘‘L’ *Amant*, petite fiche de lecture’’, στο AVENTURE LITTERAIRE, MAI 15, 2016 BY MLC στο <http://www.aventurelitteraire.com/marguerite-duras-l-amant/>

¹⁴⁶ Dominique Denès, ‘‘Marguerite Duras, *L’Amant*’’, ο.π. σελ.54

¹⁴⁷ Najet Limam-Tnani, ‘‘L’ *Amant* de Marguerite Duras: album de photos ou film virtuel?’’, στο *Littératures*, no 78, 2018, p.123-133. Σχετικά με το ίδιο θέμα, βλ. επίσης, μεταξύ άλλων, Susan D. Cohen, ‘‘Fiction and the Photographic Image in Duras’ *The Lover*’’, *L’Esprit Créateur* Vol. 30, No. 1, Marguerite Duras (Spring 1990), pp. 56-68 (13 pages), Published By: The Johns Hopkins University Press

καταστροφή, πρέπει να εκληφθεί με την έννοια μιας θετικής κίνησης, ακόμη και μυητικής, αποτελώντας ιδιαίτερα κλειδί για την κατανόηση του *Εραστή*, όπου τα γεγονότα και οι χαρακτήρες μεταφέρονται με κιτρινισμένες εικόνες, αποτελώντας έτσι μια σειρά από ακίνητες λήψεις». ¹⁴⁸

Ο *Εραστής* πάντως, πέρα από οποιαδήποτε προσέγγιση και ανάλυση, αποτελεί ένα πολύπλοκο έργο και δεν πρέπει να διαβαστεί μόνο ως η ιστορία μιας νεαρής κοπέλας που βρίσκει έναν πλούσιο Κινέζο εραστή και έχει οικογενειακές δυσκολίες. Πρόκειται κυρίως για μια συνέχιση μιας ήδη αξιόλογης και δημιουργικής συγγραφικής πορείας της Duras αλλά και μια γραφή άσκησης- υπέρβασης αφού η ηρωίδα καλείται να ξεπεράσει πολλά εμπόδια που προέρχονται από απαγορεύσεις και αντιπάλους οι οποίοι είναι, από τη μια μεριά η ίδια η οικογένειά της, σε μια επώδυνη διαδικασία ανάκλησης της βία και της οδύνης που βίωσε μέσα στην οικογένειά της, και από την άλλη ο πατέρας του Κινέζου εραστή καθώς και η αποικιακή κοινωνία που δεν αποδέχεται τις σχέσεις μεταξύ Ασιατών και Ευρωπαίων. Πρέπει να βιώσει, σε πολύ νεαρή ηλικία, μια σημαντική ψυχοσωματική δοκιμασία, μια πρώτη σεξουαλική επαφή. Η γραφή του *Εραστή* εκφράζει τις αβεβαιότητες της αναζήτησης των στοιχείων που χαρακτηρίζουν την προσωπικότητά της και τη θέληση να διαχειριστεί τη ζωή της μόνη. Η μετατροπή σε γραφή της πρώτης ερωτικής εμπειρίας αποτελεί μία συγκλονιστική μύηση στον έρωτα και στην αφύπνιση του αισθησιασμού. Κάτω από αυτήν την οπτική γωνία, θα μπορούσαμε να διακρίνουμε ένα σημάδι απελευθέρωσης και εσωτερικής ανασύνθεσης- κάθαρσης της ίδιας της Duras. Έχει σωστά γραφεί ότι «το βιβλίο είναι ένα χρονικό χειραφέτησης και απογαλακτισμού από ένα νοσηρό σχήμα – ο πατέρας έχει πεθάνει, η μητέρα είναι χρεωκοπημένη και βυθισμένη στην απελπισία, με εξάρσεις οργής και μανίας, ο μεγάλος αδελφός προκαλεί τρόμο, ο μικρός στοργή κι όμως πεθαίνει τόσο πρόωρα». ¹⁴⁹

Σε αυτό το κείμενο ωριμότητας, εμφανίζονται γενικά ζητήματα που διαχέονται σε ολόκληρο το ντουρασικό έργο, όπως ο έρωτας, η σεξουαλικότητα, η απώλεια, η φθορά, ο χρόνος. Εβδομήντα χρονών πια την εποχή έκδοσης του μυθιστορήματος αυτού, η συγγραφέας μπόρεσε να ανασύρει θαρραλέα επώδυνες αναμνήσεις που ξανάφεραν στην επιφάνεια ανάμεικτα και συχνά αντικρουόμενα αισθήματα. Και το έκανε

¹⁴⁸ Anna Ledwina, “Du souvenir à l’image: enjeux narratifs dans *L’Amant*”, στο *Quêtes littéraires* n° 5, 2015, σελ. 171-179

¹⁴⁹ Σωτηρία Γεωργαντή, “Ο *Εραστής*, Μαργκερίτ Ντυράς”, στο www.literature.gr/sti-diakekavmenizoni-tis-gis-grafi-i-sotiria-georganti-o-erastis-margkerit-ntyas/

τελειοποιώντας ταυτόχρονα αυτό το μοναδικό ύφος γραφής που χαρακτηρίζει όλο το έργο της. Επιλέγοντας να γράψει μια ιστορία ερωτικής μύησης και αισθησιακής αφύπνισης στην αποικιακή Ινδοκίνα του Μεσοπολέμου, η Duras κέρδισε πανάξια μια θέση στην ιστορία των Γαλλικών Γραμμάτων του εικοστού αιώνα. Μέσα από το βιβλίο της, αναβιώνει μια ολόκληρη εποχή που σημάδεψε το ευρωπαϊκό πνεύμα, την εποχή των αποικιών ενώ παράλληλα αναδεικνύει θέματα που σχετίζονται με το ρατσισμό και τα στεγανά που ορίζουν τις ζωές των ανθρώπων, τον πόθο, την ερωτική αφύπνιση. Η ιστορία με τον εραστή αποτελεί τον καμβά για να παρουσιάσει, να συζητήσει και να αναδείξει η συγγραφέας το θέμα που την απασχολεί σε όλη τη συγγραφική της διαδρομή άμεσα ή έμμεσα και αφορά τη σχέση και την επίδραση της οικογένειας και του περιβάλλοντος στη διαμόρφωση του χαρακτήρα του ατόμου.

Η ίδια η Duras θα πει κάποτε αναφερόμενη στο πώς ένιωθε γράφοντας το βιβλίο αυτό και στο τι την ώθησε στη συγκεκριμένη γραφή:

«Ένα είδος ευτυχίας. Το βιβλίο είχε βγει από το σκοτάδι – το σκοτάδι όπου είχα κρύψει την παιδική μου ηλικία – και δεν είχε καμία τάξη. Μια σειρά από ασύνδετα επεισόδια, που τα έβρισκα και τα άφηνα χωρίς να σταματώ, χωρίς να τα προαναγγέλλω, χωρίς να καταλήγω { ...}

Η αρρώστια, η κούραση από όπου έβγαινα μου είχαν γεννήσει την επιθυμία να ξαναγυρίσω στον εαυτό μου ύστερα από τόσο καιρό. Περισσότερο από έμπνευση, θα το θεωρούσα μάλλον ως το συναίσθημα της γραφής. *Ο Εραστής* είναι άγριο κείμενο. Και αυτή τη βίαιη πλευρά που έχω μέσα μου την αποκάλυψε ο Γιαν Αντρέα με το βιβλίο του *Marguerite Duras*».¹⁵⁰

Σε ερώτηση πώς εξηγεί την επιτυχία του μυθιστορήματος αυτού και τη μεταστροφή των όποιων επιφυλάξεων με τις οποίες, ορισμένοι κύκλοι είχαν μέχρι τότε υποδεχτεί το έργο της, η συγγραφέας θα πει:

«Κάθε φορά που βγαίνει ένα βιβλίο, η κριτική κάνει τα πάντα ώστε ο συγγραφέας να αισθάνεται ένοχος, να χρειάζεται να δικαιολογεί τη δουλειά του, ακόμα και την ύπαρξή του. Με εμένα, εδώ στη Γαλλία, έτσι γινόταν πάντα. Τώρα φτάνει πια... Εξάλλου, ούτε εγώ ούτε η γραφή μου άλλαξαν. Το κοινό άλλαξε. Τώρα οι άνθρωποι διαβάζουν και πιο δύσκολα, πιο σκληρά πράγματα. [...] Προχωρούν με άλματα, από το φως στο σκοτάδι, στη σύγχρονη λογοτεχνία. Όπως γίνεται και στην επιστημονική πρόοδο.

¹⁵⁰ Μαργκερίτ Ντυράς, «Μετέωρο πάθος», μετάφραση Βάσως Μέντζου, εκδόσεις “Ολκός”, 2013, σελ.49

Ακόμα και όταν δεν ξέρουν πού και μέχρι πού μπορούν να προχωρήσουν, εντούτοις προχωρούν». ¹⁵¹

Β. Η υποδοχή του *Εραστή* στη Γαλλία

Με τον *Εραστή*, «η Ντυράς περνάει από την λογοτεχνική πρωτοπορία και τον παρισινό μικρόκοσμο των διανοούμενων στην κατηγορία των επιτυχημένων και διεθνούς αναγνώρισης συγγραφέων». ¹⁵² Η υποδοχή του έργου στη Γαλλία θα είναι ενθουσιώδης και η αγάπη του κοινού άμεση. Το θέμα του και το ιδανικό πάντρεμα αναμνήσεων και αυτοβιογραφικών τόνων με την μυθιστορία, τη φαντασία και την επινόηση μαγεύουν τους αναγνώστες και τους εκπρόσωπους της κριτικής. Από την εποχή του Marcel Proust (αλλά και νωρίτερα) και σε όλη τη διάρκεια του εικοστού αιώνα, το μοτίβο αυτό παραμένει ένα από τα αγαπημένα και της γαλλικής λογοτεχνίας. Η Duras, με τον *Εραστή*, το συνεχίζει, το εμπλουτίζει, το ανανεώνει. Άμεσα με την έκδοση του βιβλίου, ο γαλλικός τύπος εκφράζει ομαδικά τον ενθουσιασμό του για ένα μυθιστόρημα που, από τις πρώτες στιγμές, θα θεωρηθεί λογοτεχνικό γεγονός. Ανάμεσα στο πλήθος των εγκωμίων, στον *Nouvel Observateur* της 31ης Αυγούστου, ο Claude Roy (ακόμα ένα υπέρμαχος του έργου της Duras) αναδεικνύει τη σημασία της επιστροφής στις παιδικές και εφηβικές αναμνήσεις λέγοντας ότι κάποια στιγμή ο διάπλους τόσων χρόνων γραφής της Duras θα οδηγούσε «στο αρχικό μητρικό σπήλαιο» και τονίζει ότι ο πραγματικός εραστής της Duras είναι η λογοτεχνική γραφή, «ο μόνος εραστής που ποτέ δεν ξέχασε ούτε πρόδωσε». ¹⁵³

Από την πλευρά του, ο Bertrand Poirot-Delpech, σε εκτενή αναφορά του στη *Le Monde*, τονίζει ότι είτε ορισμένοι κάνουν λόγο για “μανιερισμό”, είτε για “ιδιοφυή έμπνευση”, το κλειδί της επιτυχημένης γραφής του *Εραστή* κρύβεται στην επιστροφή στην Ινδοκίνα του 1930 αφού «τώρα που δεν είναι πια στη ζωή οι μάρτυρες, είναι πια εφικτό να φτάσει στην “καρδιά” των πραγμάτων». ¹⁵⁴ Την ίδια εποχή (Σεπτέμβριος), η Marianne Alphant αναδεικνύει σε άρθρο της στη *Libération* την αξία της πολύχρονης

¹⁵¹ Μ. Ντυράς, «Μετέωρο πάθος», ο.π., σελ. 92-93

¹⁵² Joëlle Pagès-Pindon, *Marguerite Duras*, ο.π., σελ.89

¹⁵³ Jean Vallier, *C’était...* ο.π., σελ. 840

¹⁵⁴ Jean Vallier, *C’était...* ο.π., σελ. 840

πορείας της Duras στην πεζογραφία, το θέατρο και τον κινηματογράφο και σημειώνει ότι *Ο Εραστής* γεννήθηκε «μέσα από την αρχική σιωπή εξέφρασε το ανείπωτο και απελευθέρωσε το απαγορευμένο».¹⁵⁵ Όσο για τον François Nourissier, στο *Figaro Magazine* γράφει στο πνεύμα των όσων, όπως είδαμε, αναφέρει στο οπισθόφυλλο της έκδοσης του *Εραστή*, ότι η θριαμβευτική υποδοχή του βιβλίου από αναγνώστες και κριτικούς δεν πρέπει να μας εκπλήσσει αφού *Ο Εραστής* αποτελεί την ώριμη κατάληξη πολυετούς συγγραφικής διαδρομής. Σύμφωνα με τον Nourissier, από τις σελίδες αυτού του μυθιστορήματος, αναδύονται «η μεγάλη πρόκληση, η αναζήτηση και η ελευθερία τριάντα χρόνων» που οδήγησε τη συγγραφέα σε μια γλώσσα «γρήγορη, απελευθερωμένη από βάρη ουδέτερη η οποία μπόρεσε να αποτυπώσει νοηματικές αποχρώσεις ακολουθώντας την ταχύτητα του ρυθμού των εικόνων».¹⁵⁶ Εξαίρεση αποτελεί ο κακοπροαίρετος Angelo Rinaldi του *L'Express*, για τον οποίο η συγγραφέας είναι «εμφατική στον λακωνισμό, συναισθηματική στην ξηρασία, πολύτιμη στο τίποτα». Προσθέτει μάλιστα ότι «η κυρία Duras είναι μια μυθιστοριογράφος στην οποία τα βιβλία της θα εξασφαλίσουν μια θέση στην πρώτη γραμμή των ησσόνων συγγραφέων της γενιάς της».¹⁵⁷

Με την έκδοση του βιβλίου, η συγγραφέας θα παραχωρήσει συνέντευξη στο περιοδικό *Nouvel Observateur* όπου θα αναφερθεί στην έμπνευση και τη σύνθεση του έργου σχολιάζοντας παράλληλα τις προσωπικές πτυχές και διαστάσεις του. Μεταξύ άλλων, είτε απαντώντας σε ερώτηση πώς γράφτηκε ένα βιβλίο που δεν είναι ούτε απόλυτα αυτοβιογραφική αφήγηση ούτε κλασικό μυθιστόρημα:

«Το έγραψα βήμα-βήμα, περίοδο με περίοδο, χωρίς ποτέ να προσπαθήσω να βρω μια λίγο πολύ βαθιά αντιστοιχία ανάμεσα σε περιόδους και ρυθμούς. Άφησα ασυνείδητα αυτή τη σχέση να λειτουργεί, την άφησα να εξελιχθεί. Η δοκιμασία της γραφής είναι να ξαναβρίσκεις το βιβλίο που γράφεται καθημερινά και να συντονίζεσαι με αυτό για ακόμα μια φορά, να είσαι στη διάθεσή του. Μιλώ για συντονισμό και συμπόρευση με το βιβλίο {...}

Το μόνο είδος σύνθεσης για το οποίο θα μπορούσα βέβαια να μιλήσω εδώ είναι η μουσική σύνθεση. Σε κάθε περίπτωση, αυτή η προσαρμογή στο βιβλίο είναι μουσική. Αν δεν πράξουμε κάτι τέτοιο, μπορούμε πάντα να κάνουμε άλλα βιβλία των οποίων το θέμα δεν είναι η γραφή. Πρόκειται όμως για πράγματα που δεν έχουν σχέση με

¹⁵⁵ Βλ.σχετικά Jean Vallier, *C'était...ο.π.*, σελ. 840-841

¹⁵⁶ Βλ.σχετικά Jean Vallier, *C'était...ο.π.*, σελ. 841-842

¹⁵⁷ Βλ. <https://www.marguerite-duras.com/L-amant.php>

βιβλία, για άλλους ανθρώπους, άλλη κατανάλωση, άλλη ηθική σε μια άλλη κοινωνία, χωρίς δεσμούς, χωρίς απογόνους ή αδελφικότητα. Εννοώ υπηκόους που υφίστανται μια ιστορική, μοιραία απομόνωση, και που έχει ήδη βιωθεί αλλού, σε συγκυρίες της ιστορίας της σκέψης ή της εξουσίας».¹⁵⁸

Εκτός όμως από αυτή τη σημαντική συνέντευξη, το 1984, με την ευκαιρία έκδοσης του *Εραστή* της, η συγγραφέας προσκλήθηκε και μίλησε στην γνωστή, μεγάλης απήχησης και κλασική για την εποχή της τηλεοπτική εκπομπή “Apostrophes” του Bernard Pivot. Επρόκειτο για μια ξεχωριστή τηλεοπτική στιγμή την οποία αρχικά είχε αρνηθεί από φόβο για τη δημόσια εμφάνιση και στην οποία τελικά ενέδωσε αποκαλύπτοντας στους τηλεθεατές μια Duras άλλοτε χαρούμενη, άλλοτε επιφανειακή, συναισθηματική, σοβαρή:

«Απέναντι στην κάμερα, ξεδίπλωσε την μεγάλη της τέχνη του λόγου όπως είχαν την ευκαιρία να διαπιστώσουν όσοι την παρακολούθησαν. Κινήθηκε μακριά από το ρεύμα που ακολουθούν συνήθως οι παρόμοιοι είδους πολιτιστικές συζητήσεις υιοθετώντας μια αυθεντική φωνή διανθισμένη με χιούμορ και αυθορμητισμό».¹⁵⁹

Η συζήτηση περιστράφηκε γύρω από πολλά ζητήματα όπως τον γνωστό αλκοολισμό της, την ανάγκη της να γράψει, την εφηβεία της και τη σχέση της με την οικογένειά της, όπως και για πολλά θέματα που πραγματεύεται στον *Εραστή*. Παραθέτουμε χαρακτηριστικό απόσπασμα από τη συνέντευξη αυτή, που μέρος της αναδημοσιεύτηκε στο *Βήμα* στις 24 Νοεμβρίου του 2008 :

Μαργκερίτ Ντιράς, ξέρω ότι είχατε πολλές επιτυχίες. Πέντε εκατομμύρια αντίτυπα σε πέντε εβδομάδες («Εραστής») το είχατε προβλέψει;

«Καθόλου. Ανησυχούσα λίγο μετά την επιτυχία του βιβλίου μου *Η αρρώστια του θανάτου*. Φοβόμουν ότι μπορεί να απογοητεύσω το κοινό μου».

- *Οι κριτικοί το επευφήμησαν.*

«Όχι όλοι. Απόρησαν πώς εκδόθηκε με τόσα λάθη».

- *Είχατε εξαφανιστεί για μερικά χρόνια, και ξαφνικά οι κριτικοί σας ανακαλύπτουν πάλι. Σας χαροποιεί αυτό;*

¹⁵⁸ Marguerite Duras, *Oeuvres complètes*, tome III, “Bibliothèque de la Pléiade”, Gallimard, 2014, p. 1546-1547

¹⁵⁹ Joëlle Pagès-Pindon, *Marguerite Duras*, ο.π., σελ.90

«Ντρέπομαι λίγο. Ήμουν στη σιωπή για δέκα χρόνια. Ήταν λίγο σκληρό. Δεν μπορώ να ανοίξω μια εφημερίδα... Όταν πρωτοδημοσιεύεις κάτι είναι μια δύσκολη φάση».

- *Οι αντιδράσεις;*

«Οι κριτικοί πάντα μεταχειρίζονται το βιβλίο σου σαν να είσαι εσύ υπόλογος για κάτι. *Ο Εραστής* όμως ως βιβλίο κλόνισε περισσότερο την οικογένειά μου και τιμωρήθηκα όταν τελικά είπα κάποια πράγματα».

- *«Ο Εραστής» είναι ένα αυτοβιογραφικό βιβλίο... Είστε στη Σαϊγκόν στα 1920, 15 ετών, πάνω σε ένα πορθμείο, στον ποταμό Μεκόνγκ. Πείτε μας πώς είστε ντυμένη;*

«Φοράω ένα αντρικό καπέλο, ροζ, με μακριές μαύρες κορδέλες. Πραγματικά φορούσα αυτό το καπέλο. Στα πόδια μου φοράω υποδήματα χορού».

- *Θα κάνετε εντύπωση πάνω στο πορθμείο τότε. Κάποιος σας πρόσεξε. Τα βλέμματά σας συναντώνται, η ζωή σας θα αλλάξει από ένα μαύρο αυτοκίνητο.*

«Ναι. Εκείνη τη στιγμή στο πορθμείο κανένας δεν κατάλαβε τίποτα, αλλά άλλαξε τη ζωή μου... όλα ξεκινούν τότε».

- *Τι σας τράβηξε την προσοχή στη μαύρη «Λεόν Μπολέ»;*

«Δεν βλέπω πια τέτοια αυτοκίνητα».

- *Στα μουσεία ίσως...*

«Ήταν τεράστιο όταν καθόσουν μέσα...».

- *Σας κοιτάζει κάποιος από μέσα...*

«Ένας πλούσιος Κινέζος».

- *Πλούσιος... πώς το ξέρετε;*

«Βλέπω το αυτοκίνητο».

- *Είναι 12 χρόνια μεγαλύτερός σας.*

«Είναι 27 χρόνων».

- *Ξέρετε ότι θα γίνει εραστής σας;*

«Τότε απλώς αισθάνθηκα ότι δεν μου ήταν απεχθής. Είχα εκπλαγεί από το ύφος του εκατομμυριούχου. Ταυτόχρονα αισθανόμουν μια έλξη».

- Διαβάζω: «Είχα το πρόσωπο της ηδονής, χωρίς να την έχω γνωρίσει. Ακόμη και η μητέρα μου πρέπει να το έβλεπε».

«Τα μάτια καρφωμένα στην εμπειρία».

- Φαίνεστε σαν να το ξέρατε από την πρώτη ματιά. Θα γνωρίσετε την ηδονή με αυτόν τον Κινέζο.

«Πάνω στο πλοίο, λέω, θα έπρεπε να μου αρέσει. Δεν το γνωρίζω ακόμη ακριβώς ότι μαζί του επιβιβάζομαι στην ιστορία του κόσμου. Αισθανόμουν χαρά γιατί ήμουν σαν όλους τους άλλους, θλίψη γιατί άφηνα τη μητέρα μου».

- Τι σας τράβηξε σε αυτόν;

«Το χρήμα, η γλύκα και κάτι παράξενο. Εκεί γεννήθηκα. Ήταν από το ίδιο περιβάλλον. Σαν σύγκρουση με τη μητέρα μου».

- Πήγατε στην γκαρσονιέρα του.

«Σχεδόν αμέσως».

- Ήταν τρελός από έρωτα.

«Φυσικά. Μα ήμουν τόσο μικρή...».

- Δεν τον αγαπήσατε;

«Δεν ξέρω».

- Τι υπήρχε εκτός από την ηδονή;

«Τίποτα τέτοιο δεν είχα σκεφτεί. Μετά σκέφτηκα στο υπερωκεάνιο για τη Γαλλία. Ένας νεαρός αυτοκτόνησε πέφτοντας στη θάλασσα. Ήταν νύχτα. Δεν βρήκαν το σώμα του. Η απώλεια του σώματος... με έκανε να καταλάβω ότι τον είχα αγαπήσει».

- Είχατε προκαλέσει διπλό σκάνδαλο, για εσάς και για εκείνον.

«Για την οικογένειά του; Δεν το σκέφτηκα. Δεν είχα σκεφτεί την ατίμωση. Μεγάλα λόγια. Είναι φράση της μητέρας μου. Σκέφτηκα ότι έπρεπε να πάω μαζί του. Τα αδέρφια μου ήταν πολύ προχωρημένα, ήθελα να τα φτάσω. Αφορούσε όλη τη ζωή».

- Αυτός κάνει το τραπέζι στους δικούς σας. Δεν του μιλάνε, τον αγνοούν. Έτρωγαν πολύ;

«Τεράστιες ποσότητες. Δεν είχαμε ξαναπάει σε εστιατόριο. Τα αδέρφια μου οργίασαν. Ήταν τελείως άξεστοι άνθρωποι. Η μητέρα μου δεν έμαθε αγωγή στα παιδιά της. Ήμασταν σαν καθυστερημένοι. Ήμασταν σαν ζώα. Τρομεροί. Η ακριβής λέξη είναι πρωτόγονοι. Δεν ντρέπονταν μπροστά του. Επίσης, ήταν κίτρινος και εμείς λευκοί».

- *Ζούσατε σε οικοτροφείο;*

«Ναι».

- *Ξαφνικά όλοι σας αποφεύγουν λόγω του Κινέζου;*

«Όχι, στο οικοτροφείο ήταν μιγάδες και άποροι. Ήταν στο λύκειο. Στο λύκειο δεν μου μιλούσαν».

- *Πώς το αντέχατε;*

«Ήταν η φρίκη της παιδικής ηλικίας. Έλεγαν: “Μην της μιλάτε, κοιμάται με Κινέζους”».

- *Πείτε μας για τη μητέρα σας.*

«Ήταν δασκάλα στη Γαλλία. Στις αποικίες δίδασκε στα σχολεία των ιθαγενών. Ζήσαμε όλα τα παιδικά μας χρόνια μέσα στη ζούγκλα».

- *Μετά αγοράζει ένα κομμάτι γης.*

«Συνέχισε να διδάσκει. Είχε τρία παιδιά. Ήθελε να πλουτίσει για χάρη μας. Η γαλλική κυβέρνηση οικοπεδοποιούσε τη γη στη δυτική Καμπότζη. Ήταν εκεί οι μεγάλες φυτείες καουτσούκ».

- *Κάπως τις έλεγαν στην αποικιοκρατία...*

«Ναι, κάπως τις έλεγαν. Νομίζω τις έλεγαν κόκκινες φυτείες. Η μητέρα μου ήθελε να φυτέψει ρύζι. Μάζεψε τις οικονομίες 20 ετών σε ρευστό. Δεν είχε ποτέ λογαριασμό σε τράπεζα. Ζούσε στη ζούγκλα δίχως σύζυγο. Με τρία παιδιά, δασκάλα στα ιθαγενή σχολεία, στην κατώτατη βαθμίδα της κοινωνίας των λευκών. Πήρε ένα κτήμα που πλημμύριζε από τη θάλασσα. Εξεγείρεται εναντίον του Σινικού Πελάγους».

- *Χτίζει φράγματα που καταβροχθίζονται από καβούρια.*

«Και από την παλίρροια».

- *Λέτε ότι το είχε στο αίμα της... ήταν τρελή εκ γενετής.*

«Ναι. Δεν ξέρω πώς ακριβώς. Η αφέλειά της γεννούσε μια τρέλα. Όταν ήρθε στη Γαλλία ήταν πια τρελή».

- *«Δεν είδε ποτέ το έργο γιατί έπαιζε το πιάνο». Η προσωπογραφία στο «Φράγμα του Ειρηνικού»... ανταποκρίνεται λοιπόν στη μητέρα σας; «Είχε αγαπήσει υπερβολικά τη ζωή». «Ήταν αυτή η αγιάτρευτη ελπίδα, που την έκανε να χάσει κάθε ελπίδα. Αυτή η ελπίδα την είχε φθείρει τόσο, δεν τη νέκρωνε ούτε ο ύπνος ούτε ο θάνατος».*

«Ναι».

- *Όταν σκυλοβρίζει αυτούς που την εξαπάτησαν, τους λέει την κατάρα μου να 'χετε.*

«Γαλουχήθηκα με την ιστορία του οικοπέδου σε αυτή την απίστευτη γη του φράγματος. Πηγαίναμε εκεί στις διακοπές. Η μητέρα μου ήταν ο κινηματογράφος για μένα».

- *Ο μεγάλος αδερφός σας; Λέτε: «Ένα κάθαρμα...». Ήταν ένα κάθαρμα;*

«Ναι. Και όμως τους αθρώνω όλους. Αυτό είναι «Ο εραστής». Αθρώνω ακόμη και τον αδερφό μου. Μετά από αυτό... δεν αισθάνομαι πια τέτοια μνησικακία γι' αυτόν».

- *Επειδή πέθανε;*

«Ο μικρός αδερφός πέθανε, όχι ο μεγάλος...».

- *Μου είναι δύσκολο να καταλάβω την οικογένειά σας.*

«Οικογένεια αγάπης και μίσους... Όπως όλες οι οικογένειες».

- *Ίσως μερικές δεν είναι τόσο μοναδικές όσο η δική σας.*

«Όταν βλέπω παιδιά απόλυτα, ευγενικά, τακτικά, λέω ότι υπάρχει κάτι διεστραμμένο σε αυτά. Οι γονείς λένε «όταν μεγαλώσεις θα καταλάβεις». Έτσι ανατρέφονται τα παιδιά. Είναι μια εκγύμναση. Η μητέρα μου ήταν ταυτόχρονα τα πάντα, η δυστυχία, η αγάπη, η αδικία, η φρίκη».

- *Θα είχατε γίνει συγγραφέας αν ήταν πλούσια η μητέρα σας;*

«Με ρωτάτε; Νομίζω ναι».

- *Θα είχατε γίνει συγγραφέας οπωσδήποτε.*

«Αυτό ξεπερνούσε και τη μητέρα μου ακόμη. Ίσως την ξεπερνούσε και ο μικρός αδελφός. Τον σκότωσε ο μεγάλος αδελφός».

- Τον συγχωρήσατε;

«Ναι, μα δεν μπορώ να ξεπεράσω αυτή την απώλεια».

- Αισθανόσασταν ντροπή για τη μητέρα σας;

«Ναι. Είχα κάθε λόγο. Ντυνόταν όπως να'ναι. Δεν φόρεσε ποτέ καλά παπούτσια, ήταν πάντα στραβοπατημένα, με κοντές κάλτσες. Οι μητέρες ήταν εκθαμβωτικές στο σχολείο, εκείνη ερχόταν αναμαλλιασμένη».

- Σήμερα ντρέπεστε που ντραπήκατε γι' αυτήν;

«Όχι, δεν ήταν κάτι σημαντικό».

- Ντρέπόταν για τη σχέση σας με τον Κινέζο;

«Δεν ήξερε τίποτα».

- Μα τρώγατε μαζί.

«Ναι, αλλά δεν ήξερε».

- Δεν το πιστεύω.

«Ήμασταν ρατσιστές ως αποικιοκράτες. Θα ήταν χείριστο αν μάθαινε για τον Κινέζο. Δεν είναι αστείο αυτό που σας λέω. Δεν το έμαθε».

- Είναι απίστευτο.

«Δεν το είπα στον μεγάλο αδερφό. Μου ζητούσε για χρόνια να του πω».

- Του το είπατε;

«Όχι».

- Πέθανε χωρίς να μάθει; Και η μητέρα σας;

«Ναι».

- Πόσο ήσαστε με τον Κινέζο;

«Πήγα στη Γαλλία μετά από ενάμιση χρόνο».

- Με το πλοίο;

«Ναι».

- Ξαναβρίσκουμε τη μητέρα σας σε ένα γαλλικό πύργο. Ενώ ήταν τόσο φτωχή απέκτησε πύργο στη Γαλλία;

«Ξεκίνησε ένα σχολείο για μιγάδες και ινδοκινέζους πάμπλουτους. Κέρδισε χρήματα και αγόρασε ακίνητα. Τα πούλησε όλα για τον μεγάλο αδελφό μου».

- Ο αδερφός που αποκαλείτε κάθαρμα πέθανε.

«Έτσι τον λέω».

- Πώς πέθανε;

«Στο δωμάτιό του, πριν από μερικά χρόνια».

- Η μητέρα σας;

«Πρέπει να 'ναι 20 χρόνια από τότε που πέθανε».

- Αγαπούσε παθολογικά τον μεγάλο αδερφό;

«Ήταν το παιδί της. Εγώ δεν είχα παρά μόνο ένα παιδί. Δεν ξέρω πώς γίνονται τέτοιες αδικίες. Η μητέρα είναι ένα θαύμα. Αγαπάει όλα της τα παιδιά εξίσου».

- Θάφτηκαν μαζί;

«Καταλαβαίνετε, θάφτηκαν μαζί σαν εραστές».

- Πώς ακριβώς γράφετε;

«Γράφω σε πρόχειρες σελίδες».

- Πρωί, απόγευμα, βράδυ;

«Όποτε να 'ναι»

- Δεν γράφετε αν δεν στρώσετε το κρεβάτι σας;

«Τώρα πια δεν το στρώνω μόνη μου. Ένα άστρωτο κρεβάτι όμως... Πρέπει να 'ναι τακτοποιημένο όπως τα πιάτα στην κουζίνα».

- Τακτοποιημένα.

«Ναι».

- Γράφετε στη μηχανή;

«Όχι πια».

- Είπατε κάποτε «δεν είναι εύκολο να γράφεις, είναι κόλαση».

«Όχι».

- Η κόλαση είναι πριν;

«Ο Μπακούνιν λέει «είναι δυνατό να γράφεις χωρίς να υποφέρεις». Έλεγα ότι είναι αδύνατο, αλλά πρέπει να γίνει».

- Είναι αφόρητο να είσαι συγγραφέας, λέτε για το έργο σας «Το τραγούδι της Ινδίας».

«Να είσαι συγγραφέας;».

- Ναι, να είσαι.

«Ναι, γιατί δεν είσαι στη ζωή. Η ζωή είναι αλλού. Αποκτάς μια διαφορετική όψη της πραγματικότητας. Προς τι αυτός ο δρόμος παράλληλος με τη ζωή; Δεν ξέρω πια τι σημαίνει η γραφή».

- Δεν το ξέρετε;

«Όχι. Νόμιζα ότι το ήξερα. Έκανα και διαλέξεις. Έκανα διαλέξεις για την τέχνη του συγγραφέα. Διάσημοι συγγραφείς δεν έχουν παραγάγει γραφή».

- Όπως;

«Ο Σαρτρ. Δεν έχει παραγάγει γραφή».

- Μα πώς ;

«Δεν ήξερε τι σημαίνει γραφή. Είχε θεωρίες, έγνοιες από δεύτερο χέρι. Ποτέ δεν αντιμετώπισε κατά μέτωπο την αμιγή γραφή. Ο Σαρτρ είναι ηθικολόγος. Αντλούσε από το περιβάλλον. Αλλά δεν θα έλεγα ποτέ γι' αυτόν ότι «έγραψε». Ούτε θα μου περνούσε καν από τον νου. Διάβασα κάτι δικό του για τη λογοτεχνία...»

- Τις «Λέξεις»;

«Ναι. Ο Μπατάιγ μπορώ να πω ότι έγραψε».

- Πότε καταλάβατε...

«Δεν είναι αξιολογική η κρίση. Μερικοί νομίζουν ότι γράφουν, αλλά υπάρχουν ελάχιστοι που γράφουν».

- Η μητέρα σας ήθελε να γίνετε μαθηματικός;

«Η μητέρα μου δεν έδινε σημασία. Μου έλεγε ότι θα ήταν καλύτερα να γίνω έμπορος. Το πίστευε πραγματικά. Είναι τόσο γελοίο».

- Πότε καταλάβατε ότι θα γίνετε συγγραφέας;

«Μου το είπε ο Κενό».

- Είπατε στη μαμά σας στην Ινδοκίνα «θα γράψω». Δεκαπέντε, δεκατεσσάρων ετών;

«Δώδεκα ετών. Κάποια βιβλία σου δίνουν την επιθυμία να γράψεις. Ακόμη και τα σχολικά βιβλία».

- Εσείς οι συγγραφείς ανασκαλεύετε τα πράγματα των άλλων.

«Με περνάτε για κάποιον άλλο...».

- Μα, όχι.

«Τίποτε δεν ανασκάλεσα ποτέ»

- Αυτό το πρόσωπο το θεωρείτε σήμερα κατεστραμμένο... «Το πρόσωπό μου χαρακώνεται από ρυτίδες. Το περίγραμμά του είναι το ίδιο, αλλά η υφή του έχει καταστραφεί».

«Ναι αυτή η φράση μου αρέσει».

- Θεωρείτε το πρόσωπό σας κατεστραμμένο;

«Ναι, δεν ξέρω γιατί το έγραψα αυτό».

- Ίσως γιατί περάσατε τη θεραπεία αποτοξίνωσης.

«Ένας τηλεπαρουσιαστής είπε ότι με προτιμά έτσι».

- «Λένε ότι νέα ήσαστε όμορφη. Εγώ σας βρίσκω πιο όμορφη τώρα. Προτιμώ το κατεστραμμένο πρόσωπό σας». Σας το είπε;

«Ναι».

- Πώς αντιδράσατε;

«Χάρηκα. Ήρθε χωρίς να το αντιληφθώ. Ήρθε καταπάνω μου και μου το είπε. Το θεώρησα αξιολάτρευτο».

- Το πρόσωπό σας καταστράφηκε από το ποτό;

«Όχι μόνο. Και από τη ζωή με τον «εραστή»».

- Και τη γραφή ίσως;

«Μετά τη ζωή με τον «εραστή». Και τη γραφή ασφαλώς».

- Οι συγγραφείς κάνουν ρυτίδες.

«Και οι αναγνώστες».

- Αρχικά προσπαθείτε να αυτοκτονήσετε με το ποτό. Μετά είναι η θεραπεία σας για αποτοξίνωση. Γιατί φτάνετε στην αυτοκτονία;

«Γιατί είμαι αλκοολική».

- Γιατί;

«Είναι εγωιστικό. Οι άντρες με έκαναν να πίνω. Έβγαινα έξω με αυτούς κάθε νύχτα».

- Και γίνεται κανείς αλκοολικός έτσι;

«Ναι. Τώρα είμαι αλκοολική αλλά δεν πίνω».

- Δεν επιτρέπεται να πιείτε;

«Ούτε σοκολατάκι με λικέρ».

- Όταν γράψατε το βιβλίο «Καταστρέφεται», χάσατε τη δύναμη της θέλησής σας; Γιατί η γραφή δεν λειτούργησε σωστά;

«Πίνεις γιατί δεν υπάρχει Θεός. Αντικαθίσταται από το οινόπνευμα. Τέλος τα προβλήματα. Για κάποιο λόγο άρχισα να πίνω μόνη μου. Όσο ζούσα μόνη μου ξανακύλησα τρεις φορές».

- Η αποτοξίνωσή σας ήταν κάτι φοβερό. «Είναι σαν να σου βάζουν δυναμίτη στο σώμα και αυτός να μην εκρήγνυται ποτέ».

«Είναι όμως και διασκεδαστικό».

- Όχι, όχι.

«Ότι ο Τροπικός του Καρκίνου περνά από το Παρίσι».

- Στις παραισθήσεις υπάρχει κάτι το διασκεδαστικό, όταν όμως βλέπατε τέρατα δεν ήταν αστείο.

«Σωστά. Συνέβαλε στο να γράψω αυτό το βιβλίο αργότερα. Είδα ότι ήμουν όπως με περιέγραφε η μητέρα μου. «Αυτή δεν θα είναι ποτέ ευχαριστημένη»».

- Δεν είστε βολική ως ασθενής.

«Αναγνώρισα τον εαυτό μου. Χάρηκα γιατί η φύση μου δεν έχει συνθλιβεί. Αυτό φαίνεται καθαρά στο βιβλίο».

- Ο «Εραστής» είναι το σημάδι της επιστροφής σας;

«Ναι. Αν και δεν επέστρεψα τελείως στη ζωή».

- Φαίνεστε να έχετε αναστηθεί.

«Είναι ανάσταση, αφού με βλέπετε».

- Ο γιατρός είπε: «Αν αργούσαμε τρεις ημέρες θα είχε πεθάνει».

«Κάτι έχει διαλυθεί μέσα μου, δεν μπορώ να πιώ».

- Έχετε όμως υγεία.

«Ναι, αλλά δεν πίνω».

- Και όμως, γράψατε τον «Εραστή». Υπάρχει τόση αγαλλίαση στον «Εραστή». Μήπως οφείλεται σε αυτή την επιστροφή;

«Μπορεί... Δεν το σκέφτηκα».

- Υπάρχει αγαλλίαση στον γράψιμο; Μια ευτυχία.

«Η ευτυχία της γραφής».

- Επειδή ξεφύγατε. Γυρίσατε από την κόλαση.

«Δεν μπορείτε να ξέρετε. Όταν πίνεις... Πέθαινα, λιποθυμούσα 15 φορές την ημέρα. Όταν συνερχόμουν γελούσα».

- Σήμερα βλέπετε το σώμα σας;

«Ναι... αλλά τώρα πια πολύ λιγότερο».

- Είστε η συγγραφέας του πόθου;

«Όπως λέμε συγγραφέας της Κορσικής;».

- *Τσως, γιατί όχι;*

«Εγώ δεν το λέω, εσείς το λέτε. Αλήθεια, τίνος συγγραφέας ήταν ο Σαρτρ;».

- *Ας πούμε του υπαρξισμού.*

«Όχι, δεν είμαι συγγραφέας του πόθου».

- *Είστε ακόμη αριστερή;*

«Δεν είμαι τίποτα. Υποστηρίζω τον Μιτεράν».

- *Επειδή ο Μιτεράν είναι καλός συγγραφέας;*

«Όχι».

- *Γιατί;*

«Δεν κρύβει τίποτα, δεν έχει λεφτά ούτε ιδεολογία. Η τέχνη του είναι ακριβώς αυτή. Είναι ο άρχοντας με βάση την προσωπικότητά του. Ό,τι κάνει το κάνει καλά, οριστικά, δεν χρειάζεται να το ξανακάνουμε. Όπως την ποινή του θανάτου. Ορθολογίκευσε την οικονομική κρίση. Την “εκπολίτισε”. Μπορούμε να διαλογιστούμε σχετικά με την κρίση. Δεν την υφιστάμεθα απλώς πια».

- *Δεν συμμετέχετε όταν μαζεύουν υπογραφές;*

«Όχι, καμιά φορά υπογράφω. Είμαι δραστήρια. Είμαι στη Διεθνή Αμνηστία. Βάζω και εγώ την υπογραφή μου, για ξένους κυρίως».

- *Δεν πιστεύετε στον αγώνα για το μέλλον;*

«Το Κομμουνιστικό Κόμμα τελείωσε. Είναι το τέλος».

- *Η Ακαδημία όμως ζει. Η Μαργκερίτ Γιουρσενάρ είναι ήδη μέλος της. Λέτε να γίνει και η Μαργκερίτ Ντυράς;*

«Ούτε στην Ακαδημία πιστεύω».

- *Φοβάστε τίποτα;*

«Φοβήθηκα τους Γερμανούς, τη γερμανική αστυνομία. Με φοβίζουν μερικά κόμματα. Δεν είναι το ίδιο να φοβάσαι την αστυνομία σήμερα. Παλιότερα ήταν πολύ μεγαλύτερος ο φόβος».

- Σε ευχαριστώ, Μαργκερίτ Ντυράς.¹⁶⁰

Η συγκεκριμένη αυτή εκπομπή είχε τέτοια επιτυχία που, την ίδια χρονιά, ο Jean-Luc Leridon γύρισε μια ταινία με την εκπομπή με τίτλο «Special “Apostrophes” : Marguerite Duras». Την ίδια χρονιά, κερδίζοντας το βραβείο Goncourt, η Duras γίνεται αναπόσπαστο μέλος του γαλλικού λογοτεχνικού τοπίου. Ο Πρόεδρος μάλιστα της Ακαδημίας Goncourt είχε εκφράσει το θαυμασμό του από την τηλεοπτική παρουσία της συγγραφέως λέγοντας ότι, απέναντι στον Pivot, είδε μια λογοτεχνική μορφή μέσα στην εύθραυστη αλλά και περήφανη πλευρά της προσωπικότητάς της τα λόγια της οποίας έβγαζαν την αλήθεια ξεπερνώντας ακόμα και αντίστοιχες παρουσίες μεγάλων λογοτεχνικών μεγεθών του καιρού της όπως η Yourcenar και ο Cohen. Στο *24 heures* δημοσιεύεται κριτική όπου η απονομή του βραβείου εμφανίζεται ως το σημαντικότερο λογοτεχνικό γεγονός μετά την άρνηση του βραβείου Νόμπελ από τον Sartre ενώ *Ο Εραστής* κρίνεται ως μυθιστόρημα το οποίο, πέρα από τη μεγάλη απήχυσή του ως βιβλίο, επαναφέρει την αξία της Λογοτεχνίας και συμβάλλει στην επανάκτηση του λογοτεχνικού κοινού.¹⁶¹ Με το πέρασμα των μηνών και των χρόνων, η Duras κατακτά τη διασημότητα, είναι καλεσμένη σε πολλές εκπομπές. Η έκδοση και οι επανεκδόσεις του *Εραστή* της προσφέρουν μια αναβαθμισμένη επαγγελματική ζωή, ως αναγνωρισμένη πια συγγραφέα, καθεστώς που θα διατηρήσει μέχρι το θάνατό της. Μερικοί αριθμοί μας επιτρέπουν να διαπιστώσουμε την επιτυχημένη διαδρομή του βιβλίου: μετά από μια πρώτη έκδοση 25.000 αντιτύπων που κυκλοφόρησε στις 3 Σεπτεμβρίου 1984, προγραμματίζεται μια επανέκδοση δύο ημέρες αργότερα. Πωλήθηκαν 100.000 αντίτυπα στις 28 Σεπτεμβρίου. Στις 8 Νοεμβρίου, το βραβείο Goncourt θα φέρει μια θεαματική αύξηση των πωλήσεων: 18 εκτυπώσεις έγιναν κατά τους πρώτους 7 μήνες, ή 750.000 αντίτυπα. Λέει σχετικά με τον τρόπο που βίωσε τη στιγμή της έκδοσης:

«Όταν εκδίδεται ένα βιβλίο, είναι πάντα μια δύσκολη στιγμή. Ακόμα και όταν η κριτική είναι καλή, αυτή η περίοδος βιώνεται άσχημα. Κάτι σαν πένθος, μια μορφή ενοχοποίησης του βιβλίου και τον συγγραφέα να καλείται να το υπερασπιστεί. Το να μιλάω για το βιβλίο αυτό με τρομάζει όσο όταν έπρεπε να περπατήσω σε ένα άδειο δωμάτιο μετά από τη θεραπεία κατά του αλκοόλ. Είναι πάντως απαράδεκτο να

¹⁶⁰ Θανάσης Λάλας, “Μαργκερίτ Ντυράς” στο <https://www.tovima.gr/2008/11/24/culture/margkerit-ntyas/>, 24.11.2008

¹⁶¹ Βλ. σχετικά Jean Vallier, *C’était...ο.π.*, σελ. 844-845

χρειάζεται να δικαιολογήσουμε ότι γράφουμε βιβλία σαν να ήταν κάτι κακό. Προσωπικά, δεν έχω τίποτα να δικαιολογήσω».¹⁶²

Το 1985, το περιοδικό *L'Arc* κάνει σημαντικό αφιέρωμα στη συγγραφέα του *Εραστή* δημοσιεύοντας άρθρα ειδικών μελετητών του έργου της. Στο αφιέρωμα αυτό, η Madeleine Borgomano τονίζει τον εξωτικό χρωματισμό του μυθιστορήματος και τη δυσκολία συνύπαρξης διάσπαρτων τμημάτων στην ίδια ροή γραφής. Η Gisèle Bremondy, σημειώνει την ερωτική αλλά ενίοτε και χιουμοριστική διάσταση του βιβλίου επισημαίνοντας τον βιογραφικό του χαρακτήρα. Ο Gilles Costaz, από την πλευρά του, δίνει έμφαση στο θέμα του ρατσισμού στο έργο ενώ η Marcelle Marini ανάγει την επιτυχία του *Εραστή* στο γεγονός ότι κατάφερε να αγγίξει λεπτές ψυχικές χορδές του κοινού ανασύροντας στοιχεία ενός σχεδόν απολεσθέντος ρομαντισμού στη Λογοτεχνία. Όσο για την Dominique Noguez, κάνει λόγο για αποκάλυψη της προσωπικής αλήθειας της Duras και εκθειάζει τη διαχρονικότητα του θέματος του έρωτα στην τριαντάχρονη λογοτεχνική της διαδρομή. Τέλος, η Françoise Py τονίζει τη σημασία της αγάπης του κοινού για ένα βιβλίο που υπήρξε αποκάλυψη του ψυχικού κόσμου της Duras.

Τα αφιερώματα στο έργο της Duras με έμφαση στον *Εραστή* ως κορύφωση της συγγραφικής της πορείας θα συνεχιστούν και μετά την διετία 1984-1986 στη διάρκεια της οποίας υπήρξε μια μοναδική σε αριθμό και συχνά και σε ποιότητα αναφορά στο βιβλίο αυτό. Αλλά και στην τελευταία δεκαετία της ζωής της (1986-1996), θα συνεχίσει να γνωρίζει την αναγνώριση και καταξίωση κάτι βέβαια που, όπως είδαμε σε προηγούμενο κεφάλαιο και θα επισημανθεί και σε επόμενα, δεν σταμάτησε ούτε μετά το θάνατό της και μέχρι σήμερα.

Σημαντικός σταθμός στην πορεία του βιβλίου αυτού θα είναι το 2014, όταν θα ενταχθεί στον τρίτο τόμο των “Απάντων” της συγγραφέως από την σειρά “Bibliothèque de la Pléiade” των εκδόσεων “Gallimard”.¹⁶³ Για να τονιστεί η αξία αυτής της εκδοτικής ένταξης, ας θυμίσουμε ότι η “Bibliothèque de la Pléiade” θεωρείται ως μια από τις σημαντικότερες συλλογές του γαλλικού αλλά και παγκόσμιου εκδοτικού στερεώματος. Η λογοτεχνική ποιότητα των συγγραφέων που συγκεντρώνει και η εκδοτική ποιότητα του κριτικού πλαισίου που περιλαμβάνεται σε κάθε τόμο σημαίνουν ότι η συλλογή έχει

¹⁶² Βλ. <https://www.marguerite-duras.com/L-amant.php>

¹⁶³ Ο πρώτος και ο δεύτερος τόμος εκδόθηκαν το 2011 ενώ ο τρίτος και τέταρτος το 2014

αποκτήσει την ιδιότητα μιας έκδοσης κύρους και αναφοράς. Η δημοσίευση έργων στη συγκεκριμένη εκδοτική “Βιβλιοθήκη” αντιπροσωπεύει μια μορφή αφιερώματος για τους συγγραφείς. Το ότι λοιπόν το σύνολο σχεδόν του έργου της Duras βρήκε επάξια θέση στη συγκεκριμένη εκδοτική επιλογή (η οποία, ας σημειωθεί ότι εκδίδει τα σημαντικότερα έργα όχι μόνο της γαλλικής, αλλά και της παγκόσμιας λογοτεχνίας), αποτελεί επιβράβευση της διαχρονικής αξίας του έργου της.

«Οι δύο πρώτοι τόμοι των “Απάντων” της που εκδόθηκαν το 2011, είναι εμπλουτισμένοι με πολυάριθμα κείμενα και σπάνια έγγραφα. Σκιαγραφούν την ιστορία μιας γραφής και, μέσω επεισοδίων ή επαναλαμβανόμενων χαρακτήρων (μερικοί από τους οποίους θα γίνουν πραγματικοί λογοτεχνικοί μύθοι), συγκροτούν τους άτυπους “κύκλους”, που θα διατρέξουν ολόκληρο το έργο και κυρίως την Ινδοκίνα της παιδικής ηλικίας». ¹⁶⁴ Όσο για τα βιβλία που δημοσιεύει η Duras μεταξύ της ηλικίας των εξήντα και εβδομήντα ετών, (τόμος III) «είναι συχνά σχετικά μικρής έκτασης κείμενα, εκτός εάν λάβουν, όπως το *Outside* και το *Les Yeux verts*, τη μορφή συλλογών. Σηματοδοτούν την επιθυμία για ανανέωση και δεν συγκινούν αμέσως το κοινό, αλλά είναι πλέον σαφές ότι βιβλία όπως τα *Le Navire Night*, *L'Été 80*, *Savannah Bay* και *La Maladie de la mort* θα αποτελέσουν σημαντικά ορόσημα στη συνολική πορεία του έργου της. Τέλος, το 1984, το *L'Amant* θα τύχει μιας ενθουσιώδους υποδοχής από την κριτική και ενός απίστευτου εμπορικού θριάμβου». ¹⁶⁵

Στον τρίτο τόμο των “Απάντων”, το κείμενο του *Εραστή* είναι τελευταίο στη σειρά των έργων της Duras που περιέχονται στο συγκεκριμένο τόμο. ¹⁶⁶ Η Sylvie Loignon είχε αναλάβει την επιμέλεια σε επίπεδο συγκρότησης του κειμένου, παρουσίασης και σημειώσεων. Στο δεκαεξασέλιδο εισαγωγικό κείμενο αναφοράς της στον *Εραστή*, η Loignon κάνει αρχικά λόγο για “παγκόσμιο” βιβλίο τονίζοντας τις θετικές κριτικές με τις οποίες έγινε άμεσα δεκτό το μυθιστόρημα. Παραθέτει ονόματα κριτικών όπως των Bertrand Poirot-Delpech, Claude Roy, Marianna Alphan, Michelle Gazier, Jean Montalbetti, Francois Nourissier, Philippe de La Genardière και Denis Roche και σημειώνει την ακόμα μεγαλύτερη απήχηση που είχε *Ο Εραστής* μετά από την τηλεοπτική εκπομπή του Bernard Pivot καθώς και άλλες εκδηλώσεις με την ευκαιρία

164 <http://www.la-pleiade.fr/Catalogue/GALLIMARD/Bibliotheque-de-la-Pleiade/OEuvres-complètes-I-II5>

165 <http://www.la-pleiade.fr/Catalogue/GALLIMARD/Bibliotheque-de-la-Pleiade/OEuvres-complètes-III-IV2>

166 Marguerite Duras, *Oeuvres complètes*, tome III, “Bibliothèque de la Pléiade”, Gallimard, 2014, p. 1455-1525

της απονομής του βραβείου Goncourt. Η ερευνήτρια- επιμελήτρια αναφέρει και το όνομα της Germaine Brée η οποία ανάγει την γραφή του βιβλίου σε στοιχεία που θυμίζουν αρχαία τραγωδία σε μια διαδικασία καταβύθισης στο ασυνείδητο.

Στη συνέχεια, η Loignon προσεγγίζει τον *Εραστή* με επίκεντρο “την απόλυτη φωτογραφία” όπως ονομάζει την ερμηνευτική της ματιά δανειζόμενη το τίτλο βιβλίου που η ίδια η συγγραφέας είχε αναφέρει στην τηλεοπτική συνέντευξη με τον Bernard Pivot κάνοντας λόγο για την ιδέα του γιού της Jean Mascolo, ζωγράφου, δημιουργίας ενός βιβλίου που θα περιλάμβανε οικογενειακές φωτογραφίες μαζί με φωτογραφικό υλικό από κινηματογραφικά γυρίσματα της μητέρας του. Στη πορεία όμως συγκρότησης του σχετικού υλικού, θα προκύψει ένα προς πιθανή έκδοση αποτέλεσμα βασισμένο όχι σε φωτογραφίες αλλά σε κείμενα που αναφέρονται στις φωτογραφίες. Το φωτογραφικό υλικό θα γίνει η βάση, το έναυσμα, η έμπνευση για ένα είδος “φωτογραφικής” μυθιστορηματικής απόπειρας. Κάτω από αυτή την οπτική γωνία, *Ο Εραστής* «μπορεί να θεωρηθεί ότι είναι το σκοτεινό δωμάτιο της γραφής όπου αποκαλύπτεται “η απόλυτη φωτογραφία” μέσα στην οποία συμπυκνώνεται ολόκληρη η ζωή».¹⁶⁷ Για την Duras, η φωτογραφία δεν αποτελεί τέχνη ανάμνησης αφού οδηγεί στη λήθη σε αντίθεση με τη γραφή η οποία συμβάλλει στην προσπάθεια ανασύνθεσης όσων σβήνει η φωτογραφία.

“Η ιστορία της ζωής μου δεν υπάρχει” είναι ο τίτλος της επόμενης ερμηνευτικής προσέγγισης της Loignon στο εισαγωγικό – προλογικό της κείμενο που συνοδεύει το πρωτότυπο κείμενο του *Εραστή* στις εκδόσεις “Bibliothèque de la Pléiade”. Εδώ, δίνεται έμφαση στον μη αυτοβιογραφικό χαρακτήρα που η ίδια η μυθιστοριογράφος ισχυριζόταν ότι έχει το βιβλίο της λέγοντας ότι η ιστορία της ζωής μας δεν υπάρχει. Στη συνέχεια, προσεγγίζεται *Ο Εραστής* ως “συνολικό έργο” κάτω από την έννοια της διακειμενικότητας ως συνέχεια του κύκλου που είχε ανοίξει το *Φράγμα στον Ειρηνικό* και ως “λαϊκή γραφή καθημερινότητας” μέσα από την οποία η δημιουργός συγκροτεί ένα προσωπικό δεσμό με τον αναγνώστη. Μυθιστόρημα βαθιά μελαγχολικό που αποτελεί ύμνο στον χαμένο παράδεισο της παιδική ηλικίας. Πρόκειται όμως και για μια γραφή που σκανδαλίζει λόγω του θέματος του έρωτα της νεαρής Γαλλίδας με έναν

¹⁶⁷ Marguerite Duras, *Oeuvres complètes*, tome III, “Bibliothèque de la Pléiade”, Gallimard, 2014, p.1852

μεγαλύτερό της Κινέζο, για μια λογοτεχνία της παράβασης κανόνων μιας καθωσπρέπει ηθικής.

“Ο κινηματογράφος του *Εραστή*” είναι ο τίτλος της τελευταίας σύντομης υπο-ενότητας του κειμένου στην οποία η Loignon αναφέρεται στις συνθήκες κάτω από τις οποίες το κείμενο του *Εραστή* έτυχε κινηματογραφικής προσαρμογής από τον Jean Jacques Annaud.¹⁶⁸

Μετά το θάνατο της Duras και μέχρι τις μέρες μας, το επιτυχημένο αυτό μυθιστόρημα εξακολουθεί να εντάσσεται στη διδασκαλία κειμένων της σύγχρονης γαλλικής λογοτεχνίας σε Γυμνάσια και Λύκεια στη Γαλλία και σε γαλλόφωνες χώρες, ενώ επιλέγεται και ως θέμα σε εξετάσεις και διαγωνισμούς εισαγωγής σε μεγάλες Σχολές και ερευνητικά κέντρα, πανεπιστημιακά ή άλλα στα οποία επίσης το έργο της τυγχάνει προσέγγισης κάτω από διάφορες οπτικές πλευρές. Στη αυγή της τρίτης δεκαετίας του εικοστού πρώτου αιώνα, *Ο Εραστής* αποτελεί θέμα αφιερωμάτων λογοτεχνικών και άλλων επιθεωρήσεων, ραδιοφωνικών και τηλεοπτικών εκπομπών, εκπόνησης πτυχιακών και διπλωματικών εργασιών καθώς και διδακτορικών διατριβών όχι μόνο στη Γαλλία αλλά και σε άλλες γαλλόφωνες ή διαθέτουσες ανάλογα ακαδημαϊκά Τμήματα χώρες. Πλήθος ερευνών με μορφή άρθρων, ανακοινώσεων σε συνέδρια και μονογραφιών φωτίζουν διάφορες πτυχές της γραφής της Duras με έμφαση συχνά στον *Εραστή*, βιβλίο που ερευνάται και κάτω από συγκριτολογική αλλά και μεταφραστική σκοπιά. Η διαχρονικότητα και παγκοσμιότητα της γραφής της δεν αφήνουν πια καμία αμφιβολία για το ότι *Ο Εραστής* θεωρείται ένα από το σημαντικότερα μυθιστορηματικά έργα της εποχής του. Η διαπίστωση αυτή επιβεβαιώνεται και από τις συνεχιζόμενες επανεκδόσεις καθώς και τις μεταφράσεις του σε ξένες γλώσσες.

¹⁶⁸ Περισσότερα για το θέμα αυτό, εδώ στο πέμπτο μέρος με τίτλο “Η κινηματογραφική εκδοχή του *Εραστή*”

ΤΡΙΤΟ ΜΕΡΟΣ

Η Marguerite Duras στην Ελλάδα

Α. Η γαλλική γλώσσα και λογοτεχνία στην Ελλάδα

Για να γίνουν καλύτερα κατανοητές οι συνθήκες κάτω από τις οποίες το έργο της Duras γίνεται γνωστό στην Ελλάδα, πρέπει πρώτιστα να θυμίσουμε ότι στη σύγχρονη εποχή ο γαλλικός Διαφωτισμός και οι ιδέες της γαλλικής Επανάστασης επηρέασαν τους κύριους στοχαστές του νεοελληνικού Διαφωτισμού, όπως ο Αδαμάντιος Κοραής, που έζησε στη Γαλλία, και ο Ρήγας Φεραίος, και αποτέλεσαν το ιδεολογικό υπόβαθρο για τον Ελληνικό Πόλεμο της Ανεξαρτησίας. Τα γαλλικά στρατεύματα επίσης κατέλαβαν τα Ιόνια Νησιά κατά τη διάρκεια των Ναπολεόντειων Πολέμων, ανοίγοντας το δρόμο για το πρώτο ανεξάρτητο ελληνικό κράτος της σύγχρονης εποχής, την Επτάνησο πολιτεία. Κατά τη διάρκεια του Ελληνικού Πολέμου της Ανεξαρτησίας που άρχισε το 1821, Γάλλοι Φιλέλληνες διαδραμάτισαν σημαντικό ρόλο, παρέχοντας την απαραίτητη στρατιωτική εμπειρογνωμοσύνη και διάδοση στο εξωτερικό της ανάγκης η Ελλάδα να γίνει ανεξάρτητο κράτος. Ανάμεσα στους σημαντικότερους ήταν ο Κάρολος Φαβιέρος, ο πατέρας του σύγχρονου ελληνικού τακτικού στρατού. Γαλλικά πλοία, επίσης, πήραν μέρος στην κρίσιμη Ναυμαχία του Ναβαρίνου, η οποία εξασφάλισε την ανεξαρτησία της Ελλάδας, και ένα γαλλικό εκστρατευτικό σώμα έφτασε στην Ελλάδα το 1828 για να βοηθήσει να απομακρύνει από τη χώρα τον Οθωμανικό στρατό, στην λεγόμενη Εκστρατεία του Μοριά.¹⁶⁹

Στις μέρες μας βέβαια, οι Ελληνο-Γαλλικές σχέσεις είναι οι εξωτερικές σχέσεις μεταξύ της Γαλλίας και της Ελλάδας. Στη σύγχρονη εποχή, οι δύο χώρες συνήψαν διπλωματικές σχέσεις το 1833, τρία χρόνια μετά την Ελληνική Ανεξαρτησία. Η Γαλλία και η Ελλάδα, λόγω των ισχυρών πολιτιστικών και ιστορικών δεσμών, έχουν μια ισχυρή σχέση και στρατηγική συμμαχία για δεκαετίες και σήμερα απολαμβάνουν

¹⁶⁹ Βλ. σχετικά Αναστασία Τσαγκαράκη “Οι Γάλλοι Φιλέλληνες στον Αγώνα της Ανεξαρτησίας” στο

https://www.eefshp.org/wpcontent/uploads/2019/09/%CE%93%CE%AC%CE%BB%CE%BB%CE%BF%CE%B9_%CF%86%CE%B9%CE%BB%CE%AD%CE%BB%CE%BB%CE%B7%CE%BD%CE%B5%CF%82_1821.pdf και

https://el.wikipedia.org/wiki/%CE%A3%CF%87%CE%AD%CF%83%CE%B5%CE%B9%CF%82_%CE%93%CE%B1%CE%BB%CE%BB%CE%AF%CE%B1%CF%82_%CE%BA%CE%B1%CE%B9_%CE%95%CE%BB%CE%BB%CE%AC%CE%B4%CE%B1%CF%82

εξαιρετικές διπλωματικές σχέσεις. Οι δύο χώρες είναι μέλη της Ευρωπαϊκής Ένωσης, των Ηνωμένων Εθνών και του NATO και συνεργάζονται σε πολλούς άλλους πολυμερείς οργανισμούς, όπως τη Γαλλοφωνία, τον Οργανισμό για την Ασφάλεια και τη Συνεργασία στην Ευρώπη και την Ένωση για τη Μεσόγειο.

Εκτός όμως από τις κοινές ιστορικές συμπορεύσεις και την καθαρά γεωπολιτική διάσταση των σχέσεων, πολλά άλλα κοινά στοιχεία ήταν αυτά που ένωναν και εξακολουθούν να ενώνουν τους δυο λαούς. Μέχρι σήμερα, από τη Σατωβριάνδου μέχρι την οδό Μάρνη, οι δρόμοι της Αθήνας με τα οικεία για το γαλλικό κοινό ονόματα, μας υπενθυμίζουν καθημερινά τους δεσμούς φιλίας και αλληλεγγύης που ενώνουν τους δύο λαούς. Διακαής πόθος των Γάλλων φιλελλήνων, η ελληνική ανεξαρτησία αποτέλεσε πηγή καλλιτεχνικής δημιουργίας και λογοτεχνικής, ή ακόμη και πολιτικής, έμπνευσης. Ελάχιστοι Γάλλοι μαθητές αγνοούν «Το Ελληνόπουλο» του Victor Hugo και, αντίστοιχα, παρά τη μακρινή του απόσταση, το νησί της Χίου προκαλούσε τη συμπάθεια και την αγωνία του κοινού που αντίκριζε τη «Σφαγή της Χίου» του Eugène Delacroix στο Παρίσι το 1824.

Από την πλευρά τους, οι Έλληνες αγωνιστές γνώριζαν την ιστορία της Γαλλίας και αυτοχαρακτηρίζονταν συγκληρονόμοι των αρχών του Διαφωτισμού και του Ανθρωπισμού. Η γαλλική γλώσσα εξαπλώθηκε ραγδαία και εντός της Οθωμανικής κυριαρχίας, ενώ αυξήθηκε η ζήτηση για την εκμάθηση της γλώσσας των Γάλλων Φιλελλήνων. Η γαλλική έγινε το απόλυτο μέσον στον ανελλεισόμενο κοινωνικό ιστό για τους Φαναριώτες, οι οποίοι όλο το δέκατο έβδομο αιώνα και κυρίως με τη Συνθήκη του Karlowitz από το 1699, όπως επισημαίνει ο Κ. Θ. Δημαράς στο σημαντικό βιβλίο του για το Νεοελληνικό Διαφωτισμό,¹⁷⁰ αναδύονται σε σημαντική δύναμη κατά το 18ο αιώνα. Οι Φαναριώτες αντιμετωπίζουν έκτοτε την εκμάθηση της γαλλικής ως όχημα επαγγελματικής και κοινωνικής ανέλιξης μέσα στο διοικητικό ιστό της Οθωμανικής Αυτοκρατορίας. Από τις τάξεις των Φαναριωτών θα έχουμε αργότερα τις πρώτες μεταφράσεις Γάλλων δραματουργών, όπως για τον Voltaire και φυσικά τον Racine, στην ελληνική απλή και καθαρεύουσα γλώσσα, θεατρικά έργα ως τον προάγγελο της Αναγέννησης του Έθνους επί σκηνής στις Παραδουνάβιες Ηγεμονίες.¹⁷¹

¹⁷⁰ Βλ. Κ.Θ. Δημαράς, *Νεοελληνικός Διαφωτισμός*, Αθήνα, “Ερμής”, 1977

¹⁷¹ Βλ. σχετικά και “Επανάσταση 1821: Ο ρόλος της γαλλικής γλώσσας στον ελληνόφωνο χώρο”, στο https://www.ethnos.gr/istoria/150048_epanastasi-1821-o-rolis-tis-gallikis-glossas-ston-ellinofono-choro

Η Γαλλική Γλώσσα ξεκίνησε να διδάσκεται στην Ελλάδα από το 1824 και υιοθετήθηκε η διδασκαλία της για πολλές δεκαετίες στα αναλυτικά προγράμματα σπουδών του Υπουργείου Παιδείας, γεγονός που ανάγεται στην σημαντική επίδραση του Γαλλικού διαφωτισμού στην Ελλάδα αλλά και στη δυναμική της Γαλλίας στην Ευρώπη του 19ου αιώνα. Η Γαλλική γλώσσα έως τον β΄ Παγκόσμιο πόλεμο θεωρούνταν η διεθνής γλώσσα της διπλωματίας του εμπορίου, του πολιτισμού, της κουλτούρας ανάμεσα στους λαούς. Ο διεθνής οργανισμός Γαλλοφωνίας ιδρύθηκε με στόχο την προώθηση των αξιών της γλώσσας αυτής και του πολιτισμού της, περιλαμβάνοντας σύνολο δράσεων με απώτερο στόχο τη διαπολιτισμική συνεργασία.¹⁷²

Καθοριστική στην διδασκαλία και διάδοση της γαλλικής γλώσσας και λογοτεχνίας στο τέλος του δέκατου ενάτου και κυρίως στον εικοστό αιώνα, υπήρξε και η ίδρυση ιδιωτικών σχολείων αρκετά από τα οποία ανήκαν σε καθολικά μοναχικά τάγματα. Ας αναφερθούν εδώ ενδεικτικά το Τάγμα των Αδερφών Ουρσουλίνων, το Τάγμα των Πατέρων της Αποστολής, το Τάγμα των Αδερφών του Ελέους, το Τάγμα των Αδερφών του Αγίου Ιωσήφ της Εμφάνισης, το Τάγμα του Φραγκίσκου του Σαλεσίου, Το Τάγμα των Αδερφών Χριστιανικών Σχολείων /Δελασάλ και το Τάγμα των Αδελφών. Ας σημειωθούν επίσης οι διάφορες Γαλλικές Σχολές δίχως να παραληφθεί η σημασία της Alliance Française και του Γαλλικού Ινστιτούτου Ελλάδας του οποίου για πολλές δεκαετίες λειτουργούσαν δυναμικά παραρτήματα σε διάφορες ελληνικές πόλεις αποτελώντας γέφυρες παιδείας, πολιτισμού και μορφωτικών ανταλλαγών μεταξύ Ελλάδας και Γαλλίας και κρατώντας υψηλά τον πήχη του αυξανόμενου ενδιαφέροντος για τα Γαλλικά Γράμματα.

Το Γαλλικό Ινστιτούτο ιδρύεται το 1907 όταν πια υπάρχει η μόδα για εκμάθηση της γαλλικής γλώσσας από τις “κόρες των Αθηνών” και αργότερα στη σύγχρονη Ελλάδα από ένα πολύ μεγάλο αριθμό ατόμων που επιθυμούν να μάθουν γαλλικά. Το 1920, αρχίζουν οι λεγόμενες «Διαλέξεις» στο IFA και τα 450 καθίσματα, πολλές φορές, δεν επαρκούν. Το 1925, ο Octave Merlier γίνεται ο ιδρυτής ουσιαστικά του Γαλλικού Ινστιτούτου, το όνομα του οποίου είναι συνώνυμο του φιλέλληνα.

Με αναφορά στα λόγια του Merlier που περιέγραφε το Γαλλικό Ινστιτούτο ως “ναό του πνεύματος”, ξεκινά την διεξοδική του μελέτη ο Νικόλας Μανιτάκης. Ο τίτλος του ογκώδους και ποιοτικού του βιβλίου, που αποτελεί προϊόν πολυετούς έρευνας, είναι

¹⁷² “Διεθνής Οργανισμός Γαλλοφωνίας”, στο <https://el.alegsaonline.com/art/73098>

*Το Γαλλικό Ινστιτούτο Αθηνών (1915-1961). Η αειφορία των ελληνογαλλικών πολιτιστικών σχέσεων*¹⁷³ και περιλαμβάνει τέσσερα κεφάλαια. Στο πρώτο, με τίτλο “Η ανάδυση (1915-1940)”, παρουσιάζονται τα πρώτα βήματα του Γαλλικού Ινστιτούτου ως παραρτήματος της Γαλλικής Σχολής Αθηνών ως κέντρου κατάρτισης των καθηγητών γαλλικής γλώσσας. Γίνεται αναφορά στον ανταγωνισμό με τα ξένα Ινστιτούτα, την πορεία του Γαλλικού Ινστιτούτου προς την αυτονόμηση αλλά και στη σημαντική του συμβολή στην ανάπτυξη της γαλλομάθειας. “Άνθηση σε συνθήκες πολέμου (1940- 1944)” είναι ο τίτλος του δευτέρου κεφαλαίου όπου σκιαγραφούνται οι ιδιαίτερες συνθήκες που επικράτησαν στην Αθήνα την περίοδο της Κατοχής και το πώς το Γαλλικό Ινστιτούτο αποτέλεσε πραγματική “πολιτιστική όαση” στην καρδιά της γερμανοκρατούμενης ελληνικής πρωτεύουσας. Στο τρίτο κεφάλαιο, ο Μανιτάκης δίνει τον τίτλο “Η χρυσή εποχή (1945-1957)”. Θίγεται εδώ η εμπλοκή του Γαλλικού Ινστιτούτου στην εμφύλια διαμάχη, η σταδιακή θεσμική ανάπτυξη και γεωγραφική του εξάπλωση καθώς και η γλωσσική και πολιτιστική του επιρροή στην Ελλάδα, η πολιτιστική του ακτινοβολία και η συμβολή του στην «πνευματική ανοικοδόμηση» της μεταπολεμικής Ελλάδας. Το τέταρτο και τελευταίο κεφάλαιο που έχει τίτλο “Τέλος εποχής (1957-1961)”, εστιάζει στην τροχιά σύγκρουσης του Γαλλικού Ινστιτούτου με τη Γαλλική Πρεσβεία, στην απειλή που προήλθε από την αγγλοαμερικανική εκπαιδευτική διείσδυση και στο λυκόφως της γαλλικής γλωσσικής ηγεμονίας.

Σημαντικό όμως ρόλο στη διάδοση των Γαλλικών Γραμμάτων μετά τον Δεύτερο Παγκόσμιο Πόλεμο διαδραμάτισε, στη δεκαετία του 1950, και η ίδρυση των δύο ακαδημαϊκών Τμημάτων γαλλικής κατεύθυνσης τόσο στο Εθνικό και Καποδιστριακό Πανεπιστήμιο Αθηνών όσο και στο Αριστοτέλειο Πανεπιστήμιο Θεσσαλονίκης. Το Τμήμα “Γαλλικής Γλώσσας και Φιλολογίας” του ΕΚΠΑ ιδρύθηκε το 1954 ως Τμήμα “Γαλλικών Σπουδών της Φιλοσοφικής Σχολής του Πανεπιστημίου Αθηνών”. Το 1971, ιδρύθηκε έκτακτη αυτοτελής έδρα Γαλλικής Γλώσσας και Φιλολογίας.¹⁷⁴ Το Τμήμα “Γαλλικής Γλώσσας και Φιλολογίας” του Α.Π.Θ, από την πλευρά του, ξεκίνησε το 1954-55 ως “Γαλλικό Τμήμα του Ινστιτούτου Ξένων Γλωσσών και Φιλολογιών της Φιλοσοφικής Σχολής” και, από το 1982, λειτουργεί ως “Τμήμα Γαλλικής Γλώσσας και Φιλολογίας της Φιλοσοφικής Σχολής του Α.Π.Θ.”.¹⁷⁵ Ακόμα και αν τα δυο αυτά Τμήματα αποτέλεσαν και εξακολουθούν να αποτελούν τους δύο

¹⁷³ Εκδόσεις “Ασίνη”, Αθήνα, 2022

¹⁷⁴ βλ. σχετικά στο <http://www.frl.uoa.gr/>

¹⁷⁵ Βλ. σχετικά στο <https://www.frl.auth.gr/index.php/el/>

εθνικούς θεσμούς παροχής αρχικής εκπαίδευσης των καθηγητών Γαλλικής Γλώσσας των σχολείων δημόσιας και ιδιωτικής γενικής εκπαίδευσης καθώς και των κέντρων διδασκαλίας ξένων γλωσσών όλης της επικράτειας, θα πρέπει να επισημανθεί ότι, με τη σταδιακή δημιουργία των ανάλογων Τομέων, απομακρύνθηκαν από τα παραδοσιακά στεγανά της διδασκαλίας βιογραφίας και εργογραφίας συγγραφέων, ανάλυσης “λογοτεχνικών αποσπασμάτων” και λογοτεχνικών σχολών και έθεσαν ως στόχο την πραγματοποίηση έρευνας και την προετοιμασία μελλοντικών ερευνητών στη γλώσσα, τη λογοτεχνία και τη μετάφραση.

Με την πάροδο των δεκαετιών, τα Τμήματα αυτά άρχισαν να στελεχώνονται με διδάσκοντες που επέστρεφαν από μεταπτυχιακούς και διδακτορικούς κύκλους σπουδών γαλλικών και γαλλόφωνων Πανεπιστημιακών Τμημάτων. Άρχισε έτσι να αναπτύσσεται μια δυναμική που επικεντρωνόταν στο πεδίο των ελληνογαλλικών σπουδών και ειδικότερα στη μελέτη της Λογοτεχνίας, του Πολιτισμού και της Μετάφρασης. Συγκριτολόγοι, μεταφρασιολόγοι και θεωρητικοί της Λογοτεχνίας πρότειναν διαφορετικές θεωρήσεις της γαλλικής λογοτεχνίας διευρύνοντας τις γνώσεις των φοιτητών σχετικά με σημαντικά κοινωνικά, πολιτισμικά και πολιτικά θέματα που αφορούν στην Ελλάδα και τη Γαλλία. Διεπιστημονικά προγράμματα προώθησαν τη διαπολιτισμική γνώση και έρευνα σε ποικίλες εκφάνσεις των ελληνογαλλικών σχέσεων. Σταδιακά, στην ακαδημαϊκή κοινότητα υπήρξε παροχή ειδικευμένων γνώσεων στο γνωστικό αντικείμενο “Διδακτική της Γαλλικής ως Ξένης Γλώσσας”, σύμφωνα με τις απαιτήσεις της επιστήμης και τις σύγχρονες ανάγκες της αγοράς εργασίας στην Ελλάδα και διεθνώς συνδυάζοντας γνώσεις, καινοτόμες πρακτικές και ψηφιακές δεξιότητες, ώστε να παρέχεται υψηλού επιπέδου κατάρτιση ακολουθώντας τις εξελίξεις που διέπουν το σύγχρονο επαγγελματικό περιβάλλον.

Ιδιαίτερα πρέπει εδώ να επισημανθεί η τομή που επέφερε ο κλάδος της Συγκριτικής Φιλολογίας (η οποία, πλέον, εδώ και χρόνια, ονομάζεται πια “Συγκριτική Γραμματολογία”), που μελετά συστηματικά «αφενός τους όρους επικοινωνίας μεταξύ διαφορετικών εθνικών λογοτεχνικών και πολιτισμικών παραδόσεων, αφετέρου τους όρους επίδρασης και αναλογίας μεταξύ λογοτεχνικών κειμένων, τα οποία μπορεί να απέχουν ή όχι μέσα στο χρόνο ή στο χώρο, να ανήκουν σε περισσότερες των δύο γλωσσικές και πολιτισμικές παραδόσεις, με μικρότερες ή μεγαλύτερες συγκλίσεις και

αποκλίσεις, με στόχο να προσφέρει μια επαρκέστερη και σε βάθος ερμηνεία τους».¹⁷⁶ Σημαντική στιγμή αποτέλεσε η ίδρυση της Ελληνικής Εταιρείας Γενικής και Συγκριτικής Γραμματολογίας το 1987 με σκοπό την ενίσχυση και οργάνωση της έρευνας και της διδασκαλίας της Γενικής και Συγκριτικής Γραμματολογίας στην Ελλάδα. Διαβάζουμε:

«Την επίτευξη των σκοπών της η Εταιρεία επιδιώκει με την οργάνωση διεθνών ή εθνικών συνεδρίων, συμποσίων και ημερίδων, με την έκδοση των πρακτικών τους, με την έκδοση του περιοδικού *Σύγκριση*, μοναδικού επιστημονικού οργάνου στην Ελλάδα για την σύγκριση της ελληνικής λογοτεχνίας με ξένες λογοτεχνίες και με τις καλές τέχνες, με την έκδοση της σειράς “Μελέτες και έρευνες”, όπως και με την συνεργασία της με την Διεθνή Εταιρεία Συγκριτικής Φιλολογίας και άλλες εθνικές ανάλογες Εταιρείες».¹⁷⁷

Στο πλαίσιο συνεδρίων, διημερίδων, ημερίδων, αφιερωμάτων και άλλων εκδηλώσεων, κυρίως από τη δεκαετία του 1970 μέχρι τις μέρες μας, η γαλλική λογοτεχνία, είτε ως αυτόνομη ερευνητική σφαίρα είτε ως πεδίο σύγκρισης με άλλες λογοτεχνίες, παραμένει στο κέντρο του ερευνητικού ενδιαφέροντος. Συχνά, τα συνέδρια αυτά συμπορεύονται με τα νέα Προγράμματα Μεταπτυχιακών Σπουδών όπως το Πρόγραμμα Μεταπτυχιακών Σπουδών “Γλωσσικές, Λογοτεχνικές και Διαπολιτισμικές Σπουδές στο Γαλλόφωνο και Ευρωπαϊκό χώρο” του Τμήματος Γαλλικής Γλώσσας και Φιλολογίας της Φιλοσοφικής Σχολής του Αριστοτέλειου Πανεπιστημίου Θεσσαλονίκης που έχει με δύο ειδικεύσεις: α) “Διδακτική των Γλωσσών και Νέες Τεχνολογίες στη Γλωσσική Επικοινωνία” και β) “Μεταφρασσιολογία - Μετάφραση Λογοτεχνίας και Επιστημών του Ανθρώπου”. Με ιδιαίτερη επιστημονική βαρύτητα και τα δυο Μεταπτυχιακά Προγράμματα του Τμήματος Γαλλικής Γλώσσας και Φιλολογίας της Φιλοσοφικής Σχολής του Εθνικού και Καποδιστριακού Πανεπιστημίου Αθηνών: α) “Ελληνογαλλικές Σπουδές στη Λογοτεχνία, τον Πολιτισμό και τη Μετάφραση” και β) “Διδασκαλία ξένων γλωσσών στην Ευρώπη: εκπαίδευση στη γλωσσική και πολιτισμική διαφορετικότητα των σχολικών πληθυσμών (σε συνεργασία με το Πανεπιστήμιο της Angers)”.

¹⁷⁶ Δημήτρης Αγγελάτος, “Συγκριτική Φιλολογία, περιγραφή μαθήματος” στο <https://eclass.uoa.gr/courses/PHIL312/>

¹⁷⁷ Βλ. σχετικά “ΕΛΛΗΝΙΚΗ ΕΤΑΙΡΕΙΑ ΓΕΝΙΚΗΣ ΚΑΙ ΣΥΓΚΡΙΤΙΚΗΣ ΓΡΑΜΜΑΤΟΛΟΓΙΑΣ” στο <http://gcla.phil.uoa.gr/gr/index.html>

Στην γνωριμία της Ελλάδας με τη σύγχρονη γαλλική σκέψη και λογοτεχνία στη μεταπολεμική περίοδο, καθοριστικός υπήρξε και ο ρόλος σύγχρονων Γάλλων φιλελλήνων συγγραφέων ο καθένας από τους οποίους επισκέπτεται τη χώρα μας με διαφορετικό κίνητρο. Το 1952, ο Jean Cocteau θα έρθει στην Ελλάδα για διακοπές. Το 1954, ο Michel Butor, θαυμαστής του Βυζαντινού πολιτισμού, ταξιδεύει για την Ελλάδα όπου έχει διοριστεί καθηγητής στο Γαλλικό Ινστιτούτο Θεσσαλονίκης. Στα τέλη του Απριλίου 1955, ο Albert Camus θα επισκεφθεί την Αθήνα ως προσκεκλημένος του Γαλλικού Ινστιτούτου και του Διευθυντή του, Octave Merlier, ο οποίος είχε συμβάλλει σημαντικά στη διάδοση των Ελληνικών Γραμμάτων στη Γαλλία. Ακόλουθος της Γαλλικής Πρεσβείας ήταν ο Albert Féquant. Οι μνήμες του Εμφυλίου Πολέμου ήταν ακόμη νωπές στην Ελλάδα. Στις 28 Απριλίου 1955, με πρωτοβουλία της νεοσύστατης τότε “Ελληνογαλλικής Πολιτιστικής Ένωσης”,¹⁷⁸ διοργανώθηκε συζήτηση (“Συμπόσιο” όπως αναφέρεται χαρακτηριστικά) στο Γαλλικό Ινστιτούτο, στην οποία προέδρευσε ο Πρόεδρος της Ένωσης, ψυχίατρος Άγγελος Κατακουζηνός.¹⁷⁹

Ο Camus θα έρθει ξανά στην Ελλάδα τον Απρίλιο του 1958 για δυο διαλέξεις με θέμα το μέλλον του Ευρωπαϊκού πολιτισμού.¹⁸⁰ Στο ακροατήριό του, ανάμεσα σε άλλους, παρευρίσκονται, ζητούν και λαμβάνουν το λόγο ο Κωνσταντίνος Τσάτσος, ο Ευάγγελος Παπανούτσος, ο Φαίδων Βεγλερής, ο Γιώργος Θεοτοκάς, ο Νικόλαος Χατζηκυριάκος-Γκίκας και άλλοι. Την ίδια εποχή (1959), ο André Malraux επέκτεινε τα ταξίδια του στην Ελλάδα και τη Μ. Ασία, με την ιδιότητα του Υπουργού Πολιτισμού της κυβέρνησης De Gaulle. Ήταν η εποχή που ήθελε να φτιάξει έναν “ατλαντικό πολιτισμό”¹⁸¹ ενώ ο Louis Aragon τον απέκρουε με βία υποστηρίζοντας τη θέση ενός παγκόσμιου “γαλλικού πολιτισμού”¹⁸² του οποίου η παράδοση ξεκινούσε από τη Γαλλική Επανάσταση του 1789. Ο Sartre, από την πλευρά του, πρότεινε ένα επαναστατικό ουμανισμό όπου θα συμμετείχαν οι διανοούμενοι συνειδητοποιώντας τον κοινωνικό τους ρόλο.

¹⁷⁸ Albert Camus, Α. Κατακουζηνός, Ε. Παπανούτσος, Κ. Τσάτσος, Γ. Θεοτοκάς, Φ. Βεγλερής, Ν. Χατζηκυριάκος-Γκίκας, *Το μέλλον του Ευρωπαϊκού πολιτισμού. Μια συζήτηση στην Αθήνα*, 1955. Πρόλογος-Μετάφραση Τατιάνα Τσαλίκη-Μηλιώνη, Εκδόσεις “Αλεξάνδρεια”, Ιανουάριος 2004, εισαγωγή του Κατακουζηνού, σ.17

¹⁷⁹ Λητώς Κατακουζηνού, *Συντροφιά με τον Albert Camus*, “Ερμείας” 1979 (1984, 4 η έκδοση)

¹⁸⁰ Βλ. σχετικά στο Albert Camus, *Carnets III*, Paris, “Gallimard”, 1989

¹⁸¹ Germaine Brée, “Littérature Française, Le XXe siècle”, Paris, “Flammarion”, 1994, p.35

¹⁸² G. Brée. “Littérature....”, idem

Σε σημαντικούς παράγοντες στη σύσφιξη των δεσμών ανάμεσα σε Ελλάδα και Γαλλία και στη διάδοση της γαλλικής γλώσσας και λογοτεχνίας στη χώρα μας εξελίχθηκαν δυο συγγραφείς, λάτρεις της Ελλάδας, ο Jacques Lacarrière και ο Michel Déon. Ο Lacarrière (1925-2005), κριτικός, μεταφραστής, δοκιμιογράφος και στοχαστής, υπήρξε από τους κυριότερους συντελεστές της προβολής της ελληνικής λογοτεχνίας στη Γαλλία αφού μετάφρασε στα γαλλικά έργα των κλασικών της αρχαιότητας (Σοφοκλή, Ηροδότου, Αισχύλου, Πausανία) και αρκετών συγχρόνων (Πρεβελάκη, Ταχτσή, Σεφέρη, Ελύτη, Ρίτσου, Πατρίκιου, Βασιλικού κ.λπ.). *Το ελληνικό καλοκαίρι* (1976),¹⁸³ που είναι ίσως το γνωστότερο βιβλίο του, είναι ένα οδοιπορικό στην αρχαία και τη νεότερη Ελλάδα με γοητευτικές περιπλανήσεις στο μύθο, την ιστορία, την παράδοση και είναι γεμάτο από ελληνικά τοπία και ελληνικό ήλιο. Οι μεταφράσεις του έργων του στα ελληνικά, οι οποίες ξεκίνησαν στα μέσα της δεκαετίας του 1970 και συνεχίζονται και μετά το θάνατό του (2005), αποτέλεσαν μια μεγάλη μεταφραστική πρόκληση και μια γνωριμία του ελληνικού κοινού με μια ιδιαίτερη λογοτεχνική γραφή.

Ο Michel Déon είχε ζήσει σε διάφορες χώρες, μεταξύ των οποίων και στην Ελλάδα από το 1963 έως το 1969. Έφτασε με τη σύζυγό του στις Σπέτσες, μαγεύτηκε και έμεινε εκεί για έξι χρόνια. Στο *Μπαλκόνι των Σπετσών* (1961) και στο *Συνάντηση στην Πάτμο* (1965)¹⁸⁴ αποτύπωσε την “ελληνική” του εμπειρία. Όπως και στην περίπτωση του Lacarrière, έτσι και η γραφή του Déon πρόσφερε στο ελληνικό αναγνωστικό κοινό μια αξιολογή πλευρά της σύγχρονης γαλλικής λογοτεχνικής γλώσσας.

Σε αυτό το κλίμα σταδιακής γνωριμίας με το σύγχρονο γαλλικό λόγο και πνεύμα, θα έρθει να προστεθεί η εικόνα της μεταπολεμικής Γαλλίας όπως θα την μεταφέρουν και αποτυπώσουν Έλληνες διανοούμενοι ή πολιτικοί πρόσφυγες που θα βρεθούν ή θα εγκατασταθούν στη Γαλλία, τη χώρα που «υπήρξε η “alma mater, η μητέρα τροφός” της ελληνικής διανόησης του 20ού αιώνα».¹⁸⁵ Είναι γνωστή η άφιξη των Ελλήνων

¹⁸³ Ελληνική μετάφραση της Ιωάννας Χατζηνικολή από τις εκδόσεις Χατζηνικολή το 2005. Ας αναφερθεί, με την ευκαιρία, η διπλωματική εργασία που εκπόνησε στο Τμήμα Ξένων Γλωσσών, Μετάφραση και Διερμηνείας του Ιονίου Πανεπιστημίου το 2010 η Αγγελική Σιδηροπούλου με τίτλο “Κριτική αξιολόγηση της μετάφρασης στο έργο *Το Ελληνικό Καλοκαίρι* του Jacques Lacarrière”.

¹⁸⁴ Τα δυο αυτά έργα εκδόθηκαν στη Ελλάδα με μεγάλη καθυστέρηση από τις εκδόσεις Χατζηνικολή το 2000 σε μετάφραση Ανδρέα Βιαχλιώτη σε ενιαίο τόμο με τίτλο *Σελίδες για την Ελλάδα* σύμφωνα με τον αντίστοιχο τίτλο *Pages Grecques* που επανεξέδωσε ο γαλλικός εκδοτικός οίκος “Gallimard” το 1993. Με την ευκαιρία, να αναφερθεί και η διδακτορική διατριβή που εκπόνησε και υποστήριξε η κα Έλενα Μπουλούκη στο Τμήμα Ξένων Γλωσσών, Μετάφρασης και Διερμηνείας του Ιονίου Πανεπιστημίου το 2019 με τίτλο “Όψεις του έργου του Μισέλ Ντεόν μέσα από τη μετάφραση και ο αντίκτυπός του στην Ελλάδα”.

¹⁸⁵ Όλγα Σελλά, “Οι Έλληνες στο Παρίσι”, *Καθημερινή*, 2/8/2008

διανοουμένων το 1945, με το πλοίο «Ματαρόα» προκειμένου να μην εμπλακούν στον εμφύλιο πόλεμο που σε λίγο θα ξεσπούσε στην Ελλάδα. Διοργανωτές της μετακίνησης αυτής ήταν δύο φιλέλληνες παντρεμένοι με Ελληνίδες: ο Octave Merlier, διευθυντής του Γαλλικού Ινστιτούτου και ο Roger Millieux, γενικός γραμματέας του Γαλλικού Ινστιτούτου. Ήταν και οι δύο αντιστασιακοί και φιλοαριστερών πεποιθήσεων. Στην πλειοψηφία τους, τα νέα αυτά παιδιά ήταν υπότροφοι του Γαλλικού Κράτους. Πολλοί όμως μετακινήθηκαν με δικά τους έξοδα, ενώ μερικοί δεν πήγαν καθόλου. Μαζί του δεν ταξίδεψαν μόνο καλλιτέχνες, αλλά επιστήμονες, διανοούμενοι, συγγραφείς. Ανάμεσά τους, ο Κώστας Αξελός που έμελλε να εγκατασταθεί στη Γαλλία μόνιμα μέχρι τον θάνατό του το Φεβρουάριο του 2010. Συνεπιβάτες του σε αυτό το πλοίο ήταν ο Κορνήλιος Καστοριάδης, ο Κώστας Παπαϊωάννου, ο Μέμος Μακρής και η Μιμίκια Κρανάκη. Θα ακολουθήσουν και άλλοι αργότερα στη δεκαετία του 1950 και κυρίως μετά την επιβολή του δικτατορικού καθεστώτος το Απρίλιο του 1967. Κάποιοι από αυτούς, με τον ριζοσπαστικό τους στοχασμό και τον επαναστατικό λόγο, έμελλε να επηρεάσουν την οικουμενική σκέψη χαράζοντας την εποχή τους όπως οι τέσσερεις οικουμενικοί Έλληνες στοχαστές Κώστας Αξελός, Κορνήλιος Καστοριάδης, Νίκος Πουλαντζάς και Νίκος Σβορώνος.

Στη Γαλλία, όπου βρήκαν άσυλο, αυτοί οι άνθρωποι διέπρεψαν σε διαφορετικά αντικείμενα και τέχνες και έκαναν τα όνειρά τους πραγματικότητα ακολουθώντας μία λαμπρή καριέρα. Κάποιοι όμως από αυτούς, μετέφεραν το γαλλικό πνεύμα και την ευρύτερη πνευματική ατμόσφαιρα (στην οποία πρέπει να εντάξουμε και τη γαλλική μεταπολεμική λογοτεχνική γραφή) στην Ελλάδα σε ταξίδια τους όταν οι συνθήκες το επέτρεψαν. Έτσι, οι ελληνογαλλικές σχέσεις και ανταλλαγές, θα ευνοήσουν τη μεταλαμπάδευση στην Ελλάδα των μηνυμάτων της σύγχρονης μεταπολεμικής γαλλικής λογοτεχνίας. Παρά τις εκάστοτε πολιτικές συνθήκες που κινδύνευσαν να την ανακόψουν, το έδαφος ήταν και παρέμεινε γόνιμο για τη συγκεκριμένη πετυχημένη πνευματική σπορά. Οι πολιτικές όμως συνθήκες καθόρισαν και τη στάση και χάραξαν την πορεία ορισμένων συγγραφέων, όπως του βραβευμένου Έλληνα συγγραφέα Βασίλη Βασιλικού, από τους πιο γνωστούς παγκοσμίως και έναν από τους δέκα πιο μεταφρασμένους Έλληνες συγγραφείς. Από το 1967 μέχρι το 1994, ο Βασιλικός έζησε και εργάστηκε στο εξωτερικό (Ιταλία, Γαλλία, Νέα Υόρκη τα πρώτα επτά χρόνια εξόριστος από τη χούντα) και έγινε γνωστός το 1966 από το γνωστό πολιτικής έμπνευσης μυθιστόρημά του Ζ, μυθιστόρημα-ντοκουμέντο για τη δολοφονία του

Γρηγόρη Λαμπράκη (1963), ένα βιβλίο-σύμβολο, ένα μυθιστόρημα-σταθμός στην ελληνική λογοτεχνία, το οποίο διαβάστηκε πολύ και στη Γαλλία. Ο Βασιλικός υπήρξε επίσης σημαντικός διαμεσολαβητής του γαλλικού πνεύματος και της γαλλικής λογοτεχνίας στην Ελλάδα. Την επόμενη χρονιά της δημοσίευσης του Ζ, ο Κώστας Γαβράς συλλαμβάνει την ιδέα να γυρίσει σε κινηματογραφική ταινία το επιτυχημένο αυτό βιβλίο η οποία θα βγει στις οθόνες το 1969 με Γάλλους ηθοποιούς (εκτός από την Ειρήνη Παππά η οποία υποδύθηκε τη χήρα του Λαμπράκη) αποσπώντας το χρυσό φοίνικα στο Φεστιβάλ των Καννών.

Στους συγγραφείς που θα θεωρούσαμε σημαντικούς στη διαμόρφωση λογοτεχνικού γαλλοελληνικού ρεύματος είναι και ο Βασίλης Αλεξάκης (1943-2021) ο οποίος εγκαταστάθηκε στη Γαλλία από τη δεκαετία του '60, έζησε ένα μεγάλο μέρος της ζωής του στο Παρίσι και έγραψε στα γαλλικά τα πρώτα του έργα ενώ αργότερα άρχισε να γράφει τα μυθιστορήματά του τότε στη γαλλική, τότε στην ελληνική, ανάλογα με το θέμα τους, και να τα μεταφράζει στη συνέχεια στη μία ή στην άλλη από τις δύο του συγγραφικές γλώσσες. Τα θέματα της γλώσσας, της διγλωσσίας και της “αυτομετάφρασης” βρίσκονται στο κέντρο του έργου του.

Εκτός όμως από την ελληνική μεταπολεμική συγκυρία (εμφύλιος πόλεμος και δικτατορία), στη γενικότερη διαμόρφωση ευνοϊκού για την υποδοχή της γαλλικής γλώσσας και λογοτεχνίας κλίματος, σημαντικό ρόλο διαδραμάτισε και το επαναστατικό κλίμα του Μάη του 1968 μέσα στο οποίο θα γίνουν πολλές γνωριμίες μεταξύ Γάλλων και Ελλήνων ανθρώπων των Γραμμάτων και της Τέχνης, φορέων των δυο πολιτισμών και θα αποτελέσουν αφορμή για ταξίδια και λογοτεχνική παραγωγή προς την Ελλάδα και τη Γαλλία αντίστοιχα. Εδώ ας προστεθεί και ο ρόλος του βιβλιοπωλείου “Desmos” που έκανε τα πρώτα του βήματα στη δεκαετία του 1980 στο Παρίσι για να εξελιχθεί σε πολιτιστική γέφυρα της Γαλλίας με την Ελλάδα. Τα ελληνικά και τα μεταφρασμένα στα γαλλικά βιβλία που απευθύνονταν σε Έλληνες και φιλέλληνες του Παρισιού καθώς και η σύναψη γνωριμιών μεταξύ Ελλήνων και Γάλλων ενισχύουν ακόμα περισσότερο τους δεσμούς φιλίας των δυο λαών. Από το 1996, ο “Desmos” θα εξελιχθεί σε εκδοτικό οίκο ενώ το 1999, σε όλη αυτή την πολιτιστική δραστηριότητα, θα προστεθεί και μια περιοδική έκδοση με την ίδια ονομασία όπου θα φιγουράρουν ονόματα Ελλήνων διανοούμενων του Παρισιού και της Ελλάδας. Έτσι, ο “Desmos” εξελίσσεται σε τόπο συνάντησης και πολιτιστικής ανταλλαγής ανάμεσα

στις δυο χώρες το δε ρεύμα λογοτεχνικής διαδρομής της Ελλάδας προς τη Γαλλία λειτουργεί ιδανικά και αντίστροφα.

Θα αποτελούσε όμως σημαντική παράλειψη αν δεν τονιζόταν εδώ ο σημαντικότερος ρόλος των μεταφραστών λογοτεχνίας στον κατάλογο των όσων συνέβαλαν στην καλύτερη γνωριμία με τη γλώσσα της γαλλικής λογοτεχνίας στην Ελλάδα. Μέσα από τις ανά τις δεκαετίες επιλεκτικές πνευματικές συγγένειες και φιλίες ανάμεσα σε Γάλλους και Έλληνες συγγραφείς (κάποιοι από τους οποίους εξελίχθηκαν και σε δόκιμοι μεταφραστές) κυρίως μετά τον Απελευθερωτικό Αγώνα, σε όλη τη διάρκεια του 19 ου αιώνα και περίπου μέχρι και το πρώτο ήμισυ του εικοστού αιώνα, περνώντας στις δεκαετίες του 1960, του 1970 και 1980 όπου η Γλωσσολογία συμβάλλει στην ανάδειξη της αξίας και της λειτουργίας της μετάφρασης αλλά και μέχρι το πέραςμα από τον εικοστό στον εικοστό πρώτο αιώνα με τις μεγάλες περί Μετάφρασης και Λογοτεχνικής Μετάφρασης θεωρίες, η πορεία, το έργο και η κατάθεση του μεταφραστή λογοτεχνίας αποκαλύπτει την ουσία του πρωτότυπου γαλλικού λογοτεχνικού κειμένου. Χάρη σε αυτόν τον σημαντικό μεσολαβητή, γίνεται σε μεγάλο ποσοστό γνωστή η γαλλική λογοτεχνία στο ευρύ αναγνωστικό κοινό τροφοδοτώντας όμως παράλληλα και την ερευνητική κοινότητα.

Στη διάρκεια πάντως ενός σχετικά πρόσφατου συνεδρίου, είχε επισημανθεί ότι «παρά το διαρκώς αυξανόμενο ενδιαφέρον τα τελευταία χρόνια γύρω από τη μετάφραση και τους συντελεστές της, δεν έχουν επαρκώς διερευνηθεί οι ιδιαιτερότητες της μεταφραστικής δραστηριότητας που αναπτύσσεται γύρω από τη γαλλική λογοτεχνία στην Ελλάδα και την Κύπρο σε συνάρτηση με την ιστορική πορεία των δυο χωρών από τον 19ο αιώνα έως τη σύγχρονη εποχή».¹⁸⁶ Στο συνέδριο τονίστηκαν, μεταξύ άλλων, και τα εξής:

«Κατά το 19ο αιώνα η γαλλική λογοτεχνία και η διαμεσολαβημένη μέσω της γαλλικής γλώσσας μεταφρασμένη συνολικά στα ελληνικά ξένη παραγωγή αποτελεί το 65% των καταγεγραμμένων μεταφράσεων στο ελληνικό κράτος, τον έξω ελληνισμό και τα κέντρα της ελληνικής διασποράς-με σημείο έκρηξης το 1845. Η μετάφραση γαλλικών έργων στην ελληνική επικράτεια εξακολουθεί κατά τον 20ο αιώνα να κατέχει μια από

¹⁸⁶ βλ. “Η μετάφραση της γαλλικής λογοτεχνίας στην Ελλάδα και στην Κύπρο (19ος-21ος)” Λευκωσία, 8-9 Δεκεμβρίου 2016, συνδιοργάνωση Τμήματος Γαλλικών και Ευρωπαϊκών Σπουδών Πανεπιστημίου Κύπρου και Εθνικού και Καποδιστριακού Πανεπιστημίου Αθηνών, στο http://www.frl.uoa.gr/fileadmin/frl.uoa.gr/uploads/sinedria/I_Metafrasi_tis_Gallikis__Logotechnias_-_Programma_S_ynedrioy1.pdf

τις πρώτες θέσεις στην εκδοτική μεταφρασμένη παραγωγή (37% την πρώτη πεντηκονταετία του 20ου αιώνα, στη δεύτερη θέση μετά την αγγλόφωνη λογοτεχνία κατά τη δεύτερη πεντηκονταετία). Την ίδια θέση θα διατηρήσει κατά την πρώτη δεκαετία του 21ου αιώνα. Σύμφωνα με τα στοιχεία της Βιβλιονέτ, η μετάφραση έργων από τη γαλλική γλώσσα, κατά το έτος 2011, βρίσκεται στη δεύτερη θέση μετά τις αγγλικές μεταφράσεις με ποσοστό περίπου 14%, και σε μεγάλη απόσταση από τις άλλες γλώσσες, τριπλάσια των γερμανικών και πενταπλάσια των ιταλικών».¹⁸⁷

Την ίδια χρονιά (2016), εκδίδεται μια ενδιαφέρουσα μελέτη της Φανής Σωφρονίδου στην οποία περιλαμβάνεται η βιβλιογραφική καταγραφή των ελληνικών μεταφράσεων της γαλλικής λογοτεχνίας (πεζογραφίας - θεάτρου - ποίησης), που εκδόθηκαν στη χώρα μας στο χρονικό διάστημα από το 1900 έως το 2010, καθώς και μια πρώτη αποτύπωση της συνολικής παρουσίας της γαλλικής λογοτεχνίας στην Ελλάδα. Η ερευνήτρια θέτει ως στόχο και φιλοδοξία της μελέτης αυτής να δώσει μια άμεση απάντηση στο ερώτημα τι χώρο έδωσαν τα ελληνικά γράμματα στη γαλλική λογοτεχνία, από τις αρχές του εικοστού έως την αυγή του εικοστού πρώτου αιώνα, αλλά κυρίως να αποτελέσει, για τον μελετητή, τον μεταφραστή, τον εκδότη, τον αναγνώστη, έναν επαρκή βιβλιογραφικό εξοπλισμό, προκειμένου να προχωρήσουν σε πιο προσωπική αναζήτηση γύρω από τη μεταφραστική περιπέτεια της γαλλικής λογοτεχνίας στην Ελλάδα.¹⁸⁸

Η Σωφρονίδου, σε κείμενό της με το οποίο ουσιαστικά προαναγγέλλει την έκδοση της μοναδικής αυτής στο είδος μελέτης της, αναφερόμενη στους Γάλλους συγγραφείς που συγκεντρώνουν την προτίμηση μεταφραστών και κοινού στον εικοστό αιώνα, σημειώνει:

«Σύμφωνα με τα στοιχεία, οι δημιουργοί που μεσουρανούν στις προτιμήσεις του ελληνικού αναγνωστικού κοινού και των μεταφραστών καθ' όλον τον εικοστό αιώνα είναι περισσότερο οι κλασικοί συγγραφείς του δέκατου ενάτου αιώνα, γεγονός που μαρτυρά μεν την διαχρονικότητα τους, αλλά και την επιλογή των εκδοτών να εκδίδουν έργα απαλλαγμένων από πνευματικά δικαιώματα λογοτεχνών. Τις πρώτες θέσεις

¹⁸⁷ Βλ. “Η μετάφραση της γαλλικής λογοτεχνίας στην Ελλάδα...ό.π.

¹⁸⁸ Βλ. Φανή Σωφρονίδου, *ΟΙ ΕΛΛΗΝΙΚΕΣ ΜΕΤΑΦΡΑΣΕΙΣ ΤΗΣ ΓΑΛΛΙΚΗΣ ΛΟΓΟΤΕΧΝΙΑΣ. Συμβολή στην καταγραφή και στη μελέτη της παρουσίας τους στα Ελληνικά Γράμματα από το 1900 έως το 2010*, Αθήνα, “ΥΨΙΛΟΝ /BIBΛΙΑ”, 2016 στο οπισθόφυλλο και την Εισαγωγή. Ας σημειωθεί ότι το βιβλίο αυτό αποτελεί δημοσίευση – έκδοση διδακτορικής διατριβής που εκπόνησε η Σωφρονίδου από κοινού στα Πανεπιστήμια Paul-Valéry - Montpellier III (Département d'Études Néo-helléniques, εποπτεύων καθηγητής κος Κωνσταντίνος Αγγελόπουλος) και Ιόνιο Πανεπιστήμιο (Τμήμα Ξένων Γλωσσών, Μετάφρασης και Διερμηνείας, εποπτεύων καθηγητής Δημήτρης Φίλιας)

καταλαμβάνουν ο Βερν με 311 μεταφράσεις, ο Μπαλζάκ, ο Ουγκώ, ο Μπωντλαίρ. Στην πρώτη πεντάδα βρίσκεται και ο «προκλητικός» Ζολά που δεν γνωρίζει πλέον αντιδράσεις αλλά γίνεται εξαιρετικά δημοφιλής, μέσα στον εικοστό αιώνα, μια και η ελληνική κοινωνία είναι πλέον ώριμη να δεχθεί τη θεματολογία του. Κάπως καθυστερημένο παρατηρείται το έντονο ενδιαφέρον για τους εκπροσώπους των νέων λογοτεχνικών ζυμώσεων που επικράτησαν στην Ευρώπη, τις πρώτες δεκαετίες του 20ου αιώνα. Τα ονόματα των Αραγκόν, Μπρετόν, Ελύάρ, Σαρτ, Καμύ, διαδίδονται στη χώρα μας, από τη δεκαετία του 1950 κι έπειτα, μέσα από τις μεταφράσεις της γαλλικής πνευματικής πρωτοπορίας των έργων τους. *Ο Επαναστατημένος Άνθρωπος* του Καμύ, για παράδειγμα, μεταφράζεται για πρώτη φορά, στην καρδιά της δικτατορίας των Συνταγματαρχών, ενώ ο Αραγκόν είναι ο μόνος Γάλλος λογοτέχνης, που συμπεριελήφθη στον κατάλογο απαγορευμένων βιβλίων, τον οποίο εξέδωσε η εν λόγω δικτατορία».¹⁸⁹

Σχετικά με τους μεταφρασμένους τίτλους έργων, σημειώνει :

«Από το 1900 έως το 2010 μεταφράστηκαν 3.498 τίτλοι γαλλικής λογοτεχνίας. Από αυτούς οι 3.173 (90%) γνώρισαν μία μόνο μετάφραση, ενώ οι 15 γνώρισαν τον εντυπωσιακό αριθμό των 10 διαφορετικών μεταφράσεων και άνω. Τον μεγαλύτερο αριθμό αναμεταφράσεων συγκεντρώνουν τα έργα του Ιουλίου Βερν. *Ο γύρος του κόσμου σε 80 μέρες* μεταφράζεται από το 1900 έως το 2009 από 26 διαφορετικούς μεταφραστές, ανάμεσα στους οποίους συγκαταλέγεται και ο Νίκος Καζαντζάκης το 1931. Το πιο μεταφρασμένο γαλλικό ποιητικό έργο στον 20ο αιώνα είναι η συλλογή *Τα άνθη του κακού* του Μπωντλαίρ με 23 μεταφραστικές προσεγγίσεις του ποιητικού αυτού εγχειρήματος, ακόμα και μέσα στη δικτατορία του Μεταξά. Διψήφιος είναι και ο αριθμός των αναμεταφράσεων του μυθιστορήματος *Νανά* του Ζολά, αντιπροσωπευτικό παράδειγμα του κερδώνου Ερμή, ενώ λιγότερο ευπρόσδεκτο μεταφραστικά στάθηκε το *Στομάχι του Παρισιού*, εξίσου σημαντικό μυθιστόρημα, που μεταφράστηκε μονάχα μία φορά το 1992, σχεδόν 120 χρόνια μετά τη γαλλική έκδοσή του το 1873. Από τα σύγχρονά έργα, *Ο μικρός πρίγκιπας* και *Η Πανούκλα*, γνώρισαν μέχρι σήμερα 11 διαφορετικές μεταφράσεις».¹⁹⁰

Άξια όμως μνείας για τη καλύτερη κατανόηση της υποδοχής της γαλλικής λογοτεχνίας στη χώρα μας είναι και τα όσα επισημαίνει η ερευνήτρια σχετικά με τους μεταφραστές:

¹⁸⁹ Φανή Σωφρονίδου, “Οι μεταφραστικές περιπέτειες της γαλλικής λογοτεχνίας στην Ελλάδα”, στο <https://www.oanagnostis.gr/i-metafrastikes-peripeties-tis-gallikis-logotechnias-stin-ellada/>

¹⁹⁰ Φανή Σωφρονίδου, “Οι μεταφραστικές περιπέτειες...,ό.π.

«Όσον αφορά τους μεταφραστές, μέχρι και τη δεκαετία του 1970, τα ονόματα των Γεωργίου Σημηριώτη, Νίκου Καζαντζάκη, Κλέωνα Παράσχου, Κώστα Βάρναλη, Τέλλου Άγρα, Κώστα Ουρανή, Κώστα Καρυωτάκη, Οδυσσέα Ελύτη, Γιώργου Σεφέρη, Στρατή Τσίρκα και άλλων σπουδαίων λογοτεχνών μας, υπογράφουν τις περισσότερες μεταφράσεις με τις οποίες καταπιάνονται στα πλαίσια της πνευματικής του άσκησης, καλλιέργειας και τέρψης. Από το 1980 και μετά, αλλάζει εμφανώς το κυρίαρχο κοινωνικό προφίλ του Έλληνα μεταφραστή, ο οποίος κατά κύριο λόγο δεν είναι πια λογοτέχνης αλλά συστηματικός, επαγγελματίας μεταφραστής, χωρίς, βέβαια, αυτό να σημαίνει ότι ο τελευταίος στερείται πνευματικής καλλιέργειας, ή ότι εκ του παραλλήλου δεν έχει προσωπική λογοτεχνική ενασχόληση και παραγωγή. Μέχρι και τη δεκαετία του 1960, η εκπροσώπηση των ανδρών μεταφραστών έναντι των γυναικών είναι συντριπτική. Από τους 614 μεταφραστές οι 516 είναι άνδρες και μόλις οι 98 είναι γυναίκες. Η συμβολή της γυναικείας παρουσίας είναι αξιοπρόσεκτη από τη δεκαετία του '70 και ως τις μέρες μας. Η κάθετη αύξηση της εκπροσώπησης των γυναικών στο χώρο της μετάφρασης κορυφώνεται στην αυγή του 21ου αιώνα αγγίζοντας το 68,9% επί του συνόλου των μεταφραστών για τη δεκαετία 2001-2010».¹⁹¹

B. Η Marguerite Duras στην Ελλάδα πριν και μετά τον *Εραστή*

Η παρουσία του έργου της Duras στην Ελλάδα στη δεκαετία του 1950 και 1960 ήταν ισχνή, κάτι απόλυτα φυσιολογικό αν λάβουμε υπόψη ότι, στην αντίστοιχη χρονική περίοδο, ούτε στη Γαλλία το έργο της δεν είχε ακόμα τύχει αναγνώρισης. Με βάση τις εκδοτικές τάσεις και λογοτεχνικές προτιμήσεις της εποχής, για να ακουστεί το όνομά της στη χώρα μας θα χρειαζόταν ή μια σημαντική λογοτεχνική στιγμή με διεθνή αναγνώριση (όπως θα συμβεί με τον *Εραστή* το 1984) ή πρωτοβουλία ενός εκδότη ή μεταφραστή που θα επιχειρούσε μια καινοτομία, κρίνοντας ό τι μια σχετικά νέα γαλλική λογοτεχνική φωνή θα άξιζε να μεταφραστεί και να γίνει γνωστή από το ελληνικό κοινό. Αυτό θα συμβεί το 1969 όταν, από τις εκδόσεις “Δωδώνη”, στη σημαντική για τα ελληνικά μεταπολεμικά εκδοτικά και λογοτεχνικά δεδομένα σειρά “Παγκόσμιο θέατρο”, θα εκδοθεί ένας τόμος στον οποίο περιλαμβάνονται μεταφράσεις δύο έργων της Duras: *Μέρες στα δέντρα* και *La musica* (*Des journées entières dans les arbres* και *La musica*). Μεταφράστρια, η συγγραφέας, αρθρογράφος

¹⁹¹ Φανή Σωφρονίδου, “Οι μεταφραστικές περιπέτειες...”,ό.π.

και μεταφράστρια Κωστούλα Μητροπούλου η οποία προλογίζει με οκτασέλιδο κείμενο με τίτλο “Η Μαργκερίτ Ντυράς και το “καινούγιο” στο μυθιστόρημα και το θέατρο”. Στην ίδια οφείλουμε, την αμέσως επόμενη χρονιά (1970, εκδόσεις “Γκοβόστης”) και τη μετάφραση του *Οι οδογέφυρες του Σεν-ε-Ουάζ* (*Les viaducs de la Seine-et-Oise*), βιβλίο που ο εκδοτικός οίκος εντάσσει στη σειρά “Θεατρικά τετράδια” και το οποίο προλογίζει η μεταφράστρια με ένα εξασέλιδο κείμενο με τίτλο “Η Μαργκερίτ Ντυράς και το Nouveau Roman”. Το σύντομο αυτό προλογικό κείμενο, όπως και το αντίστοιχο του προηγούμενου τόμου, είναι ενδεικτικά του τρόπου με τον οποίο η μεταφράστρια- ερευνήτρια προσεγγίζει την ντουρασική γραφή αλλά και του μηνύματος που δείχνει να θέλει να περάσει στην Ελλάδα για μια ανερχόμενη πρωτοπόρα νέα γαλλική λογοτεχνική φωνή. Κάτω από αυτή την έννοια και με βάση την καινοτομία του εγχειρήματος, θα μπορούσαμε να χαρακτηρίσουμε τα κείμενα αυτά ως σημαντικά και προδρομικά για την περαιτέρω διάδοση της γραφής της Duras στην Ελλάδα.

Αν και οι δύο αυτοί συνεχόμενοι μεταφραστικοί σταθμοί δεν πέρασαν απολύτως απαρατήρητοι, δεν αποτέλεσαν το έναυσμα για μεταφράσεις και άλλων έργων της Γαλλίδας συγγραφέως στην Ελλάδα στη δεκαετία του 1970. Η μόνη άξια λόγου αναφορά στην Duras έγινε από τον οίκο “Κάμερα- Στυλό” το 1974 με το βιβλίο “Μαργκερίτ Ντυράς, Αλαίν Ρεναί, *Χιροσίμα αγάπη μου*” σε μετάφραση Λουκά Θεοδωρακόπουλου, Δημήτρη Παναγιωτάκου και Μαριέττας Σγουρδαίου. Το βιβλίο, το οποίο προλογίζει ο Διαμαντής Λεβεντάκος, αναφέρεται στη κινηματογραφική εκδοχή του ομώνυμου βιβλίου της Duras. Το ενδιαφέρον για την κινηματογραφική πλευρά της Duras ανανεώθηκε και το 1975, όταν η ίδια η συγγραφέας θα παραστεί στην προβολή της ταινίας “*India Song*” στο Διεθνές Φεστιβάλ Θεσσαλονίκης. Το “*India Song*” είναι μια γαλλική δραματική ταινία του 1975 σε σκηνοθεσία της ίδιας της Marguerite Duras.¹⁹²

Θα χρειαστεί να φτάσουμε στο 1981 για να εκδοθεί από τον “Οδυσσέα” το *Δέκα και μισή καλοκαίρι βράδυ* (*Dix heures et demie du soir en été*) σε μετάφραση Τατιάνας Τσαλίκη- Μηλιώνη η οποία έχει ήδη μεταφραστική εμπειρία στη γραφή του “Νέου Μυθιστορήματος” από τη μετάφραση στα ελληνικά έργου του Alain Robbe –

¹⁹² Περισσότερα σχετικά με το θέμα αυτό, εδώ, στο ΜΕΡΟΣ ΠΕΜΠΤΟ “Η κινηματογραφική εκδοχή του *Εραστή*”, 2. Duras και η έβδομη τέχνη

Grillet.¹⁹³ Ένα χρόνο αργότερα (1982), η μετάφραση αυτή θα επανεκδοθεί, από τις ίδιες εκδόσεις στη σειρά “Οδύσσεια”, σε μικρότερο σχήμα ως φωτογραφική ανατύπωση της προηγούμενης. Είναι η πρώτη φορά που μια πανεπιστημιακός προσεγγίζει μεταφραστικά έργο της Duras κάτι που αξίζει να επισημανθεί για το σταδιακά αυξανόμενο ενδιαφέρον για τη Γαλλίδα συγγραφέα που θα καταγραφεί στη διάρκεια της δεκαετίας του 1980. Το 1982, το ελληνικό κοινό θα γνωρίσει, από τις εκδόσεις “Σύμπαν”, το *Μοντεράτο καντάμπιλε* (*Moderato cantabile*) σε μετάφραση Λίτσας Σιούτη-Γεωργίου ενώ το 1984 η Κυβέλη Μαλαματή θα μεταφράσει, για λογαριασμό των εκδόσεων “Εξάντας”, την τολμηρή νουβέλα, *Αρρώστια του θανάτου* (*La maladie de la mort*). Αξιοσημείωτο αυτής της έκδοσης είναι η παράθεση γενικών οδηγιών της Duras για μια θεατρική παρουσίαση του έργου, κάτι που, όπως θα δούμε, θα προσελκύσει το σκηνοθετικό ενδιαφέρον Ελλήνων θεατράνθρωπων.

Όπως και στη Γαλλία, έτσι και στην Ελλάδα, η έκδοση του *Εραστή*, το 1984, και το βραβείο Goncourt που του απονεμήθηκε, θα αποτελέσει την έκρηξη του ενδιαφέροντος για την σχετικά όχι και τόσο γνωστή μέχρι τότε συγγραφέα. Στα Νέα της 26ης Νοεμβρίου 1984 δημοσιεύτηκε ένα ανυπόγραφο άρθρο, αναφορά στη Γαλλίδα συγγραφέα, με τίτλο “Η Μαργκερίτ Ντυράς και ο Κινέζος εραστής”. Δεν αποτελεί έκπληξη ότι ο αθηναϊκός εκδοτικός οίκος “Εξάντας”, που έχει ήδη δείξει την προτίμησή του για τη γραφή της Duras, θα σπεύσει να αγοράσει αμέσως τα δικαιώματα μετάφρασης του μυθιστορήματος στην Ελλάδα και θα αναθέσει τη μετάφρασή του στην Χρύσα Τσαλικίδου η οποία θα παρουσιάσει την πρώτη ελληνική μετάφραση του βιβλίου το 1985, μόλις δηλαδή ένα χρόνο μετά τη γαλλική του έκδοση και επιτυχία. Στις εκδοτικές καινοτομίες του βιβλίου αυτού πρέπει να επισημανθεί η παράθεση γαλλικής εργογραφίας, χειρόγραφου της συγγραφέα καθώς και φωτογραφιών οργανικά δεμένων με το αυτοβιογραφικό περιεχόμενο του κειμένου.

Η μεταφράστρια ήταν ήδη γνωστή αφού, το 1981, δηλαδή πριν από την μετάφραση του *Εραστή*, είχε εκδώσει τη μετάφραση δυο βιβλίων του Charles Bukowski, το *Γυναίκες* και το *Άνθρωπος για όλες τις δουλειές*. Παρά το γεγονός ότι η σημαντική αυτή για την Ελλάδα εκδοτική στιγμή που αποτέλεσε η έκδοση του *Εραστή* το 1985 δεν έμελλε να συνοδευτεί από μια ποιοτική μετάφραση,¹⁹⁴ η ίδια η Τσαλικίδου θα

¹⁹³ Alain Robbe – Grillet / Nathalie Sarraute, *Στιγμιότυπα. Τροπισμοί. Και τρία δοκίμια των συγγραφέων για το σύγχρονο μυθιστόρημα*, μετάφραση: Τατιάνα Τσαλίκη – Μηλιώνη, Αθήνα, “Κάλβος”, 1970

¹⁹⁴ Βλ. σχετικά εδώ, ΜΕΡΟΣ ΤΕΤΑΡΤΟ, “Οι δυο ελληνικές μεταφράσεις του *Εραστή*”

μεταφράσει ακόμα τρία βιβλία της Duras: την *Οδύνη* (1985, “Εξάντας”), *Το μακρύ ταξίδι στη μοναξιά της Λόλα Στάιν* (“Εξάντας”, 1987) και τον *Έρωτα* (“Εξάντας”, 1995). Σχετικά με την ποιότητα και την πιστότητα αυτών των μεταφράσεων, μόνο μια προσεκτική και εμπειριστατωμένη μελέτη τους με βάση αντιπαράθεση πρωτότυπων γαλλικών κειμένων με τα ελληνικά μεταφράσματα θα μπορούσε να αποφανθεί. Η Τσαλικίδου στη συνέχεια και μέχρι σήμερα έχει μεταφράσει πάνω από σαράντα βιβλία, ανάμεσα στα οποία έργα του Edmund Keeley, Ionesco αλλά και συλλογικούς τόμους. Η από πρώτη ματιά αξιοσημείωτη αυτή μεταφραστική πορεία της (τουλάχιστον ως προς τον όγκο του μεταφραστικού της έργου), δεν αποτελεί δικαιολογία για την κακέκτυπη ελληνική μετάφραση του *Εραστή* της Duras που προσέφερε το 1985. Έτσι, όπως θα δούμε, ο μεγαλύτερος συγγραφικός σταθμός της Γαλλίδας μυθιστοριογράφου, το κορυφαίο της βιβλίο, δεν είχε την τύχη να συνοδευτεί στην Ελλάδα από ένα μετάφρασμα άξιο της ιδιαίτερης γραφής του *Εραστή* και της παγκόσμιας αναγνώρισης που γνώρισε το έργο. Όπως λοιπόν συμβαίνει σε ορισμένες περιπτώσεις που μια λογοτεχνική μετάφραση δεν θεωρείται επιτυχημένη, αργά ή γρήγορα διαφαίνεται η ανάγκη το έργο να μεταφραστεί εκ νέου, με την ελπίδα η νέα μετάφρασή του όχι μονάχα να μην παρουσιάζει στα ολισθήματα της πρώτης αλλά, αντίθετα, να προσφέρει στο αναγνωστικό κοινό ένα κείμενο πιστό στο πνεύμα και το γράμμα του πρωτότυπου γαλλικού κειμένου. Να έχει, δηλαδή, όλα τα χαρακτηριστικά που δεν είχε η μετάφραση της Χρύσας Τσαλικίδου. Να υποτεθεί για την Τσαλικίδου ότι διένυε μια μεταβατική περίοδο μεταφραστικών αναζητήσεων και ζυμώσεων; Επέδειξε κάποια αδυναμία να αναπλάσει με ιδανικό τρόπο στην ελληνική γλώσσα τον κειμενικό κώδικα του *Εραστή*; Υπήρξε βιασύνη για να παραδοθεί στο ελληνικό αναγνωστικό κοινό, όσο το δυνατόν πιο γρήγορα, μια μεγάλη μυθιστορηματική επιτυχία ;

Στην παρουσία όμως της Duras στην Ελλάδα το 1985, εκτός από τον *Εραστή*, θα πρέπει να αναφερθούν ακόμα τρεις μεταφράσεις έργων της: *Η οδύνη* (*La douleur*) από τις εκδόσεις “Εξάντας” σε μετάφραση Χρύσας Τσαλικίδου, *Ο υποπρόξενος* (*Le vice-consul*) επίσης από τις εκδόσεις “Εξάντας” σε μετάφραση Θεοφανώς Χατζηφόρου (μετάφραση συνοδευόμενη από φωτογραφίες από την ταινία της Duras, “India Song”) και *Το φράγμα στον Ειρηνικό* (*Un barrage contre le pacifique*) από τον “Κέδρο” σε μετάφραση Ζωρζ Σαρή. Η τελευταία αυτή μετάφραση πρέπει να ερμηνευτεί ως μια σαφής ένδειξη του αυξανόμενου ενδιαφέροντος του πνευματικού κόσμου της Ελλάδας

για τη δημιουργό του *Εραστή* αφού μια συγγραφέας (και ηθοποιός) του κύρους της Σαρή επιλέγει να μεταφράσει Duras. Ας αναφερθεί επίσης εδώ το κείμενο της Χριστίνας Ντουνιά με τίτλο “Μαργκερίτ Ντυράς: Η περιπέτεια της γραφής” που δημοσιεύτηκε στο περιοδικό *Αντί* (Περίοδος Β, τεύχος 296, Παρασκευή 2 Αυγούστου 1985, σελ. 50-52) καθώς και του Michel Tournier, “Πρόσωπα της Marguerite Duras” στο περιοδικό *Μετρό* (τεύχος 2, Νοέμβριος 1985, σελ.6-7, μετάφραση Μαίρης Κιτσικοπούλου).

Ο απόηχος από την έκδοση, τα επαινετικά σχόλια και τη βράβευση του *Εραστή*, ακόμα και αν δεν ευτύχησε να συνοδευτεί, στην Ελλάδα, με μια καλή μετάφραση, σηματοδότησε πάντως μια φανερή άνοδο του ενδιαφέροντος για την προσωπικότητα και το έργο της Duras. Το αυξημένο αυτό ενδιαφέρον δεν εκδηλώθηκε μόνο με νέες μεταφράσεις έργων της αλλά και με προβολή κινηματογραφικών έργων βασισμένων σε βιβλία της που είχε η ίδια ή άλλοι σκηνοθετήσει αλλά και θεατρικών ανεβασμάτων θεατρικών ή πεζογραφικών της έργων. Καθώς θα πλησιάζουμε στο τέλος του εικοστού αιώνα, όλο και περισσότεροι αναγνώστες-κριτικοί της λογοτεχνίας, αλλά επίσης θεατράνθρωποι και επαγγελματίες της έβδομης τέχνης, θα ενσκήψουν στη γραφή της συγγραφέα του *Εραστή* αντλώντας έμπνευση για δημιουργία. Είναι ίσως η ωριμότερη και πιο ένθερμη περίοδος λογοτεχνικής υποδοχής της και γνωριμίας με το έργο της στην Ελλάδα σε μια πορεία προς τη δύση του αιώνα άκρως ανταγωνιστική αφού βρίθουν τα σημαντικά ονόματα που δεσπόζουν στη γαλλική και γαλλόφωνη λογοτεχνική παραγωγή.

Το 1986, η Έφη Κορομηλά (σχετικά με την οποία κάνουμε αναλυτικότερα λόγο εδώ στις επόμενες παραγράφους), μεταφράζει, για τις εκδόσεις “Εξάντας”, το *Ναύτη του Γιβραλτάρ* (*Le marin de Gibraltar*). Την ίδια χρονιά, ο Βασίλης Βασιλικός εντάσσει και την Duras στα *Πορτραίτα* του (“Βιβλιοπωλείο της Εστίας”) δίπλα σε ονόματα όπως της Simone de Beauvoir, του Jean-Paul Sartre, της Mary McCarthy, του Italo Calvino, του André Gide, του Κώστα Γαβρά, του Georges Moustaki, αλλά και του Αντώνη Σαμαράκη, του Γιώργου Σεφέρη, του Οδυσσέα Ελύτη, του Γιάννη Τσαρούχη, του Βασίλη Τσιτσάνη, του Μένη Κουμανταρέα, της Oriana Fallaci, του Αλέκου Παναγούλη, της Μελίνας Μερκούρη και του Jules Dassin, του Ιόλα και του Ανδρέα Παπανδρέου.

Το 1986 όμως, έμελλε να αποτελέσει έτος ευρύτερης γνωριμίας του ελληνικού κοινού με την Duras, αφού το γνωστό περιοδικό *Διαβάζω*¹⁹⁵ έκανε αφιέρωμα στη Γαλλίδα συγγραφέα. Το αφιέρωμα ξεκινάει με χρονολόγιο της συγγραφέως που γράφει ο Marcel Durand και μεταφράζει στα ελληνικά η Κορίννα Κωνσταντοπούλου. Σε αυτό, γίνεται αναφορά στους βασικότερους σταθμούς της ζωής και του έργου της από τη γέννησή της το 1914 έως και το 1985. Ο Durand επιμελείται όλο το αφιέρωμα το οποίο συνοδεύεται από φωτογραφικό υλικό παρμένο από τον *Εραστή* των εκδόσεων “Εξάντας” και τα *Cahiers du cinéma* (no 312-313). Χαρακτηριστικό της εικόνας μιας αξιολογικής λογοτεχνικής μορφής που θέλει να παρουσιάσει αυτό το αφιέρωμα, είναι η πρόταση «ο *Εραστής* μας προκαλεί να διαβάσουμε τη Μαργκερίτ Ντυράς» που διαβάζουμε στο σύντομο κείμενο αγγελίας του αφιερώματος.¹⁹⁶

Ο Durand συνάσσει το πρώτο κείμενο του αφιερώματος με τίτλο “Γραφή της καταστροφής. Καταστροφή της γραφής”(επίσης μετάφραση της Κορίννας Κωνσταντοπούλου). Ο ερευνητής θεωρεί ότι η γραφή της Duras έχει μια δύναμη γοητείας και μαγνητισμού και ότι ο *Εραστής* αποτελεί ακόμα μια απόδειξη για αυτό. «Και αυτό γιατί είναι γραφή βάθους, ψίθυρος, ηχώ λόγου που γεννιέται αλλού, στη σιωπή και στο σκοτάδι, γραφή ανησυχίας σαν του Μπλανσό, του Μπατάιγ, του Λερί».¹⁹⁷ Ο Durand “διαβάζει” το έργο της Duras κάτω από το πρίσμα της έννοιας της καταστροφής της πραγματικότητας ως φαρμάκου για τη δυστυχία που διαπερνά τις σελίδες της:

«Αυτή η πράξη της τέλει καταστροφής ανοίγει ένα πεδίο όπου τίποτε δεν είναι όπως πριν. Μόνο με μια καταστροφή πίσω του μπορεί να γεννηθεί ο έρωτας. Δεν υπάρχει έρωτας που να είναι αποδοχή, που να μπορεί να συμβιβαστεί με τον κόσμο».¹⁹⁸

“Η Μαργκερίτ Ντυράς και ο αγώνας των γυναικών” είναι ο τίτλος της επόμενης μελέτης που φιλοξενεί το συγκεκριμένο αφιέρωμα. Συντάκτης, ο Xavier Gauthier και η μετάφραση στα ελληνικά (από αφιέρωμα της γνωστής γαλλικής λογοτεχνικής επιθεώρησης *Magazine Littéraire*) έγινε από τον Ηλία Κουντή. Ο Gauthier υποστηρίζει ότι παντού όπου η Duras περιγράφει μια γυναίκα, αν όχι απελευθερωμένη, τουλάχιστον στην πορεία της απελευθέρωσης, «αυτή είναι μακριά από την εικόνα της γυναίκας που

¹⁹⁵ *Διαβάζω*, δεκαπενθήμερη επιθεώρηση βιβλίου, τεύχος 134, 1 Ιανουαρίου 1986, σελ. 10-63

¹⁹⁶ *Διαβάζω*, ό.π.,σελ.11

¹⁹⁷ *Διαβάζω*, ό.π.,σελ.20

¹⁹⁸ *Διαβάζω*, ό.π.,σελ.22

εκθειάζουν τα σλόγκαν του φεμινιστικού κινήματος, είναι η αντίστροφη όψη της, η πιο ακραία αντίθεσή της».¹⁹⁹ Εμβαθύνει στον ψυχικό κόσμο των ανδρικών και γυναικείων μορφών της συγγραφέως και αναλύει την έννοια της παθητικότητας την οποία η Duras διαλέγει ως κάτι θετικό ή ακόμα και αποτελεσματικό αρνούμενη να την συναρτήσει με την υποχώρηση ή την αδυναμία. Μέσα από αναφορές σε διάφορες γυναικείες φιγούρες έργων της, ο Gauthier ιχνηλατεί τη γυναίκα- ερωμένη, τη γυναίκα- μητέρα, τη γυναίκα- επαναστάτρια.

Το αφιέρωμα του *Διαβάζω* συνεχίζεται με τη μελέτη της Viviane Forrester, “Παράθυρο ανοιχτό σε μια σκηνή χορού”. Και αυτό το κείμενο είναι από αφιέρωμα της γαλλικής λογοτεχνικής επιθεώρησης *Magazine Littéraire* σε μετάφραση Ηλία Κουντή. Διαβάζουμε:

«Το πρωταρχικό σκηνικό των μυθιστορημάτων της Μαργκερίτ Ντυράς επαναλαμβάνει, ελαφρά μετατοπισμένο, το αντίστοιχο του Φρόντ. Είναι ένας χορός στον οποίο η ηρωίδα βλέπει τον αρραβωνιαστικό της να φεύγει με μια άλλη. Η κατακλείδα αυτού του πρωταρχικού σκηνικού, είναι η ατέλειωτη κραυγή του *Μοντεράτο Καντάμπιλε*. Αυτή η κραυγή που διαπερνά, επώδυνα αιχμηρή, τα μυθιστορήματα της Μαργκερίτ Ντυράς».²⁰⁰

Τη σκυτάλη παίρνει στη συνέχεια η Madeleine Borgomano με τη μελέτη της με τίτλο “Κινηματογράφος- Γραφή” (μετάφραση Κατερίνας Νασίκα) στην οποία υποστηρίζει ότι τα γραπτά της Duras έχουν βαθιές σχέσεις με τον κινηματογράφο: «Ένα δυνατό ρεύμα τα ωθούσε προς τα εκεί, σαν τους μεγάλους ασιατικούς ποταμούς που παρασύρουν τα πάντα, αναπότερπτα, στη θάλασσα».²⁰¹

“Μαργκερίτ Ντυράς, το τελευταίο τέλειο είδωλο” είναι ο τίτλος του επόμενου άρθρου που υπογράφει η Claire Devarieux. Στο αυτό, που είναι ακόμα ένα κείμενο από αφιέρωμα της γνωστής γαλλικής λογοτεχνικής επιθεώρησης *Magazine Littéraire* σε μετάφραση Ηλία Κουντή, γίνεται προσέγγιση διαφόρων κινηματογραφικών προσαρμογών βιβλίων της Duras και υποστηρίζεται ότι υπήρξαν αρνητικά στοιχεία σε αυτές τις κινηματογραφικές εκδοχές. Η γραφή παραμένει η ουσιώδης λειτουργία πίσω από την οποία αποκαλύπτεται το μεγάλο ταλέντο της συγγραφέως.

¹⁹⁹ *Διαβάζω*, ό.π.,σελ.25

²⁰⁰ *Διαβάζω*, ό.π.,σελ.31

²⁰¹ *Διαβάζω*, ό.π.,σελ.36

Ο Marcel Marini υπογράφει το τελευταίο άρθρο του αφιερώματος. Τίτλος του “Μια γυναίκα που δεν εξομολογείται” και πάλι από το *Magazine Littéraire* σε ελληνική μετάφραση Κατερίνας Νασίκα. Η κριτικός λέει ότι με τον *Εραστή* και την *Οδύνη*, η Duras εισέρχεται στην εξομολογητική λογοτεχνία. «Όλα τα προηγούμενα έργα γίνονται συγχρόνως αυτοβιογραφικά κι απατηλά: σημαδεμένα τουλάχιστο με το αμάρτημα του μύθου ή της παράλειψης του ανομολόγητου».²⁰²

Το αφιέρωμα ολοκληρώνεται με κείμενα της συγγραφέως, μεταφρασμένα όλα στα ελληνικά από τον Πέτρο Παπαδόπουλο.²⁰³ “Mothers”, “Η μοναξιά” (κείμενο δημοσιευμένο στο περιοδικό *Cahier du Cinéma*), “Πολιτική” (απόσπασμα από το *Φορτηγό*), “Ο κινηματογράφος” (επίσης από το *Φορτηγό*), “Γυναίκες και Ομοφυλοφιλία” (απόσπασμα από τα *Πράσινα Μάτια*, δημοσιευμένο στο *Cahier du Cinéma*), “Η Σούπα με τα Πράσα” (απόσπασμα από το βιβλίο *Outside*), “Για τον Ζαν Πιερ Σετόν, με τα *Πράσινα Μάτια*” (απόσπασμα από τα *Πράσινα Μάτια*, δημοσιευμένο στο *Cahier du Cinéma*), “Αναρωτιέμαι Πώς” (απόσπασμα από τα *Πράσινα Μάτια*, δημοσιευμένο στο *Cahier du Cinéma*), “Δεν Υπάρχει Πια Τίποτα Όλα είναι Ακόμα Εδώ Και Δεν Υπάρχει Πια Τίποτα” (απόσπασμα από τα *Πράσινα Μάτια*, δημοσιευμένο στο *Cahier du Cinéma*). Το αφιέρωμα περιλαμβάνει επίσης τις μέχρι το 1985 ελληνικές μεταφράσεις έργων της (αυτοτελείς εκδόσεις και επιλογές δημοσιευμάτων για την Duras). Τον σχετικό κατάλογο επιμελείται η Ελένη Κονδύλη.

Ακόμα και αν το αφιέρωμα αυτό θα μπορούσε να χαρακτηριστεί ως μια ελληνική μετάφραση προσεγγίσεων του έργου της συγγραφέως από Γάλλους κριτικούς-ερευνητές του έργου της, ως μια ελληνική εκδοχή σχετικού αφιερώματος γνωστής και καταξιωμένης γαλλικής λογοτεχνικής επιθεώρησης, εντούτοις θα πρέπει να τονιστεί η σημασία του αφιερώματος για τη συμβολή του στη διεύρυνση του ενδιαφέροντος του ελληνικού αναγνωστικού κοινού, της κριτικής αλλά και της ακαδημαϊκής κοινότητας για το έργο της Duras. Όταν ένα λογοτεχνικό περιοδικό με πολυετή διαδρομή και αφιερώματα σε μεγάλες λογοτεχνικές μορφές της παγκόσμιας λογοτεχνίας αποφασίζει να τιμήσει μια βραβευμένη με το Goncourt Γαλλίδα συγγραφέα, αυτό, για την εποχή εκείνη, αποτέλεσε λογοτεχνική στιγμή ιδιαίτερης βαρύτητας καθότι μάλιστα συνδυάστηκε και με την (δυστυχώς κακή) πρώτη ελληνική μετάφραση του *Εραστή*.

²⁰² Διαβάζω, ό.π.,σελ.52

²⁰³ Διαβάζω, ό.π.,σελ.65-63

Την επόμενη του σημαντικού αυτού αφιερώματος του *Διαβάζω* χρονιά (1987), δυο ακόμα ελληνικές μεταφράσεις βιβλίων της θα έρθουν να επιβεβαιώσουν τη θέση που αρχίζει να κατακτά η γραφή της Duras σε αναγνωστικό, ερευνητικό και μεταφραστικό κοινό της χώρας μας. Πρόκειται για το *Μάτια γαλανά μαύρα τα μαλλιά* (*Les yeux bleus cheveux noirs*) που θα εκδοθεί από τον “Εξάντα” σε μετάφραση Έφης Κορομηλά και *Το μακρύ ταξίδι στη μοναξιά της Λόλας Στάιν* (*Le ravissement de Lol V. Stein*), πάλι από τον “Εξάντα” σε μετάφραση Χρύσας Τσαλίκη. Δύο ακόμα μεταφράσεις θα εκδοθούν την επόμενη χρονιά (1988), πάλι από τον “Εξάντα”: *Emily (Emily)* σε μετάφραση Έφης Χατζηφόρου και *Αυτοβιογραφία* (*La vie matérielle*) σε μετάφραση Βικτωρίας Τράπαλη. Το τελευταίο αυτό βιβλίο αποτελείται, με ελάχιστες εξαιρέσεις, από κείμενα που υπαγορεύτηκαν από την Duras στον Jérôme Bonjour. Γράφει η ίδια:

«Το βιβλίο αυτό δεν έχει αρχή ούτε τέλος, δεν έχει μέση. Στο βαθμό που δεν νοείται βιβλίο δίχως λόγο ύπαρξης, τούτο’ δω δεν είναι καν βιβλίο. Όπως δεν είναι και ημερολόγιο, κείμενα δημοσιογραφικά, όντας απαλλαγμένο από το καθημερινό συμβάν. Είναι, ας πούμε, ένα ανάγνωσμα. Μακριά από το μυθιστόρημα, βρίσκεται ωστόσο πιο κοντά στη γραφή του – παράξενο τη στιγμή που είναι προφορικό – απ’ ό,τι στη γραφή μιας σειράς άρθρων εφημερίδας. Δίσταζα να το εκδώσω, μα κανένα βιβλιακό σχήμα, στο στάδιο είτε της σύλληψης είτε της πραγμάτωσής του, δεν είναι δυνατόν να περιέχει την κυματώδη γραφή της “Υλικής Ζωής”, αυτά τα πήγαιν’ έλα ανάμεσα σ’ μένα και εμένα, ανάμεσα σε σας και μένα, μες σ’ ετούτο το χρόνο που μας είναι κοινός».²⁰⁴

Το 1989, θα έρθουν δυο ακόμα μεταφράσεις: *Ηρεμη ζωή* (*La vie tranquille*) από τις εκδόσεις “Δωρικός” σε μετάφραση Μίνου Πόθου και Μαρίας Λαμπαδαρίδου-Πόθου και *Τα αλογάκια της Ταρκινία* (*Les petits chevaux de Tarquinia*) σε μετάφραση Μελίνας Παπακώστα από τις εκδόσεις “Κέδρος”.

Η αυγή της τελευταίας δεκαετίας του εικοστού αιώνα, θα βρει την Duras να αποτελεί μια από τις εν ζωή γνωστές στην Ελλάδα γαλλικές λογοτεχνικές γραφές. Το 1990, η Κλαίρη Μητσοτάκη θα προσφέρει τη μετάφραση του *Η ακτή Σαβάνα* (*Savannah Bay*) από τις εκδόσεις του “Μορφωτικού Συμβουλίου της Γαλλικής Πρεσβείας”, κάτι που μόνο τυχαίο δεν θα μπορούσε να θεωρηθεί αφού φανερώνει σαφή πρόθεση ένταξης της Duras σε μια πολιτική διάδοσης του σύγχρονου λογοτεχνικού βιβλίου. Την ίδια

²⁰⁴ Μαργκερίτ Ντυράς, *Αυτοβιογραφία. Η Μαργκερίτ Ντυράς μιλά στον Ζερόμ Μπονζούρ*, μετάφραση Βικτώρια Τραπάλη, “Εξάντας”, 1988.σελ. 7-8

χρονιά, το έργο θα διδαχθεί από τον σκηνοθέτη Βίκτωρα Αρδίττη στην Κεντρική Σκηνή του Κρατικού Θεάτρου Βορείας Ελλάδος σε μετάφραση Έφης Χατζηφόρου με τελική επιμέλεια για την παράσταση από την Κλαίρη Μητσοτάκη και ερμηνείες από την Αλέκα Παίζη και Φιλαρέτη Κομνηνού. Διαβάζουμε σχετικά με το θεατρικό αυτό ανέβασμα:

«Πασίγνωστη σε παγκόσμια κλίμακα, η Γαλλίδα συγγραφέας Μαργκερίτ Ντυράς, ιδιόρρυθμη εκπρόσωπος του “νέου Γαλλικού Μυθιστορήματος” με το προσωπικό αφαιρετικό ύφος των πεζογραφημάτων της, πλησιάζει τώρα μέσω του ΚΘΒΕ το κοινό της Θεσσαλονίκης από μια άλλη δημιουργική πλευρά, την πλευρά της θεατρικής δημιουργίας».²⁰⁵

Και προσθέτει:

«Για την Ντυράς, φυσικά, θέατρο είναι η απλή μετατόπιση της πεζογραφίας στη σκηνή και η υποταγή των κωδίκων και των νόμων της δραματουργίας στη δική της συγγραφική υπόσταση».²⁰⁶

Την ίδια χρονιά (1990), θα εκδοθεί από τον “Εξάντα” το *Καλοκαιρινή βροχή* (*La pluie d'été*) σε μετάφραση Έφης Κορομηλιά. Τη σκυτάλη θα πάρει δυο χρόνια αργότερα (1992) ο εκδοτικός οίκος “Αιγόκερως” με τη μετάφραση του βιβλίου *Τα πράσινα μάτια* (*Les yeux verts*) από την Μαρία Αγγελίδου. Από τις εκδόσεις “Νέα Σύνορα” θα εκδοθεί, το 1993 το *Γιαν Αντρέα Στάινερ* (*Yann Andrea Steiner*) σε μετάφραση Νίκης Καρακίτσου – Ντουζέ και Βάσως Νικολοπούλου ενώ την ίδια χρονιά, από τον “Εξάντα”, θα γίνει γνωστός *Ο εραστής της Βόρειας Κίνας* (*L'amant de la Chine du Nord*) σε μετάφραση Στέλλας Μανέ.

Στη χειμερινή περίοδο 1992-1993 θα ανέβει στην Αθήνα από το Θεατρικό Οργανισμό “Μορφές” το έργο *Σαβάνα Μπέι* σε σκηνοθεσία Τάσου Μπαντή και ερμηνείες από τη Θάλεια Καλλιγά και τη Ράνια Οικονομίδου. Διαβάζουμε :

«Η σκηνοθεσία του Τάσου Μπαντή επιχειρεί να εικονοποιήσει με ενεργό θεατρικό τρόπο το ελλειπτικό κείμενο της Ντυράς και να δημιουργήσει ατμόσφαιρες, χωρίς να επεξηγήσει το κείμενο.

²⁰⁵ Ηρώ Βακαλοπούλου, “Μανιέρα ερωτικής μνήμης”, εφημερίδα *Θεσσαλονίκη*, στήλη “Τέχνες – Γράμματα”, 6 Απριλίου 1990

²⁰⁶ Ηρώ Βακαλοπούλου, ο.π.

Η παράσταση διχάζει: κάποιοι κριτικοί θεωρούν πως η σκηνοθετική εργασία του Μπαντή επιτυγχάνει να συνομιλήσει ποιητικά με το έργο αφήνοντας τον λόγο της Ντυράς να καρπίσει, ενώ άλλοι κριτικοί αντιτείνουν ότι η σκηνοθεσία παραφορτώνει το κείμενο και υπογραμμίζει περισσότερο απ' ό,τι πρέπει την αισθηματολογική όψη του, ζητούν μεγαλύτερη αφαίρεση».²⁰⁷

Από τον “Εξάντα” θα εκδοθούν και οι επόμενες τρεις ελληνικές μεταφράσεις βιβλίων της Duras: *Ο έρωτας* (*L'amour*) σε μετάφραση Χρύσας Τσαλικίδου το 1995, *Γράφοντας* (*Ecrire*) σε μετάφραση Χρύσας Τσαμαδού (1996) και *Τελεία και παύλα* (*C'est tout*) σε μετάφραση Ευριδίκης Μισλάνη- Τρισόν (επίσης 1996). Το 1996 όμως, θα εκδοθεί από τη “Σμίλη” σε μετάφραση Παυλίνας Μπαρουζή το βιβλίο με τίτλο *Κάλλας, Μελίνα, Βασιλικός*. Παρμένα από τον τόμο στον οποίο περιλήφθηκαν τα γραμμένα από το 1963 έως το 1993 δημοσιογραφικά της κείμενα με τον πρωτότυπο τίτλο *Le Monde Extérieur* (εκδόσεις P.O.L., Παρίσι, 1993), τα τρία κείμενα της Γαλλίδας συγγραφέως που αποτέλεσαν τον ελληνικό αυτό τόμο, αποτυπώνουν, με μορφή μικρής έκτασης δημοσιογραφικών – φωτογραφικών κειμένων μέσα από την προσωπική ματιά της, πλευρές της προσωπικότητας τριών σημαντικών μορφών της σύγχρονης Ελλάδας που κίνησαν το ενδιαφέρον και προξένησαν το θαυμασμό της Duras.²⁰⁸

Το 1997, εκδίδεται, σε μετάφραση Δημήτρη Δημητριάδη, *Ο άνδρας που καθόταν στον διάδρομο* (*L'homme assis dans le couloir*), από τις εκδόσεις “Άγρα”. Το 1997 όμως, δεκαπέντε χρόνια μετά από μια πρώτη του μετάφραση, το *Moderato Cantabile* (*Moderato Cantabile*) εκδίδεται από τη “Σμίλη”, σε νέα μετάφραση του Άρη Μαραγκόπουλου, σηματοδοτώντας την σταδιακή τάση για επαναμεταφράσεις κάποιων έργων της Duras, κάτι που θα μας απασχολήσει και στη συνέχεια²⁰⁹. Την ίδια χρονιά, οι εκδόσεις “Καστανιώτη” θα παρουσιάσουν, είκοσι οκτώ χρόνια μετά από την πρώτη, μια νέα ελληνική εκδοχή του *Μουσική* (*La musica*) σε μετάφραση Λουκίας Ρικάκη. Το 1997 όμως, θα εκδοθεί, από τη “Δωδώνη” το θεατρικό έργο *L'amante anglaise* με τον ελληνικό τίτλο *Οι εραστές της Βιορν* σε μετάφραση Σωτήρη Τσόγκα

²⁰⁷ ΓΙΑΝΝΗΣ ΜΟΣΧΟΣ. “Η δραστηριότητα του θεατρικού οργανισμού «Μορφές» στο θέατρο “Εμπρός” (1988-99): μια χαρτογράφηση της ιστορίας του θιάσου και μια πρώτη αποτίμηση των παραστάσεών του και της πρόσληψής τους από την κριτική”, στο *Σκηνή*, το περιοδικό του Τμήματος Θεάτρου του ΑΠΘ, τχ. 7 (2015).

²⁰⁸ Βλ. σχετικά Παναγιώτα Σαράφη, “Η Κάλλας, η Μερκούρη και ο Βασιλικός μέσα από τη ματιά της Ντυράς” στο *Γράφειν*, 30/10/2018

²⁰⁹ Βλ. εδώ ΜΕΡΟΣ ΤΕΤΑΡΤΟ, “Οι δυο ελληνικές μεταφράσεις του *Εραστή*”, “Επαναμετάφραση και μεταφραστικά λάθη”

και θα ανέβει την ίδια χρονιά στο “Θέατρο της οδού Ερμού” σε σκηνοθεσία του μεταφραστή και ερμηνευτές των ρόλων τους Δημήτρη Πανταζή, Τάκη Χρυσούλη, Μαίρη Ραζή. Την επόμενη χρονιά (1998), δέκα επτά χρόνια μετά από την πρώτη του μετάφραση, θα έρθει μια δεύτερη του βιβλίου *Δέκα και μισή, βράδυ, καλοκαίρι* (*Dix heures et demie du soir d'été*) στις εκδόσεις “Σμίλη” από τη Βάσω Νικολοπούλου και τη Νίκη Καρακίτσου-Ντουζέ.

Το 1998, παρουσιάστηκε για πρώτη φορά στο “Θέατρο Τέχνης”, σε σκηνοθεσία Μίμη Κουγιουμτζή σε θεατρική προσαρμογή, η τολμηρή νουβέλα της Duras, *Η ασθένεια του θανάτου*, βιβλίο που είχε δημοσιευτεί το 1982 και αφηγείται την ιστορία ενός άνδρα που πληρώνει μια γυναίκα για να περάσει αρκετές εβδομάδες μαζί της δίπλα στη θάλασσα για να μάθει «πώς να αγαπάς». Ο ίδιος ο Κουγιουμτζής ερμήνευσε και τον ρόλο του “άντρα των αγορασμένων νυχτών” με παρτενέρ την Λένα Κιτσοπούλου που ερμήνευε το ρόλο της “νέας γυναίκας”.

Το 1999, λίγο πριν την εκπνοή του αιώνα, εκδίδεται στη Θεσσαλονίκη ένας ενδιαφέρον τόμος με την ευκαιρία της αναδρομής στο έργο του μεγάλου Γάλλου σκηνοθέτη Robert Bresson, που πραγματοποιήθηκε στη Θεσσαλονίκη από 15 έως 21 Οκτωβρίου 1999, στον κινηματογράφο “Ολύμπιον II”, και στην Αθήνα, από 21 έως 25 Οκτωβρίου 1999, στον κινηματογράφο “Παλλάς”. Το αφιέρωμα περιλάμβανε την προβολή δεκατριών ταινιών του σκηνοθέτη. Ανάμεσα στα κείμενα που περιλαμβάνονται στο συγκεκριμένο τόμο, είναι και ένα της Marguerite Duras με τίτλο “Στην τύχη ο Μπαλταζάρ: Καθαρός κινηματογράφος”.²¹⁰

Η πρώτη εικοσαετία του εικοστού πρώτου αιώνα (2000-2020), δεν αποτέλεσε συνέχεια -τουλάχιστον με την ίδια ένταση- της μεταφραστικής παραγωγής της εικοσαετίας 1980-2000. Ίσως σε αυτό συνετέλεσε η ολοκλήρωση της λογοτεχνικής της διαδρομής της Duras με το θάνατό της το 1996 καθώς και η πιθανότητα η λογοτεχνική υποδοχή του έργου της να είχε προσεγγίσει την κορύφωσή της και να διάνυε μεταβατική περίοδο μέχρι να καταγραφεί κάποια αναθέρμανση του ενδιαφέροντος για το έργο της, κάτι που, όπως θα δούμε, θα συμβεί κυρίως μετά τη δεύτερη (και επιτυχημένη, αυτή τη φορά), μετάφραση του *Εραστή* του 2017.

²¹⁰ Περισσότερα σχετικά με τη σχέση της συγγραφέα με τον κινηματογράφο, εδώ στο ΠΕΜΠΤΟ ΜΕΡΟΣ, “Η κινηματογραφική εκδοχή του *Εραστή*”

Το 2004, θα κυκλοφορήσει από τις εκδόσεις “Ηλέκτρα” η ελληνική μετάφραση μιας ενδιαφέρουσας βιογραφίας της συγγραφέως με τίτλο «Marguerite Duras: Ζωή σαν μυθιστόρημα», της ιστορικού, κοινωνιολόγου, συγγραφέως και δημοσιογράφου, Laure Adler. Το συγκλονιστικό αυτό βιβλίο διαβάζεται σαν ένα περιπετειώδες μυθιστόρημα που τα έχει όλα: εξωτισμό, έρωτες, κατασκοπεία, οινοποσίες και επώνυμους πρωταγωνιστές. Η Adler επιχειρεί ένα ιδιαίτερα τολμηρό εγχείρημα: σε ένα ξεχωριστό βιβλίο, πολλαπλών επιπέδων, καταγράφει τη ζωή και τη δράση της διάσημης μυθιστοριογράφου η οποία έκανε την ίδια τη ζωή της μυθιστόρημα. Η Λίνα Λυχναρά, τέως καθηγήτρια στα πανεπιστημιακά τμήματα του Γαλλικού Ινστιτούτου Αθηνών, γράφει στο *BHMA*:

«Η Λορ Αντλέρ δίνει μια βιογραφία υπόδειγμα του είδους. Τα στοιχεία της προέρχονται από μακρά και εξονυχιστική έρευνα και παραθέτονται με αντικειμενικότητα και λεπτότητα. Αποφεύγει τους σκοπέλους της σκανδαλοθηρίας, του μελοδράματος, του εξωραϊσμού ή της εμπάθειας. Βιογραφία, όχι αγιογραφία έγραψε. Το βιβλίο αναβιώνει μια ολόκληρη εποχή που σημάδεψε το ευρωπαϊκό πνεύμα. Όσο για την αλήθεια πάνω στη Μαργκερίτ Ντυράς, η Λορ Αντλέρ είναι σεμνή. Δεν διατείνεται πως την ξέρει. Αρκείται στο να αποκαλύψει όλες τις αλήθειες».²¹¹

Άξια μνείας είναι και η έκδοση, το 2007 από το “Μεταίχμιο”, της μετάφρασης, από τον Τάσο Μπέντζελο, του βιβλίου *Τετράδια του πολέμου και άλλα κείμενα* (*Cahiers de la guerre et autres textes*). Την ίδια χρονιά, το κοινό θα γνωρίσει τη *Μουσική*, που αποτελεί μεταφορά του ομώνυμου θεατρικού έργου της Duras. Η παράσταση ανέβηκε το 1997 στο Κέντρο Λόγου και Τέχνης “104”, σε σκηνοθεσία και μετάφραση στα ελληνικά από τη Λουκία Ρικάκη (που κυκλοφόρησε από τις εκδόσεις Καστανιώτη το ίδιο έτος) και ερμηνείες από τη Γιώτα Φέστα και τον Πασχάλη Τσαρούχα. Γράφει η σκηνοθέτης :

«Η ιστορία ενός έρωτα αβίωτου, που είχε βιωθεί κάποια στιγμή αλλά δεν μπόρεσε ποτέ να απολαύσει την ευτυχία. Αντιμετώπισε πάντα μια έκπτωση των συναισθημάτων και ίσως επειδή δεν βιώθηκε γι’ αυτό και θα διαρκέσει. Το αντικείμενο στη «Μουσική» είναι ο διάλογος.

²¹¹ Λίνα Λυχναρά, “ΜΑΡΓΚΕΡΙΤ ΝΤΥΡΑΣ”, εφημερίδα *ΤΟ ΒΗΜΑ*, 24 Νοεμβρίου 2008, στήλη “Βιβλίο”

Στη παράσταση της «Μουσικής», επιδιώξαμε, η διεισδυτική μάτια της Ντυράς στο φαινομενικό αδιέξοδο των εραστών του Έβρε, να καταφέρει να συγκατοικήσει με τον θεατή και μετά το τέλος. Η Ντυράς σε όλο το έργο της αυτό καταστρώνει για τους χαρακτήρες της, τους διδάσκει τον πόθο για την επόμενη συνάντηση και η ίδια φεύγει από τη ζωή ερωτευμένη με τη ζωή και τον έρωτα. Έτσι και στο θέατρο, ερωτευμένοι με τη συνάντηση σχεδιάζουμε την επόμενη, καταστρώνουμε το σκηνικό χαϊδεύουμε, αγκαλιάζουμε, παίζουμε με τις λέξεις και ανεβαίνουμε στο πεντάγραμμα της σκηνής, ντυμένοι το πιο αληθινό μας κοστούμι, έτσι για να ακουστεί η Μουσική και για να πάρετε μαζί σας αυτή τη μελωδία».²¹²

Την επόμενη χρονιά (2008), το “Θέατρο χωρίς σύνορα” παρουσίασε, στο “Booze Cooperativa”, το έργο *Και μετά ποτέ* (Γαλλικός τίτλος *C’est tout*, βιβλίο που εκδόθηκε μετά το θάνατο της συγγραφέως, το 1999 από τις εκδόσεις P.O.L.) στο οποίο καταγράφεται ο έρωτας της Duras για το νεαρό Jan Andrea και οι σκέψεις της τους τελευταίους μήνες της ζωής της. Η μετάφραση έγινε από τον Αλέξανδρο Θαλασσινό, η δραματουργική επεξεργασία και η σκηνοθεσία από τον Γιώργο Γιανναράκο. Τη συγγραφέα υποδύθηκε η Ολύνα Ξενοπούλου ενώ η φωνή του Jan Andrea ακούστηκε από τον Γιώργο Γιανναράκο.

Η αυγή της δεύτερης δεκαετίας του αιώνα μας έμελλε να σημαδευτεί με μια σημαντική για την εικόνα και υποδοχή του έργου της Duras στην Ελλάδα. Το 2011, έγινε “αποκατάσταση” της πρώτης κακής μετάφρασης του *Εραστή*. Το δύσκολο αυτό έργο επωμίστηκε η Έφη Κορομηλά της οποίας η μεταφραστική εκδοχή εκδόθηκε από τον “Εξάντα” το 2011, δηλαδή 26 ολόκληρα χρόνια μετά την πρώτη μετάφραση. Τουλάχιστον περίεργη και δυσερμήνευτη θα μπορούσε να χαρακτηριστεί αυτή η χρονικά τεράστια καθυστέρηση μέχρι να επιχειρηθεί το νέο μεταφραστικό εγχείρημα, όταν μάλιστα ήταν σαφές, από τα πρώτα χρόνια κυκλοφορίας της μετάφρασης της Τσαλικίδου, ότι το κείμενο δεν είχε κανένα από τα στοιχεία που θα το χαρακτήριζαν επιτυχημένο. Η δεύτερη αυτή μετάφραση της Κορομηλά επανεκδόθηκε από το Μεταίχμιο το 2017 και σε αυτήν βασίζεται η έρευνά μας που ακολουθεί αφού επρόκειτο για επανέκδοση της μετάφρασης του 2011.

²¹² Λουκία Ρικάκη, “Μουσική, της Μαργκερίτ Ντυράς” στο <https://luciarikaki.gr/front/work/17>

Πριν καταπιαστεί με τη μετάφραση του *Εραστή*, η σημαντική μεταφράστρια λογοτεχνίας Έφη Κορομηλά είχε δοκιμαστεί, μεταξύ άλλων, και σε άλλα κείμενα της Duras. Πρόκειται για την μετάφραση του *Μάτια γαλανά, μαύρα τα μαλλιά* (“Εξάντας”, 1988) και της *Καλοκαιρινής βροχής* (“Εξάντας”, διχ.ημ.). Στις πριν τη “συνάντησή” της με τον *Εραστή* σημαντικές γαλλικές εμπειρίες, ξεχωρίζουν οι μεταφράσεις της έργων του Guy de Maupassant (*Μια ζωή*, “Ωκεανίδα”, 1994), της George Sand (*Οράτιος*, “Κανάκη”, 1994), του Jules Verne (*Το Παρίσι στον 20ό αιώνα*, “Ωκεανίδα”, 1995), του François René Chateaubriand (*Οι περιπέτειες του τελευταίου Αβενσεράγου*, “Νεφέλη”, 1996), του Voltaire (*Η πριγκίπισσα της Βαβυλώνας*, “Νεφέλη”, 1997), του Donatien Alphonse Sade (*Τεχνάσματα του έρωτα και άλλες ιστορίες*, “Μελάνι”, 2006), του Gustave Flaubert (*Η πρώτη αισθηματική αγωγή*, “Νεφέλη”, 2007), του Stendhal (*Περί έρωτος*, “Πατάκης”, 2008), του Anatole France (*Οι επτά γυναίκες του Κυανοπώγωνα*, “Μελάνι”, 2009) και του Honoré de Balzac (*Το ελιξίριο της μακροζωίας*, “Μελάνι”, 2009).

Παρατηρούμε λοιπόν ότι, πριν προσεγγίσει τον *Εραστή*, η Κορομηλά διαθέτει σημαντική μεταφραστική εμπειρία σχετιζόμενη, σε μεγάλο βαθμό, με τη γαλλική λογοτεχνία, κάτι που ερμηνεύει, σε μεγάλο βαθμό, την αξιοπρεπή και επιτυχημένη μετάφρασή της²¹³ η οποία αποκαθιστά την μετάφραση της Τσαλικίδου. Την αιτία όμως για την οποία η έκδοση της μετάφρασης αυτής το 2011 δεν είχε την αναμενόμενη ανταπόκριση από κριτικούς και κοινό, θα πρέπει, σε κάποιο βαθμό, να την αναζητήσουμε και στον σχετικό αποσυντονισμό και την κρίση που πέρασε ο εκδοτικός οίκος “Εξάντας” λόγω και του θανάτου, το 2015, της ιδρύτριάς του, Μάγδας Κοτζιά, «της ιστορικής αυτής προσωπικότητας των Γραμμάτων που μαζί με τη Νανά Καλλιανέση του Κέδρου και την Ιωάννα Χατζηνικολή των ομώνυμων εκδόσεων άφησαν ισχυρό αποτύπωμα στη σύγχρονη μεταπολεμική και μεταπολιτευτική εκδοτική δημιουργία».²¹⁴ Ας σημειωθεί πάντως ότι η μετάφραση δεν πέρασε απαρατήρητη αφού, το 2013, δηλαδή δυο χρόνια μετά την έκδοσή της, ο Θανάσης Λάλας θα αναδείξει τη σημασία της με σημαντικό άρθρο του σε ηλεκτρονική ανάρτηση στο “Boro” :

²¹³ Βλ. σχετικά, ΜΕΡΟΣ ΤΕΤΑΡΤΟ, “Οι δυο ελληνικές μεταφράσεις του *Εραστή*”

²¹⁴ Σταυρούλα Σκαλίδη, “Νέα ρότα για τον «Εξάντα»”, εφημ. *Καθημερινή*, 12.06.2017, στήλη “Βιβλίο”

«Μετά την άρνηση του βραβείου Νόμπελ από τον Σαρτρ δεν γνωρίσαμε ίσως ένα τόσο σημαντικό λογοτεχνικό γεγονός. Η απονομή του βραβείου Γκονκούρ στη Μαργκερίτ Ντυράς για το βιβλίο της *Ο Εραστής*, μαρτυρά μια στροφή των γαλλικών γραμμάτων, της οποίας η σημασία διαφεύγει, χωρίς αμφιβολία, και από τους ίδιους τους κριτικούς. Δεν πρόκειται απλά για ένα καλό βιβλίο που επιβραβεύεται· είναι η ίδια η έννοια της λογοτεχνίας που αποκαθίσταται. Διότι *Ο Εραστής* δεν είναι ένα βιβλίο στο οποίο η συγγραφέας ενδίδει στη μόδα. Δεν είναι μια αφήγηση για τα παιδικά χρόνια, τη μητέρα, τους αδελφούς, τον εραστή, τη λευκή κόρη της Σαϊγκόν. Αυτά δεν είναι παρά η επιφάνεια των πραγμάτων. Εδώ έχουμε μια αφήγηση για την πρόσβαση στην επιθυμία και τη γλώσσα, για το πάθος της γραφής...».²¹⁵

Το φθινόπωρο του 2014, η θεατρική ομάδα “Ενδοχώρα” παρουσίασε το βασισμένο στο θέατρο της Marguerite Duras και του Ιάκωβου Καμπανέλη έργο *Motel Lovelace Hellas* στο “Studio Παράθλαση” σε σκηνοθεσία Γιώργου Καμπούρη και Ιωάννας Ευθυμιάδου. Τους ρόλους ερμήνευσαν οι Μιράντα Παπαγεωργίου (συγγραφέας), Σοφία Σπυρίδου (γυναίκα), Βασίλης Βογιατζής (άντρας Α) και Γιώργος Καμπούρης (άντρας Β). Διαβάζουμε :

«Σ’ ένα «παρατημένο» Μοτέλ, στη μέση του πουθενά, διασταυρώνονται τα αδιέξοδα, οι ματαιώσεις, οι διαγνώσεις των ενοίκων. Θαρρείς ξεπηδούν από τις σελίδες ενός βιβλίου, ενός θεατρικού, που δεν γράφτηκε ποτέ! Συνεχής αναπαράσταση αυτού που λείπει σε μια ηθελημένη ασάφεια, καμπύλωση του χρόνου. Στο πανδοχείο «Hellas» οι επιπτώσεις της κρίσης δεν στερούν από τα θύματα της, τη πολυτέλεια της προσωπικής τους ενδοχώρας. Εκεί που κάνουν παιχνίδι οι αριθμοί και η «ανώφελη» επιβίωση, σωριάζονται ψυχές, όνειρα, ελπίδες. Ο πόνος της δημιουργίας, ο έρωτας σαν δημιουργός του πόνου, εν τέλει ένα σχόλιο αυτοαναφορικότητας για το ίδιο το θέατρο και τις συμβάσεις του».²¹⁶

Το ευτυχές πάντως αυτής της μικρής περιπέτειας της καλής μετάφρασης του *Εραστή* από την Κορομηλά στην οποία πριν λίγο αναφερθήκαμε, ήταν ότι, το 2017, δηλαδή έξι χρόνια μετά την πρώτη έκδοσή της από τον “Εξάντα”, θα επανεκδοθεί από το “Μεταίχμιο” στη σειρά “Μεγάλες αφηγήσεις”(Θεματική κατηγορία: Κλασική) την οποία διευθύνει ο Δημήτρης Στεφανάκης. Διαβάζουμε στο οπισθόφυλλο του βιβλίου:

²¹⁵ Θανάσης Λάλας, “Ο Θανάσης Λάλας προτείνει: Μαργκερίτ Ντυράς (Marguerite Duras) *Ο εραστής (L’ amant)*” στο *Bora*, 13 Δεκεμβρίου 2013, <https://boro.gr/36164/o-thanashs-lalas-proteinei-margkerit-ntyas-marguerite-duras-o-erasths-l-amant/>

²¹⁶ <https://cityportal.gr/h-theatrikh-omada-endoxwra-paroysiazeti-to-ergo-motel-lovelace-hellas-65235-5-2-0/> Από την ομάδα “Cityportal Team S”

«Στη σειρά “Μεγάλες αφηγήσεις” εντάσσονται έργα ορόσημα της παγκόσμιας πεζογραφίας, έργα συγγραφέων που έσπασαν το φράγμα του χρόνου και αξίζει να διαβάζονται από όλους ως μέρος μιας συναρπαστικής επικαιρότητας που μας αφορά».²¹⁷

Το πόσο διαφορετική στόχευε και πέτυχε να είναι αυτή η έκδοση και πόση σημασία έδωσε ο εκδοτικός οίκος στη σχετική επανέκδοση, αντικατοπτρίζεται και στον πρόλογο που έγραψε η Χριστίνα Ντουινιά, Καθηγήτρια Νεοελληνικής Φιλολογίας στο Τμήμα Φιλολογίας του Ε.Κ.Π.Α. Το 2000, η Ντουινιά είχε τιμηθεί με το Κρατικό βραβείο Δοκιμίου και το 2016 με το Βραβείο Πέτρου Χάρη της Ακαδημίας Αθηνών. Και μόνο αυτές οι περγαμηνές αποτελούν σαφή ένδειξη της αξίας με την οποία θέλησε να περιβάλλει ο εκδοτικός οίκος τη νέα αυτή επιτυχημένη μεταφραστική κατάθεση.

Στον οκτασέλιδο πρόλογό της, η Ντουινιά παρουσιάζει την Duras ως μια συγγραφέα «με δημόσιο λόγο που φλέρταρε με το απαιτητικό “νέο μυθιστόρημα” και σκηνοθετούσε καλλιτεχνικές ταινίες»²¹⁸ έως ότου, με τον *Εραστή*, το 1984, θα γνωρίσει την παγκόσμια αναγνώριση. Τονίζει στη συνέχεια τον αυτοβιογραφικό χαρακτήρα του βιβλίου αυτού χρησιμοποιώντας τον χαρακτηρισμό ορισμένων Γάλλων κριτικών που μιλούν για «πρωτότυπη, ανορθόδοξη αυτοβιογραφία ή αυτομυθοπλασία». Σημειώνει την διατήρηση εσωτερικής ενότητας στο λόγο, τον φωτογραφικό χαρακτήρα της γραφής καθώς και τη σημασία του βιβλίου *Ένα φράγμα στον Ειρηνικό* «το οποίο παρουσιάζει ενδιαφέρουσες ομοιότητες – και σημαίνουσες αποκλίσεις- με τον *Εραστή*».²¹⁹ Η Ντουινιά πιστεύει ότι στον *Εραστή* «ολοκληρώνεται η αργή διαδικασία της απελευθέρωσης, η πορεία προς την κατάκτηση της προσωπικής έκφρασης, της αυθεντικής γραφής»²²⁰ ενώ δεν παραλείπει να αναφερθεί στην «ταυτόχρονη αφύπνιση του ερωτικού πόθου και της επιθυμίας της έκφρασης, που επανεξετάζονται και ελέγχονται για να κριθούν ισοδύναμα».²²¹

Η επανέκδοση της μετάφραση της Κορομηλά το 2017, θα σηματοδοτήσει μια κάποια ανανέωση του ενδιαφέροντος για το συγκεκριμένο βιβλίο αλλά και γενικότερα για το έργο της Duras στην Ελλάδα. Χαρακτηριστικές και ενδεικτικές είναι οι αναφορές της Νίκης Κώτσιου και της Σωτηρίας Γεωργαντή. Σε σύντομη αναφορά της στο βιβλίο, η

²¹⁷ Marguerite Duras, *Ο εραστής*, εκδ. “Μεταίχμιο”, 2017, στο οπισθόφυλλο

²¹⁸ Χριστίνα Ντουινιά, πρόλογος στο Marguerite Duras, *Ο εραστής*, ο.π., σ. 7

²¹⁹ Χ.Ντουινιά, Πρόλογος...ο.π., σ.11

²²⁰ Χ.Ντουινιά, Πρόλογος...ο.π., σ.12

²²¹ Χ.Ντουινιά, Πρόλογος...ο.π., σ.13

Νίκη Κώτσιου θα ονομάσει τον *Εραστή* έργο εμβληματικό, θα τονίσει τα ζητήματα που διαχέονται σε ολόκληρο το ντυρασικό έργο, όπως ο έρωτας, η σεξουαλικότητα, η απώλεια, η φθορά, ο χρόνος και θα ερμηνεύσει τη μορφή του εραστή στο βιβλίο ως «μια ενδιαφέρουσα φιγούρα, πολύσημη και αμφιλεγόμενη, που έρχεται να εκτροχιάσει ακόμη περισσότερο μια κατάσταση ήδη εύφλεκτη και οξυμμένη».²²² Ενδιαφέρον παρουσιάζει και η προσέγγιση της Κώτσιου σχετικά με τον χαρακτηρισμό του *Εραστή* ως βιογραφικού έργου :

«Τόσο ο εραστής όσο και το κορίτσι παραμένουν σε όλη τη διάρκεια της αφήγησης ανώνυμοι. Αν και υπάρχουν πολλά βιογραφικά στοιχεία που μπορούμε να αντιστοιχίσουμε στην πραγματική ζωή της Ντυράς, δεν θα βρούμε πουθενά μέσα στο βιβλίο μία ξεκάθαρη δήλωση ότι πρόκειται για αυτοβιογραφία, ούτε μια δηλωμένη ταύτιση της αφηγήτριας με τη συγγραφέα. Η ανωνυμία του κοριτσιού και η διαχείριση της πλοκής σα να πρόκειται για μυθιστόρημα μυθοπλασίας περισσότερο, μας απομακρύνουν από την αυτοβιογραφία, μολονότι υπάρχουν αυτοβιογραφικοί πυρήνες και πρόσωπα υπαρκτά, που δηλώνονται ευθέως με το κανονικό τους όνομα, όπως π.χ. η μητέρα. Δικαιούμαστε ίσως να υποθέσουμε ότι, ως προς το κορίτσι και τον εραστή, έχει συντελεστεί μια «επανεπινόηση» και μια εκ των υστέρων μυθοπλαστική επεξεργασία έτσι ώστε να αποτελούν πλέον μυθιστορηματικούς πλαστούς χαρακτήρες, μολονότι εκκινούν και πηγάζουν από πραγματικά πρόσωπα. Άλλωστε, ούτως ή άλλως, κάθε αυτοβιογραφία δεν παύει να αποτελεί, λίγο-πολύ, μια επανεπινόηση, αν σκεφτούμε τους περιορισμούς της μνήμης, τη χρονική απόσταση που μεσολαβεί συνήθως ανάμεσα στα τελεσθέντα και την γραπτή αποτύπωσή τους και την τάση της ανάμνησης να συμπληρώνει δημιουργικά τα αναπόφευκτα κενά της βιωμένης εμπειρίας».²²³

Η Σωτηρία Γεωργαντή, από την πλευρά της, λέει για την Duras ότι «δεν είναι απλή περίπτωση ανθρώπου των γραμμάτων αλλά μια γυναίκα που η βιογραφία της είναι

²²² Νίκη Κώτσιου, “Ο Κινέζος Εραστής της Μ. Ντυράς” στο <https://www.oanagnostis.gr/%CE%BF%CE%BA%CE%B9%CE%BD%CE%AD%CE%B6%CE%BF%CF%82%CE%B5%CF%81%CE%B1%CF%83%CF%84%CE%AE%CF%82-%CF%84%CE%B7%CF%82-%CE%BC%CE%BD%CF%84%CF%85%CF%81%CE%AC%CF%82%CF%84%CE%B7%CF%82-%CE%BD%CE%AF%CE%BA%CE%B7/>

²²³ Νίκη Κώτσιου, “Ο Κινέζος Εραστής...ο.π.

τουλάχιστον εξίσου μυθιστορηματική με πολλά έργα μυθοπλασίας». ²²⁴ Η Γεωργαντή δίνει τη δική της προσέγγιση για τον σημαντικό αυτό μυθιστορηματικό σταθμό:

«Η ιδιαίτερη αυτή ιστορία καταγράφει τον πόθο, την ερωτική αφύπνιση, τα κοινωνικοοικονομικά και φυλετικά στεγανά, τις παραδοξότητες αποικιοκρατίας, το πάθος της γραφής. Ταυτόχρονα, το βιβλίο είναι ένα χρονικό χειραφέτησης και απογαλακτισμού από ένα νοσηρό σχήμα – ο πατέρας έχει πεθάνει, η μητέρα είναι χρεωκοπημένη και βυθισμένη στην απελπισία, με εξάρσεις οργής και μανίας, ο μεγάλος αδελφός προκαλεί τρόμο, ο μικρός στοργή κι όμως πεθαίνει τόσο πρόωρα... Μέσα στο οικογενειακό χάος και την οικονομική ανέχεια, το ένστικτο της ζωής θα θριαμβεύσει, η μικρή θα καταφέρει να ξεφύγει, έχοντας στις αποσκευές της έναν παράξενο έρωτα που στον αποδέκτη του δεν ομολόγησε ποτέ». ²²⁵

Ανάμεσα στην πρώτη (2011) και δεύτερη έκδοση (2017) της μετάφρασης της Κορομηλά, το ελληνικό κοινό θα γνωρίζει πτυχές της προσωπικότητας της Duras χάρη στη μετάφραση του «Μετέωρου πάθους» που εκδόθηκε το 2013 από τις εκδόσεις Ολκός σε μετάφραση Βάσως Μέντζου. Πρόκειται για βιβλίο που αποτελείται από μια σειρά συζητήσεων ανάμεσα στη Duras και την Ιταλίδα δημοσιογράφο Leopoldina della Torre. Το βιβλίο είχε κυκλοφορήσει τον Ιανουάριο του ίδιου έτους (2013) στη γαλλική γλώσσα από τις εκδόσεις ‘‘Seuil’’. Πρόκειται για μια αυτοβιογραφία της συγγραφέως υπό μορφή ερωταπαντήσεων, έναν απολογισμό της ζωής και του έργου της τον οποίο έκανε σε ηλικία 75 ετών - η ίδια πέθανε το 1996. Στο «Μετέωρο πάθος» βρίσκουμε αναφορές στην παιδική της ηλικία, τη λογοτεχνική ζωή στο Παρίσι, τους τόπους που σημάδεψαν τη ζωή και την πορεία της, τη γραφή της, το θέατρο και τον κινηματογράφο αλλά και για τον Θεό και το Μαρξισμό. Με την ευκαιρία της έκδοσης του βιβλίου αυτού, ο Βασίλης Πατσογιάννης έγραψε σχετικά με τη συγγραφέα :

«Συμμετείχε στη μεταπολεμική πρωτοπορία του μυθιστορήματος, συνέδεσε το όνομά της με θρυλικά κινηματογραφικά γεγονότα όπως το «Μοντεράτο καντάμπιλε» του Πίτερ Μπρουκ ή το «Χιροσίμα, αγάπη μου» του Αλέν Ρενέ. Λοιδορήθηκε για φλυαρία και επανάληψη, ενώ για χρόνια ήταν μια «επίσημη αγνοημένη» κοινού και κριτικής. Ωστόσο, στις αρχές της δεκαετίας του ’80, με ένα «κλικ», η Μαργκερίτ Ντυράς έγινε από «περίπτωση» της λογοτεχνικής πρωτοπορίας ένα πολιτισμικό γεγονός, μια persona της εξαγωγίμης γαλλικής κουλτούρας. Κι αυτό, χάρη στο μυθιστόρημά της

²²⁴ Σωτηρία Γεωργαντή, ‘‘Στη διακεκαυμένη ζώνη της γης. Ο Εραστής, Μαργκερίτ Ντυράς’’, στο <https://www.literature.gr/sti-diakekavmeni-zoni-tis-gis-grafi-i-sotiria-georganti-o-erastis-margkerit-ntyras/>

²²⁵ Σωτηρία Γεωργαντή, ‘‘Στη διακεκαυμένη...ο.π.

«Ο εραστής». Πράγμα που, τότε, επιστέφθηκε σημειολογικά με το εξώφυλλο του γυναικείου περιοδικού *Elle*, όπου ένα μοντέλο, ντυμένο με ελάχιστα ρούχα και περισσή θερινή ηδυπάθεια, διάβαζε το εν λόγω μυθιστόρημα». ²²⁶

Το 2018, το ελληνικό κινηματογραφικό κοινό θα γνωρίσει μια άλλη πτυχή της ζωής της Duras με την προβολή της ταινίας “Η Οδύνη” που πρωτοπροβλήθηκε στη Γαλλία το 2017 και είναι βασισμένη στο βιβλίο της συγγραφέως με τίτλο *La douleur* (1985). Το συγκεκριμένο βιβλίο αποτελείται από έξι διαφορετικές ιστορίες που έχουν προκύψει από τα προσωπικά της ημερολόγια, κατά τη διάρκεια του Β’ Παγκοσμίου Πολέμου. Οι μελετητές όμως έχουν δηλώσει πως η Duras πρόσθεσε και αρκετά μυθοπλαστικά στοιχεία τα οποία δεν αποκρίνονται στην πραγματικότητα. Αξίζει να σημειωθεί ότι για τη δημιουργία του σεναρίου, ο σκηνοθέτης Emmanuel Finkiel αρκέστηκε σε δύο από τις έξι ιστορίες του βιβλίου. Ανάμεσα στις αρκετές αναφορές στο έργο αυτό, ας σημειωθεί εδώ αυτή του Ανδρέα Μιχελάκη, ο οποίος μιλά για «μια ταινία που μιλάει με το δικό της τρόπο, χωρίς ωραιοποιήσεις και λέει την αλήθεια της». ²²⁷ Εξαίρει το ταλέντο της Duras και την έμπνευσή της από ένα ημι-βιογραφικό επεισόδιο στη διάρκεια της Ναζιστικής Κατοχής στη Γαλλία και την καθηλωτική ερμηνεία της πρωταγωνίστριας Mélanie Thierry.

Εκτός από την κινηματογραφική “Οδύνη”, το 2018 το ελληνικό κοινό είχε την ευκαιρία να γνωρίσει την τολμηρή νουβέλα της Duras, *Η ασθένεια του θανάτου*, σε μια δεύτερη (μετά το 1998) θεατρική προσαρμογή η οποία διδάχτηκε στην Αθήνα στο θέατρο “Πυξίδα” (Ψυρρή) σε μετάφραση και σκηνοθεσία Γιάννη Φαρμακίδη ο οποίος ερμήνευσε και τον πρωταγωνιστικό ρόλο του άντρα, ενώ το ρόλο της γυναίκας ερμήνευσε η Κατερίνα Β.

Στο συνεχιζόμενο ενδιαφέρον για τη συγγραφέα του *Εραστή* πρέπει να αναφερθεί και ένα άρθρο του 2021 του Αλέξανδρου Ρωμανού Λινάρδου στο οποίο γίνεται αναφορά στην κινηματογραφική ταινία “Vous ne désirez que moi” (με διεθνή τίτλο “I Want to Talk about Duras”) που αποτελεί «μια θεατρικής κοπής αφήγηση για την έντονη ερωτική ζωή, τα καταγεγραμμένα πάθη, και την πολυδιάστατη σεξουαλικότητα της

²²⁶ Βασίλης Πατσογιάννης, “Οι εξομολογήσεις μιας γυναίκας”, εφημερίδα *Η ΚΑΘΗΜΕΡΙΝΗ*, 9-2-2014

²²⁷ Ανδρέας Μιχελάκης, “5 λόγοι για να δεις την ταινία για την συγγραφέα Μαργκερίτ Ντυράς” στο <https://parallaximag.gr/agenda-parallaxi/kinimatografos-agenda/5-logoi-gia-na-deis-tin-tainia-gia-tin-syngrafea-margkerit-ntyas>, 17 Μαΐου 2018

Marguerite Duras, χαρακτηριστικά στοιχεία που έφερε μέχρι τα βαριά γεράματα».²²⁸ Ο αρθρογράφος έχει δει τη ταινία στο Φεστιβάλ κινηματογράφου του Σαν Σεμπαστιάν και μας μεταφέρει το κλίμα μιας ταινίας βασισμένης στο βιβλίο του συντρόφου της Duras, Yann Andrea, σε σκηνοθεσία Claire Simon, με την Claire να υπογράφει το σενάριο και τον Swann Arlaud να υποδύεται τον Yann.²²⁹ Με την ευκαιρία, ο Αλέξανδρος Ρωμανός Λινάρδος σημειώνει την τεράστια επιτυχία του *Εραστή* και ενημερώνει τους αναγνώστες της EPT NEWS ότι την επόμενη χρονιά (2022) θα μεταφερθεί στη μεγάλη οθόνη με τίτλο “Azuro” και το βιβλίο της *Τ’αλογάκια της Ταρκινία*, που έχει κυκλοφορήσει στα Ελληνικά από τις εκδόσεις Κέδρος.²³⁰

Την άνοιξη του 2022, το *Moderato Cantabile*, ένα από τα πιο δημοφιλή βιβλία της Duras, θα μεταφερθεί για πρώτη φορά στην Ελλάδα στο θέατρο από την Ευφροσύνη Μαστρόκαλου, σε έναν ιδιαίτερο χώρο στον Βοτανικό, στο Βιομηχανικό Πάρκο ΠΛ.ΥΦ.Α. Τους ρόλους του έργου ερμήνευσαν η Ιφιγένεια Γρίβα και ο Κωνσταντίνος Γώγουλος. Το *Moderato Cantabile* της Duras, «αφηγείται μία σειρά συναντήσεων κατά τις οποίες ένας άντρας και μία γυναίκα επιδίδονται εμμονικά, τελετουργικά στην αναβίωση ενός εγκλήματος πάθους (ανάμεσα σε έναν άλλο άνδρα και μία άλλη γυναίκα) στο οποίο έχουν υπάρξει μάρτυρες».²³¹ Η γυναίκα, γοητευμένη από το έγκλημα, επιστρέφει πολλές φορές στη σκηνή δημιουργώντας σχέση με έναν άντρα που είδε επίσης τη δολοφονία και πίνοντας το απόγευμα μαζί του, αυτός απαντά υπομονετικά στις επίμονες ερωτήσεις της. Σιγά σιγά και οι δύο ανακαλύπτουν ότι καταλαμβάνονται από δυνάμεις που απειλούν τη δική τους σταθερότητα.

Το φθινόπωρο του 2022, η “Αρρώστια του Θανάτου” θα γνωρίσει μια τρίτη διδασκαλία, αυτή τη φορά στην σκηνή του “Θεάτρου Δρόμος” από την Θεατρική Ομάδα ΜΗΔΕΙΑ σε σκηνοθεσία Εμμανουήλ Μαύρου, με τον Γιάννη Αποστολίδη στο ρόλο του άντρα και της Στυλιανής Κλείδωνα στο ρόλο της γυναίκας. Η συγκεκριμένη θεατρική ομάδα κάνει λόγο για έργο που καταγράφει «μια αγάπη ένωσης και

²²⁸ Αλέξανδρος Ρωμανός Λινάρδος, “Μια ταινία για την ερωτική ζωή της Μαργκερίτ Ντυράς”, στο <https://www.ertnews.gr/eidiseis/politismos/mia-tainia-gia-tin-erotiki-zoi-tis-margkerit-ntyas/>, 27/10/2021

²²⁹ Σύντομη αναφορά στη ταινία αυτή, βλ. και εδώ ΜΕΡΟΣ ΠΕΜΠΤΟ, “Η κινηματογραφική εκδοχή του Εραστή”

²³⁰ Και για την ταινία αυτή, βλ. σύντομη αναφορά και εδώ ΜΕΡΟΣ ΠΕΜΠΤΟ, “Η κινηματογραφική εκδοχή του Εραστή”

²³¹ Γεωργία Οικονόμου, “Σεζόν που δεν τελειώνει ποτέ: 19 θεατρικές παραστάσεις κάνουν πρεμιέρα τον Απρίλιο”, στο <https://www.news247.gr/politismos/theatro/sezon-poy-den-teleionei-pote-19-theatrikes-parastaseis-kanoy-n-premiera-ton-aprilio.9579401.html>, 1 Απριλίου 2022

αφανισμού καθώς και τον τρόπο που λειτουργεί ο εαυτός μας στο θαμμένο παρελθόν».²³²

Την άνοιξη του 2023, στο θέατρο “Σημείο”, ο Νίκος Διαμαντής σκηνοθέτησε την παράσταση «Χιροσίμα Αγάπη μου» που στηρίζεται στο ομότιτλο αριστούργημα της Duras. Τους θεατρικούς ρόλους ερμήνευσαν οι Ιωάννα Μακρή, Ελίνα Παπαθεοδώρου, Όμηρος Πουλάκης και Βαγγέλης Ρόκκος. Το έργο εξερευνά τον απόλυτο μοναχικό και καταστροφικό έρωτα. Στέκεται στο σημείο που οι εραστές διαλύονται και ξαναγεννιούνται. Εκείνη, είναι μια ηθοποιός που γυρίζει στη Χιροσίμα μία ταινία για την ειρήνη. Εκείνος, είναι ένας αρχιτέκτονας που, ενώ πολεμούσε στον Δεύτερο Παγκόσμιο Πόλεμο, έζησε την τραγωδία στην ίδια πόλη μέσα από τα μάτια της οικογένειάς του. Διαβάζουμε :

«Η παράσταση τοποθετημένη μέσα σε ένα θέατρο, σε ένα τόπο που δεν αναπαριστά και δεν περιγράφει δημιουργείται χειροποίητα ανάμεσα και πολύ κοντά στους θεατές. Οι ιστορίες επεκτείνονται και συνδέουν τις προσωπικές ιστορίες των δύο χαρακτήρων με την ιστορική μνήμη αλλά ακόμη ευρύτερα, τη μοίρα και τη συλλογική ιστορία».²³³

Ενδιαφέρουσα είναι και η απάντηση του σκηνοθέτη στο ερώτημα τι του κέντρισε το ενδιαφέρον σ’ αυτό το έργο της Duras :

« Η προσωπικότητα της Ντυράς, μια γυναίκα ανεξάρτητη, ένας καλλιτέχνης που μίλησε για τον αντρικό και γυναικείο πόθο με μοναδικό τρόπο, μία γραφή που έσπρωξε στα άκρα την επαναστατικότητα του πόθου. Ποιος μπόρεσε να διαχειριστεί τον πόθο; Κανείς στην πραγματικότητα δεν άγγιξε τον πόνο του πόθου. Μόνη της έζησε ακατάταχτα, μια γυναικεία προσωπικότητα που φλέγεται να μιλήσει για τον έρωτα, τον θάνατο και την αδιαχείριστη σεξουαλικότητα. Με το έργο της τραγούδησε τον πόθο ανάμεσα στους ανθρώπους, όταν αυτός σαν ένα ποτάμι τους οδηγεί σε επαναστατικές αλλαγές. Μοιάζει να λέει ότι κανείς δεν είναι ίδιος μετά από την σεξουαλική πράξη, εκεί που πεθαίνουμε και γεννιόμαστε».²³⁴

Τη στιγμή που ολοκληρώνεται αυτή η έρευνα, μια νέα θεατρική διδασκαλία έργου της Duras έρχεται να επιβεβαιώσει το αυξανόμενο ενδιαφέρον για τη λογοτεχνική της γραφή. Πρόκειται για την πρεμιέρα, στις 16 Δεκεμβρίου 2023, της νέας παραγωγής

²³² <https://dromostheatre.gr/project/the-malady-of-death/> , 17 Αυγούστου, 2022

²³³ Αργυρώ Μποζώνη, “26 νέες παραστάσεις που ανεβαίνουν σε λίγο στα αθηναϊκά θέατρα” στο <https://www.lifo.gr/culture/theatro/26-nees-parastaseis-poy-anebainoyn-sta-athinaika-theatra> , 14.1.2023

²³⁴ Το link της συνέντευξης : <https://www.monopoli.gr/2023/01/29/people/653579/niko-diamanti-pos-mporei-to-emvlimatiko-ergo-xirosima-agapi-mou-na-stathei-simera/>

του Πολυχώρου- Θεάτρου ‘‘Εκστάν’’ στην Αθήνα με το ανέβασμα της *Αγγλίδας* *ερωμένης* της Duras σε σκηνοθεσία Jean-Paul Denizon με τους ηθοποιούς Πέτρο Αποστολόπουλο, Γιάννη Νικολόπουλο και Ελένη Παπαχρηστοπούλου.

ΤΕΤΑΡΤΟ ΜΕΡΟΣ

Οι δυο ελληνικές μεταφράσεις του Εραστή

Α. Λογοτεχνική Μετάφραση, θεωρητικοί προβληματισμοί και μεταφραστικές τεχνικές

«Η μετάφραση αποτελεί εξ ορισμού ριψοκίνδυνη γλωσσική περιπέτεια· στον βαθμό τουλάχιστον που επιχειρεί να αναδείξει, μέσω της τριβής δύο γλωσσών, τον αμοιβαίο, συχνά λανθάνοντα, δυναμισμό τους. Εντοπισμένη μάλιστα η μετάφραση στον ευαίσθητο και ευάλωτο χώρο της λογοτεχνίας, όπου η γλώσσα δοκιμάζει την εκφραστική αντοχή της και ομολογεί εμπράκτως τα όριά της, προκαλεί όχι μόνο συμβατικές και ήδη ταξινομημένες απορίες, αλλά και την αταξινόμητη εκείνη αμηχανία που ταλαντεύεται ανάμεσα στη μεταφραστική όρεξη και στη μεταφραστική ανορεξία».²³⁵

Η άποψη αυτή του Δ. Π. Μαρωνίτη, αποτυπώνει και σκιαγραφεί, σε μεγάλο ποσοστό, τον προβληματισμό γύρω από το φαινόμενο που ονομάζουμε μετάφραση και λογοτεχνική μετάφραση. Από την Αρχαιότητα, όπου τοποθετείται χρονικά η γέννηση των πρώτων σκέψεων και η προβληματική γύρω από τη μετάφραση λόγω της αυξανόμενης ανάγκης επικοινωνίας ανάμεσα σε διαφορετικές μονόγλωσσες γλωσσικές κοινότητες μέχρι την εποχή μας, η διαδρομή ήταν μακρά και ενδιαφέρουσα. Από την Ελληνική Αρχαιότητα και τη Ρωμαϊκή περίοδο, περνώντας από τον Λατινικό Μεσαίωνα, τον Ουμανισμό και την Αναγέννηση μέχρι τον εικοστό αιώνα όπου γίνεται αντικείμενο συστηματικής έρευνας και θεωρητικοποίησης,²³⁶ η Μετάφραση «αντιμετωπίζεται ως υψηλή αισθητική, πνευματική σύλληψη ή ως λογοτεχνική δημιουργία, αλλά και ως απλό μεταβιβάσιμο περιεχόμενο, ως λογαριθμικό σύστημα, όπως και ως κοινωνικό φαινόμενο».²³⁷ Σήμερα, στην τρίτη πια δεκαετία του εικοστού πρώτου αιώνα, ακολουθώντας την ερευνητική κληρονομιά του προηγούμενου αιώνα, εξακολουθούμε να προσεγγίζουμε το μεταφραστικό φαινόμενο στο πλαίσιο της επιστήμης της Μεταφρασιολογίας η οποία λαμβάνει υπόψη της δεδομένα και άλλων

²³⁵ Δ.Π. Μαρωνίτης, Πρόλογος στα Πρακτικά Ημερίδας “Η γλώσσα της λογοτεχνίας και η γλώσσα της μετάφρασης”, Θεσσαλονίκη, Κέντρο Ελληνικής Γλώσσας, 1998 στο “Πύλη για την ελληνική γλώσσα” https://www.greeklanguage.gr/greekLang/literature/studies/literature_translation/prologue.html

²³⁶ Βλ. σχετικά και σε Σοφία Χρηστίδου, *Ιστορία της Μετάφρασης από τις αρχές της έως τις μέρες μας*, εκδ. “Αντ. Σταμούλη”, 2018

²³⁷ *Περί μεταφράσεως σύγχρονες προσεγγίσεις*, επιστημονική επιμέλεια Φρειδερίκη Μπατσαλιά, “Κατάρτι”, 2001,σελ.13

γλωσσικών επιστημών, «όπως της Γλωσσολογίας, της Κειμενογλωσσολογίας, της Ορολογίας, της Ψυχολογίας, της Ιστορικοσυγκριτικής Γλωσσολογίας, της Κοινωνιογλωσσολογίας, αλλά και γνώσεις μη γλωσσικών επιστημών όπως της Λογικής, της Ιστορίας κ.α.». ²³⁸ Αυτή η συμπόρευση των γλωσσικών επιστημών τονίζει τη σημασία της αδιαπραγμάτευτης αρχής που αποτελεί για τον σημερινό μεταφρασιολόγο και μεταφραστή η εμβάθυνση στο γνωσιοθεωρητικό κειμενικό περιβάλλον, με στόχο την αποφυγή της «βάνανσης μεταγλώτισσης» αλλά και για να «αρθρώνεται ο -προϋποθέτων πόνους, είναι η αλήθεια, και κόπους όχι λίγους- κομψός μεταφραστικός λόγος που διαθέτει ήδη κοινωνίαν επιστήμης». ²³⁹

Εκτός όμως από την «κοινωνίαν επιστήμης», ο μεταφραστικός λόγος και κυρίως η λογοτεχνική μετάφραση δεν έπαψε να προσεγγίζεται σήμερα και ως ηθικό ζήτημα με αποκορύφωση ίσως τα περί «γλωσσικής φιλοξενίας» που αναφέρει ο Paul Ricoeur, ένας από τους σημαντικότερους διανοητές του εικοστού αιώνα που επηρέασε την πορεία των ανθρωπιστικών σπουδών:

«Έχω πράγματι την εντύπωση ότι η μετάφραση δεν είναι απλώς μια διεργασία διανοητικής, θεωρητικής ή πρακτικής υφής αλλά ένα ηθικό πρόβλημα. Οδηγώντας τον αναγνώστη στο συγγραφέα, οδηγώντας το συγγραφέα στον αναγνώστη, ρισκινδυνεύοντας κατ' αυτό τον τρόπο την προδοσία των δύο αφεντάδων που υπηρετεί κανείς συνιστά την άσκηση αυτού που αρέσκομαι να αποκαλώ γλωσσική φιλοξενία». ²⁴⁰

Η όλο και μεγαλύτερη σημασία και η όλο και ευρύτερη ερευνητική προσέγγιση του φαινομένου της Μετάφρασης καταδεικνύεται και από τον αριθμό βιβλίων που συνεχίζουν να εκδίδονται τις τελευταίες δεκαετίες και τα οποία αναφέρονται στις περί τη Μετάφραση θεωρίες. Σε ένα από τα πρώτα βιβλία που εκδόθηκαν στην αυγή του αιώνα μας, ο Jeremy Munday ²⁴¹ παρουσιάζει συνοπτικά τις κυριότερες μεταφρασιολογικές προσεγγίσεις και η μεταφρασιολογία αντιμετωπίζεται ως διεπιστημονικός κλάδος. Διερευνά τις σχετικές θεωρίες και ελέγχει την εγκυρότητά τους, εφαρμόζοντάς τες σε ένα ευρύ φάσμα κειμένων τα οποία προέρχονται από διάφορες γλώσσες. Ανάμεσα σε άλλες αναφορές του, διαβάζουμε περί της θεωρίας της

²³⁸ Παναγιώτης Κριμπάς, *Εισαγωγή στη θεωρία της Μετάφρασης*, εκδ. «Γρηγόρη», 2017, σελ. 35

²³⁹ Γιώργος Κεντρωτής, *Θεωρία και πράξη της Μετάφρασης*, εκδ. «Δίαυλος», 2000, σελ. 17

²⁴⁰ Paul Ricoeur, *Για τη μετάφραση*, μετάφραση Γιώργου Αυγούστη, Αθήνα, «Πατάκης», 2010, σελ. 65

²⁴¹ Jeremy Munday, *Μεταφραστικές σπουδές. Θεωρίες και εφαρμογές*, μετάφραση Άγγελος Φιλιππάτος, εκδ. «Μεταίχμιο», 2004

Μετάφρασης πριν από τον εικοστό αιώνα, περί ισοδυναμίας και ισοδύναμου αποτελέσματος, περί λειτουργικών θεωριών για τη Μετάφραση. Σημειώνονται επίσης μεταφραστικές προσεγγίσεις που βασίζονται στις πολιτισμικές σπουδές και οι φιλοσοφικές θεωρίες για τη Μετάφραση σε σημείο μάλιστα που, τα τελευταία σαράντα περίπου χρόνια, γίνεται πλέον ευρέως λόγος για πολιτισμική μεταστροφή:

«Η πολιτισμική μεταστροφή στον χώρο της μετάφρασης, που έλαβε χώρα περίπου στα μέσα της δεκαετίας του 1980, προέβαλλε τη σημασία του πολιτισμού για τη μετάφραση και τη διερμηνεία. Έκτοτε, τόσο η μετάφραση όσο και η διερμηνεία θεωρούνται μια ειδική μορφή διαπολιτισμικής επικοινωνίας. Στην παράμετρο “πολιτισμός” έχει προσδοθεί η δέουσα σημασία από πολλές και διαφορετικές οπτικές γωνίες, όπως λ.χ. στο πλαίσιο της εμπειρικής/περιγραφικής μεθόδου των Ισραηλινών μεταφρασεολόγων Itamar Even Zohar και Gideon Toury, της διεπιστημονικής προσέγγισης της Αγγλίδας μεταφρασεολόγου Mary Snell-Hornby και της ερμηνευτικής προσέγγισης (Stolze)».²⁴²

Η συμπίρρευση με τις πολιτισμικές σπουδές, αναδεικνύει την έμφαση που δίνεται, όλο και περισσότερο, στους κοινωνικο-πολιτισμικούς και καταστασιακούς παράγοντες, οδηγώντας στις μέρες μας «σε μια πιο ενδεδεγμένη ανάλυση όλων εκείνων των πολιτισμικά εξειδικευμένων δεδομένων που συνδέονται με τη μετάφραση. Σε αυτό το πλαίσιο, έναν ιδιαίτερα σημαίνοντα ρόλο διαδραματίζει η σχέση αλληλεξάρτησης που έχουν ο πολιτισμός και η γλώσσα».²⁴³ Έτσι, σταδιακά η Μεταφρασιολογία θα ασκήσει κριτική στα πορίσματα της Γλωσσολογίας μέσα από μια “πολιτισμική μεταστροφή” όπως έδειξε σημαντικό πόνημα των Katharina Reiß και Hans J. Vermeer το οποίο, εισήγαγε στις αρχές τις δεκαετίας του 1980 τη λειτουργική προσέγγιση στη μεταφρασιολογία, ένα νέο επιστημονικό παράδειγμα, συμβάλλοντας σημαντικά στην εδραίωση της μεταφρασιολογίας ως νέου επιστημονικού κλάδου.²⁴⁴

Η λογοτεχνική μετάφραση αποτελεί ίσως το πιο απαιτητικό είδος μετάφρασης αφού συνίσταται σε μια μαγευτική και γεμάτη προκλήσεις από τη μια, επίπονη όμως και

²⁴² Olaf Immanuel Seel, *Εισαγωγή στη Γενική Μετάφραση Μια λειτουργική προσέγγιση με βάση το ζεύγος γλωσσών ελληνικά/γερμανικά και τα κειμενικά είδη συνταγών μαγειρικής, διαφημίσεων, ταξιδιωτικών οδηγών και φυλλαδίων*, Ελληνικά Ακαδημαϊκά Ηλεκτρονικά Συγγράμματα και Βοηθήματα, www.gallipos.gr, “Σύνδεσμος Ελληνικών Ακαδημαϊκών Βιβλιοθηκών”, 2015, σελ. 58

²⁴³ Olaf Immanuel Seel, *Εισαγωγή στη Γενική Μετάφραση*, ο.π., σελ. 41

²⁴⁴ Katharina Reiß - Hans J. Vermeer *Grundlegung einer allgemeinen Translationstheorie Volume 147 in the series Linguistische Arbeiten* <https://doi.org/10.1515/9783111351919> ([1984], 2 1991), στο Olaf Immanuel Seel, *Εισαγωγή στη Γενική ...ο.π.*, σελ. 41. Ελληνική έκδοση του βιβλίου: Καταρίνα Ράις-Χανς Βερμέερ, *Θεμελίωση μιας γενικής περί μεταφράσεως θεωρίας*, μετάφραση Olaf Immanuel Seel, εκδ. “Διάλογος”, 2021

πολυεπίπεδη γλωσσική συν-δημιουργία από την άλλη. Σύμφωνα με τη Τιτίκα Δημητρούλια και τον Γιώργο Κεντρωτή, η λογοτεχνική μετάφραση αποτελεί προνομιακό πεδίο της μεταφρασσιολογίας :

«Παρότι τα κείμενα της πρακτικής επικοινωνίας είναι πολύ περισσότερα σε σχέση με τα λογοτεχνικά κείμενα που μεταφράζονται, η λογοτεχνική μετάφραση μοιράζεται τη συμβολική αξία που αποδίδεται στη λογοτεχνία και βρίσκεται στο επίκεντρο των μεταφραστικών σπουδών».²⁴⁵

Απόδειξη της αξίας και της σημασίας της λογοτεχνικής μετάφρασης ως τομέα έρευνας είναι το ότι, εδώ και αρκετές δεκαετίες, θεωρείται ένα από τα σημαντικότερα πνευματικά οχήματα που προωθούν την ιδέα της πολυπολιτισμικότητας και διαπολιτισμικότητας σε ένα κόσμο όπου οι γεωπολιτικές εξελίξεις επιβάλλουν, όσο ποτέ άλλοτε, το σεβασμό και την αποδοχή του “Άλλου”. Σε αυτό το ρόλο ενός νέου ανθρωπισμού, η θέση του λογοτεχνικού έργου και ο ρόλος τη λογοτεχνικής μετάφρασης, μέσα σε ένα νέο καθεστώς πολυγλωσσίας, καθίστανται όλο και πιο σημαντικοί καθώς μάλιστα εκτός από αυτή τη διάσταση που θα μπορούσαμε να αποκαλέσουμε “ουμανισμό”, αρκετοί αναφέρουν στη θεώρησή τους και την έννοια της άμιλλας :

«Η πολυγλωσσία συνιστά στοιχείο ενός πολιτισμού ο οποίος δεν είναι ούτε πλαίσιο συνδιαλλαγής μεταξύ αυθύπαρκτων εθνικών συνόλων, ούτε ενιαία ιστορική οντότητα βαθμιαίας ανάπτυξης και ωρίμανσης· βρίσκεται πλησιέστερα σε ένα ανοιχτό αγωνιστικό πεδίο, όπου οι αγώνες επικεντρώνονται όχι τόσο στην παγίωση συγκεκριμένων αντιλήψεων ή ιδεών, όσο στην αξιοποίηση και διαρκή δοκιμασία κάθε αντίληψης και κάθε ιδέας. Οι μεταφραστικές σχέσεις μεταξύ γλωσσών στο έδαφος ενός τέτοιου στίβου δεν είναι σχέσεις ερμηνευτικής κατανόησης του “άλλου” ή της ιστορίας· είναι μάλλον σχέσεις άμιλλας για την καίρια νοηματική φόρτιση ενός επείγοντος παρόντος. Αυτό που ορίζει έναν τέτοιο πολιτισμό μέσα στον χρόνο δεν είναι το “πνεύμα” του αλλά η τέχνη με την οποία το ασκούν οι γλώσσες του στην εξέλιξή τους».²⁴⁶

²⁴⁵ Τιτίκα Δημητρούλια – Γιώργος Κεντρωτής, *Λογοτεχνική Μετάφραση. Θεωρία και Πράξη*, Ελληνικά Ακαδημαϊκά Ηλεκτρονικά Συγγράμματα και Βοηθήματα, 2015, σελ.6, στο https://repository.kallipos.gr/bitstream/11419/5252/1/00_master_document.pdf.

²⁴⁶ Γιώργος Βάρσος, “Το μεταφραστικό εγχείρημα και τα σημάδια του στο κείμενο”, Πρακτικά Ημερίδας “Η γλώσσα της λογοτεχνίας και η γλώσσα της μετάφρασης”, Θεσσαλονίκη, Κέντρο Ελληνικής Γλώσσας, 1998 στο Πύλη για την ελληνική γλώσσα https://www.greek-language.gr/greekLang/literature/studies/literature_translation/07_varsos.html

Κατά τα άλλα, η δυναμική ένταξη της μετάφρασης και της λογοτεχνικής μετάφρασης ως γνωστικών αντικειμένων σε πολλά ακαδημαϊκά και άλλα προγράμματα μεταφραστικών σπουδών σε ολόκληρο τον κόσμο αναδεικνύει τόσο τη διαχρονική τους αξία όσο και την επικαιρότητα που διατηρεί στις ημέρες μας ο σχετικός με τη μετάφραση λόγος και προβληματισμός και η επιστήμη της Μεταφρασιολογίας. Από τις δεκαετίες του 1970 και 1980, μέχρι το πέραςμα στον εικοστό πρώτο αιώνα και τις μέρες μας, τα προγράμματα μεταφραστικών σπουδών «αναπτύσσονται διαρκώς, σε κατεύθυνση διεπιστημονική, προσεγγίζοντας τις ποικίλες όψεις της μετάφρασης στην εποχή μας, σε παγκόσμιο επίπεδο».²⁴⁷ Και στην Ελλάδα, σε ορισμένα ξενόγλωσσα ακαδημαϊκά Τμήματα, η λογοτεχνική μετάφραση διδάσκεται σε προπτυχιακό και σε μεταπτυχιακό επίπεδο, ενώ, από το 1986, λειτουργεί το Τμήμα Ξένων Γλωσσών, Μετάφρασης και Διερμηνείας του Ιονίου Πανεπιστημίου, το μοναδικό στην Ελλάδα πανεπιστημιακού επιπέδου Τμήμα εκπαίδευσης ελληνόφωνων μεταφραστών και διερμηνέων. Στο Τμήμα αυτό, η Λογοτεχνική Μετάφραση μαζί με την Τεχνική Μετάφραση καθώς και τη Μετάφραση Οικονομικών και Νομικών κειμένων αποτελεί βασικό άξονα διδασκαλίας, άσκησης και απόκτησης εμπειριών σε τρεις γλώσσες εργασίας, την αγγλική, τη γαλλική και τη γερμανική.

Ενδεικτικές των ερευνητικών παραμέτρων στον τομέα της Λογοτεχνικής Μετάφρασης, είναι οι υπότιτλοι του πρώτου κεφαλαίου του ανωτέρω αναφερθέντος πονήματος, με τίτλο “Πολιτισμός, λογοτεχνία, μετάφραση, ιεραρχίες, πολυσυστήματα, νόρμες”: Η μετάφραση ως έργο του μεταφραστή / Μετάφραση, γλώσσα, ύφος / Μεταφρασιμότητα, πιστότητα, ισοδυναμία, ποιότητα και επικοινωνία / Λογοτεχνική μετάφραση Ι: ορολογία και απόπειρα ορισμού / Λογοτεχνική μετάφραση ΙΙ: μετάφραση, λογοτεχνία, πολιτισμός / Η λογοτεχνική μετάφραση ως επαφή πολιτισμών και οι στρατηγικές μετάφρασης / Η λογοτεχνική μετάφραση ως διαδικασία λήψης αποφάσεων.

Οι υπότιτλοι αυτοί αποτελούν ένα χαρακτηριστικό παράδειγμα της πρωτοκαθεδρίας που δείχνει να κατέχει στις μεταφραστικές σπουδές και κυρίως στις περί τη λογοτεχνική μετάφραση προσεγγίσεις η πολιτισμική διάσταση της θεώρησης καθώς και η τάση για θεωρητικοποίηση απέναντι στην πράξη σε αντίθεση με τους επαγγελματίες μεταφραστές οι οποίοι συχνά παραβλέπουν τη θεωρία, αναζητώντας γρήγορες και πρακτικές λύσεις στα προβλήματα που αντιμετωπίζουν. Ορισμένοι

²⁴⁷ Τ. Δημητρούλια – Γ. Κεντρωτής, *Λογοτεχνική Μετάφραση.....ο.π.,σελ.6*

μάλιστα κάνουν λόγο για δυσπιστία ανάμεσα στις δύο πλευρές κάτι που δεν σημαίνει ότι η θεωρία και η πράξη δεν μπορούν να συμβαδίσουν, πόσο μάλλον σε μια ερευνητική εργασία.

Αν θέλαμε να παραθέσουμε, εν συντομία, ορισμένες αντιπροσωπευτικές απόψεις θεωρητικών σχετικών με το ζήτημα αυτό, ώστε να καταδειχθεί το εύρος και η σημασία της συγκεκριμένης “αντιπαράθεσης”, θα αναφέραμε τον Valentine Garcia Yebra σύμφωνα με τον οποίο “μεταφράζω” σημαίνει πρώτα κατανοώ. Η λογοτεχνική μετάφραση δεν είναι αδύνατη αλλά σίγουρα είναι πολύ δύσκολη. Οι δυσκολίες φαντάζουν ακόμα μεγαλύτερες αν ο μεταφραστής δεν έχει μελετήσει και κατανοήσει το πρωτότυπο στη μητρική του γλώσσα αλλά και αν δεν γνωρίζει σε βάθος τη μητρική του γλώσσα. Η κατανόηση και η ικανότητα έκφρασης του μεταφραστή αποτελούν τα δυο βασικά χαρακτηριστικά για μια καλή μετάφραση σύμφωνα με τον Yebra.²⁴⁸ Οι απόψεις του Yebra για το αν είναι δυνατή η μετάφραση συνάδουν με τις απόψεις του Mounin ο οποίος υποστηρίζει ότι η μετάβαση των ιδεών από γλώσσα σε γλώσσα είναι απολύτως εφικτή διαδικασία και με την άποψη του Newmark κατά τη γνώμη του οποίου «το παν είναι μεταφράσιμο, συχνά όμως εγείρονται δυσκολίες».²⁴⁹

Εν αντιθέσει, ο W. S. Merwin υποστηρίζει για τη μετάφραση της ποίησης ότι η μετάφραση είναι μια αδύνατη αλλά απαραίτητη διαδικασία για την οποία κανείς δεν μπορεί να ισχυριστεί ότι την γνωρίζει. Σύμφωνα με τον ίδιο, δεν υπάρχει μια και μοναδική μέθοδος, αλλά τα περισσότερα προβλήματα επιλύονται στην πορεία ανάλογα με το κάθε ποίημα. Πράγματι, οι μεταφραστές διστάζουν να εμπιστευτούν τα θεωρητικά μοντέλα που προτείνουν οι θεωρητικοί, ενώ καταγράφουν συνήθως τα προβλήματα που αντιμετώπισαν σε συγκεκριμένο κείμενο. Αυτό που τονίζεται συνήθως από τους μεταφραστές είναι η ανάγκη για συνεχή επεξεργασία και επανεκτίμηση του κειμένου, έτσι ώστε να αντιστοιχεί όσο το δυνατόν περισσότερο και σε όλα τα επίπεδα (σημασιολογικό, υφολογικό, πραγματολογικό) στο πρωτότυπο κείμενο.²⁵⁰

²⁴⁸ Αντωνιάδης Παναγιώτης “Valentin Garcia Yebra: Προβλήματα της Λογοτεχνικής Μετάφρασης” στο *Περί Μεταφράσεως σύγχρονες προσεγγίσεις*, συλλογικός τόμος, επιμέλεια Φρειδερίκη Μπατσαλιά, εκδόσεις “Κατάρτι”, 2001, σελ. 151-152

²⁴⁹ G. Mounin, *Problèmes théoriques de la traduction*, “Gallimard”, 1963, p.72, στο Φρειδερίκη Μπατσαλιά – Ελένη Σελλά – Μάζη, *Γλωσσολογική προσέγγιση στη θεωρία και τη διδακτική της Μετάφρασης*, εκδόσεις “Ελλην”, 1997, σελ. 39

²⁵⁰ Βλ. W.S. Merwin, στο *Translating Poetry: The Double Labyrinth*, 1989, p. 139, στο Connolly, “Λογοτεχνική μετάφραση: σε τι χρησιμεύει η θεωρία;”, Πρακτικά Ημερίδας “Η γλώσσα της

Η Katharina Reiss, κάνοντας λόγο για λογοτεχνική μετάφραση, διευκρινίζει ότι γραπτό κείμενο είναι το κείμενο που εντάσσεται στη λογοτεχνία και δεν εξυπηρετεί συγκεκριμένους πρακτικούς σκοπούς και υποστηρίζει ότι είναι δυνατή εξαιτίας των επικοινωνιακών αυτών καταστάσεων που δημιουργούνται. Η λογοτεχνική μετάφραση βασίζεται, κατά κύριο λόγο, στις ικανότητες του μεταφραστή και για το λόγο αυτό θα ήταν χρήσιμο, μέσα από ενδελεχή έρευνα, να κατανοηθούν όσο το δυνατόν καλύτερα οι προθέσεις και οι σκοποί του μεταφραστή.²⁵¹ Η θέση αυτή γειτνιάζει με την αντίστοιχη άποψη του Umberto Eco ο οποίος, προχωρώντας ένα βήμα πιο μπροστά, υποστηρίζει ότι η συνεργασία του συγγραφέα με τον μεταφραστή είναι η ιδανική συνθήκη για το καλύτερο δυνατό αποτέλεσμα, διαμορφώνοντας με αυτό τον τρόπο και τον ιδανικό μεταφραστή λογοτεχνίας.²⁵²

Βασικό όμως μέλημα πολλών γλωσσολόγων και μεταφραστών είναι η έμφαση στη συζήτηση περί της θεωρητικοποίησης της λογοτεχνικής μετάφρασης και η πεποίθηση, όπως ισχυρίζεται η Susan Bassnett, ότι υπάρχουν συγκεκριμένες αρχές που μπορούν να οριστούν και να κατηγοριοποιηθούν.²⁵³ Την επισήμανση ότι δεν υπάρχουν γενικές αρχές υπογραμμίζει και ο Savory²⁵⁴ στα τέλη της δεκαετίας του 1950, ενώ με την ίδια άποψη συμφωνεί και ο Meschonnic.²⁵⁵

Ωστόσο, δεν είναι λίγοι αυτοί που επιχείρησαν να παρουσιάσουν κάποιους κανόνες ως οδηγίες που θα χρησίμευαν στη μετάφραση λογοτεχνικών κειμένων. Ο Lefevere²⁵⁶ σημειώνει ότι ο στόχος του μεταφραστή πρέπει να είναι η απόδοση του λογοτεχνικού κειμένου-πηγή με ακρίβεια, ούτως ώστε να εκφραστεί η άποψη του συγγραφέα για ένα δεδομένο θέμα και προτείνει στρατηγικές (όπως τη φωνηματική μετάφραση, την

λογοτεχνίας και η γλώσσα της μετάφρασης”, Θεσσαλονίκη, Κέντρο Ελληνικής Γλώσσας, 1998 στο Πύλη για την ελληνική γλώσσα

https://www.greeklanguage.gr/greekLang/literature/studies/literature_translation/01_conolly.html

²⁵¹ Μαρία Παπαδάκη, “Katharina Reiss: Η Μετάφραση Λογοτεχνικών Κειμένων” στο *Περί μεταφράσεως σύγχρονες...*, ό.π., σελ.167

²⁵² Σ. Βασιλειάδου - Π. Ναούμ, “Ποίηση και Μετάφραση” στο *Περί μεταφράσεως σύγχρονες...*, ό.π., σελ.158-160

²⁵³ S. BASSNETT- S. McGUIRE, *Translation Studies*. Λονδίνο & Νέα Υόρκη: Routledge, . [1980] [2] 1991, p.11 στο David Connolly, “Λογοτεχνική μετάφραση: σε τι χρησιμεύει...”, ό.π., σελ.14

²⁵⁴ T.SAVORY, 1957. *The Art of Translation*. Λονδίνο: Jonathan Cate., 1957, p. 49-50, στο David Connolly, “Λογοτεχνική μετάφραση: σε τι χρησιμεύει...”, ό.π., σελ.14

²⁵⁵ H. Meschonnic, *Pour la poétique II, Epistémologie de l'écriture, Poétique de la Traduction*, Paris, Gallimard, 1973, στο Φρειδερίκη Μπατσαλιά – Ελένη Σελλά – Μάζη, *Γλωσσολογική προσέγγιση...* ό.π., σελ.36

²⁵⁶ A. Lefevere, *Translating Poetry: Seven Strategies and a Blueprint*. Amsterdam & Assen, Van Gorcum.1975

κυριολεκτική μετάφραση) που θα βοηθήσουν τον μεταφραστή να πετύχει το σκοπό του.²⁵⁷

Ο Holmes²⁵⁸ αντιμετωπίζει τη λογοτεχνική μετάφραση ως μια πολυεπίπεδη διαδικασία, κατά τη διάρκεια της οποίας ενώ μεταφράζονται μικρές φράσεις από το κείμενο-πηγή, ο μεταφραστής πρέπει να έχει ταυτόχρονα υπόψη του το πρωτότυπο αλλά και το κείμενο που θα δημιουργήσει. Τρία βασικά στάδια εντοπίζονται από τον Jones²⁵⁹ το στάδιο της κατανόησης του πρωτότυπου κειμένου, το στάδιο της ερμηνείας και τέλος το στάδιο της δημιουργίας. Ο Bly²⁶⁰ από την πλευρά του, προσφέρει ένα πιο λεπτομερές μοντέλο το οποίο συμπεριλαμβάνει οκτώ στάδια και σε αυτά συμβάλλουν οι αισθήσεις, οι γνώσεις, οι αντιληπτικές, νοητικές και κριτικές ικανότητες του μεταφραστή και φυσικά εξωτερικοί παράγοντες όπως ένας τρίτος δέκτης αναγνώστης.²⁶¹

Ο Clifford Landers, τονίζει ότι ο μεταφραστής πρέπει να είναι άριστος γνώστης της γραμματικής, της σύνταξης και του λεξιλογίου της γλώσσας του πρωτοτύπου και της γλώσσας του μεταφράσματος, αλλά ταυτόχρονα πρέπει να είναι γνώστης και του πολιτισμού της γλώσσας-πηγή. Η επαφή με τον πολιτισμό, τα ήθη και τα έθιμα των δύο λαών του δίνουν τη δυνατότητα να παράγει μία δόκιμη μετάφραση που θα είναι κατανοητή στο αναγνωστικό κοινό προς το οποίο απευθύνεται.²⁶²

Ο Peter Newmark, δεν παρουσιάζει κάποιο συγκεκριμένο θεωρητικό μοντέλο, αλλά υπογραμμίζει τα προβλήματα που μπορεί να αντιμετωπίσει κάποιος κατά τη διάρκεια της μεταφραστικής διαδικασίας (η μετάφραση διαλέκτου, οι νόρμες του πρωτοτύπου, ο ηθικός σκοπός του συγγραφέα και η απόδοσή του) και καταλήγει λέγοντας ότι «μια κάποια ακρίβεια στο πρωτότυπο είναι ίσως το μοναδικό κριτήριο για μια καλή μετάφραση. Τι είδους ακρίβεια εξαρτάται από τον τύπο του κειμένου και από το ίδιο το κείμενο».²⁶³

²⁵⁷ A. Lefevere, *Translating Poetry*.... p. 4, στο David Connolly, “Λογοτεχνική μετάφραση: σε τι χρησιμεύει...”, ό.π., σελ.16

²⁵⁸ J.S. Holmes, *Translated! Papers on Literary Translation and Translation Studies*. Amstredam, Rodopi, 1988

²⁵⁹ F.R. Jones, 1989. “On aboriginal suffrance: A process model of poetic translating”. *Target* 1 (2): 685-689., 1989

²⁶⁰ P. Bly, “The eight stages of translation”, στο *The Kanyon Revue* no.4, no2, 1984, 67-89

²⁶¹ Βλ. και David Connolly, “Λογοτεχνική μετάφραση: σε τι χρησιμεύει...”, ό.π., σελ.18-21

²⁶² Landers Clifford, *Literal Translation* (a practical guide), University of Surrey: Samuelson-Brown Geoffrey, pg.72-80

²⁶³ Peter Newmark, *A textbook of Translation*, Surrey: Longman, pg.171-173

Όσο για την Christiane Nord,²⁶⁴ κάνει λόγο για λειτουργική προσέγγιση της λογοτεχνικής μετάφρασης και ειδικότερα στις ακόλουθες τέσσερις προτάσεις:

1. Ο μεταφραστής ερμηνεύει το κείμενο-προέλευσης όχι μόνο αναφορικά με την πρόθεση του αποστολέα, αλλά επίσης αναφορικά με τη συμβατότητά του προς την κατάσταση-στόχος.
2. Το κείμενο-στόχος πρέπει να συντίθεται κατά τέτοιο τρόπο, ώστε να εκπληρώνει στην κατάσταση-στόχος λειτουργίες συμβατές με την πρόθεση του αποστολέα.
3. Ο κειμενικός κόσμος της μετάφρασης θα πρέπει να επιλέγεται σύμφωνα με την προτιθέμενη λειτουργία του κειμένου-στόχους.
4. Τα κωδικοποιημένα στοιχεία θα πρέπει να επιλέγονται κατά τέτοιο τρόπο, ώστε το αποτέλεσμα του κειμένου-στόχους να ανταποκρίνεται στις προτιθέμενες λειτουργίες του.

Πέρα πάντως από οποιαδήποτε προσέγγιση της μετάφρασης παραμένει, σε μεγάλο βαθμό, αναπάντητο ή τουλάχιστον αδιευκρίνιστο το ερώτημα αν η θεωρία είναι χρήσιμη στη λογοτεχνική μετάφραση. Ο Κεντρωτής, συμπεριλαμβάνοντας προφανώς στην προσέγγισή του κυρίως τη λογοτεχνική μετάφραση, εκφέρει την άποψη ότι «ποτέ δεν θα φτάσουμε στο σημείο να διαθέτουμε εξαντλητική, ενιαία και από όλους αποδεκτή περί Μεταφράσεως θεωρία, που να καλύπτει ταυτοχρόνως τη μετάφραση ως διαδικασία και τη μετάφραση ως αποτέλεσμα».²⁶⁵ Για να ενισχύσει μάλιστα αυτή τη θέση, παραθέτει τον Robert de Beaugrande ο οποίος τονίζει ότι «δεν είναι λογικό να περιμένουμε ότι ένα θεωρητικό μοντέλο γύρω από τη μετάφραση θα επιλύσει όλα τα προβλήματα που απασχολούν τους μεταφραστές. Αυτό που μπορεί να κάνει, είναι να διατυπώσει ένα σύνολο στρατηγικών προσεγγίσεων των προβλημάτων και συντονισμού των διαφόρων απόψεων που συνεπάγονται τα προβλήματα αυτά».²⁶⁶

Το ζήτημα έχει, μεταξύ άλλων, προσεγγίσει σε μελέτη του και ο David Connolly ο οποίος αναφέρει ότι η σχέση μεταξύ θεωρίας και πράξης στη λογοτεχνική μετάφραση υπήρξε πάντα προβληματική. Οι μεταφραστές αντιπαρατίθενται συχνά στους

²⁶⁴ *Translating as a Purposeful Activity: Functionalist Approaches Explained*. Manchester: St. Jerome, 1997 Published online: 27 May 2002 <https://doi.org/10.1075/target.13.1.23tac>

²⁶⁵ Γιώργος Κεντρωτής, *Θεωρία και...ό.π.*, σελ. 16

²⁶⁶ Βλ. Robert de Beaugrande, *Factors in a Theory of Poetic Translating*, Assen, 1978, σ. 135, στο Γ. Κεντρωτής, *Θεωρία και...*, ό.π., σελ.16

θεωρητικούς με ερωτήματα σχετικά με τη χρησιμότητα της θεωρίας. Σε αυτό το σημείο, ο Connolly λέει ότι θα μπορούσαμε να θέσουμε το ερώτημα αν ο σκοπός της θεωρίας της μετάφρασης είναι πράγματι να βοηθάει τον μεταφραστή. Ο ίδιος επιχειρεί να διασαφηνίσει το ρόλο της θεωρίας στη λογοτεχνική μετάφραση συγκρίνοντας καταρχάς δύο βασικές προσεγγίσεις: την εμπειρική και τη θεωρητική. Η εμπειρική προσέγγιση προτιμάται από την πλειοψηφία των μεταφραστών, ενώ τα θεωρητικά μοντέλα της μεταφραστικής διαδικασίας είναι αποτελέσματα κυρίως της έρευνας των γλωσσολόγων. Η μελέτη του καταλήγει με την εξής διαπίστωση:

«Αν λοιπόν η συζήτηση περί μετάφρασης βοηθάει πραγματικά, αυτό συμβαίνει επειδή γινόμαστε πιο συνειδητοί όταν μεταφράζουμε, επειδή καθιστά πιο ενσυνείδητες τις επιλογές μας και μας παρέχει μεγαλύτερη επίγνωση των διαθέσιμων στρατηγικών για την αντιμετώπιση των προβλημάτων. Όπως σοφά παρατηρεί ο Newmark, “η θεωρία της μετάφρασης [...] δεν μπορεί να μετατρέψει έναν κακό μεταφραστή σε καλό”, αλλά, θα πρόσθετα εγώ, αυτό το οποίο μπορεί να κάνει είναι να δείξει στον μεταφραστή ότι στη διαδικασία της μετάφρασης ενέχονται πολύ περισσότεροι παράγοντες απ' όσους έχει συνήθως υπόψη του».²⁶⁷

Από την πλευρά του, ο Ricoeur υποστηρίζει ότι «σε όλα τα επίπεδα ανάλυσης, η μεταφραστική πράξη όχι μόνο προηγείται της θεωρίας της, αλλά αποτελεί αναφαίρετη προϋπόθεσή της».²⁶⁸

Σε κάθε πάντως περίπτωση, αν η γύρω από τη λογοτεχνική μετάφραση συζήτηση οδηγήσει σε ένα πρώτο συμπέρασμα – ζητούμενο, ότι δηλαδή η μετάφραση είναι λογοτεχνικά επαρκής όταν παράγει κείμενο που φαίνεται σαν να είχε γραφτεί εξ αρχής στην οικεία της γλώσσα, το ερώτημα παραμένει σε ποιο βαθμό η καταφυγή του μεταφραστή λογοτεχνίας σε θεωρητικά μοντέλα τον βοηθά στην επίτευξη του στόχου του ή αν απλά τα θεωρητικά μοντέλα έρχονται να συνδράμουν στην έρευνα για το αν μια μετάφραση λογοτεχνικού έργου είναι δόκιμη. Εδώ θα μπορούσαμε ίσως να κάνουμε λόγο για μια κριτική προσέγγιση μετάφρασης η οποία οφείλει να στηρίζεται σε σύγχρονες μεταφραστικές θεωρίες. Ο ερευνητής-μεταφραστής, αφού εντρυφήσει στη μελέτη της μεταφραστικής επιστήμης, είναι σε θέση να επιλέξει τις κατευθυντήριες γραμμές που θα ακολουθήσει προκειμένου να είναι αντικειμενικός και να τεκμηριώσει την κριτική του. Τα κριτήρια μιας καλής ή κακής μεταφραστικής επιλογής πρέπει να

²⁶⁷ David Connolly, “Λογοτεχνική μετάφραση: σε τι χρησιμεύει...ό.π.

²⁶⁸ Paul Ricoeur, *Για τη...*,ό.π., σελ.196, επίμετρο Αλεξάνδρας Λιανέρη

είναι καθορισμένα με σαφήνεια από πριν, το ίδιο ισχύει και για τις μεταφραστικές τεχνικές που θα χρησιμοποιηθούν. Σύμφωνα με τον Venuti ²⁶⁹, η σύγκριση γίνεται όχι μόνο μεταξύ πρωτότυπου και μεταφράσματος αλλά και μεταξύ διαφορετικών μεταφράσεων, γεγονός που αποδεικνύεται ενδιαφέρον όσον αφορά την εκ των υστέρων καταγραφή των μεταφραστικών προβλημάτων. Στις σελίδες της παρούσας διατριβής που ακολουθούν, η αντιπαραβολή αυτή καταδεικνύει τη στρατηγική των μεταφραστών και τις επιτυχημένες ή μη επιλογές των μέσα από αντιπαράθεση ανάμεσα στο πρωτότυπο γαλλικό κείμενο του μυθιστορήματος *L'Amant* της Marguerite Duras και στις δυο ελληνικές μεταφράσεις του οι οποίες πραγματοποιήθηκαν και εκδόθηκαν από διαφορετικούς μεταφραστές λογοτεχνίας σε διαφορετικές χρονικές εποχές. Η έρευνά μας, επομένως, θα μπορούσε να θεωρηθεί και ως μια προσέγγιση του φαινομένου της επαναμετάφρασης γύρω από το θεωρητικό πλαίσιο της οποίας γίνεται λόγος στο παρόν τμήμα της διατριβής αυτής.

Οι σχετικά μικρές σε αριθμό αλλά ενδεικτικές αναφορές Ελλήνων και ξένων μεταφρασιολόγων στον θεωρητικό προβληματισμό γύρω από το φαινόμενο της λογοτεχνικής μετάφρασης επιβεβαιώνουν ότι τις τελευταίες δεκαετίες η επιστήμη της μεταφρασιολογίας έχει προσεγγίσει τις σχέσεις της μετάφρασης με τη φιλοσοφία της γλώσσας, την ερμηνευτική, τη φιλολογία, τη λογοτεχνία και τη γλωσσολογία. Η περιγραφή των μεταφραστικών δυσκολιών, η κατηγοριοποίησή τους και η ερμηνεία τους δεν αποτελεί εργαλείο κανονιστικού χαρακτήρα, αλλά περισσότερο ένα θεωρητικό πλαίσιο που μπορεί να φανεί χρήσιμο στον κάθε μεταφραστή, όταν αντιμετωπίζει παρόμοια προβλήματα. Ακόμα όμως και αν φτάσουμε στη διαπίστωση ότι η μετάφραση, συνεπικουρούμενη από προϋπάρχουσες επιστήμες, έχει συγκροτήσει ένα σύνολο από διαδικασίες και στρατηγικές στις οποίες μπορεί να ανατρέξει ο μεταφραστής, η ίδια η μεταφραστική πράξη και κυρίως η απόδοση ενός λογοτεχνικού κειμένου σε έναν άλλο κειμενικό-πολιτιστικό κώδικα, δεν παύει να απαιτεί μια τεχνική που δεν απαντάται στα εγχειρίδια μετάφρασης. Είναι έμφυτη στον κάθε μεταφραστή και εξαρτάται όχι μόνο από την εξοικείωσή του με τη γλώσσα της λογοτεχνίας, τη γλώσσα εκκίνησης και γλώσσα άφιξης αλλά και με το υφολογικό πλέγμα του συνόλου του έργου του συγγραφέα που μεταφράζει. Τη σημασία αυτού του χώρου της “γλωσσικής ζωής” αναδεικνύει και ο Walter Benjamin όταν λέει:

²⁶⁹ Βλ. σχετικά Lawrence Venuti, “Rethinking translation”, : εισαγωγή στο Γούτσος, Δ. *Ο λόγος της μετάφρασης : Ανθολόγιο σύγχρονων μεταφραστικών θεωριών*, Αθήνα, “Ελληνικά Γράμματα”, 2001

«Η σκοπιμότητα της μετάφρασης έγκειται στην έκφραση της πιο βαθιάς σχέσης των γλωσσών μεταξύ τους. Η ίδια η μετάφραση είναι αδύνατο να μπορέσει να αποκαλύψει, να παράγει αυτή την κρυφή σχέση, μπορεί όμως να την εκθέσει στον βαθμό που την πραγματώνει σε σπερματική ή εντατική μορφή. Και μάλιστα αυτή η έκθεση ενός σημαινομένου μέσω της απόπειρας, του σπόρου της παραγωγής του, είναι ένας τελείως ιδιαίτερος τρόπος έκθεσης, που δεν μπορεί ποτέ να βρεθεί στον χώρο της μη γλωσσικής ζωής».²⁷⁰

Θα τολμούσαμε λοιπόν να ισχυριστούμε ότι στη σύγχρονη προσέγγιση της μετάφρασης υπάρχει η τάση να απορρίπτεται όλο και περισσότερο ο όρος «θεωρία» και προτιμώνται συνολικές θεωρήσεις και σύνδεση με άλλους επιστημονικούς κλάδους, ώστε να αποφεύγεται η προσκόλληση σε μία και μόνη θεωρητική προσέγγιση και να υπάρχει ευελιξία που να ευνοεί τη μελέτη υπό διαφορετικά πρίσματα.

Όσο το εύρος των μεταφραστικών θεωριών και προσεγγίσεων μεγαλώνει, τόσο διαφοροποιούνται τα κριτήρια που θα χαρακτηρίσουν μια μετάφραση καλή ή κακή. Στην πράξη όμως είναι σχεδόν αδύνατο να εφαρμοστούν όλες οι συνισταμένες που κρίνουν την επιτυχία της. Στην παρούσα διατριβή, σκοπός δεν είναι η απαρίθμηση των κριτηρίων που ορίζει κάθε θεωρία αλλά η προσπάθεια συγκέντρωσης κάποιων αντικειμενικών κριτηρίων που θα θέσουν τη βάση για ένα συγκριτικό αναλυτικό σχολιασμό και μια αντικειμενική κριτική των δυο ελληνικών μεταφράσεων του μυθιστορήματος *L'Amant* της Marguerite Duras. Για το λόγο αυτό, αποτέλεσε συνειδητή επιλογή μας η αποφυγή, για μια ακόμα φορά στο πλαίσιο εκπόνησης μεταπτυχιακής ή διδακτορικής έρευνας, της συνηθισμένης εκτενούς αναφοράς στις βασικότερες περί μετάφρασης θεωρίες, των τελευταίων δεκαετιών. Αρκεστήκαμε σε κάποιες υπενθυμίσεις βασικών προβληματισμών γύρω από το φαινόμενο της Λογοτεχνικής Μετάφρασης αποφεύγοντας πολυσέλιδες μακροσκελείς επαναλήψεις οι οποίες, ακόμα και αν θα μπορούσε κάποιος να ισχυριστεί ότι ίσως θα είχαν κάποια θέση σε ένα κεφάλαιο που περιέχει τον όρο “μεταφραστική προσέγγιση”, θεωρήσαμε ότι θα κινδύνευε να εκληφθεί ως προσπάθεια απλής καταγραφής αναγνώσεων και κατοχής μιας ευρύτερης γκάμας θεωρητικής σκευής ελάχιστα χρήσιμης στην προσέγγιση που επιχειρούμε.

²⁷⁰ Βάλτερ Μπένγιαμιν, *Η αποστολή του μεταφραστή*, μετάφραση Γιώργος Σαγκριώτης, Αθήνα, “Πατάκης”, 2011

Όσον αφορά στις τεχνικές τις οποίες θα μπορούσε να χρησιμοποιήσει ο μεταφραστής, δεν θα μπορούσαμε να μην αναφερθούμε στο κλασικό έργο *Stylistique comparée du français et de l'anglais. Méthode de traduction* (1958) των J.P Vinay και J. Darbelnet²⁷¹ το οποίο, παρά την πάροδο χρόνων, εξακολουθεί να αποτελεί σημείο αναφοράς τόσο για γλωσσολόγους όσο και για μεταφραστές. Στο βιβλίο αυτό, οι δυο ερευνητές-θεωρητικοί αποπειράονται μία συγκριτική υφολογική ανάλυση της γαλλικής και της αγγλικής γλώσσας. Μελετούν κείμενα και στις δύο γλώσσες, σημειώνουν τις διαφορές που υπάρχουν μεταξύ των δύο συστημάτων, ορίζοντας παράλληλα τις διάφορες στρατηγικές και τεχνικές που υιοθετούνται από τους μεταφραστές. Διακρίνουν επίσης τρία επίπεδα διάρθρωσης της γλώσσας:

- το επίπεδο της γραμματικής,
- το επίπεδο του λεξιλογίου και
- το επίπεδο του μηνύματος.

Στο έργο τους αυτό, για πρώτη φορά εμφανίζεται ο όρος “Μεταφραστική Μονάδα”, η μελέτη της οποίας αποτελεί εργαλείο για την ανάλυση της μεταφραστικής διαδικασίας και του μεταφραστικού αποτελέσματος. Οι συγγραφείς σημειώνουν ότι η λέξη δεν μπορεί να αποτελέσει από μόνη της μια Μεταφραστική Μονάδα. Επομένως, η Μεταφραστική Μονάδα, ως όρος, εμπεριέχει μια ασάφεια αφού δεν γνωρίζουμε την ακριβή έκτασή της, αν δηλαδή αποτελείται από φράσεις ή συντάγματα. Πάντα με βάση τους J.P Vinay και J. Darbelnet, η αντιπαραβολή πρωτότυπου-μεταφράσματος σε επίπεδο Μεταφραστικής Μονάδας οδήγησε στην ανάπτυξη των επτά μεταφραστικών τεχνικών, άμεσων και έμμεσων, οι οποίες μπορούν να χρησιμοποιηθούν και από τους μεταφραστές, ώστε να ανταπεξέλθουν στις τυχόν δυσκολίες της μεταφραστικής διαδικασίας.

Οι τεχνικές αυτές είναι οι εξής :

A) τεχνικές άμεσης μετάφρασης

- δάνειο (emprunt): η λέξη μεταφέρεται απευθείας στη γλώσσα-στόχο, συνήθως με φωνητική μεταγραφή στα ελληνικά.

²⁷¹ J.P. Vinay, J. Darbelnet, *Stylistique comparée du français et de l'anglais. Méthode de traduction*, Paris, “Didier”, 1958/1977. Βλ. σχετικά, μεταξύ άλλων, και Σ. Γραμμενίδης, “Η γλωσσική διάσταση της μετάφρασης”, https://repository.kallipos.gr/bitstream/11419/3902/2/05_chapter_02.pdf

- έκτυπο (calque): η έκφραση μεταφέρεται κατά λέξη στη γλώσσα-στόχο.
- κατά λέξη μετάφραση (traduction littérale): η μετάφραση γίνεται λέξη προς λέξη.

B) τεχνικές έμμεσης μετάφρασης

- μετάταξη (transposition): πρόκειται για μετατόπιση ενός μέρους του λόγου, χωρίς όμως να αλλάζει η σημασία.
- μετατροπία (modulation): η οπτική γωνία του μηνύματος στη γλώσσα-πηγή μεταβάλλεται.
- ισοδυναμία (équivalence): μια κατάσταση περιγράφεται με διαφορετικά μέσα στις δύο γλώσσες, ιδίως όταν πρόκειται για παροιμίες, ιδιωματικές εκφράσεις, επιφωνήματα.
- προσαρμογή (adaptation): όταν οι πολιτισμικές αναφορές της γλώσσας-πηγής δεν αντιστοιχούν ακριβώς σε αυτές της γλώσσας-στόχου, αναζητούμε μια αντίστοιχη πολιτισμική πραγματικότητα.

Η παραπάνω ταξινόμηση των στρατηγικών μετάφρασης βασίζεται κατά κύριο λόγο στη γλωσσολογική ανάλυση της μεταφραστικής διαδικασίας. Η προσέγγιση της μετάφρασης μέσα από τη γλωσσολογία άσκησε τεράστια επιρροή στις μεταφραστικές σπουδές, έγινε δεκτή με ενθουσιασμό ή κατακρίθηκε, είναι όμως βέβαιο πια ότι τα δύο πεδία συνδέονται άρρηκτα:

«Η Επιστήμη-κατά πολλούς η “Θεωρία”- της Μετάφρασης, ως πεδίο έρευνας, ασχολούμενη με μεταφράσεις κειμένων και όχι λέξεων, αποτελεί κλάδο της Συγκριτικής Γλωσσολογίας και δη τομέα της (Συγκριτικής) Κειμενογλωσσολογίας, κι ως μην έχει καταφέρει μέχρι σήμερα ο τεράστιος και σημαντικότερος αυτός τομέας της Γλωσσολογίας να ορίσει επακριβώς το αντικείμενό του και να ταξινομήσει ή, καλύτερα, να βάλει τάξη στις σε αυτόν υπαγόμενες κατηγορίες του γλωσσολογικώς επιστητού».²⁷²

Τη σημασία της Γλωσσολογίας στις μεταφραστικές σπουδές και επομένως και στην ταξινόμηση των στρατηγικών μετάφρασης που ακολουθούν επιβεβαιώνει και η Μαρία Τσίγκου η οποία, στο βιβλίο της *Γλωσσολογία και Μετάφραση*²⁷³ υποστηρίζει ότι έργο του γλωσσολόγου είναι η επιστημονική σπουδή και η συστηματική ανάλυση της

²⁷² Γ. Κεντρωτής, *Θεωρία και ...*, ό.π.,σελ.79.

²⁷³ Μαρία Τσίγκου, *Γλωσσολογία και Μετάφραση*, Αθήνα, “Διάυλος”, 2012.

γλώσσας και έργο του γλωσσολόγου που ασχολείται με τη μετάφραση για διδακτικούς σκοπούς είναι, μεταξύ άλλων:

- α) η ανάδειξη των σχέσεων που διέπουν τη γλωσσολογία και τη μετάφραση,
- β) η εφαρμογή μιας γλωσσολογικής θεωρίας για την ανάλυση του προς ή/και από μετάφραση κειμένου και
- γ) η πρόταση μεθοδολογικών εργαλείων για την υποστήριξη του δόκιμου μεταφραστή στο, ομολογουμένως, δύσκολο έργο του.

Η ερευνήτρια κάνει πράξη τις παραπάνω στοχεύσεις ορίζοντας τη μεταφραστική μονάδα με συντακτικά κριτήρια, δανεισμένα από τη Δομική και Λειτουργική Γλωσσολογία, και προτείνοντάς την ως μεθοδολογικό εργαλείο κατάτμησης του κειμένου-πηγή. Με την πρόταση αυτή, η οποία στο συγκεκριμένο πόνημα εφαρμόζεται στο ζεύγος Γαλλικής-Ελληνικής, δίνεται η δυνατότητα στους δόκιμους μεταφραστές να ασκηθούν στην επεξεργασία των νοημάτων που μεταφέρει το κείμενο-πηγή, ώστε να γίνουν πλήρως κατανοητά πριν μεταφερθούν στη γλώσσα-στόχο. Ακολουθώντας την, αποφεύγονται λάθη προερχόμενα από παρερμηνείες και αντίθετες ερμηνείες ενώ ταυτοχρόνως αναγνωρίζονται πολιτισμικές, σημασιολογικές, συντακτικές, μορφολογικές και λεξιλογικές ιδιαιτερότητες, οι οποίες, στη συνέχεια, μένει να αποδοθούν με τον καλύτερο δυνατό τρόπο στο μετάφρασμα.

B. Η τέχνη της μετάφρασης και η μετάφραση πεζογραφίας

Για την βαθύτερη κατανόηση του φαινομένου της επαναμετάφρασης του *Εραστή*, στο οποίο θα αναφερθεί διεξοδικά στη συνέχεια αυτή η διατριβή, αλλά και της ευρύτερης υποδοχής της Marguerite Duras στην Ελλάδα, ας επισημανθεί ότι, με την πάροδο των δεκαετιών, γίνεται όλο και περισσότερο εμφανής η διαπίστωση ότι η λογοτεχνική μετάφραση προϋποθέτει απαραίτητως την αποκωδικοποίηση του πρωτότυπου κειμένου, δηλαδή την αποτίμηση της συνολικής δόμησής του και τη συσχέτισή του με το χρόνο και τόπο παραγωγής του. Οι μεταφραστές προσεγγίζουν το αυθεντικό έργο επιστρατεύοντας πολλά και διαφορετικά μέσα. Επομένως, δεν ενεργούν ως απλοί αναγνώστες. Αντιθέτως, η εργασία τους περιλαμβάνει την ερμηνεία αλληγοριών και κρυμμένων νοημάτων, με αποτέλεσμα τα υπό παραγωγή κείμενά τους να αντανακλούν

μία δημιουργική ερμηνεία του αυθεντικού έργου. Ο Peter Bush²⁷⁴ δηλώνει ότι ο λογοτεχνικός μεταφραστής δημιουργεί ένα νέο σχήμα σε μία διαφορετική γλώσσα, βασισμένος στην προσωπική του μελέτη, έρευνα και δημιουργικότητα. Αυτή η καινούργια δημιουργία με τη σειρά της καθίσταται η βάση για πολλαπλές αναγνώσεις και ερμηνείες που θα ξεπεράσουν τις προθέσεις τόσο του αυθεντικού συγγραφέα, όσο και του μεταφραστή. Παρ' όλα αυτά, αποτελεί τον καρπό χιλιάδων αποφάσεων, ορισμένων σημαντικών και άλλων αμελητέας αξίας.

Κατά τον Peter Bush,²⁷⁵ η λογοτεχνική μετάφραση είναι η αυθεντική και ταυτόχρονα υποκειμενική δραστηριότητα που εδράζεται σε ένα σύνθετο δίκτυο κοινωνικών και πολιτισμικών πρακτικών. Η ενασχόληση με αυτήν φέρνει τους μεταφραστές αντιμέτωπους με λέξεις από τις οποίες εξάγεται ένα ιδιαίτερο ηχητικό άκουσμα. Επιπλέον, οι λέξεις αυτές, καρπός της έμπνευσης ενός συγγραφέα που ενδεχομένως να έχει αποβιώσει βιολογικά ή μεταφορικά, βρίσκονται σε ένα συγκεκριμένο περικείμενο, που τις αναδεικνύει και ταυτόχρονα τις περιορίζει.

Πέρα όμως από αυτό το «σύνθετο δίκτυο κοινωνικών και πολιτισμικών πρακτικών», ας σημειωθεί ότι η σχετική με τη μετάφραση και κυρίως τη λογοτεχνική μετάφραση συζήτηση που γίνεται με βάση θεωρητικές παραμέτρους και μεταφραστικές τεχνικές συνεχίζεται και στις πρώτες δεκαετίες του εικοστού πρώτου αιώνα. Η ανάδειξη της μετάφρασης και ως τέχνης αποτελεί πάντα μια από τις επίμαχες διαστάσεις των σχετικών ζυμώσεων οι οποίες αποδεικνύουν τη σημασία και επικαιρότητα του ζητήματος προβάλλοντας, παράλληλα, τις συχνά διαφορετικές απόψεις. Οι διαφοροποιήσεις στον εκδοτικό χάρτη, συνέπεια, μεταξύ άλλων, γεωπολιτικών αλλαγών, πολυγλωσσίας - πολυπολιτισμικότητας και καινοτόμων δράσεων, σε συνδυασμό με τις νέες τεχνολογίες που όλο και δυναμικότερα υπεισέρχονται στον χώρο της μετάφρασης, τείνουν να διαμορφώσουν μια νέα εικόνα και στον τομέα της λογοτεχνικής μετάφρασης.

Ένα από τα πολλά χαρακτηριστικά παραδείγματα που πλαισιώνουν αυτή τη διαπίστωση θα μπορούσε να θεωρηθεί η πρωτοβουλία, τον Απρίλιο του 2007, των Πανεπιστημιακών Εκδόσεων του Yale στις ΗΠΑ που ανακοίνωσαν ότι είχαν λάβει μια “γενναιόδωρη προσφορά” που θα χρηματοδοτούσε μια “νέα σημαντική σειρά

²⁷⁴ Όπως αναφέρεται στη Baker στο Baker M. Routledge *Encyclopedia of Translation Studies*. London and New York: Routledge 2001: 129

²⁷⁵ Όπως αναφέρεται στη Baker, 2001: 127

λογοτεχνικών μεταφράσεων” προς την αγγλική γλώσσα, τη *lingua franca* της εποχής μας. Έτσι, αναγγέλθηκε η δημιουργία της εκδοτικής σειράς “The Margellos World Republic of Letters”, η προσπάθεια να οργανωθεί μια “Παγκόσμια Πολιτεία των Γραμμάτων” με την οικονομική στήριξη του Έλληνα επιχειρηματία Θεόδωρου Μαργέλλου και της συζύγου του Σεσίλ Ιγγλέση-Μαργέλλου, δόκιμης μεταφράστριας και κριτικού. Διακηρυγμένος στόχος ήταν εξ αρχής - και παραμένει έκτοτε- «να φθάσουν στον αγγλόφωνο κόσμο οι κορυφαίοι ποιητές, μυθιστοριογράφοι, δοκιμιογράφοι, φιλόσοφοι και δραματουργοί από την Ευρώπη, τη Λατινική Αμερική, την Ασία και τη Μέση Ανατολή, να ενθαρρυνθούν ο διεθνής διάλογος και οι γόνιμες πολιτισμικές ανταλλαγές». ²⁷⁶ Την υλοποίηση του στόχου και τον εν γένει συντονισμό του φιλόδοξου εγχειρήματος ανέλαβε, σαν έτοιμος από καιρό, ο John Donatich, διευθυντής των Πανεπιστημιακών Εκδόσεων του Yale, ένας άνθρωπος με παρελθόν και μεγάλη εμπειρία στην εκδοτική βιομηχανία. Λέει σχετικά με το εκδοτικό αυτό άνοιγμα αλλά και για την τέχνη της μετάφρασης και τον μεταφραστή :

«Ορισμένοι από τους συγγραφείς που εκδίδουμε είτε ήταν τελείως παραγνωρισμένοι παλαιότερα είτε εγκαταλείφθηκαν από τους πρώτους τους εκδότες στην αγγλική γλώσσα. Είναι πράγματι πολύ δύσκολο να «πουλήσεις» ένα τέτοιο «προϊόν» και αρκετοί εκδότες διστάζουν να χρηματοδοτούν για πολύ κάτι που δεν αποφέρει τα προσδοκώμενα. Κανείς δεν μπορεί να μη λάβει υπόψη του την οικονομική διάσταση. Η πρόκληση λοιπόν έγκειται στο πώς μπορείς να φέρεις πίσω τα χρήματα. Έχω παρατηρήσει πάντως ότι πολλοί εκδότες δεν βάζουν καν τα ονόματα των μεταφραστών στα εξώφυλλά τους. Αντιθέτως, για εμάς η μετάφραση είναι η ίδια μια πρωτογενής εμπειρία. Η δική μας προσέγγιση είναι διαφορετική: εμείς θέλουμε να αναδείξουμε και να τιμήσουμε την τέχνη και τον κόπο της μετάφρασης. Στην ιστοσελίδα μας (<http://www.worldrepublicofletters.com>) φιλοξενούμε συνεντεύξεις όχι μόνο συγγραφέων αλλά και μεταφραστών. Τα βιβλία μας εκδίδονται πάντοτε με προλόγους ή επίμετρα των τελευταίων». ²⁷⁷

Από την πλευρά του, ο Αιγύπτιος μεταφραστής Khaled Raouf, που μεταφράζει από τα Ελληνικά στα Αραβικά και αντιστρόφως, πιστεύει ότι το μετάφρασμα «είναι τέχνη και

²⁷⁶ Γρηγόρης Μπέκος: “Τζον Ντόνατιτς: Η μετάφραση είναι τέχνη, είναι μια πρωτογενής εμπειρία”, στο ΤΟ ΒΗΜΑ, 14 Νοεμβρίου 2015 στο <https://www.tovima.gr/2015/11/14/books-ideas/tzon-ntonatits-i-metafrasi-einai-texni-einai-mia-prwtogenis-empeiria/>

²⁷⁷ Γρηγόρης Μπέκος: “Τζον Ντόνατιτς: Η μετάφραση είναι...ο.π.

όχι επιστήμη όπως λένε και γράφουν μερικοί... Είναι μια αναβίωση της δημιουργικής φαντασίας του συγγραφέα σε μια νέα γλώσσα».²⁷⁸ Και προσθέτει:

«Η μετάφραση είναι δημιουργία, είναι “παράλληλη γραφή” αν θέλετε. Άρα, ο μεταφραστής πρέπει να κατέχει τούτη την τέχνη όπως πρέπει να κατέχει τις δύο γλώσσες που διαχειρίζεται. Όπως επίσης πρέπει να ξέρει σε βάθος και τις δύο κουλτούρες. Μεταφράζοντας ένα κείμενο ενός συγγραφέα, στην ουσία μεταφέρει ένα πολιτισμό, μια κουλτούρα, ένα άλλο κόσμο και πρέπει όλο αυτό να γίνει με ένα φυσικό τρόπο δηλαδή να διαβάζεται με ευκολία. Όταν υπάρχουν αυτά, τότε λογικά αναδεικνύεται το έργο».²⁷⁹

Στο ερώτημα αν είναι εύκολο να συμμεριστεί ο μεταφραστής το πνεύμα, τη φιλοσοφία του δημιουργού, όταν απέχει πολύ από τη κουλτούρα του, όταν δεν αντιλαμβάνεται επαρκώς το πνευματικό ή πολιτισμικό περιβάλλον μέσα στο οποίο δημιουργείται το πρωτότυπο έργο, ο Raouf απαντά :

«Τυχάνει μερικές φορές στην ζωή του μεταφραστή να συναντά κείμενα ή να μεταφράζει δημιουργούς που “απέχουν” από το πνευματικό ή πολιτισμικό του περιβάλλον, αυτό όμως είναι ένα σημαντικό κομμάτι της δουλειάς του μεταφραστή. Προϋποθέτει σοβαρή μελέτη από μέρους του για να μπορέσει ύστερα να τα αποδώσει σε μία άλλη γλώσσα. Κάπως μοιάζει μερικές φορές με την δουλειά ενός ηθοποιού που μελετά τον χαρακτήρα από τη γέννηση του μέχρι εκείνη τη στιγμή που μιλά και στην δική μας περίπτωση που γράφει».²⁸⁰

Ο θεωρητικός της μετάφρασης Douglas Robinson, υποστηρίζει ότι ο μεταφραστής δεν μιμείται απλώς το κείμενο-πηγή, αλλά τις τεχνικές με τις οποίες ο συγγραφέας δημιουργεί το κείμενο-πηγή και επιδιώκει να παραγάγει όχι μια κατώτερη μίμηση ενός σπουδαίου κειμένου, αλλά ένα σπουδαίο μιμητικό κείμενο που είναι ποιοτικά διαφορετικό από το πρότυπό του.²⁸¹

²⁷⁸ ΑΦΙΕΡΩΜΑ ΣΤΗ ΛΟΓΟΤΕΧΝΙΚΗ ΜΕΤΑΦΡΑΣΗ – Χάλεντ Ραούφ, Επιμέλεια – Συνέντευξη: Πέρσα Κουμούτση, *fractal Η γεωμετρία των ιδεών*, 24/6/2015

²⁷⁹ ΑΦΙΕΡΩΜΑ ΣΤΗ ΛΟΓΟΤΕΧΝΙΚΗ ΜΕΤΑΦΡΑΣΗ – Χάλεντ Ραούφ..., ό.π.

²⁸⁰ ΑΦΙΕΡΩΜΑ ΣΤΗ ΛΟΓΟΤΕΧΝΙΚΗ ΜΕΤΑΦΡΑΣΗ – Χάλεντ Ραούφ..., ό.π.

²⁸¹ Robinson, Douglas. (2017). “What kind of literature is a literary translation?” *Target*. 29, σελ. 441. Ανάκτηση από

https://www.researchgate.net/publication/319138714_What_kind_of_literature_is_a_literary_translation

Ο καταξιωμένος μεταφραστής λογοτεχνίας, συγγραφέας και σκηνοθέτης Αχιλλέας Κυριακίδης,²⁸² θεωρεί τη μετάφραση δημιουργική ανάγνωση και τον μεταφραστή-διαμεσολαβητή ανάμεσα σε δύο γλώσσες. Λέει χαρακτηριστικά :

«Το σημαντικό δεν είναι τόσο το να ξέρεις καλά τη γλώσσα του συγγραφέα, αλλά τη δική σου. Μόνο ένας που ξέρει καλά ελληνικά δικαιούται να αναγνωριστεί ως καλός μεταφραστής. Κι αν ξέρει μέτρια αγγλικά ή γαλλικά, αυτά καλύπτονται. Αυτό είναι το ένα. Το άλλο είναι ότι καλός μεταφραστής δεν θα πρέπει να λογαριάζεται τόσο αυτός που μεταφράζει σωστά τις λέξεις του πρωτοτύπου, όσο αυτός ο οποίος καταφέρνει να αποδώσει το ύφος και το ρυθμό. Δεν έχω το δικαίωμα, αν πούμε, να γεμίσω με τελείες το κείμενο ενός συγγραφέα που συνηθίζει να γράφει μακροπερίοδες παραγράφους. Είναι όπως στον κινηματογράφο: αν ο σκηνοθέτης θέλει να γυρίσει μια σκηνή μονοπλάνο, δεν μπορεί ο μοντέρ να του την κόψει. Οφείλεις να βάλεις το στίγμα του συγγραφέα δηλαδή, όχι το δικό σου. Την ίδια στιγμή όμως, ο μεταφραστής πρέπει να είναι και συγγραφέας. Θα μεταφράσει καλύτερα. Γιατί θα ξέρει με τι πόνο διαλέχτηκαν οι λέξεις, τα σημεία στίξης κλπ».²⁸³

Ο μεταφραστής και ποιητής Γιώργος Μπλάνας, τονίζει πόσο σημαντικό είναι ο μεταφραστής να στοχεύει στη δημιουργία ενός δικού του λογοτεχνήματος :

«Δεν υπάρχει τρόπος μεταφοράς μιας λογοτεχνικής πρότασης, άλλος από την παραγωγή μιας νέας λογοτεχνικής πρότασης, η οποία οφείλει να συμπεριφέρεται στο πλαίσιο της γλώσσας-στόχου λίγο ως πολύ όπως συμπεριφέρεται το πρωτότυπο στο πλαίσιο της γλώσσας-πηγής. Εννοείται πως η γλωσσική συμπεριφορά υπερβαίνει κατά πολύ το γραμματικό και συντακτικό τυπικό και των δύο γλωσσών - πράγμα που σημαίνει πως η μετάφραση αρχίζει από (και όχι με) την αναγνώριση της γραμματικής και συντακτικής διαμόρφωσης του λογοτεχνήματος. Για τον μεταφραστή, το προς μετάφραση κείμενο αποτελεί ένα είδος πρώτου υλικού, το οποίο καλείται να διαχειριστεί. Αυτό το πρώτο υλικό διαθέτει, βέβαια, οργάνωση αρκετά συνεκτική, αλλά όχι όσο θα μπορούσε να υποθέσει ένας ερμηνευτής, ο οποίος διακατέχεται από τον φетиχισμό της ταυτότητας του λογοτεχνικού κειμένου».²⁸⁴

²⁸² Ας σημειωθεί ότι, μεταξύ άλλων διακρίσεων, ο Κυριακίδης αναγορεύτηκε επίτιμος διδάκτωρ του Τμήματος Ξένων Γλωσσών, Μετάφρασης και Διερμηνείας του Ιονίου Πανεπιστημίου το 2018

²⁸³ Βύρων Κριτζάς, “Ο Αχιλλέας Κυριακίδης είν’ένας άνθρωπος που έρχεται συνεχώς από παντού”, στο POPAGANDA Βιβλίο, 1 Φεβρουαρίου 2014, <https://m.popaganda.gr/art/o-achilleas-kiriakidis-enas-anthropos-pou-erchete-sinechos-apo-pantou/2/>

²⁸⁴ Γιώργος Μπλάνας, “Περί μετάφρασης” *Φρέαρ*, Αφιέρωμα “Μετάφραση”, Τεύχος 3 Απρίλιος 2021, <https://mag.frear.gr/peri-metafrasis/>

Από την πλευρά του, ο Κρίτων Ηλιόπουλος, βραβευμένος μεταφραστής αξιόλογων έργων της ισπανόφωνης λογοτεχνίας, γράφει για το δύσκολο και απαιτητικό έργο της μετάφρασης :

«Η λογοτεχνική μετάφραση υπακούει σε μεγάλο βαθμό στις προσωπικές επιλογές του μεταφραστή και φυσικά ο βαθμός ελευθερίας του μεταφραστή είναι μικρότερος απ' αυτόν του συγγραφέα. Οι επιλογές του συγγραφέα αποτελούν τον ισχυρότερο περιορισμό του μεταφραστή, κάτι πασίγνωστο και πολυσυζητημένο. Με αυτόν τον περιορισμό, την πίστη και υπακοή στις επιλογές του συγγραφέα του πρωτοτύπου, ο μεταφραστής ερμηνεύει. Και η ερμηνεία του είναι ξεχωριστή, όπως ακριβώς κάθε ερμηνεία ενός τραγουδιού του ίδιου συνθέτη είναι μοναδική. Ο μεταφραστής δεν είναι πάντοτε εμπνευσμένος καλλιτέχνης, ίσως δεν έχει το ταλέντο του ερμηνευτή, όπως άλλωστε και πολλοί τραγουδιστές ή ηθοποιοί που αποδίδουν, άλλοτε επιτυχώς και άλλοτε όχι τόσο, τις επιλογές των δημιουργών του πρωτότυπου έργου που ερμηνεύουν. Σίγουρα όμως ο μεταφραστής είναι ειδικευμένος τεχνίτης. Η τέχνη της μετάφρασης τα τελευταία χρόνια διδάσκεται και η διδασκαλία συντομεύει το δρόμο. Από την άλλη, εάν αναγνωρίσουμε ως «γραφιάδες» μονάχα όσους έχουν κάποιο είδος «διπλώματος» ή «πιστοποίησης», η γραφή μάλλον θα φτωχύνει σημαντικά. Θα ήταν μεγάλη ανοησία αν περιορίζαμε την άσκηση των τεχνών του λόγου αποδίδοντάς την αποκλειστικά σε «αδειοδοτημένους» τιτλούχους». ²⁸⁵

Και προσθέτει:

«Προκύπτει το ερώτημα εάν υπάρχουν κάποια «εργαλεία» για το έργο του μεταφραστή λογοτεχνίας; Δεν εννοώ τα λεξικά και τα εγχειρίδια. Το ουσιαστικό εργαλείο για το έργο της μετάφρασης είναι το σύνολο της κουλτούρας του μεταφραστή, η προσωπικότητά του. Αυτό τελικά θα αποτυπωθεί στο αποτέλεσμα, θέλοντας ή μη, όσο καλός «υποκριτής» και αν είναι κάποιος. Θα έλεγα ότι ο μεταφραστής μεταφράζει με την προσωπικότητά του και με την ιστορία του. Και φυσικά το αποτέλεσμα αρέσει ή όχι, αποδίδει επιτυχώς το πρωτότυπο ή όχι». ²⁸⁶

Όσο για τον ποιητή και μεταφραστή Κώστα Κουτσουρέλη, ισχυρίζεται ότι ο μεταφραστής λογοτεχνίας δεν είναι δημιουργός αλλά ερμηνευτής του δημιουργήματος:

²⁸⁵ Κρίτων Ηλιόπουλος, “Περί της τέχνης του μεταφραστή”, στο *Φρέαρ*, Αφιέρωμα “Μετάφραση”, Τεύχος 3 Απρίλιος 2021, <https://mag.frear.gr/peri-tis-technis-toy-metafrasti/>

²⁸⁶ Κρίτων Ηλιόπουλος, “Περί της τέχνης...”, ό.π.

«Ο ποιητής, ο διηγηματογράφος, ο δραματουργός ποιούν, φτιάχνουν έργα καινά. Συλλαμβάνουν μια ιδέα και μετά την αναπτύσσουν απ' αρχής έως τέλους έχοντας όλα τα προνόμια και τα άγχη της λογοτεχνικής ελευθερίας. Ο μεταφραστής δεν ποιεί, δεν συλλαμβάνει κάτι *ab initio*. Τα έργα του δεν είναι δημιουργήματα για τον απλό λόγο ότι τους λείπει το πρωταρχικό, το αναφαίρετο στοιχείο του δημιουργείν, που είναι η βουλητική αυτοδιάθεση. Ο μεταφραστής είναι ερμηνευτής του δημιουργήματος, μετακενωτής, αγωγός του παραπλήσιος με τον ηθοποιό ή τον οργανοπαίκτη. Το έργο του είναι υψίστης σημασίας, ασφαλώς, αλλά εντελώς διαφορετικό: παρουσιάζει, εκτελεί το δημιούργημα, με το ταλέντο του μπορεί ενίοτε και να το αναδείξει, ακόμη και να το βελτιώσει καταπώς είπαμε, όπως τόσοι και τόσοι σπουδαίοι ηθοποιοί έχει τύχει να αναδείξουν με την ερμηνεία τους δράματα ποιοτικώς δευτεροκλασάτα. Όμως και τούτα τα ελαττωματικά ή παρακατιανά πρωτότυπα είναι αυθυπόστατα και, από την πλευρά αυτή, υπέρτερα κάθε μετάφρασής τους, ακόμη και εκείνης που ποιοτικά τα ξεπερνά. Απλούστατα, δεν έχουν την ανάγκη της για να υπάρξουν. Το αντίστροφο, μεταφραστής άνευ συγγραφέως, δεν νοείται. Μόνο κάτι στείροι λογοκλόποι ισχυρίζονται το αντίθετο κι ενώ έχουν ρημάξει τα διπλανά κοτέτσια παριστάνουν την ωοτόκο όρνιθα. Όμως αποσιωπώντας την πατρότητα ενός κειμένου δεν προάγεις τον μεταφραστή (ή τον παραφραστή, ή τον διασκευαστή του) σε δημιουργό».²⁸⁷

Κατά τα άλλα, ανάμεσα στο πλήθος σεμιναρίων, ημερίδων και συνεδρίων που συνεχίζονται να οργανώνονται τόσο από δημόσιους ακαδημαϊκούς φορείς όσο και άλλα ερευνητικά κέντρα, ας αναφερθεί εδώ, ως ένα από τα παραδείγματα που θα μπορούσαν να παρατεθούν ως ένδειξη του συνεχιζόμενου ενδιαφέροντος για τα ζητήματα της λογοτεχνικής μετάφρασης, ο σχετικά πρόσφατος κύκλος σεμιναρίων με θέμα “Η τέχνη της Μετάφρασης” που διοργάνωσε το Ινστιτούτο Γκαίτε σε συνεργασία με το Ελληνικό Ίδρυμα Πολιτισμού το Φεβρουάριο του 2021 σε συνέχεια των επιτυχημένων σεμιναρίων που είχαν πραγματοποιηθεί στο πλαίσιο της 17ης ΔΕΒΘ τον Νοέμβριο του 2020.

Στο πρώτο διαδικτυακό σεμινάριο της σειράς “Η τέχνη της μετάφρασης”, η μεταφράστρια και κριτικός λογοτεχνίας Μαρίνα Αγαθαγγελίδου συζήτησε με την Birgit Hildebrand, μεταφράστρια ελληνικής λογοτεχνίας στα γερμανικά, και την Δέσποινα Κανελλοπούλου, μεταφράστρια γερμανόφωνης λογοτεχνίας στα ελληνικά, για τα περιθώρια ελευθερίας και αυτενέργειας των μεταφραστών λογοτεχνίας, τόσο

²⁸⁷ Κώστας Κουτσουρέλης, “Εννέα θέσφατα για τη μετάφραση”, *book press*, 1 Ιουνίου 2020, <https://bookpress.gr/fakeloi/gia-ti-metafrasi/11733-ennea-thesfata-gia-ti-metafrasi-koutsourelis>

κατά τη διαδικασία ανάθεσης μιας μετάφρασης όσο και κατά την ίδια τη γλωσσική αναμέτρηση με ένα κείμενο. Ανάμεσα στα θέματα που αναπτύχθηκαν στον συγκεκριμένα κύκλο σεμιναρίων ήταν τα εξής:

Πόσο συχνά επιλέγουν οι μεταφραστές τα βιβλία τα οποία μεταφράζουν;

Κατά πόσον παίζουν οι κυρίαρχες τάσεις στο εκδοτικό τοπίο και στη βιβλιαγορά τον σημαντικότερο ρόλο και κατά πόσον έχουν το περιθώριο οι μεταφραστές να προτείνουν οι ίδιοι νέους τίτλους;

Εκλαμβάνεται η λογοτεχνική μετάφραση ως τέχνη και με ποια κριτήρια αξιολογείται η ποιότητα μιας μετάφρασης;

Αντιλαμβάνονται οι ίδιοι οι μεταφραστές τη δουλειά τους ως καλλιτεχνική (ανα)δημιουργία ή ως γλωσσική διαμεσολάβηση;

Οι περί μετάφρασης λογοτεχνίας ως τέχνης και περί της αποστολής και του ρόλου του μεταφραστή λογοτεχνίας.²⁸⁸

Στο χώρο της ακαδημαϊκής διδασκαλίας, ο Γιώργος Κεντρωτής, είκοσι χρόνια μετά την έκδοση του βιβλίου – σταθμός «ΘΕΩΡΙΑ ΚΑΙ ΠΡΑΞΗ ΤΗΣ ΜΕΤΑΦΡΑΣΗΣ»,²⁸⁹ ανανέωσε πρόσφατα τον περί μετάφρασης λόγο με το πολυσέλιδο νέο του πόνημα *ΠΟΔΗΛΑΤΑ ΚΑΙ ΠΟΔΗΛΑΤΕΣ. Περί μεταφράσεως ο λόγος*.²⁹⁰ Διαβάζουμε :

«Η μετάφραση, ως καθολική πρακτική λόγου και ως επιτελούμενο έργο του κάθε ξεχωριστού μεταφραστή, αποτελεί έγχρονη μιμητική επανάληψη. Ο μεταφραστής, ως διαχειριστής αλλότριου λόγου, αναδεικνύεται σε πολυμήχανο μηχανικό της γλώσσας που, εικάζοντας και γνωμοδοτώντας, μιμείται έργα συγγραφέων. Γι' αυτό και η μετάφραση παρουσιάζεται ως καθαρά δοξικός αγώνας του μεταφραστή σε στίβο ανάλογο με αυτόν της ρητορικής, όπου το πρωτότυπο είναι άτεχνη και το μετάφρασμα έντεχνη πίστη. Η μετάφραση είναι επίσης κινητική διαδικασία: είτε ως φορά είτε ως αλλοίωση κατατείνει στη διαφορότητα: αποβλέπει, δηλαδή, στην ποιότητα της διαφοράς μεταξύ των μεταφραζόμενων και των μεταφρασμένων κειμένων, αφού, σύμφωνα με τον Αριστοτέλη, «το εν και το ον πολλαχώς λέγεται». Η μετάφραση, τέλος, είναι συνάρτηση με μία σταθερά (το πρωτότυπο) και με το αόριστο πλήθος

²⁸⁸ Βλ. στο «Η Τέχνη της Μετάφρασης: Το Ελληνικό Ίδρυμα Πολιτισμού συνεργάζεται με το Ινστιτούτο Γκαίτε Αθηνών», CULTURENOW / 24-02-2021 / 11:12, <https://www.culturenow.gr/h-texni-tis-metafrasis-to-elliniko-idryma-politismoy-synergazetai-me-to-institoyto-gkaite-athinon/>

²⁸⁹ Εκδόσεις «Διάλος», 2000

²⁹⁰ Εκδόσεις «GUTENBERG», 2021

μεταβλητών, από τις τιμές των οποίων διαμορφώνεται το μετάφρασμα. Αλλά και η μοναδική σταθερά, ακριβώς επειδή αναγιγνώσκεται, τρέπεται σε μεταβλητή, διότι υπόκειται στην ερμηνεία που της χορηγεί ο κάθε ξεχωριστός μεταφραστής στην κάθε ξεχωριστή γλώσσα. Ο μεταφραστικός μόχθος χωρεί, ως εκ τούτου, πλήρως στο πλατωνικό σχήμα «γινόμενα και ποιούμενα και απολλύμενα και αλλοιούμενα» που εγγυάται το «κατά φύσιν φθέγγεσθαι». Η μετάφραση, όντας έργο μεταφραστή, είναι επικράτεια της υποκειμενικότητας». ²⁹¹

Το πρώτο μέρος του βιβλίου αυτού έχει τίτλο ‘ΜΙΜΗΣΗ, ΕΠΑΝΑΛΗΨΗ, ΠΕΙΘΩ’ και διαπραγματεύεται ζητήματα που αφορούν στη μετάφραση, το μεταφραστικό και το μετάφρασμα. Πρόκειται για μέρος καθαρά θεωρητικό με πλήθος αναφορών στις αρχαίες πηγές - Πλάτωνα, Αριστοτέλη, Κικέρωνα - κατά βάση, διακριτικά σε Σωσύρ και Στάινερ, για «προσωπική θεώρηση της μεταφραστικής διαδικασίας» στους Ρομάν Γιάκομπσον, Ρολάν Μπαρτ, Βάλτερ Μπένγιαμιν, Άρη Αλεξάνδρου και αφετηρία τον Γιάσπερς. Ο Κεντρωτής υποστηρίζει ότι «η μετάφραση είναι μια μικρή γλωσσική τέχνη, μια ετερόφωτη τέχνη, που παίρνει φως από το πρωτότυπο και το διαχέει στην επικράτεια της γλώσσας αφίξεως του μεταφράσματος». ²⁹² Για να σκιαγραφήσει τη μεταφραστική αποστολή, κάνει λόγο για «επανόρθωση σε άλλο γλωσσικό περιβάλλον», για «εντελεχή σημασιακό ιστό που πρέπει να διατηρηθεί αλύμαντος κατά τα ουσιώδη στοιχεία του», για «διάταξη των διαθέσιμων στοιχείων με τον ίδιο ακριβώς τρόπο που κατατάσσει ο ρήτορας τα επιχειρήματά του», για «διαρκή μέριμνα του μεταφραστή να ακολουθεί το κατά περίπτωση πρόσφορο για το μεταφραζόμενο έργο ύφος» αλλά και για φροντίδα «να μην ακούγονται σε συμβουλευτικά συνυφαινόμενα τόνοι πανηγυρικοί ή δικανικοί». ²⁹³ Ο μεταφραστής, «ως παρλέμβλητος στον πρωτότυπο λόγο του συγγραφέα, δεν γνωρίζει από πρώτο χέρι το πώς και το τι της γραφής του συγγραφέα, αλλά το μαθαίνει επαγωγικά και με την επιστράτευση των κεκτημένων γνώσεων του και της φαντασίας του». ²⁹⁴ Ο μεταφραστής, εντέλει, «έρχεται να υποκριθεί ως αυθεντικός ηθοποιός τον συγγραφέα του πρωτοτύπου αναλαμβάνοντας στο τέλος να γίνει ο ίδιος συγγραφέας: να επανορθώσει στο μετάφρασμά του, και δη με το υποκειμενικό του ήθος, ένα πρωτότυπο έργο ακόμα και - για να θυμηθούμε τον Μπωντλαίρ - ως hypocrite lecteur, παναπεί ως υποκριτής αναγνώστης. Ο τόνος, εν προκειμένω, πέφτει στο αναγνώστη: ο μεταφραστής θα έχει

²⁹¹ Από την παρουσίαση στο οπισθόφυλλο του βιβλίου

²⁹² Γ. Κεντρωτής, ΠΟΔΗΛΑΤΑ ΚΑΙ...ο.π.,σελ.23-24

²⁹³ Γ. Κεντρωτής, ΠΟΔΗΛΑΤΑ ΚΑΙ...ο.π.,σελ.25-26

²⁹⁴ Γ. Κεντρωτής, ΠΟΔΗΛΑΤΑ ΚΑΙ...ο.π.,σελ.26

διαβάσει (αναγνώσει) και θα έχει γνωρίσει (αναγνωρίσει) τι καλείται να υποκριθεί, δηλαδή να ξαναγράψει».²⁹⁵

Από την πλευρά του, ο καθηγητής Σίμος Γραμμενίδης, εστιάζει συχνά στις έρευνές του στη μελέτη του τρόπου απόδοσης του πολιτισμικού στοιχείου που καταγράφεται σε ένα προς μετάφραση κείμενο, διάσταση ενδιαφέρουσα για τον μεταφρασσιολογικό σχολιασμό των δυο ελληνικών μεταφράσεων του *Εραστή* στον οποίο θα προβούμε καθώς και για τα συμπεράσματα και τις ευρύτερες σκέψεις και διαπιστώσεις στις οποίες θα προχωρήσουμε. Διαβάζουμε:

«Το ζήτημα της απόδοσης του Άλλου, αλλά και γενικότερα η διάδραση μεταξύ μετάφρασης και πολιτισμού, απασχολεί πλέον ιδιαιτέρως τη μεταφρασεολογική σκέψη. Η ανάδειξη της πολιτισμικής διάστασης του μεταφραστικού φαινομένου λειτούργησε καταλυτικά στη ριζική ανανέωση του περί μετάφρασης λόγου και οδήγησε, τις τελευταίες δεκαετίες, σε έναν επαναπροσδιορισμό της ίδιας της φύσης του μεταφραστικού φαινομένου. Το παρόν βιβλίο έχει ως στόχο τη μελέτη του τρόπου απόδοσης του πολιτισμικού στοιχείου που καταγράφεται σε ένα προς μετάφραση κείμενο, σκιαγραφώντας παράλληλα τη σχέση που υπάρχει μεταξύ του μεταφραστικού φαινομένου και της έννοιας του πολιτισμού. Τα ερωτήματα που προκύπτουν κατά την προσέγγιση του θέματος είναι πολλά και διαφορετικής φύσης: πώς ορίζεται ο πολιτισμός, ποια η σχέση του με τη γλώσσα και τη μετάφραση, με ποιο τρόπο η πολιτισμική σημασία του πρωτότυπου κειμένου μπορεί να γίνει προσιτή στους αναγνώστες του μεταφράσματος, σε περίπτωση που η ακριβής μετάφραση αποδεικνύεται ανεπαρκής, τι είδους παράγοντες κατευθύνουν τον μεταφραστή στις επιλογές του, με ποια κριτήρια επιλέγονται οι μεταφραστικές μέθοδοι που υιοθετούνται, τι σηματοδοτούν σε ιδεολογικό επίπεδο οι διάφορες μεταφραστικές στρατηγικές και ποιες οι πιθανές τους επιπτώσεις για τον πολιτισμό υποδοχής, ποιος ο ρόλος του είδους του κειμένου στην απόδοση του πολιτισμικού στοιχείου, υπάρχει μια μέθοδος που να ενδείκνυται περισσότερο από ότι άλλες;»²⁹⁶

Περνώντας τώρα στο μυθιστόρημα ως πεζογραφικό αφηγηματικό είδος της λογοτεχνίας, ας σημειωθεί ότι ιδιαίτερα χαρακτηριστικά του είδους αυτού αποτελούν η εκτεταμένη (πολυσελίδη) πεζή αφήγηση, η ύπαρξη του “μύθου” (που στα

²⁹⁵ Γ. Κεντρωτής, ΠΟΔΗΛΑΤΑ ΚΑΙ...ο.π.,σελ.26-27

²⁹⁶ Σίμος Γραμμενίδης, *Μεταφράζοντας τον Κόσμο του Άλλου. Θεωρητικοί προβληματισμοί-Λειτουργικές προοπτικές*, εκδ. “Δίαυλος”, 2009, από την παρουσίαση στο οπισθόφυλλο του βιβλίου

μυθιστορήματα αναπτύσσεται σε πολλά και διαφορετικά επίπεδα) και “η ιστορία” – δηλ. η πραγματικότητα. Η διαπλοκή του μύθου με τα γεγονότα δημιουργεί την πλοκή του μυθιστορήματος, η οποία μπορεί να εξελιχθεί σε πολλά επίπεδα τόσο σε πλάτος όσο και σε βάθος. Τα μυθιστορήματα επίσης, κατά κανόνα, είναι πολυπρόσωπα και οι χαρακτήρες του έργου συνήθως αναλύονται σε βάθος. Το μυθιστόρημα είναι εξαιρετικά σύνθετο είδος: μέσα του συνδυάζονται στοιχεία από το έπος, την τραγωδία και την κωμωδία, την ερωτική ποίηση, την ιστορία, τη βιογραφία, τη ρητορεία, την εθνογραφία, τις ταξιδιωτικές περιγραφές κ.ά. Λόγω όλων αυτών των ιδιοτήτων ξεχωρίζει ευδιάκριτα από το διήγημα, ωστόσο οι διαφορές από την τρίτη μορφή του έντεχνου πεζού αφηγηματικού λόγου, τη νουβέλα, είναι περισσότερο δυσδιάκριτες.²⁹⁷

Ο αυξανόμενος στην πρώτη εικοσαετία του αιώνα μας αριθμός συνεδρίων και ημερίδων που έχουν ως θέμα το μυθιστόρημα, καταδεικνύουν το ενδιαφέρον που συνεχίζει να παρουσιάζει η προσέγγιση του λογοτεχνικού αυτού είδους. Περιορίζοντας την αναφορά μας στον γαλλικό τομέα, ανάμεσα στο πλήθος των συγκεκριμένων αφιερωμάτων, θα σημειώναμε το ενδιαφέρον διεθνές συνέδριο που οργανώθηκε, το 2010, στη γαλλική πόλη Metz με θέμα “Βιογραφία και Μυθιστόρημα”, οι ανακοινώσεις και τα πορίσματα του οποίου παρουσιάζουν ιδιαίτερο ενδιαφέρον και για την προσέγγισή μας του *Εραστή* με βάση τον έντονα αυτοβιογραφικό του χαρακτήρα:

«Αφιερωμένη στην ενσωμάτωση πρόσθετων και ετερογενών στοιχείων, η βιογραφία δανείζεται τις αφηγηματικές της λεπτομέρειες από διαφορετικούς τύπους διήγησης. Ως εκ τούτου, φαίνεται παραδόξως να ορίζεται από την πλαστικότητα και την υβριδικότητά της, με αυτά τα δύο χαρακτηριστικά να μπορούν να εξηγήσουν τόσο τη δυσκολία του αυστηρού ορισμού της όσο και την αδύναμη νομιμότητά του. Κι όμως, αυτή ακριβώς η πλαστικότητα συμμετέχει στη ζωτικότητα της βιογραφίας, που συνεχώς επανεφευρίσκει τον εαυτό της, υποτάσσοντας τον εαυτό της σε άλλα είδη ή, αντίθετα, προσαρτώντας άλλα είδη. Μεταξύ αυτών, το μυθιστόρημα κατέχει μια ξεχωριστή θέση, όπως αποδεικνύεται από την τρέχουσα μόδα της βιογραφικής μυθοπλασίας. Αφιερωμένος στη σχέση της βιογραφίας με το μυθιστόρημα από τα τέλη του 20ου αιώνα, αυτός ο συλλογικός τόμος προσφέρει ένα πανόραμα που οδηγεί από την επιθυμία να αναγεννηθεί το μυθιστόρημα με μια στροφή προς τη βιογραφία, που

²⁹⁷ Βλ. μεταξύ άλλων: 1. M.H. AMRAMS, *Λεξικό Λογοτεχνικών όρων*, μετάφραση Γιάννα Δεληβοριά και Σοφία Χατζηιωαννίδου, Αθήνα, “Πατάκης”, 2005. 2. “Μυθιστόρημα” στο *Deyteros.com*, 29/06/2019 .3.Pierre-Daniel Huet, *Πραγματεία περί της καταγωγής των μυθιστορημάτων*, μετάφραση Δημήτρης Δολαψάκης, εκδ. “Περίπλους”, 2013

ενσαρκώνουν οι Goncourt ή ο Huysmans, μέχρι τις μυθοπλαστικές βιογραφίες του Michon ή του Echenoz». ²⁹⁸

Άξιο μνείας είναι επίσης το συνέδριο που οργάνωσε στο Παρίσι, το 2016, το Πανεπιστήμιο της Σορβόνης (Paris 13) με θέμα “Τα είδη του μυθιστορήματος στον εικοστό αιώνα”:

«Τον 19ο αιώνα έγινε η “καθαγίαση του μυθιστορήματος”. Η προώθηση αυτού του άλλοτε υποτιμημένου είδους συνδέεται με τη νομιμοποίηση που πραγματοποίησαν στα έργα τους ορισμένοι μεγάλοι μυθιστοριογράφοι του αιώνα, όπως ο Μπαλζάκ και ο Ζολά. Εκδηλώνεται επίσης με την ποσοτική αύξηση των δημοσιευμένων μυθιστορημάτων, τη διαφοροποίηση των εκδοτικών υποστηρικτών (τόμοι, σειρές, συλλογές) καθώς και των μεθόδων διανομής (κέντρα ανάγνωσης, συλλογές). Αυτοί οι διαφορετικοί παράγοντες προκαλούν μια “εξειδίκευση του μυθιστορήματος”, δηλαδή μια διαίρεση του είδους του μυθιστορήματος σε πολλαπλά υποείδη. Μυθιστόρημα νουάρ, προσωπικό, συναισθηματικό, ιστορικό, περιπετειώδες, ηθογραφικό, κοσμικό, ψυχολογικό, επιστημονικό είναι μερικές μόνο από τις κατηγορίες που επιτρέπουν στους σύγχρονους να κατακερματίσουν έναν μυθιστορηματικό τομέα που έχει γίνει απέραντος. Αυτός ο πολλαπλασιασμός διευκολύνεται από τη δυνατότητα καθορισμού ενός είδους με βάση πολλά, περισσότερο ή λιγότερο σχετικά κριτήρια. Άλλα είδη έχουν ξεχαστεί: ποιος θυμάται το εκκλησιαστικό μυθιστόρημα ή το στρατιωτικό μυθιστόρημα; Ενώ πολλά έργα έχουν ήδη καταστήσει δυνατή την αποσαφήνιση της γνώσης για ένα συγκεκριμένο είδος, θα θέλαμε να ρίξουμε μια συνολική και εγκάρσια ματιά σε αυτή τη διαίρεση του μυθιστορήματος σε πολλαπλά είδη, που μας φαίνεται ότι αποτελεί σημαντική πρόκληση για τη μελέτη της λογοτεχνικής παραγωγής τον δέκατο ένατο αιώνα». ²⁹⁹

Περνώντας τώρα στις ελληνικές μεταφράσεις βιβλίων - μελετών, καταγράφουμε και αναφέρουμε εν συντομία τέσσερα παλαιότερα ή πιο σύγχρονα, σημαντικά για την γνωριμία με το μυθιστορηματικό είδος και την έρευνα γύρω από το μυθιστόρημα έργα τα οποία εκδόθηκαν ή επανεκδόθηκαν τα τελευταία δεκαπέντε χρόνια σε ελληνική

²⁹⁸ Από το οπισθόφυλλο του τόμου των Πρακτικών του συνεδρίου, διευθυντής – υπεύθυνος τόμου ο Jean-Michel Wittmann, 2012, Πανεπιστήμιο της Λωραίνης, *Ecritures* EA 3943 στο <https://ecritures.univ-lorraine.fr/publications/recherches-en-litterature/biographie-et-roman-actes-du-colloque-international-de-metz>

²⁹⁹ Βλ. Hypotheses, “Littératures Populaires et Cultures Médiatiques”, 1.4.2016 στο <https://lpcm.hypotheses.org/10296>

μετάφραση αποδεικνύοντας το αυξανόμενο ενδιαφέρον των ερευνητών για το μυθιστόρημα:

Σημαντικό ρόλο στη γνωριμία με το μυθιστορηματικό είδος διαδραμάτισε το βιβλίο *Το Μυθιστόρημα στον εικοστό αιώνα*,³⁰⁰ στο οποίο ο Jean-Yves Tadié αναφέρεται, μεταξύ άλλων, στους μυθιστορηματικούς χαρακτήρες με έμφαση στην εσωτερικότητα, την απώλεια ταυτότητας και το αίσθημα ενοχής, στη δομή του μυθιστορήματος με έμφαση στο ατομικό και οικογενειακό μοντέλο και στον ρόλο που διαδραματίζουν οι πόλεις στο μυθιστόρημα με νύξεις στην πόλη του Marcel Proust, στην πόλη ως αρχιτεκτονική του μυθιστορήματος, στην πόλη του ‘‘Νέου Μυθιστορήματος’’ και στις φανταστικές πόλεις. Διαβάζουμε:

«Κάθε πολιτισμός, κάθε κουλτούρα διαγράφεται με φόντο έναν θρησκευτικό ορίζοντα. Αλλά, αν η θρησκεία συγκροτείται γύρω από ένα βιβλίο, αν στο βιβλίο αυτό συμπυκνώνεται, συγκεντρώνεται, και από αυτό ανατροφοδοτείται, τότε δε μπορούμε να κατανοήσουμε την Ινδία χωρίς τις Βέδες, την Κίνα χωρίς τον Κομφούκιο, το Ισλάμ χωρίς το Κοράνι, τον χριστιανικό κόσμο χωρίς τη Βίβλο στο σύνολό της, τον ιουδαϊκό κόσμο χωρίς την Τορά. Οι βαθιές αυτές δομές σβήνουν στον 20ο αιώνα (. . .). Η λογοτεχνία του καιρού μας ακολουθεί έναν δρόμο που πορεύεται από την εγκυκλοπαιδική σύνθεση μέχρι τη διάσπαση, από τα υνίπεδα που τα σαρώνει ο αέρας της ελευθερίας μέχρι το εργαστήριο του ερευνητή με τα χίλια μικρά μυστικά. Αν συγκεντρώσουμε όλα μαζί αυτά τα καταλυτικά έργα, αυτά τα θαύματα, αυτές τις επαναστάσεις, τότε θα προκύψουν έννοιες που θα επιτρέψουν να ταξινομήσουμε το αταξινόμητο ή το μη ταξινομήσιμο, ένας χάρτης, έστω και αεροφωτογραφία, η ιστορία που εκτυλίσσεται σε έναν μεγάλο χωρόχρονο. (. . .)»³⁰¹

Η Πραγματεία περί της καταγωγής των μυθιστορημάτων,³⁰² αποτελεί το γνωστότερο από τα έργα του επιφανούς Γάλλου ιερωμένου, λόγιου και λογοτέχνη Pierre-Daniel Huet που μέχρι το 2013 δεν είχε προσελκύσει τους νεοελληνικούς μεταφραστικούς κύκλους παρά το ενδιαφέρον που παρουσιάζει ειδικά για το ελληνικό κοινό. Το κείμενο του Huet αποτέλεσε, 134 χρόνια μετά την πρώτη του έκδοση, την αφετηρία για την πρώτη νεοελληνική ποιητική του μυθιστορήματος, τα ‘‘Προλεγόμενα’’ του Αδαμάντιου Κοραή στην έκδοση (1804) των *Αιθιοπικών* του Ηλιόδωρου. Ο Κοραής

³⁰⁰ Jean-Yves Tadié, *Το Μυθιστόρημα στον εικοστό αιώνα*, μετάφραση Μαρίνα Κουνέζη, εκδ. ‘‘Τυπωθήτω- Δαρδανός’’, 2007

³⁰¹ Jean-Yves Tadié, *Το Μυθιστόρημα...*, ο.π., από το οπισθόφυλλο του βιβλίου

³⁰² Πρωτοεκδόθηκε στο Παρίσι το 1670

έλεγχε την ορθότητα του ορισμού του μυθιστορήματος του Huet και κατ' επέκταση την αξιολόγηση των αρχαίων και μεσαιωνικών μυθιστορημάτων από αυτόν. Παρότι αργότερα το όνομα του Huet -εξελληνισμένο σε Υέτιο, επωνυμία του Δία που φέρνει τη βροχή- αναφερόταν από Έλληνες λογίους, αυτό γινόταν (και εξακολουθεί να γίνεται) όχι χωρίς κάποια προκατάληψη. Στόχος των αναφορών ήταν συνήθως να υπογραμμίσουν την “υπεροχή” του Κοραή έναντι του Υετίου, την “αρτιότητα” του κοραϊκού ορισμού και της κοραϊκής εξιστόρησης της ελληνικής καταγωγής του μυθιστορήματος. Στη “βαριά σκιά” του Κοραή, η Πραγματεία του Huet έμεινε ουσιαστικά άγνωστη για το ελληνικό κοινό. Διαβάζουμε:

«Στην παρούσα έκδοση, μεταφράζεται για πρώτη φορά στα ελληνικά το κείμενο της Πραγματείας. Η μετάφραση βασίστηκε στην όγδοη έκδοση (1711) του έργου, η οποία θεωρείται η αρτιότερη. Η εισαγωγή και οι σημειώσεις που συνοδεύουν τη μετάφραση επιχειρούν να παρουσιάσουν το μέγεθος του συγγραφικού εγχειρήματος του Huet, να εξετάσουν την επιρροή του στη γαλλική Δημοκρατία των Γραμμάτων, να ερμηνεύσουν τον έμμεσο υπαινικτικό του λόγο και να εντοπίσουν το παλίμψηστο των βιβλιογραφικών αναφορών του. Η έκδοση αποτίει φόρο τιμής σε εκείνον που υπήρξε πρωτοπόρος, αν όχι ο πατέρας, της σύγχρονης αντίληψης για την Ιστορία της Λογοτεχνίας, από την πηγή του οποίου όλοι, μα ανεξαιρέτως όλοι, ηρύσθησαν».³⁰³

Το 2021, το ελληνικό (κυρίως ερευνητικό) κοινό γνώρισε το δοκίμιο του Λάκη Προγκρίδη *ΤΑ ΜΥΣΤΗΡΙΑ ΤΟΥ ΜΥΘΙΣΤΟΡΗΜΑΤΟΣ. Από τον Κούντερα στον Ραμπελαί*.³⁰⁴

«Ο Ραμπελαί είναι ο ιδρυτής-πατέρας της τέχνης του μυθιστορήματος. Αυτή την υπόθεση υπερασπίζεται ο Λάκης Προγκίδης, ακολουθώντας διαφορετικούς δρόμους, που διασταυρώνονται κατά μήκος του βιβλίου. Ο συγγραφέας περνά από τη σύγκριση του Ραμπελαί με τους μεγάλους προγόνους στις προσωπικές του αναμνήσεις, από τη φάρσα στη γλωσσολογία, από την Ιστορία στην κριτική της κριτικής, από την ενδελεχή ανάλυση του κειμένου στα παράξενα της ζωής, από τον Όμηρο στην επικαιρότητα...

Στον Ραμπελαί, και βεβαίως σε όλους τους μυθιστοριογράφους, η παρελθούσα μορφή δεν είναι ούτε ακατάλυτος φάρος (κλασικισμός) ούτε εφήμερη δημιουργία

³⁰³ Από την παρουσίαση στο οπισθόφυλλο του βιβλίου Pierre Daniel Huet, *ΠΡΑΓΜΑΤΕΙΑ ΠΕΡΙ ΤΗΣ ΚΑΤΑΓΩΓΗΣ ΤΩΝ ΜΥΘΙΣΤΟΡΗΜΑΤΩΝ*, Μετάφραση Δημήτρης Δολαψάκης, εκδ. “Περίπλους”, 2013

³⁰⁴ Τίτλος του πρωτότυπου γαλλικού δοκιμίου Rabelais, *Que le roman commence!*, ελληνική μετάφραση Γιώργου Καράμπελα, εκδόσεις “Βιβλιοπωλείον της Εστίας”, Ι.Δ.Κολλάρου & Σιας Α.Ε. Αθήνα, 2021

(πρωτοπορίες), αλλά ένα κομμάτι ύφασμα που συνεχώς μπαλάνεται και συνεχώς ράβεται με καινούρια υπαρξιακά μοτίβα.

Αν και η τύχη παίζει μεγάλο ρόλο, τίποτα δεν είναι αυθαίρετο. Όλα στροβιλίζονται γύρω από τον ίδιο αισθητικό πυρήνα, πρώτη φορά κατονομάζεται εδώ: το μυθιστορηματικό γέλιο». ³⁰⁵

«Τα τέσσερα καθοδηγητικά νήματα της σύλληψης και τελικά της συγγραφής του δοκιμίου αποτυπώνονται στην ίδια τη δομή του:

1. Η επιθυμία να κατονομάσεις (Μέρος πρώτο: Η λέξη).
2. Το βίωμα, η καθημερινότητα (Μέρος δεύτερο: Το σχεδιάσμα).
3. Η θεωρητική σκέψη (Μέρος τρίτο: Ένα αισθητικό κενό που διαρκεί).
4. Η ιστορία (Μέρος τέταρτο: Η φάρσα).

Το «δείγμα» των συγγραφέων που χρησιμοποιεί για την ανάλυσή του ο Προγκίδης είναι ο Μίλαν Κούντερα, ο Ζακ Λοράν, ο Γκέοργκ Λούκατς, ο Μιχαήλ Μπαχτίν και ο Ρενέ Ζιράρ. Από την άλλη, ο Τόμας Πάβελ αναδεικνύεται σε κρίσιμο συνομιλητή του. Η σύνθεση αυτού του δείγματος είναι ιδιόμορφη και αρκετά ιδιοσυγκρασιακή, συμμετέχει και δίνει μορφή στο αίνιγμα περί μυθιστορήματος που θέτει ο Προγκίδης. Έχοντας επίσης τον Ραμπιλά ως κεντρική αναφορά ανασυγκροτεί τους δρόμους που οδηγούν στον Ραμπιλά. Πρόκειται για διαδρομές με οδηγούς τους Βίτολντ Γκομπρόβιτς, Αλέξανδρο Παπαδιαμάντη και Μίλαν Κούντερα». ³⁰⁶

Τέλος, πρόσφατα, μετά από ορισμένες προηγούμενες μεταφραστικές του εκδοχές ³⁰⁷ επανεκδόθηκε το κλασικό στο είδος του και πρωτοπόρο για την εποχή του βιβλίου του Ούγγρου φιλοσόφου, κριτικού και ιστορικού της λογοτεχνίας George Lucas, *Η θεωρία του Μυθιστορήματος*:

« Η Θεωρία του μυθιστορήματος πρωτοδημοσιεύτηκε σε δύο συνέχειες στο Περιοδικό για αισθητική και γενική επιστήμη της τέχνης, στα 1916, και αναδημοσιεύτηκε ως αυτοτελής μονογραφία στα 1920. Ο Λούκατς έγραψε αυτό το εκτεταμένο δοκίμιο στα 1915, στη διάρκεια ενός διαλείμματος από την εργασία του πάνω στη νεοκαντιανή του “Αισθητική”, το οποίο προκλήθηκε από το ξέσπασμα του Α' Παγκόσμιου Πολέμου

³⁰⁵ Λάκης Προγκίδης, *ΤΑ ΜΥΣΤΗΡΙΑ...*, ό.π., στο οπισθόφυλλο του βιβλίου

³⁰⁶ Θωμάς Συμεωνίδης, “Τι είναι μυθιστόρημα;”, στο *Εφημερίδα των συντακτών*, 26.9.2021 https://www.efsyn.gr/tehneseis/ekdoseis-biblia/anoihito-biblio/311995_ti-einai-mythistorima

³⁰⁷ Ενδεικτικά αναφέρουμε τις μεταφράσεις του Σεραφείμ Βελέντζα (εκδόσεις “Ακμων”, 1978) και της Ξανθίππης Τσελέντη (εκδόσεις “Πολύτροπον”, 2002)

και τη στράτευσή του για μερικούς μήνες ως βοηθητικού στα μετόπισθεν. Το κείμενο θα αποτελούσε το πρώτο μέρος ενός μεγάλου έργου για τον Ντοστογιέφσκι - ένα σχέδιο το οποίο δεν πραγματοποιήθηκε τελικά. *Η Θεωρία του μυθιστορήματος* είναι το τελευταίο μεγάλο έργο το οποίο δημοσίευσε ο Λούκατς πριν από την αιφνίδια στροφή του στον μαρξισμό και στην κομμουνιστική πολιτική στα τέλη του 1918. Σηματοδοτεί μια στροφή στη διανοητική πορεία του, την οποία ο ίδιος ο Λούκατς συνέδεσε αναδρομικά με τη μετάβασή του «από τον Καντ στον Χέγκελ». Πρόκειται για ένα συναρπαστικό έργο, τη σημασία του οποίου αναγνώρισαν σημαντικοί διανοούμενοι του 20ού αιώνα, όπως ο Μαξ Βέμπερ, ο Τόμας Μαν, ο Ρόμπερτ Μούζιλ, ο Ερνστ Μπλοχ, ο Ζίγκφριντ Κρακάουερ, ο Βάλτερ Μπένγιαμιν, ο Τέοντορ Αντόρνο, ο Χέρμπερτ Μαρκούζε, ο Λυσιέν Γκολντμάν, ο Πέτερ Μπύργκερ κ.ά., ενώ σήμερα παρατηρείται μια ανανέωση του ενδιαφέροντος γι' αυτό και στις δύο πλευρές του Ατλαντικού». ³⁰⁸

Αξιοσημείωτο είναι ότι, τις τελευταίες δεκαετίες, η προσέγγιση και έρευνα του μυθιστορήματος ως της βασικότερης μορφής της πεζογραφίας συμβαδίζει μερικές φορές με την προσέγγιση της μετάφρασης του μυθιστορηματικού είδους. Χαρακτηριστικές ήταν οι ανακοινώσεις που έγιναν πριν λίγα χρόνια σε συνέδριο - συμπόσιο στο Πανεπιστήμιο του McGill το οποίο ξεκίνησε από την υπόθεση ότι η μετάφραση τροποποιεί το λογοτεχνικό πεδίο πρόσληψης και αποτελεί μια μεταμορφωτική δύναμη που συμβάλλει στη διαμόρφωση της λογοτεχνικής ιστορίας σε βάθος. Οποιαδήποτε εθνική λογοτεχνική ιστορία, λοιπόν, θα ήταν ελλιπής αν δεν λαμβάναμε υπόψη τη θέση που κατέχουν σε αυτήν μεταφρασμένα κείμενα, καθώς και τις διαδικασίες που συνόδευαν την εισαγωγή και λήψη τους. Από αυτές τις προϋποθέσεις, αυτό το συμπόσιο εστιάζει στον αντίκτυπο, παρελθόν και παρόν (από τον 19ο αιώνα έως σήμερα), των μυθιστορημάτων που μεταφράζονται στα γαλλικά σχετικά με την εξέλιξη του γαλλόφωνου είδους μυθιστορήματος, ιδιαίτερα στο επίπεδο των εκδοτικών πολιτικών, τη συγκρότηση νέων λογοτεχνικών κανόνων, της άποψης που έχουν οι συγγραφείς για το μυθιστόρημα και για την ίδια τη συγγραφή των μυθιστορηματικών έργων. Το συμπόσιο στόχευε τόσο σε μελέτες για την ατομική σχέση μεταξύ συγγραφέα και μεταφρασμένου έργου όσο και σε προσεγγίσεις που υιοθετούν έναν ευρύτερο στόχο. ³⁰⁹

³⁰⁸ Γκεόργκ Λούκατς, *Η θεωρία του Μυθιστορήματος*, μετάφραση Γιώργου Ηλιόπουλου και επιμέλεια Κωνσταντίνου Καβουλάκου, εκδόσεις “Νήσος”, 2022, από το οπισθόφυλλο του βιβλίου

³⁰⁹ “Ce que la traduction fait au roman: le rôle des textes traduits dans l'évolution du genre romanesque francophone XIXe-XXIe siècles”, Université McGill, Département de Langue et

Τα σταδιακά αυξανόμενο, την τελευταία τριακονταετία, ενδιαφέρον των ερευνητών για την προσέγγιση της μετάφρασης του μυθιστορήματος ως λογοτεχνικού είδους, θα μπορούσε να θεωρηθεί ως μια διαφοροποίηση σε όσα είχε παλαιότερα υποστηρίξει η Susan Bassnett σχετικά με το μεγαλύτερο ερευνητικό ενδιαφέρον που παρουσιάζει η μετάφραση της ποίησης:

«Although there is a large body of work debating the issues that surround the translation of poetry, far less time has been spent studying the specific problems of translating literary prose. One explanation for this could be the higher status that poetry holds, but it is more probably due to the widespread erroneous notion that a novel is somehow a simpler structure than a poem and is consequently easier to translate. Moreover, whilst we have a number of detailed statements by poet-translators regarding their methodology, we have fewer statements from prose translators». ³¹⁰

Στο μοναδικό στο είδος του στη χώρα μας ακαδημαϊκό σύγγραμμα *Λογοτεχνική Μετάφραση - Θεωρία και Πράξη*, η Τίτικα Δημητρούλια και ο Γιώργος Κεντρωτής προσφέρουν ένα σημαντικό εγχειρίδιο το οποίο επιδιώκει να αποτελέσει μια εισαγωγή, θεωρητική και πρακτική, στη λογοτεχνική μετάφραση, η οποία επιτελεί διαχρονικά μείζονα ρόλο στην επαφή των πολιτισμών και στη συγκρότηση της Παγκόσμιας Λογοτεχνίας, με τους όρους τους οποίους έθετε ο Goethe. Αρχικά, το βιβλίο αυτό τοποθετεί τη μετάφραση ως φαινόμενο και πρακτική στο πλαίσιο της λογοτεχνίας και του πολιτισμού με βάση το μοντέλο των πολυσυστημάτων και στο πλαίσιο των Περιγραφικών Μεταφραστικών Σπουδών, αφού την ορίσει με βάση τις διάφορες μεταφρασσιολογικές θεωρήσεις. Εξετάζει τις νόρμες που διέπουν τα συστήματα και τις στρατηγικές που αυτές συνεπάγονται, οι οποίες παρουσιάζονται με έμφαση την ηθική τους διάσταση ως προς την αντιμετώπιση του Άλλου. Με παραδείγματα κειμένων προερχόμενων από πέντε διαφορετικές γλώσσες, αγγλικά, γαλλικά, γερμανικά, ιταλικά, ισπανικά, και κατά περίπτωση και ορισμένες άλλες όπως τα ρωσικά, οι φοιτητές εξοικειώνονται με την έννοια της στρατηγικής πριν περάσουν στο κείμενο καθ'αυτό, την ένταξή του στο σώμα του συγγραφέα και την ανάλυσή του.

Littérature Françaises, Colloque – 25-26 octobre 2018 στο <https://www.mcgill.ca/tsar/channels/event/colloquium-ce-que-la-traduction-fait-au-roman-le-role-des-textes-traduits-dans-levolution-du-genre-288934>

³¹⁰ Susan Bassnett, *Translation Studies*, Routledge, Taylor and Francis Group, London and New York, third edition, 2005, p. 126 στο <http://golshanlc.com/wp-content/uploads/2019/09/Translation-Studies.pdf>

Ορίζοντας το κείμενο ως μονάδα μετάφρασης, το εγχειρίδιο αυτό εξετάζει τη σχέση κειμένου, πολιτισμικών και γλωσσικών συμφραζομένων αλλά και τη διακειμενικότητα ως διάλογο κειμένων, ειδών και πολιτισμών. Παρουσιάζει τις τεχνικές ανασυγκειμενοποίησης (ή αναπλαισίωσης) του πολιτισμικού στοιχείου και του κειμένου ως συνόλου. Τέλος, περνά στη συγκεκριμένη εξέταση των διαφόρων γενών με τα υπο-γέννη τους, πεζογραφία, ποίηση, θέατρο.³¹¹ Το τελευταίο κεφάλαιο επανέρχεται στην αρχική συζήτηση περί του ορισμού και των ορίων της λογοτεχνικής μετάφρασης, ανοίγοντας το πεδίο σε έργα μη αμιγώς λογοτεχνικά που όμως η μεταφρασιολογία έχει στο παρελθόν εντάξει, για ποικίλους λόγους, στη λογοτεχνική μετάφραση.³¹²

Στην υποενότητα με τίτλο “Αναφορά στο μυθιστόρημα (μύθος + ιστορία)” του σχετικού με τη μετάφραση των ειδών του πεζού λόγου κεφαλαίου τους, οι δυο ερευνητές σημειώνουν αρχικά την πρόθεσή τους να μην αναλωθούν σε παράθεση θεωριών του μυθιστορήματος. Αναφέρουν βέβαια χαρακτηριστικά, «για τον επιμελή αναγνώστη» τα ονόματα George Steiner, Tzvetan Todorov, Paul Ricœur, Umberto Eco και Leo Leventhal καθώς και τα βιβλία *Θεωρία του Μυθιστορήματος* του Gyorgy Lukacs (2004), τον *Χώρο της Λογοτεχνίας* του Maurice Blanchot (1991), τη *Λογοτεχνική θεωρία* του Jonathan Culler (2000), το *Έπος και μυθιστόρημα* του Mikhail Bakhtin (1995) και το συλλογικό έργο *Θεωρία της λογοτεχνίας. Προβλήματα και προοπτικές* (Angenot κ.ά. 2010) αλλά τονίζουν ότι σκοπεύουν να προσεγγίσουν απλώς και μόνο τη μετάφραση/μεταφρασιμότητα του είδους με στόχο να διερευνήσουν πώς μεταφράζεται το μυθιστόρημα και όχι πώς γράφεται:

«Η θεωρία της λογοτεχνίας λειτουργεί υποστηρικτικά προς τον μεταφραστή στο επίπεδο της ερμηνείας που συνιστά κάθε μετάφραση, λειτουργεί δε, όπως και η μεταφρασεολογία, μάλλον περιγραφικά παρά κανονιστικά».³¹³

Στη συνέχεια του βιβλίου, για να καταδειχθεί η ιδιαιτερότητα και ο βαθμός δυσκολίας μετάφρασης του μυθιστορηματικού είδους, γίνεται αναφορά στην ετυμολογία του όρου μυθιστόρημα και σημειώνεται ότι η μυθιστορία (μύθος και ιστορία μαζί)

³¹¹ Σχετικά με τη μετάφραση των λογοτεχνικών ειδών, βλ. και B. J. Woodstein, University of East Anglia “Translation and Genre”, *Part of Elements in Translation and Interpreting*, Cambridge Elements, 2022

³¹² Τιτίκα Δημητρούλια-Γιώργος Κεντρωτής, *Λογοτεχνική Μετάφραση-Θεωρία και Πράξη*, Ελληνικά Ακαδημαϊκά Συγγράμματα και Βοηθήματα, <http://www.gallipos.gr>, 2015

³¹³ Τ.Δημητρούλια-Γ.Κεντρωτής, *Λογοτεχνική Μετάφραση*.ο.π., σελ.126

αντικατοπτρίζει τη σύμπτωση στο πρόσωπο (και στο έργο) του δημιουργού δύο διαφορετικών ιδιοτήτων: «αυτής του άκρως υποκειμενικού λυρικού ποιητή και αυτής του αντικειμενικού και αμερόληπτου ιστορικού, που ταυτόχρονα αναμετρώνται αντιπαρατιθέμενοι και αντιτιθέμενοι σε ό,τι έχει στον χώρο τους προηγηθεί».³¹⁴ Υπενθυμίζεται ότι το μυθιστόρημα προέκυψε ως άρνηση (και ως συνακόλουθη αντικατάσταση) του έπους. Το κενό δηλαδή που δημιουργήθηκε από την απόρριψη του παλιού και καθιερωμένου ήρθε να το καταλάβει το νέο με τη νεωτερική του δύναμη και να επιβάλει την ηγεμονία του: τη θέση του εκπεσόντος έπους την κατέλαβε το μυθιστόρημα που, όπως και το έπος, ξεκίνησε με τη μορφή διηγήσεων γύρω από ιπποτικά κατορθώματα. Σταδιακά, στη θέση ηρωικών χαρακτήρων άρχισαν να διαδραματίζουν ουσιαστικό ρόλο ολόκληρες οικογένειες: έτσι ξεπήδησαν τα μυθιστορήματα με τη μορφή των οικογενειακών χρονικών, «που όχι μόνο εξακολουθούν να υπάρχουν ως είδος, αλλά και ευνόησαν την εμφάνιση του σύγχρονου μυθιστορήματος, το οποίο, από την εποχή του γαλλικού *nouveau roman* και εντεύθεν (Robbe - Grillet, 1963), έχει φθάσει να αρνείται την ίδια την ουσία του: τη συνένωση του μύθου και της ιστορίας σε μυθιστορία».³¹⁵

Η έκθεση του θέματος, η πλοκή των δεδομένων όπως περιπλέκονται, η κλιμάκωση, η επίλυση ως κάθαρση και -ενδεχομένως- το όποιο ηθικό δίδαγμα αποτελούν τα στοιχεία της δομής του μυθιστορήματος, ενός λογοτεχνικού είδους «στο οποίο συνενώνονται σε πλοκή ακόμα και εντελώς αταίριαστα δεδομένα, που εκ πρώτης όψεως φαίνεται ότι υπονομεύουν την απαραίτητη αιτιώδη συνάφεια των πάντων (τη σχέση αιτίου και αιτιατού) και να φτάνουν στο σημείο να κάνουν μυθιστόρημα ό,τι κανονικά δεν είναι μυθιστόρημα-δηλαδή ακόμα και το ‘‘αντι-μυθιστόρημα’’».³¹⁶

Το βασικό γύρω από τη μετάφραση του μυθιστορήματος ζήτημα προσεγγίζεται με την ευκαιρία αναφοράς σε ένα δοκίμιο του Emil Cioran του 2007 με τίτλο ‘‘Πέραν του Μυθιστορήματος’’ όπου γίνεται λόγος «για το τέλος του μυθιστορήματος». Σε μια αποστροφή του λόγου του, ο Cioran αναρωτιέται ποιος είναι ο πιο κατάλληλος να μεταφράσει μυθιστορηματικές καταστάσεις όπως αυτές που εμφανίζονται σε γραφές όπως του James Joyce και του Marcel Proust. Προκύπτει έτσι το ερώτημα: «Πώς μεταφράζεται κάτι που είναι ήδη μετάφραση όλης της εποχής που γράφτηκε και

³¹⁴ Τ.Δημητρούλια-Γ.Κεντρωτής, *Λογοτεχνική Μετάφραση*...ο.π.,σελ.126

³¹⁵ Τ.Δημητρούλια-Γ.Κεντρωτής, *Λογοτεχνική Μετάφραση*...ο.π., σελ.127

³¹⁶ Τ.Δημητρούλια-Γ.Κεντρωτής, *Λογοτεχνική Μετάφραση*...ο.π., σελ.128

έχοντας όλη την γκάμα των πάσης φύσεως δυνατοτήτων της ανοικτή; Αν απαντηθεί πρώτα αυτό, τότε μπορούμε να προσεγγίσουμε μίαν απάντηση σχετικά και με το μεταφράζον υποκείμενο, ως προσωπικότητα που δρα ως ομιλούν υποκείμενο (*sujet parlant*)». ³¹⁷ Και βέβαια μετάφραση ενός λογοτεχνικού κειμένου δεν σημαίνει απόδοση απλών και μεμονωμένων λέξεων διότι αν ίσχυε κάτι τέτοιο, «το όλον της μετάφρασης θα αναγόταν στην αποκλειστική αρμοδιότητα του χρήστη ενός λεξικού: θα μετέφραζε τις λέξεις, θα τις έβαζε στη σειρά και θα έφτιαχνε το μετάφρασμα». ³¹⁸

Στη συνέχεια του συγκεκριμένου κεφαλαίου, η έρευνα επικεντρώνεται στην μετάφραση του πεζού κειμένου η οποία είναι πρωτίστως ζήτημα ερμηνείας. Ο μεταφραστής διανύει μια διαδρομή ξεχωριστή μέσα από φάσεις προμεταφράσεων των συστατικών μορίων του κειμένου «προκειμένου να αχθεί στο τελικό κείμενο της μεταφραστικής του δράσης». ³¹⁹ Καλείται να έχει επιτελέσει μια ερμηνευτική προσέγγιση τόσο σε επίπεδο μικροδομής όσο και σε επίπεδο μακροδομής, διαδικασία που ενέχει μεγάλο βαθμό δυσκολίας αφού «δεν πρόκειται για χωριστές ή, έστω, ευχερώς διακριτές δράσεις». ³²⁰ Η μεταφραστική πλάνη είναι συνήθης κατάληξη κάποιων μεταφραστών μυθιστορήματος αφού αγνοούν ότι το κείμενο που μεταφράζουν είναι ενταγμένο σε ιστορικό πλαίσιο και ότι η μεταφραστική τους πράξη επιτελείται σε χρόνο συγκεκριμένο. «Η μετάφραση επιτελείται, άρα, σε τέσσερις διαστάσεις, οι οποίες συγκροτούν το συγκεκριμένο, τα συμφραζόμενα, τα συνυφαινόμενα». ³²¹ Η έμφαση δίνεται, στη συνέχεια, στην ανάγκη να μετακινηθεί ο μεταφραστής του μυθιστορήματος στο ιστορικό πλαίσιο του συγγραφέα του πρωτοτύπου και να το ερμηνεύσει με κάθε τρόπο καθώς και στο αρχικό ερώτημα, ποιος δηλαδή είναι ο πιο κατάλληλος να μεταφράσει τις μυθιστορικές καταστάσεις που είναι ήδη μετάφραση όλης της εποχής που γράφτηκαν και έχοντας όλη την γκάμα των πάσης φύσεως δυνατοτήτων τους ανοικτή. «Πρόκειται, με άλλα λόγια, για την αναζήτηση του *sujet parlant* που είναι εν προκειμένω *sujet traduisant*, δηλαδή περί του ομιλούντος υποκειμένου που δρα ως μεταφράζον υποκείμενο». ³²² Εδώ γίνεται χρήση του όρου “νοοτροπία αποίκου” αφού ο μεταφραστής του πεζού λόγου πρέπει να διαθέτει υψηλή αποκωδικοευτική ικανότητα των όσων καλείται να μεταφέρει «από τη γλωσσική

³¹⁷ Τ.Δημητρούλια-Γ.Κεντρωτής, *Λογοτεχνική Μετάφραση...ο.π.*, σελ.129

³¹⁸ Τ.Δημητρούλια-Γ.Κεντρωτής, *Λογοτεχνική Μετάφραση...ο.π.*, σελ.129

³¹⁹ Τ.Δημητρούλια-Γ.Κεντρωτής, *Λογοτεχνική Μετάφραση...ο.π.*, σελ.129

³²⁰ Τ.Δημητρούλια-Γ.Κεντρωτής, *Λογοτεχνική Μετάφραση...ο.π.*, σελ.130

³²¹ Τ.Δημητρούλια-Γ.Κεντρωτής, *Λογοτεχνική Μετάφραση...ο.π.*, σελ.130

³²² Τ.Δημητρούλια-Γ.Κεντρωτής, *Λογοτεχνική Μετάφραση...ο.π.*, σελ.132

παρτίδα του στην αποικία του μεταφράσματος».³²³ Επισημαίνεται, επίσης, η γνώση που ο μεταφραστής μυθιστορήματος θα πρέπει να έχει σε τομείς όπως η λογοτεχνική θεωρία, η φιλοσοφία, η κοινωνιολογία ακόμα και η ψυχανάλυση ώστε να αποκρυπτογραφεί τον μυθιστορηματικό ήρωα ο οποίος «συνιστά κατ' ουσία μια σύνθεση αντιθέσεων»³²⁴ ενώ επίσης τονίζεται ο ρόλος του πολιτισμικού συγκρητισμού και της εθνοτικής συγκρότησης τα οποία οι μεταφραστής μυθιστορήματος καλείται επίσης να προσεγγίσει και να λάβει υπόψη του στη μεταφραστική πράξη.

Γ. Επαναμετάφραση και μεταφραστικά λάθη³²⁵

Ο σχετιζόμενος με το φαινόμενο της επαναμετάφρασης λογοτεχνικών κειμένων προβληματισμός ανάγεται στη δεκαετία του 1990, στη διάρκεια της οποίας οι επαναμεταφράσεις ερευνώνται και αναλύονται άλλοτε συστηματικά με στόχο να αναδείξουν την αξία και την αναγκαιότητα της επαναμετάφρασης ενός ήδη μεταφρασμένου λογοτεχνικού έργου, άλλοτε με σκοπό τη διασαφήνιση διαφορετικών πτυχών της έρευνας που αφορά στη μετάφραση. Ενδεικτικά ας αναφερθεί ο Chesterman³²⁶ ο οποίος καταφεύγει στη θεωρία για την επαναμετάφραση προκειμένου να δείξει πώς οι υποθέσεις σκιαγραφούν διαφορετικά μοντέλα στον τομέα της μεταφρασιολογίας.

Ας σημειωθεί βέβαια ότι ο όρος “επαναμετάφραση” δεν εμφανίζεται να χρησιμοποιείται αποκλειστικά και μόνο σε σχέση με λογοτεχνικά κείμενα αλλά και σε κείμενα τεχνικά, επιστημονικά, νομικά και άλλα αφού, ουσιαστικά, αναφέρεται σε πρακτικές οι οποίες σχετίζονται με τις πολλαπλές μεταφράσεις κειμένων. Ειδικότερα

³²³ Τ.Δημητρούλια-Γ.Κεντρωτής, *Λογοτεχνική Μετάφραση*..ο.π., σελ.132

³²⁴ Τ.Δημητρούλια-Γ.Κεντρωτής, *Λογοτεχνική Μετάφραση*..ο.π., σελ.132

³²⁵ Υλικό και αναφορές στην έννοια της επαναμετάφρασης αντλούμε, εκτός από τα όσα έργα θεωρητικών κατέστη δυνατό να συμβουλευτούμε, και από την εργασία που εκπόνησε εκπροσωπώντας το Τμήμα Ξένων Γλωσσών, Μετάφρασης και Διερμηνείας του Ιονίου Πανεπιστημίου η Ελένη Μιχαλάκη με ανακοίνωση που είχε τίτλο “Επαναμεταφράσεις λογοτεχνικών κειμένων- Απόδειξη «αλλαγής των καιρών»”, στη 2η Συνάντηση Ελληνόφωνων Μεταφρασεολόγων ΑΠΘ, 7-9 Μαΐου 2009, Θεσσαλονίκη

³²⁶ Α. Chesterman, “On the Idea of a Theory” στο *Across Languages and Cultures* 8, 1977, σελ. 1-16

σε ό,τι αφορά στην μετάφραση λογοτεχνικών κειμένων, κάνουμε λόγο για επαναμετάφραση:

1. Όταν ο ίδιος μεταφραστής ή η ίδια μεταφράστρια ή άλλος βασίζεται στην ήδη υπάρχουσα μετάφραση και σε σχετικά σύντομο χρονικό διάστημα μετά την έκδοση της πρώτης μετάφρασης επαναμεταφράζει με βάση την διαπίστωση ότι η πρώτη μετάφραση χρειάζεται βελτίωση.
2. Όταν ένα λογοτεχνικό κείμενο μεταφράζεται εκ νέου στην ίδια ιστορική περίοδο και η νέα αυτή μετάφραση διακρίνεται από την προηγούμενη ως προς την αισθητά διαφορετική ερμηνεία που αποδίδεται στο λογοτεχνικό κείμενο.
3. Όταν ένα λογοτεχνικό έργο επαναμεταφράζεται αρκετά χρόνια μετά την έκδοση της πρώτης του μετάφρασης και αποτελεί, συνήθως, όχι απλά μια νέα μεταφραστική εκδοχή αλλά κυρίως μια αποκατάσταση της τάξης και ανάδειξη της λογοτεχνικής αξίας η οποία είχε διασαλευτεί με την πρώτη κακή μετάφραση.
4. Όταν για μια μετάφραση δε χρησιμοποιείται ως κείμενο-πηγή το πρωτότυπο κείμενο αλλά κάποια μεταφρασμένη εκδοχή του και οι οποίες γίνονται την ίδια χρονική περίοδο είτε όχι.³²⁷
5. Όταν έχουμε περίπτωση μετέπειτα μεταφράσεων λογοτεχνικών έργων ή μέρους των, οι οποίες διεξήχθησαν μετά από την αρχική μετάφραση η οποία εισήγαγε αρχικά το εν λόγω κείμενο στη γλώσσα-στόχο.³²⁸

Συνηθίζεται, όχι αβάσιμα, να εκφέρεται η άποψη ότι, στον χώρο της Λογοτεχνίας, οι επαναμεταφράσεις συναρτώνται συχνά με το «γήρας» των μεταφρασμάτων. Επικρατεί έτσι η αντίληψη ότι η έλλειψη των πολύ καλών μεταφράσεων οδηγεί σε επαναμεταφράσεις³²⁹ από τις οποίες θα προκύψουν λογοτεχνικές εκδοχές “πιστότερες” στο πνεύμα και το γράμμα του πρωτότυπου, μεταφράσεις που θα ανταποκριθούν ευστοχότερα στις ανάγκες και τις ικανότητες των σύγχρονων αναγνωστών. Βλέπουμε δηλαδή ότι οι θεωρητικοί που, με τον ένα ή τον άλλο τρόπο, προσεγγίζουν το φαινόμενο των επαναμεταφράσεων, δίνουν μεν έμφαση στη μελέτη

³²⁷ Βλ. σχετικά Z. Ning, “Appreciating Literary Translation as Afterlines of the Original Work” στο *Sino-US English Teaching*, 5:5,2008, σελ. 74

³²⁸ Βλ. σχετικά S. Susam-Sarajeva, “Multi-entry Visa to Travelling Theory: Retranslation of Literaly and Cultural Theories”, στο *Target* 5:1,2003, σελ. 1-36

³²⁹ Βλ. σχετικά A.Berman, “La Retraduction comme Espace de la Traduction” στο *Pallimpeste* XIII:4,1990.σελ.1

του κειμένου- πηγή, ενδιαφέρονται όμως και για το κατά πόσο η μετάφρασή του είναι ικανοποιητική, με γνώμονα και τις αναμενόμενες προσδοκίες των σύγχρονων αναγνωστών. Πίσω και από τις δυο αυτές προσεγγίσεις, κρύβεται η έννοια της βελτίωσης, δηλαδή η πεποίθηση ότι οι επαναμεταφράσεις θα επανορθώσουν προηγούμενα λάθη και θα είναι σαφώς “καλύτερες” από τις προηγούμενες μεταφράσεις.

Η πρώτη άποψη θεωρεί ότι η επαναμετάφραση αποτελεί προσπάθεια να αποκατασταθεί στο μετάφρασμα κάτι από το πρωτότυπο. Αναζήτηση στοιχείων τα οποία είχαν απολεσθεί στις προηγούμενες μεταφράσεις. Η συγκεκριμένη θεώρηση υιοθετείται από όσους πιστεύουν ότι οι αρχικές μεταφράσεις διακρίνονται, ως επί το πλείστο, από μια τάση αφομοίωσης του κειμένου - πηγή στη γλώσσα στόχο μειώνοντας την διαφορετικότητά του.³³⁰ Ως υποστηρικτής της πρώτης αυτής άποψης, ο Berman³³¹, κάνει λόγο για πραγματοποίηση βελτίωσης στις επαναμεταφράσεις καθώς οι διαδοχικές μεταφράσεις μεταδίδουν όλο και περισσότερο την ουσία του κειμένου-πηγή, με στόχο την επίτευξη της καλής μετάφρασης. Θεωρεί ότι οι επαναμεταφράσεις διανύουν τα εξής στάδια: η πρώτη απόδοση του κειμένου-πηγή πρόκειται για κατά λέξη μετάφραση, ακολουθούν μεταφράσεις οι οποίες είναι ελεύθερες και έχουν προσανατολισμό προς το κείμενο-πηγή και στη συνέχεια μεταφράσεις οι οποίες είναι πιο κοντά στο κείμενο-στόχος.³³²

Η άποψη ότι οι πρώτες μεταφράσεις προσανατολίζονται περισσότερο προς το κείμενο-στόχος ενώ οι επαναμεταφράσεις προς το κείμενο-πηγή έχει λάβει την ονομασία «Retranslation Hypothesis» από τους θεωρητικούς.³³³ Τον λόγο για τον οποίο οι μεταφράσεις που προηγούνται χρονικά χαρακτηρίζονται περισσότερο από ένα προσανατολισμό προς το κείμενο-στόχος σε σχέση με εκείνες που ακολουθούν και οι οποίες είναι προσανατολισμένες προς το κείμενο -πηγή εξηγεί ο Bensimon³³⁴ ο οποίος οδηγείται στο συμπέρασμα ότι, για να γίνει αποδεκτό, το κείμενο προσαρμόζεται αρχικά στην κουλτούρα υποδοχής. Αργότερα, εφόσον το κείμενο έχει ήδη γίνει

³³⁰ S. Susam-Sarajeva, “Multi-entry Visa to...ο.π.

³³¹ A. Berman, “La Retraduction...ο.π., σελ.3

³³² Βλ. A. Berman, “La Retraduction...”, ο.π., σελ.4-5

³³³ Βλ. κυρίως στα “(Re)translation Revisited”, *Meta* Volume 54, Number 4, décembre 2009, pp. 643-890, στο <https://www.erudit.org/en/journals/meta/1900-v1-n1-meta3582/038898ar/> και Paris Saripfour – Masood Sharififar, “AN INVESTIGATION OF RETRANSLATION HYPOTHESIS IN ENGLISH TRANSLATIONS OF RŪMĪ’S POETRY”, *Translation Review*, Volume 111, 2021 - Issue 1, στο <https://www.tandfonline.com/doi/abs/10.1080/07374836.2020.1860843>)

³³⁴ P. Bensimon, “Presentation”, στο *Pallimpestes*, XIII:4, 1990, σελ. ix

γνωστό, δεν αποτελεί ξένο λογοτέχνημα και οι μεταφράσεις του έχουν τη δυνατότητα να προσανατολίζονται προς το κείμενο - πηγή.

Η δεύτερη άποψη που θέτει ως σκοπό της επαναμετάφρασης το να καταστεί το κείμενο - πηγή περισσότερο προσιτό στον σύγχρονο αναγνώστη, αναδεικνύει την αξία του παράγοντα “χρόνος”. Την εστίαση της προσοχής σε μεταφράσεις του ίδιου κειμένου οι οποίες πραγματοποιήθηκαν σε διαφορετικές περιόδους προτείνει η Du-Nour ³³⁵ σημειώνει ότι οι επαναμεταφράσεις παρουσιάζουν διαφορές επειδή λόγω αλλαγής της εποχής. Σύμφωνα με τους Paloposki και Ottinen ³³⁶, κατά τη διάρκεια του χρονικού διαστήματος από την τελευταία μετάφραση ενός λογοτεχνικού κειμένου επιτελέστηκε πλήθος αλλαγών στην ιστορική, πολιτιστική και γλωσσική κατάσταση του συστήματος υποδοχής.

Στη θεωρία σχετικά με την επαναμετάφραση σημαντικό ρόλο διαδραματίζουν, όπως θα δούμε και στη συνέχεια του μέρους αυτού της διατριβής μας, και οι επικρατούσες κοινωνικές συνθήκες. Κάθε λογοτεχνικό έργο ανήκει σε μια συγκεκριμένη χρονική περίοδο με την οποία συνδέεται καθώς και με ένα συγκεκριμένο τόπο και ένα συγκεκριμένο κειμενικό περιβάλλον. Κάθε εποχή έχει τους δικές της θεωρήσεις, διέπεται από διαφορετικού είδους μεταφραστικές νόρμες οι δε προσδοκίες των ανθρώπων διαφέρουν.³³⁷ Οι επικρατούσες νόρμες στην κουλτούρα-στόχος στις διαφορετικές χρονικές περιόδους κατά τις οποίες λαμβάνει χώρα η μετάφραση αποτελούν την αιτία των διαφορών ανάμεσα στις αρχικές μεταφράσεις και στις επαναμεταφράσεις.³³⁸

Κατά τον Hermans, ο όρος “νόρμες” ³³⁹ φωτογραφίζει μια τυπικότητα ως προς την αναμενόμενη συμπεριφορά των μελών μιας κοινότητας όταν βρεθούν σε συγκεκριμένες καταστάσεις, σε συνδυασμό με την γνώση των προσδοκιών τους. Το περιεχόμενο του όρου “νόρμες” εξαρτάται από τον βαθμό στον οποίο τα μέλη μιας

³³⁵ M.Du-Nour, “Retranslation of Children’s Books as Evidence of Changes in Forms” στο *Target* 7:2,1995, σελ. 328 και Y. Cambier, “La retraduction retour et detour”, στο *Meta* 39/3,1994

³³⁶ O.Paloposki & K.Koskinen, “A Thousand and One Translations: Revisiting Retranslation” στο G.Hansen , K.Malmkjaer & D. Gille (eds), *Claims, Changes and challenges in Translation Studies*, Amsterdam: Benjamins, 2004, σελ.27

³³⁷ I. Hagfors, “The translation of culture-bound elements into Finnish in the post-war period”, στο *Meta* 49:1-2,2003, σελ.115-117

³³⁸ S. Brownlie, “Narrative Theory...ο.π., σελ.150

³³⁹ T. Hermans, “Norms and the determination of translation: A Theoretical Framework” στο A.-P & ,M.C.-A. Vidal (eds), *Translation, Power, Subversion*, Cleverdon, Philadelphia & Adelaide: Multilingual Matters,1996, σελ.27

κοινότητας συμφωνούν γενικά με το αν μια πράξη θεωρείται “σωστή” ή όχι.³⁴⁰ Οι νόρμες είναι άρρηκτα συνδεδεμένες με τις επικρατούσες αξίες σε μια κοινωνία οι δε αξίες, με τη σειρά τους, αντικατοπτρίζουν τις σχέσεις ισχύος στην εν λόγω κοινωνία. Οι μεταφράσεις, επομένως, δεν μπορούν να υπάρξουν ανεξάρτητα από τις αξίες.³⁴¹

Οι νόρμες οι οποίες επηρεάζουν τη μετάφραση διακρίνονται σε γλωσσικές, λογοτεχνικές και μεταφραστικές³⁴² Με το πέρασμα του χρόνου η γλώσσα εξελίσσεται και, κατά συνέπεια, τα κείμενα είτε θεωρούνται παλιά, είτε δεν είναι αποδεκτά εφόσον δεν συμβαδίζουν με τον σύγχρονο τρόπο σκέψης και οδηγούν στην ανάγκη επαναμετάφρασης.

Με τις μεταφραστικές νόρμες ασχολείται και ο Hermans³⁴³ υποστηρίζοντας ότι καθορίζουν την διαδικασία λήψης αποφάσεων και επομένως και το είδος της ισοδυναμίας ανάμεσα σε πρωτότυπο κείμενο και μετάφρασμα. Προσέγγισε τις νόρμες ως περιορισμούς στη συμπεριφορά του μεταφραστή με σκοπό αυτός να καταφέρει να ανταποκριθεί στους περιορισμούς του κοινωνικού περιβάλλοντος.

Οι περιορισμοί απασχολούν και τον Lefevere,³⁴⁴ ο οποίος θεωρεί ότι είναι συνθήκες που μπορούν είτε να ληφθούν υπόψη είτε όχι. Δεν πρόκειται για απόλυτους παράγοντες αφού κάθε μεταφραστής μπορεί να επιλέξει το αν θα τους ακολουθήσει ή όχι. Αναφέρεται στην ιδεολογία του μεταφραστή (translator's ideology)³⁴⁵, η οποία βρίσκεται σε συνάρτηση με το προσωπικό σύνολο αξιών του εκάστοτε μεταφραστή.

Ως κεντρικής σημασίας στοιχεία στην πράξη και το προϊόν της μετάφρασης θεωρεί τις νόρμες ο Toury³⁴⁶ οδηγούμενος και εκείνος στο συμπέρασμα ότι οι νόρμες καθορίζουν τη διαδικασία λήψης αποφάσεων κατά τη μετάφραση λογοτεχνικών κειμένων. Περιγράφει τα εξής τρία σημεία επιρροής:

1. Οι νόρμες καθορίζουν την εισαγωγή ενός κειμένου στο λαμβάνων σύστημα.

³⁴⁰ J. Tianmin, “Translation in context”, στο *Translation Journal* 10/2, 2006

³⁴¹ C. Schäffner (ed.) “The concept of translation studies” στο *Current Issues in Language and Society*, 5:1&2, 1998, σελ. 7. http://pdfserve.informaworld.com/296476_921563274.pdf

³⁴² S. Brownlie, “Narrative Theory...ο.π., σελ.150.

³⁴³ Βλ. T. Hermans, “Norms and the determination of.ό.π.,

³⁴⁴ Βλ. J. Tianmin J. “Translation in context”, in *Translation Journal* 10/2., 2006 (<http://www.accurapid.com/journal/36context.htm>)

³⁴⁵ Για τον όρο, βλ. το τέταρτο κεφάλαιο του A. Lefevere, *Translation, Rewriting & the Manipulation of Literary Fame*. Londres & New York, Routledge, 1992

³⁴⁶ Toury G., *In Search of a Theory of Translation*, Tel Aviv: “The Porter Institute of Poetics and Semiotics”, 1980

2. Αφού αποφασιστεί η εισαγωγή του, καθορίζουν αν ο μεταφραστής θα επικεντρωθεί στο κείμενο-πηγή ή στην κουλτούρα-στόχος .

3. Οι νόρμες επηρεάζουν τις πιο λεπτομερείς αποφάσεις που πρέπει να λάβει ο μεταφραστής.

Η αναγνώριση της σπουδαιότητας που δίνει ο Toury στις νόρμες θα πρέπει να οδηγήσει στην αναζήτηση απαντήσεων σε ορισμένα ερωτήματα που γεννώνται, όπως³⁴⁷ με ποιόν τρόπο θα προσδιοριστούν οι σχετικές με τη μετάφραση έννοιες που εμφανίζονται και δεσπόζουν σε μια συγκεκριμένη εποχή, πώς σχετίζονται οι έννοιες αυτές με τις γενικότερες ιδέες σχετικά με τη μετάφραση οι οποίες επικρατούσαν σε άλλες κοινωνίες ή και σε διαφορετικές χρονικές περιόδους και προφανώς κάτω από διαφορετικές συνθήκες, πώς επήλθαν οι αλλαγές στις νόρμες καθώς και για ποιο λόγο έγιναν αποδεκτές.

Επειδή, όπως έχει προαναγγελθεί στα “Εισαγωγικά” της διατριβής αυτής, ο στόχος των σελίδων που ακολουθούν είναι κυρίως η κατάδειξη της σχέσης που υφίσταται τόσο ανάμεσα στο πρωτότυπο γαλλικό κείμενο της Duras και στο μετάφρασμα, όσο και ανάμεσα στα δυο διαφορετικά ελληνικά μεταφράσματά του, πρέπει να επισημανθεί το ότι η προσέγγισή μας επιβεβαιώνει ότι οι επιλογές του μεταφραστή ωθούνται – αν όχι καθορίζονται – από τις επικρατούσες κάθε φορά νόρμες και από τα γενικότερα χαρακτηριστικά που ενέχονται στη διαδικασία της μετάφρασης του συγκεκριμένου λογοτεχνικού κειμένου. Χαρακτηριστικά τα οποία όχι μόνο προσδιορίζουν τη μετάφραση αλλά και την επαναμετάφραση του εν λόγω μυθιστορήματος. Αν μια μελλοντική έρευνα καταφέρει να ανιχνεύσει τις νόρμες που επικρατούν στο σύστημα στο οποίο εισάγεται το κείμενο-πηγή την εποχή που λαμβάνει χώρα η διαδικασία της μετάφρασης και αν δεχτούμε την εξέλιξη που υφίστανται οι νόρμες λαμβάνοντας υπόψη και τον προσωπικό παράγοντα που αφορά τον κάθε μεταφραστή ξεχωριστά, γίνεται σαφής η άρρηκτη σχέση των επαναμεταφράσεων και της εποχής μέσα στην οποία τοποθετείται κάθε φορά το μετάφρασμα. Οι νόρμες επηρεάζουν τη μετάφραση, και συνεπώς, η αντιπαραβολή των επαναμεταφράσεων λογοτεχνικών κειμένων καθιστά σαφή τη μεταβολή που έχουν υποστεί οι νόρμες με το πέρασμα του χρόνου.

³⁴⁷ C.Schäffner (ed.) “The concept of translation ...ο.π.

Είναι σαφές ότι η ύπαρξη, στην περίπτωση του μυθιστορήματος *Ο Εραστής*, δυο διαφορετικών ελληνικών μεταφράσεων (και μάλιστα με σχετικά μεγάλη χρονική απόσταση η μια από την άλλη) δικαιολογεί την επιλογή μας να κάνουμε λόγο για επαναμετάφραση τόσο έχοντας υπόψη μας τον προβληματισμό που πηγάζει από στην προηγηθείσα σύντομη θεωρητική της διάσταση όσο και στην πρακτική κειμενική της αποτύπωση. Στις σελίδες λοιπόν που ακολουθούν, με βάση ένα “*retour aux textes*”, θα “διαβάσουμε” σε αντιπαράθεση τις δυο μεταφράσεις. Για να εκτιμηθεί – αξιολογηθεί όμως μια πρώτη μετάφραση και μια επαναμετάφραση ενός λογοτεχνικού έργου και να οδηγηθούμε σε πρώτα συμπεράσματα σχετικά με τα στοιχεία εκείνα που καθορίζουν αν μια μετάφραση είναι καλή, λιγότερο καλή, μέτρια ή κακή, επιλέξαμε να βασιστούμε κυρίως στο φαινόμενο των μεταφραστικών λαθών.

Σε αρκετές σχετικές με τη μετάφραση μελέτες, έχουν επισημανθεί φαινόμενα που σχετίζονται με ένα από τα συνηθέστερα ολισθήματα των μεταφραστών λογοτεχνίας, την παρέκκλιση νοήματος. Παραμένοντας στη σύγχρονη περίοδο, θα μπορούσαμε μεταξύ πολλών άλλων, να αναφέρουμε, ενδεικτικά, τους Vinay και Darbelnet,³⁴⁸ Maillot,³⁴⁹ Gouadec,³⁵⁰ Bénard και Horguelin,³⁵¹ καθώς και τον Delisle.³⁵² Οι παρατηρήσεις τους όμως, όσο ενδιαφέρουσες και αν είναι, εστιάζονται στο νοηματικό σφάλμα όταν αυτό έχει ήδη διαπραχθεί καθιστώντας ανεπαρκή την επιστροφή στην πηγή του λάθους, η οποία είναι είτε η παρανόηση του αρχικού κειμένου, είτε μερών του, είτε ανεπαρκής γνώση της γλώσσας στόχου. Οι δύο όμως αυτές αιτίες του μεταφραστικού λάθους πρέπει να διακρίνεται η μια από την άλλη διότι, ακόμη κι αν είναι συχνά αλήθεια ότι «η μορφή και το νόημα συνδέονται διαλεκτικά και, κάτω από αυτή την οπτική γωνία, είναι αχώριστα»,³⁵³ αποδεικνύεται απαραίτητο να αναλυθούν ως διακριτά φαινόμενα.

³⁴⁸ VINAY, J.P. et J. DARBELNET, *Stylistique comparée du français et de l'anglais*, Montréal, Beauchemin, 1968

³⁴⁹ MAILLOT, J. *La traduction scientifique et technique*, Paris, Éditions “Eyrolles”, 1969

³⁵⁰ GOUADEC, D. *Comprendre et traduire*, Paris, “Bordas”, 1974

³⁵¹ BÉNARD, J.-P. et R HORGUELIN (1979). *Pratique de la traduction*. Version générale, Montréal, “Linguattech”, 1979

³⁵² DELISLE, J. *L'Analyse du discours comme méthode de traduction; théorie et pratique*, “Éditions de l'Université d'Ottawa”, 1984

³⁵³ LAROSE, R. *Théories contemporaines de la traduction*, “Presses de l'université du Québec”, 1989, σελ. 209

Η εμφάνιση εμπειρικών μελετών για τη μετάφραση, που εντάσσονται κυρίως σε ψυχολογιστικό πλαίσιο και συχνά κάτω από τη σκοπιά της εκμάθησης δεύτερης γλώσσας³⁵⁴ οδήγησε στην εκδήλωση ακόμα μεγαλύτερου και σοβαρότερου ενδιαφέροντος για ζητήματα σχετικά με την αναγωγή του νοηματικού λάθους στη γένεσή του, την πηγή και τη φύση του.

Από τον σχετικό με το μεταφραστικό λάθος προβληματισμό δεν εξαιρείται ούτε η Bassnett η οποία, κάνοντας λόγο για μετάφραση της πεζογραφίας,³⁵⁵ επισημαίνει ότι κάθε λογοτεχνικό κείμενο αποτελείται από μία σειρά σύνθετων και αλληλοσυμπληρωματικών συστημάτων, καθένα από τα οποία έχει μία καθορισμένη λειτουργία σε σχέση με το σύνολο. Με το να θεωρούν οι μεταφραστές της πεζογραφίας κάθε πρόταση ή παράγραφο σαν τη μικρότερη μεταφράσιμη μονάδα, δίχως να την συσχετίζουν με το υπόλοιπο κείμενο και χωρίς να λαμβάνουν υπόψη τους ότι ακόμη και η αρχική ενότητα αποτελεί επιμέρους τμήμα ενός μεγαλύτερου συνόλου, διατρέχουν κίνδυνο να υποπέσουν σε λάθη και να παραχθούν έτσι προβληματικές μεταφράσεις. Για το λόγο αυτό, ο Hilaire Belloc - όπως αναφέρει η Bassnett - ³⁵⁶ καθορίζει έξι γενικούς κανόνες για το μεταφραστικό πεζογραφίας:

1. Να θεωρεί την εργασία του ως ενιαία και αναπόσπαστη. Η μετάφραση μπορεί να διασπαστεί σε ενότητες, αρκεί καθεμία από αυτές να συσχετίζεται με το υπόλοιπο σύνολο.
2. Να αποδίδει τον κάθε ιδιωτισμό με ιδιωτισμό. Στην προκειμένη περίπτωση απαιτούνται ισοδύναμες εκφράσεις της γλώσσας-στόχου

³⁵⁴ Μεταξύ άλλων στη Γερμανία με τον LÖRSCHER, W. Übersetzungsperformanz, Übersetzungsprozess und Übersetzungsstrategien, Habilitationsschrift, Universität Essen, 1987, τον KRINGS, H.P. Was in den Köpfen von Übersetzern Vorgeht, Tübingen, Gunter Narr TBL. 1986 και τους DECHERT, H. W. et U. SANDROCK "Thinking-Aloud Protocols; the Decomposition of language processing" in V. COOK (ed), *Experimental Approaches to Second Language Learning*, Oxford Pergamon, 1986, 111-126, στον Καναδά με τον SEGUINOT, C. "The Translation Process: An Experimental Study", in *The Translation Process*, Toronto, School of Translation, York University, 1989 και στη Φινλανδία με τον Tirkkonen-Condit TIERKKONEN-CONDIT, S. "Professional vs. Non-Professional Translation", Paper read at the 8th Congress of Applied Linguistics, Sydney 16-21 August 1987). Πηγή των βιβλιογραφικών αναφορών είναι το άρθρο "La faute de sens en traduction" της Jeanne Dancette. *TTR: traduction, terminologie, rédaction*, vol. 2, n° 2, 1989, p. 83-102, στο <https://www.erudit.org/fr/revues/ttr/1989-v2-n2-ttr1471/037048ar/>

³⁵⁵ Susan Bassnett, *Transaltion Studies*, third edition, London: Routledge 2002, p. 114-122

³⁵⁶ Hilaire Belloc, *On Translation* (Oxford: The Clarendon Press, 1931), στο S. Bassnett, *Translation Studies*. London: Routledge 2002, third edition, p. 132-133

3. Να λαμβάνει υπόψη του το σκοπό της εκάστοτε λέξης, φράσης, έκφρασης, πρότασης και να τον μεταφέρει στη γλώσσα-στόχο.
4. Να είναι ιδιαίτερα προσεκτικός με εκείνες τις λέξεις και δομές της γλώσσας προέλευσης που, αν και φαινομενικά αντιστοιχούν σε ορισμένες λέξεις και δομές της γλώσσας-στόχου, στην πραγματικότητα δεν υπάρχει αντιστοιχία .
5. Να κάνει γενναίες μετατροπές, προκείμενου να αναστήσει την πεμπτουσία του αυθεντικού έργου στη γλώσσα-στόχο.
6. Τέλος, να μη διανθίζει το κείμενό του.

Σημαντικά για τον σχετικό με τα λάθη στην μετάφραση του μυθιστορηματικού είδους προβληματισμό είναι τα όσα αναφέρονται από την Christiane Nord. Στην ενότητα με τίτλο “Μεταφραστικά λάθη και αξιολόγηση της μετάφρασης”³⁵⁷ σημειώνεται ότι οι έννοιες του μεταφραστικού προβλήματος και της λειτουργικής μεταφραστικής μονάδας μπορούν να χρησιμοποιηθούν, μεταξύ άλλων, και για τον καθορισμό των μεταφραστικών λαθών. Για να ενισχύσει την επιχειρηματολογία της περί μεταφραστικών λαθών ως μη λειτουργικών μεταφράσεων, η Nord αναφέρει, μεταξύ άλλων, και την άποψη της Sigrid Kupsch- Losereit³⁵⁸, σύμφωνα με την οποία το μεταφραστικό λάθος ορίζεται ως παραβίαση της λειτουργίας της μετάφρασης, της συνεκτικότητας του κειμένου, του κειμενικού τύπου, των γλωσσικών συμβάσεων, των ιδιαίτερων συμβάσεων και συνθηκών που συνδέονται με τον εκάστοτε πολιτισμό και την εκάστοτε περίσταση καθώς και του γλωσσικού συστήματος. Η Nord εστιάζει τον περί μεταφραστικών ολισθημάτων προβληματισμό της στην εκπαίδευση των μεταφραστών αναφέροντας ότι «η εμπειρία μας δείχνει ότι οι εκπαιδευόμενοι κάνουν λιγότερα γλωσσικά λάθη όταν έχουν ακριβή επίγνωση της περιστασης για την οποία μεταφράζουν»³⁵⁹ για να προσθέσει ότι «όλα τα μεταφραστικά προβλήματα που συνδέονται με μια συγκεκριμένη επικοινωνιακή λειτουργία ή υπο-λειτουργία θα πρέπει να επιλύονται σύμφωνα με μια σταθερή στρατηγική, η οποία υπό ιδανικές συνθήκες θα πρέπει να οδηγεί στον τύπο μετάφρασης που απαιτεί το πακέτο μεταφραστικών

³⁵⁷ Christiane Nord, *Η Μετάφραση ως στοχευμένη δραστηριότητα. Εισαγωγή στις λειτουργικές προσεγγίσεις*. Μετάφραση- Προσαρμογή Σίμος Γραμμενίδης-Δέσποινα Δ. Λάμπρου. Επιστημονική Επιμέλεια Σίμος Π. Γραμμενίδης, Αθήνα, εκδόσεις “Διάλογος”, 2014,σελ. 164-169

³⁵⁸ Sigrid Kupsch- Losereit, “The problem of translation error evaluation” στο Christopher Tietford & A.E. Hieke (eds) *Translation in Foreign Language Teaching and Testing*, Tübingen: Narr, 167-179 στο Christiane Nord, *Η Μετάφραση ως στοχευμένη....* ο.π., σελ.164

³⁵⁹ Christiane Nord, *Η Μετάφραση ως στοχευμένη....*, ο.π., σελ. 166

οδηγιών».³⁶⁰ Παραθέτει μάλιστα, στη συγκεκριμένη ενότητα του βιβλίου της, ένα χαρακτηριστικό παράδειγμα μυθιστορήματος στο οποίο τα κύρια ονόματα χρησιμοποιούνται για να υποδηλώσουν τον πολιτισμό στο πλαίσιο του οποίου λαμβάνει χώρα η πλοκή, επισημαίνοντας ότι τότε το σύνολο των κυρίων ονομάτων σχηματίζει μια λειτουργική μεταφραστική μονάδα. Η συγκεκριμένη περίπτωση της προσφέρει τη δυνατότητα να προβληματιστεί σχετικά με την αποφυγή μεταφραστικών λαθών καταφεύγοντας, ανάλογα με την περίπτωση, σε μονοπολιτισμικό ή διαπολιτισμικό πλαίσιο περιστασης επικοινωνίας ή επιλογή άλλης στρατηγικής που θα μπορούσε να είναι η ουδετεροποίηση του πολιτισμικού πλαισίου και η χρήση κυρίων ονομάτων κοινών στον πολιτισμό – πηγή και τον πολιτισμό – στόχο.

Στην επόμενη ενότητα που έχει τίτλο “Λειτουργική κατηγοριοποίηση των μεταφραστικών λαθών”, η Nord³⁶¹ κατατάσσει τα μεταφραστικά λάθη σε τέσσερις κατηγορίες οι οποίες, όπως θα καταδειχθεί στη συνέχεια του κεφαλαίου αυτού της διατριβής, είναι χρήσιμες για την επισήμανση, κατηγοριοποίηση και κριτική των δυο ελληνικών μεταφράσεων του *Εραστή* της Marguerite Duras:

1. Τα πραγματολογικά μεταφραστικά λάθη τα οποία προκύπτουν από ανεπαρκείς λύσεις σε πραγματολογικά μεταφραστικά λάθη. Η Nord επισημαίνει ότι τα πραγματολογικά λάθη είναι σημαντικά διότι οι συνέπειές τους είναι σοβαρές «δεδομένου ότι οι δέκτες δεν αντιλαμβάνονται ότι οι πληροφορίες που λαμβάνουν είναι εσφαλμένες».
2. Τα πολιτισμικά μεταφραστικά λάθη, τα οποία προκύπτουν από μια αναποτελεσματική απόφαση σχετικά με την αναπαραγωγή ή την προσαρμογή των συμβάσεων.
3. Τα γλωσσικά μεταφραστικά λάθη που προκαλούνται από μια ανεπαρκή μετάφραση όταν η προσοχή επικεντρώνεται στις γλωσσικές δομές. Η σημασία αυτών των λαθών αυτών, όπως και των ανωτέρω αναφερθέντων πολιτισμικών, εξαρτάται από το κατά πόσο επηρεάζουν τη λειτουργία του κειμένου- στόχου. Η Nord υποστηρίζει ότι «εάν ο στόχος της μεταφραστικής εργασίας είναι να ελέγξει τις γλωσσικές δεξιότητες, τότε τα γλωσσικά λάθη θα έχουν μάλλον μεγαλύτερη βαρύτητα σε σχέση με τα πολιτισμικά λάθη».

³⁶⁰ Christiane Nord, *Η Μετάφραση ως στοχευμένη...*, ο.π., σελ. 167-168

³⁶¹ Nord, *Η Μετάφραση ως στοχευμένη...*, ό.π., σελ. 171

4. Τα ιδιάζοντα μεταφραστικά λάθη τα οποία συνδέονται με ένα ιδιαίτερο μεταφραστικό πρόβλημα του πρωτότυπου.

Στις σελίδες της παρούσας διατριβής γίνεται εντοπισμός και καταγραφή όσο το δυνατόν περισσότερων από αυτά τα μεταφραστικά ολισθήματα και ενίοτε, στο μέτρο του εφικτού, εξήγηση πώς ο μεταφραστής έφτασε στην εκάστοτε προβληματική μεταφραστική επιλογή. Τα μεταφραστικά λάθη που εντοπίζονται με την αποδελτίωση πρωτότυπου-μεταφρασμάτων μπορεί να έχουν διάφορες αιτίες, από την άγνοια για τη σημασία μιας λέξης μέχρι την ελλιπή κατανόηση του νοήματος μιας πρότασης ή, σε ένα πιο προχωρημένο στάδιο, σε γενικότερη αδυναμία κατανόησης του συγκεκριμένου και του συνολικού κειμενικού φάσματος ως πολιτισμικού προϊόντος. Όπως αναφέρουν οι Γραμμενίδης, Δημητρούλια, Κουρδής, Λουπάκη, Φλώρος, τα μεταφραστικά λάθη διακρίνονται στους εξής τύπους:³⁶²

-Άτοπο νόημα: όταν ο μεταφραστής αγνοεί τη σημασία μιας λέξης και οδηγείται σε μια χωρίς νόημα απόδοση.

-Βαρβαρισμός: όταν ο όρος που επιλέγει ο μεταφραστής (π.χ. ένα έκτυπο) δεν χρησιμοποιείται ευρέως στη γλώσσα-στόχο και έτσι δεν εντάσσεται με επιτυχία στο συνολικό κείμενο.

-Λανθασμένη σημασία: όταν η λέξη που επιλέγει ο μεταφραστής δεν ταιριάζει επακριβώς με τα συμφραζόμενα, αλλά δεν δημιουργεί πρόβλημα στην κατανόηση του νοήματος.

-Παράλειψη: ο μεταφραστής θεωρεί μη απαραίτητο ένα στοιχείο από το πρωτότυπο και δεν το μεταφέρει στο μετάφρασμα. Αξίζει να ερευνηθεί αν η παράλειψη αποτελεί κάποιες φορές μέσο υπερκέρασης ενός δυσεπίλυτου μεταφραστικού προβλήματος.

³⁶² Γραμμενίδης, Σ., Δημητρούλια, Ξ., Κουρδής, Ε., Λουπάκη, Ε., Φλώρος, Γ., 2015. *Διεπιστημονικές προσεγγίσεις της μετάφρασης*. [ηλεκτρ. βιβλ.] Αθήνα: Σύνδεσμος Ελληνικών Ακαδημαϊκών Βιβλιοθηκών, σελ.54-56 Διαθέσιμο στο: <http://hdl.handle.net/11419/3901> . Την αναφορά σε αυτό το ηλεκτρονικό βοήθημα, τα μεταφραστικά λάθη καθώς και τις μεταφραστικές τεχνικές αντλούμε από προσωπικές αναγνώσεις μας βιβλίων όπως το ανωτέρω αλλά και αυτών του Antoine Bremand και Vinay – Dalbenet. Στην τελική μας όμως επιλογή, διάρθρωση και δόμηση της επιχειρηματολογίας μας και της τελικής μας επιλογής στη μέθοδο προσέγγισης των υπό εξέταση μεταφράσεων, ρόλο διαδραμάτισε και η “μύησή” μας στο “πνεύμα” πλήθους πτυχιακών και διπλωματικών εργασιών καθώς και διδακτορικών διατριβών οι οποίες εκπονήθηκαν στο Τμήμα Ξένων Γλωσσών, Μετάφρασης και Διερμηνείας του Ιονίου Πανεπιστημίου στη διάρκεια των τελευταίων δεκαετιών. Από τα αξιολογότερα συγκεκριμένα ερευνητικά πονήματα, ας αναφερθεί εδώ η σχετικά πρόσφατη εξαιρετική διδακτορική διατριβή της Ελένης Μπουλούκη “Όψεις του έργου του Μισέλ Ντεόν μέσα από τη μετάφραση και ο αντίκτυπός του στην Ελλάδα”, Τ.Ξ.Γ.Μ.Δ, Κέρκυρα, 2019

-Παρερμηνεία: όταν το νόημα του μεταφράσματος δεν συνάδει με το νόημα του πρωτότυπου και οδηγεί σε εντελώς αντίθετη ερμηνεία του κειμένου.

-Πρόσθεση: εκτός από την παράλειψη, ο μεταφραστής επιλέγει να προσθέσει στοιχεία που δεν υπάρχουν στο πρωτότυπο. Μένει να αποσαφηνιστεί αν η προσθήκη αυτή έγινε μετά από συνεννόηση με τον ίδιο τον συγγραφέα.

-Υπερμετάφραση: όταν ο μεταφραστής μεταφράζει μεν επακριβώς όλα τα στοιχεία του πρωτότυπου, ωστόσο θα μπορούσε να τα παραλείψει επειδή υπονοούνται ή είναι γνωστά στον αναγνώστη.

-Υπομετάφραση: το αντίθετο του παραπάνω λάθους, το οποίο συνίσταται στην παράλειψη απαραίτητων για το νόημα στοιχείων, ακόμα κι αν δεν υπάρχουν στο κείμενο-αφετηρία.

Υπάρχει, όμως, περίπτωση τα λάθη να αφορούν τη γλώσσα-στόχο και να οφείλονται στην κακή χρήση της. Σύμφωνα πάλι με τους Γραμμενίδη, Δημητρούλια, Κουρδή, Λουπάκη, Φλώρο, τα λάθη αυτά «αφορούν την παραβίαση των μορφοσυντακτικών, σημασιολογικών, λεξικολογικών, υφολογικών ή πραγματολογικών κανόνων» και είναι τα εξής:

-Ανακρίβεια: όταν η σημασία μιας λέξης αποκλίνει από την πρότυπη γλώσσα.

-Βαρβαρισμός: όταν η λέξη δεν υπάρχει στη γλώσσα-στόχο.

-Σολοικισμός: όταν η δομή της πρότασης παραβιάζει τους συντακτικούς κανόνες της γλώσσας-στόχου.

-Επανάληψη: αν είναι εσκεμμένη για να δώσει έμφαση, δεν είναι λάθος, ειδικά αν μπορεί να οφείλεται σε αδυναμία έκφρασης.

Στο ίδιο επίπεδο των μεταφραστικών λαθών, δεν μπορεί παρά να γίνει αναφορά και στον Antoine Berman³⁶³ ο οποίος θεωρεί ότι το κείμενο παραμορφώνεται όταν ο μεταφραστής “εξαφανίζει” την ξενικότητά του, ενώ κανονικά σκοπός είναι να αναδεικνύει το ξένο στοιχείο. Η παραμορφωτική αυτή τάση του μεταφραστή εκφράζεται μέσα από τα παρακάτω μεταφραστικά ολισθήματα :

³⁶³ A. BERMAN, Pour une critique des traductions: John Donne, Paris, 1995, “Gallimard”

- Υπερτονισμός: για να αντισταθμίσει ένα ή περισσότερα στοιχεία του πρωτότυπου, ο μεταφραστής υπερτονίζει μερικά άλλα.
- Αυθαίρετη ερμηνευτική απόδοση: πρόκειται για παρανοήσεις, στρεβλώσεις, παραποιήσεις του νοήματος.
- Διαστρέβλωση του πρωτότυπου: η διαστρέβλωση γίνεται μέσω λανθασμένης πρόσληψης του λεξιλογίου, των μεταφορών, του ύφους.
- Εκλογίκευση: ο μεταφραστής αλλάζει την εσωτερική δομή του πρωτότυπου, τη σύνταξη, τη στίξη, ώστε να δίνει την εντύπωση ότι το μετάφρασμα έχει έναν λογικό ειρμό.
- Αποσαφήνιση: η προσθήκη επεξηγηματικής φράσης, αντί να φωτίσει, κάνει το μήνυμα να χάνει την πολυσημία του.
- Επιμήκυνση: καταντά ένα είδος υπερμετάφρασης.
- Εξευγενισμός: πρόκειται για παρέμβαση στο πρωτότυπο με παραλείψεις, συνοψίσεις, απάλειψη επαναλήψεων, η οποία ουσιαστικά συνιστά αισθητική παρέμβαση.
- Αναντιστοιχία στην τυπογραφική εμφάνιση πρωτότυπου-μεταφράσματος.
- Απάλειψη διαφορετικών επιπέδων της γλώσσας.

Δ. Προσεγγίζοντας τις δυο ελληνικές μεταφράσεις

Στις σελίδες που ακολουθούν, προσεγγίζονται οι δυο ελληνικές μεταφράσεις του *Εραστή* μέσα από αντιπαράθεση αποσπασμάτων τους (άλλοτε μικρότερης και άλλοτε μεγαλύτερης κειμενικής έκτασης) και ένα πρώτο σχολιασμό τους (άλλοτε σύντομο και άλλοτε εκτενέστερο) με έμφαση στο μεταφραστικό λάθος με βάση το σύνολο των κατηγοριών μεταφραστικών λαθών όπως αυτά μόλις αναφέρθηκαν (Nord, Antoine Berman, αλλά και Γραμμενίδης, Δημητρούλια, Κουρδής, Λουπάκης, Φλώρος). Προτάσσεται, με πλάγιους χαρακτήρες, το απόσπασμα από το γαλλικό κείμενο της πρώτης έκδοσης του *L'Amant* ("Editions de Minuit", 1984) και ακολουθούν τα αντίστοιχα μεταφρασμένα αποσπάσματα των δυο ελληνικών μεταφράσεών του, της

πρώτης μετάφρασης από τη Χρύσα Τσαλικίδου (εκδόσεις “Εξάντας”, 1985, μετάφραση η οποία εδώ αναφέρεται ως M1) και της δεύτερης από την Έφη Κορομηλά (εκδόσεις “Μεταίχμιο”, 2017, μετάφραση η οποία εδώ αναφέρεται ως M2). Θα σχολιάζουμε λοιπόν αναφερόμενοι στην M1 και στην M2 ενώ το κεφαλαίο Σ θα είναι η ένδειξη σύντομου σχολιασμού. Ακόμα και αν ορισμένα πολύ σύντομα αποσπάσματα δεν δείχνουν, από πρώτη ματιά, να παρουσιάζουν μεγάλο μεταφραστικό ενδιαφέρον, θεωρήθηκε καλό να παρατεθούν και αυτά ώστε να σχηματιστεί, μέσα από την έρευνα, μια όσο το δυνατόν πιο σαφής εικόνα της κάθε μια από τις δυο μεταφράσεις ώστε, στη συνέχεια, να οδηγηθούμε στη σύγκριση των μεταφράσεων, στα γενικότερα μεταφραστικά συμπεράσματα και τη γενικότερη κριτική των δυο μεταφράσεων.

1. *Elle est toujours là* (p.9)

M1: Βρίσκεται πάντα εκεί (σελ.9)

M2: Κείται πάντα εκεί (σελ.17)

Σ : Εδώ, η M1 είναι πιο κοντά στη νοηματική διάσταση που ήθελε να δώσει η συγγραφέας η οποία μιλάει για την εικόνα - μορφή της. Από την πλευρά της, η M2 προτείνει μια λανθασμένη σημασία αφού το ρήμα *κείται* που επιλέγεται δεν ταιριάζει επακριβώς με τα συμφραζόμενα. Να θυμίσουμε ότι *κείτομαι* σημαίνει βρίσκομαι κάπου πλαγιασμένος, ξαπλωμένος, ή είμαι νεκρός, είμαι θαμμένος. Η Duras εδώ χρησιμοποιεί απλά το ρήμα *être* (είμαι) δίχως διάσταση συμβολισμού ή δεύτερης πιθανής ερμηνείας.

2. *celle où je me reconnais, où je m'enchant* (p.9)

M1: η μόνη που με αναγνωρίζω, που με γοητεύω και πάλι. (σελ.9)

M2: σ' αυτή αναγνωρίζω τον εαυτό μου, αυτή με γοητεύει (σελ.17)

Σ : Αναφορά κι εδώ, (μέσω του *celle*,) στην εικόνα - μορφή της και είναι σαφές ότι η M2 αποδίδει σωστά τη νοηματική διάσταση των δυο ρημάτων σε αντίθεση με τη M1 όπου, εκτός του άκομψου *με αναγνωρίζω*, αποδίδεται λάθος και το δεύτερο ρήμα μεταβαλλόμενο σε ενεργητικό ως εάν η συγγραφέας να...*αυτογοητεύεται*. Προφανώς εδώ βρισκόμαστε μπροστά σε περίπτωση σολοικισμού. Σα να μη φτάνει η λανθασμένη

μετάφραση που αγγίζει τα όρια της παρερμηνείας, υπάρχει και το μεταφραστικό λάθος της πρόσθεσης με τη λέξη *πάλι* η οποία ούτε υπάρχει στο πρωτότυπο γαλλικό κείμενο ούτε εννοείται από το συγκεκριμένο.

3. *mon visage est parti dans une direction imprévue* (p.9)

M1: το πρόσωπό μου ξεκίνησε μόνο του θαρρείς ένα ταξίδι με άγνωστο προορισμό (σελ.9)

M2: το πρόσωπό μου έφυγε προς μια απρόβλεπτη κατεύθυνση (σελ.17)

Σ : Κι εδώ είναι η M2 που αποδίδει σωστά το πρωτότυπο. Η M1, αντίθετα, για ένα τόσο βραχύ απόσπασμα, βρίθει λαθών όπως η πρόσθεση του *μόνο του θαρρείς* ενώ στη συνέχεια ακολουθεί μια λανθασμένη σημασία με το *direction imprévue* να αποδίδεται ως *άγνωστο προορισμό* αντί για *απρόβλεπτη κατεύθυνση*.

4. *A dix-huit ans j'ai vieilli* (p.9)

M1: Στα δεκαοχτώ είχα γεράσει (σελ.9)

M2: Στα δεκαοχτώ μου γέρασα (σελ.17)

Σ : Και εδώ πάλι η M1 προτείνει μετάφραση που περιέχει λανθασμένη σημασία αφού δεν δείχνει να κατανοεί τη σημασιολογική διάσταση που η Duras ήθελε να δώσει με τη χρήση του *passé composé*, χρόνος με τον οποίο το κείμενο απομονώνει το παρελθόν και τοποθετεί στην ηλικία των δεκαοκτώ χρονών την ξαφνική γήρανση που η συγγραφέας θεωρεί ότι επήλθε με την αναχώρησή της από την Ινδοκίνα μετά την ερωτική της περιπέτεια με τον Κινέζο. Η Duras γράφει *A dix-huit ans j'ai vieilli*, δηλαδή *Στα δεκαοχτώ μου γέρασα*.

5. *de cette poussée du temps* (p.10)

M1: δυνατή σπρωξιά (σελ.9)

M2: δυνατή ώθηση (σελ.17)

Σ : Αν και από πρώτη ματιά και η M1 και η M2 δείχνουν να μεταφράζουν κατά λέξη τη λέξη *poussée*, εντούτοις καμία από τις δυο δεν ικανοποιεί απόλυτα αφού δεν συνυπολογίζει το συγκεκριμένο όπου, όπως είδαμε σε προηγούμενη περίπτωση, γίνεται λόγος για γήρανση στην ηλικία των δεκαοκτώ χρονών. Εδώ, η Duras κάνει λόγο για μια χρονική *σπρωξιά* που κάνει το χρόνο να προχωρά φέρνοντάς την κοντά την ηλικία γήρανσης. Θα λέγαμε λοιπόν ότι τόσο η M1 όσο και η M2 τείνουν να χαρακτηριστούν ως περιπτώσεις λανθασμένης σημασίας αφού η λέξη που επιλέγουν οι μεταφράστριες δεν ταιριάζει επακριβώς με τα συμφραζόμενα, δίχως όμως να δημιουργεί πρόβλημα στην κατανόηση του νοήματος.

6. *ce vieillissement* (p.10)

M1: η διαδικασία αυτή των γηρατειών (σελ.10)

M2: Εκείνο το γέραςμα (σελ.18)

Σ : Εδώ, στην M1 η πρόσθεση της λέξης *διαδικασία* δεν προσθέτει κάτι στη σημασία ή την ποιότητα του μεταφρασμένου στα ελληνικά κειμένου αλλά, αντίθετα, προσδίδει βάρος στη λιτότητα που θέλει να έχει το πρωτότυπο ντουρασικό κείμενο. Ίσως εδώ να βρισκόμαστε όχι απλά σε λάθος με πρόσθεση αλλά να κινούμαστε στο όριο του ολισθήματος της αποσαφήνισης, δηλαδή της προσθήκης επεξηγηματικής λέξης, η οποία όμως, αντί να φωτίσει, κάνει το μήνυμα να χάνει την πολυσημία του.

7. *Je l'ai vu gagner mes traits un à un* (p.10)

M1: Είδα να αλλοιώνονται τα χαρακτηριστικά μου ένα-ένα (σελ.10)

M2: Το είδα να κυριεύει τα χαρακτηριστικά μου ένα-ένα (σελ.18)

Σ : Μιλώντας πάντα για τον αμείλικτο χρόνο (σε αυτόν αναφέρεται το απόσπασμα) θέλει να δείξει, με το ρήμα *gagner* πώς το πέραςμα του χρόνου αποτυπώνει επάνω της το πέραςμά του με αλλοίωση των χαρακτηριστικών της. Κάτω από αυτό το σκεπτικό, τόσο η M1 όσο και η M2 είναι καλές αποδόσεις.

8. *il a vieilli bien sûr, mais relativement moins qu'il n'aurait dû.* (p.10)

M1: Γέρασε κι άλλο, ήταν επόμενο άλλωστε, αλλά σχετικά λιγότερο απ' ό,τι περίμενα. (σελ.10)

M2: Γέρασε κι άλλο, φυσικά, αλλά σχετικά λιγότερο απ' όσο θα πρεπε. (σελ.18)

Σ : Η M1, με την απόδοση του *qu'il n'aurait dû* ως απ' ό,τι περίμενα, κινδυνεύει να δώσει την εντύπωση στον αναγνώστη ότι η ίδια θα ανέμενε αργότερη επιτάχυνση του γήρατος ενώ στο πρωτότυπο γαλλικό κείμενο κρατείται η ουδετερότητα η οποία σωστά αποδίδεται στη M2.

9. *c'est le passage d'un bac sur le Mékong.* (p.10)

M1: Ένα ποταμόπλοιο γλιστράει στον Μεκόνγκ. (σελ.10)

M2: Είναι το πέρασμα ενός ποταμόπλοιου στον Μεκόνγκ. (σελ.18)

Σ : Εδώ, στη M1 προτιμάται ρηματικός τύπος αντί του ουσιαστικού (*passage*) που εμφανίζεται στο πρωτότυπο κείμενο. Ακόμα και αν δεχτούμε την πιθανότητα επιλογής ρήματος, το *γλιστράει* προσεγγίζει το όριο της λανθασμένης σημασίας αφού δεν ταιριάζει με τη διάσχιση ενός ποταμού από ποταμόπλοιο. Επίσης, στην πρόταση αυτή, επειδή υπάρχουν ορισμένα πραγματολογικά στοιχεία στο πρωτότυπο κείμενο και ο Έλληνας αναγνώστης βρίσκεται εδώ για πρώτη φορά μπροστά στον Μεκόνγκ, ίσως θα αποτελούσε καλή επιλογή η ενσωμάτωση, μόνο στην πρόταση αυτή, πριν από την ονομασία Μεκόνγκ, της λέξης *ποταμό*, ώστε να καταστεί γνωστό ότι η αναφορά είναι στον ποταμό (ακόμα και αν η συγκεκριμένη επιλογή θα μπορούσε, κατά κάποιο τρόπο, να θεωρηθεί ως πρόσθεση).

10. *L'image dure pendant toute la traversée du fleuve.* (p.10)

M1: Η εικόνα πλανιέται μπροστά μου σ' όλη τη διάρκεια του ταξιδιού μου στο ποτάμι. (σελ.10)

M2: Η εικόνα διαρκεί όσο και ο διάπλους του ποταμού. (σελ.18)

Σ : Και εδώ η M1 προσθέτει αυθαίρετα το ρήμα *πλανιέται* το οποίο ούτε θέση έχει εδώ, αλλοιώνει δε μάλλον τη λιτότητα του πρωτότυπου. Επίσης το *traversée* χάνει τη

μεταφραστική του αντιστοιχία και αποδίδεται απλά ως *ταξίδι* αντί για *διάπλους* ή *διάσχιση*.

11. *J'ai quinze ans et demi, il n'y a pas de saisons dans ce pays-là, nous sommes dans une saison unique, chaude, monotone, nous sommes dans la longue zone chaude de la terre, pas de printemps, pas de renouveau.* (p.11)

M1: Είμαι δεκαπεντέμισυ χρονών, δεν υπάρχουν εποχές σ' αυτά τα μέρη, ζούμε σε μια μοναδική εποχή, ζεστή, μονότονη, ζούμε στη διακεκαυμένη ζώνη της γης, δεν υπάρχει άνοιξη, δεν υπάρχει ανανέωση. (σελ.10-11)

M2: Είμαι δεκαπέντε και μισό, δεν υπάρχουν εποχές σ' εκείνη τη χώρα, είμαστε σε μία και μοναδική εποχή, ζεστή, μονότονη, είμαστε στη μακριά και ζεστή ζώνη της γης, ούτε άνοιξη ούτε ανανέωση. (σελ.18)

Σ: Το επίθετο *διακεκαυμένη* δεν είναι αρκετά κατάλληλο για μετάφραση. *Καυτή ζώνη*, όρος που χρησιμοποιείται στα ελληνικά, είναι πράγματι πολύ ισχυρός και συνορεύει με την υπερβολή. Σημειώνουμε, από την άλλη, ότι το χαρακτηριστικό επίθετο *μακρύ*, που εμφανίστηκε στο γαλλικό πρωτότυπο, απλώς παραλείφθηκε από τη μεταφράστρια. Ωστόσο, αυτό το επίθετο είναι σημαντικό γιατί αναφέρεται στο αίσθημα μόνιμης ατονίας που βιώνει ο αφηγητής που, για την ιστορία, ζει σε μια γαλλική αποικία – την Ινδοκίνα – που βρίσκεται μεταξύ των βόρειων τροπικών και του ισημερινού. (Αυτή η εντύπωση υγρασίας, ειδική για το τροπικό κλίμα, θα εξηγήσει και την αφύπνιση στον αισθησιασμό της αφηγήτριας του *Εραστή*). Επομένως, το μεταφραστικό λάθος της παράλειψης (υπομετάφραση) του επιθέτου *μακρύς* στην πρόταση που αναφέρθηκε παραπάνω σημαίνει ότι αγνοείται η σημασία του κλίματος ως απαραίτητη προϋπόθεση για την αφύπνιση των αισθήσεων του αφηγητή-χαρακτήρα του μυθιστορήματος του Duras. Ισοπεδώνεται, ουσιαστικά, το κείμενο-πηγή στερώντας του το ερωτικό του υπόστρωμα. Να προστεθεί ότι το τέλος της πρότασης στα γαλλικά, εσκεμμένα προφορικό (*όχι άνοιξη, χωρίς ανανέωση*), δεν μας φαίνεται να αποδίδεται σωστά στα ελληνικά. Καταφεύγοντας σε δύο αντιπαρατιθέμενες λεκτικές κατασκευές, *δεν υπάρχει άνοιξη, δεν υπάρχει ανανέωση*, η μεταφράστρια απομακρύνεται από το μινιμαλιστικό ύφος της Duras. Από αυτή την άποψη, η M2 (*ούτε άνοιξη ούτε ανανέωση*) μας φαίνεται ότι συνάδει περισσότερο με το ντουρασιανό ύφος.

12. *Pour toi c'est le secondaire qu'il faudra.* (p.11)

M1: Είναι, λέει, ό,τι μου χρειάζεται. (σελ.11)

M2: Εσύ θα χρειαστεί να τελειώσεις τη μέση εκπαίδευση. (σελ.19)

Σ : Εδώ γίνεται αναφορά στη μέση εκπαίδευση και η M2 αποδίδει σωστά το νόημα σε αντίθεση με τη M1 όπου υπάρχει σαφής παρερμηνεία. Εκτός πια και αν η μεταφράστρια αγνοεί τη σημασία της λέξης *secondaire* και οδηγείται σε μια χωρίς νόημα απόδοση, οπότε θα μπορούσαμε να κάνουμε λόγο και για άτοπο νόημα.

13. *Je me souviens des cours de comptabilité...* (p.11)

M1: Θυμάμαι το μάθημα λογιστικής ... (σελ.11)

M2: Θυμάμαι μαθήματα λογιστικής ... (σελ.19)

Σ: Στη M1 χρησιμοποιείται ο ενικός και όχι ο πληθυντικός κάτι που αλλοιώνει το κείμενο πηγή, το οποίο επιμένει σε μια εντύπωση διάρκειας που δεν εμφανίζεται στη γλώσσα-στόχο. Η M2, πιστότερη στο γράμμα και το πνεύμα του πρωτότυπου κειμένου.

14. *le secondaire et puis une bonne agrégation de mathématiques.* (p.11)

M1: Η μέση εκπαίδευση, ύστερα μια καλή προετοιμασία και η πρόσληψη με διαγωνισμό ως καθηγήτρια μαθηματικών. (σελ. 11)

M2: Η μέση εκπαίδευση και μετά πτυχίο και επάρκεια για τη διδασκαλία των μαθηματικών. (σελ.19)

Σ : Εδώ, στη M1, κατά περίεργο τρόπο, η λέξη *secondaire* αποδίδεται σωστά ως μέση εκπαίδευση, ακολουθούν όμως, αυθαίρετα, δυο προσθέσεις (*μια καλή προετοιμασία - πρόσληψη με διαγωνισμό*) οι οποίες δεν υπάρχουν στο κείμενο αλλά επιλέγονται εδώ από τη μεταφράστρια γιατί προφανώς θεωρεί (λανθασμένα) ότι πρέπει να αναλύσει στα ελληνικά όλες τις φάσεις της εκπαιδευτικής διαδικασίας. Με την επάρκεια για τη διδασκαλία των μαθηματικών, η M2 αποκαθιστά τη μεταφραστική τάξη.

15. *J'ai toujours vu ma mère faire chaque jour l'avenir de ses enfants et le sien.* (p.11)

M1: Την έβλεπα να καταστρώνει αδιάκοπα σχέδια για το μέλλον των παιδιών της και το δικό της.

M2: Έβλεπα ανέκαθεν τη μητέρα μου να φτιάχνει κάθε μέρα το μέλλον των παιδιών της και το δικό της. (σελ.19)

Σ: Και εδώ, η M1 υποπίπτει σε πρόσθεση, απομακρυνόμενη από τη λιτότητα και ακρίβεια του γαλλικού πρωτότυπου κειμένου αποδίδοντας το *faire chaque jour* ως *καταστρώνει αδιάκοπα σχέδια*. Η M1 ελέγχεται επίσης σοβαρά για τη λανθασμένη μετάφραση με χρονική αλλοίωση της πρότασης με χρήση Παρατατικού (παράλληλα, σε σημασιολογικό επίπεδο, θα κάναμε λόγο για αλλοίωση και της προσπάθειας της μητέρας) η οποία, με το *J'ai toujours vu* θέλει να εκφράσει κάτι που πάντα (ανέκαθεν όπως σωστά επίσης επιλέγεται στη M2) συνέβαινε.

16. *De l'école Universelle, tous les ans, à tous les niveaux.* (p.11-12)

M1: Κάθε χρόνο, για κάθε επίπεδο, η μέθοδος της σχολής Universelle. (σελ.11)

M2: Μαθήματα δι' αλληλογραφίας με την Εκόλ Ουνιβερσέλ, κάθε χρόνο, κάθε επίπεδο. (σελ.19)

Σ: Το ουσιώδες πραγματολογικό στοιχείο *l'école Universelle* που περιέχει η γαλλική πρόταση δεν βρίσκει ούτε τη M1 ούτε τη M2 να ανταποκρίνονται μεταφραστικά σε αποδεκτά πλαίσια ώστε ο αναγνώστης ούτε να προβληματίζεται διαβάζοντας τη γαλλική λέξη *Universelle* (M1), ούτε η φωνητική μεταγραφή *Εκόλ Ουνιβερσέλ* να τον δυσκολεύει να κατανοήσει μια απλή πληροφορία, ότι δηλαδή πρόκειται για την *Παγκόσμια Σχολή*. Δίχως να υιοθετήσουμε την κατάταξη των συγκεκριμένων μεταφραστικών λαθών στους βαρβαρισμούς, θα κάναμε λόγο για πραγματολογική αναντιστοιχία.

17. *Il faut rattraper ...* (p.12)

M1: Πρέπει να κερδίσεις χρόνο,... (σελ.11)

M2: Πρέπει να αναπληρώσεις ... (σελ.19)

Σ: Νέα μεταφραστική δυστοκία στη M1 σε λανθασμένη σημασία σε απόδοση λέξεων ή εκφράσεων που ανήκουν στο εκπαιδευτικό λεξιλόγιο. Το *rattraper* αντί να μεταφραστεί ως αναπλήρωση μαθημάτων αποδίδεται ως κέρδος χρόνου.

18. *L'école Violet n'existant pas à la colonie, nous lui devons le départ de mon frère aîné pour la France.* (p.12)

M1: Ο μεγάλος έφυγε για τη μητροπολιτική Γαλλία, επειδή στις αποικίες δεν υπήρχε σχολή Violet. (σελ.12)

M2: Η Εκόλ Βιολέ δεν υπήρχε στην αποικία, σ' αυτό χρωστάμε την αναχώρηση του μεγάλου μου αδελφού για τη Γαλλία. (σελ.19)

Σ: Στην M1, η έκφραση: *nous lui devons* (του χρωστάμε), που εξηγεί τον λόγο της αποχώρησης του μεγαλύτερου αδελφού της αφηγήτριας, εξαφανίζεται εντελώς (παράλειψη). Όχι μόνο αντιστρέφει τη σειρά των προτάσεων, που ίσως θα έπρεπε να διατηρηθούν στην ελληνική γλώσσα, αλλά παραλείπει και ένα σημαντικό σύνταγμα (του οφείλουμε την αναχώρηση), ενώ τροποποιεί το χρονικό σύστημα του γαλλικού κειμένου περνώντας από το παρόν της αφήγησης (κείμενο-πηγή) στο παρελθόν (κείμενο-στόχος). Από αυτή την άποψη, η M2 του ίδιου αποσπάσματος βρίσκεται σε καλύτερη κατεύθυνση. Αποδίδοντας το προαναφερθέν απόσπασμα ως εξής: *αναχώρηση του μεγάλου μου αδελφού για τη Γαλλία*, φαίνεται να σέβεται όχι μόνο το γράμμα αλλά και το πνεύμα του κειμένου του Duras, ιδίως το ύφος που ευνοεί το παρόν της αφήγησης για την αποκατάσταση των αναμνήσεων της παιδικής ηλικίας ή της εφηβείας.

19. *Ma mère ne devait pas être dupe.* (p.12)

M1: Η μάνα μου δεν ξεγελιόταν εύκολα. (σελ.12)

M2: Η μητέρα μου πρέπει να το ήξερε. (σελ.19)

Σ: Στην επιλογή της M1 *Η μάνα μου δεν ξεγελιόταν εύκολα*, σημειώνουμε ότι υπάρχει λανθασμένη σημασία αφού η λεκτική ομάδα ‘*devoir + infinitif*’, (πρέπει να) εξαφανίζεται. Η τάξη αποκαθίσταται στη M2.

20. *Ça devait se passer la nuit.* (p.13)

M1 : Συνέβη νύχτα. (σελ.13)

M2 : Πρέπει να έγινε νύχτα. (σελ.20)

Σ: Η M1 παραβιάζει (λανθασμένη σημασία) και εδώ τη λεκτική ομάδα: ‘*devoir + infinitif*’ που ενέχει υποθετική χροιά σε αντίθεση με την M2 που την επιλέγει σωστά.

21. *On jetait l'école Universelle...*(p.12)

M1: ... η μέθοδος της σχολής Universelle πετιόταν...

M2 : Παρατούσε την Εκόλ Ουνιβερσέλ ... (σελ.19)

Σ : Παρατήρηση και σχόλιο παρόμοια με ανωτέρω. Η (αναμενόμενη) επανάληψη του ίδιο μεταφραστικού λάθους υιοθετείται ως μεταφραστική επιλογή δημιουργώντας μόνιμη δυσκολία νοηματικής κατανόησης στον Έλληνα αναγνώστη.

22. *Rien n'y a fait.* (p.12)

M1 : παραλείπεται (σελ.12)

M2 : Δεν κατάφερε τίποτα. (σελ.19)

Σ: Εδώ, στη M1 το *Rien n'y a fait* απουσιάζει, δηλαδή δεν μεταφράζεται. Καταγράφεται λοιπόν ως μεταφραστικό λάθος παράληψης ενώ, χάρη στο γαλλικό συγκείμενο, δεν είναι δύσκολο να κατανοηθεί ότι υπάρχει αναφορά στην εκπαιδευτική αποτυχία.

23. *C'est en son absence que la mère a acheté la concession.* (p.12)

M1 : Όσο έλειπε, η μάνα αγόρασε το κτήμα. (σελ.12)

M2 : Στη διάρκεια της απουσίας του η μητέρα αγόρασε την άδεια εκμετάλλευσης του κτήματος. (σελ.20)

Σ : Εδώ, στη M1 έχουμε λανθασμένη σημασία με το *la concession* να μεταφράζεται ως *κτήμα* ενώ η γαλλική αυτή λέξη σημαίνει *απόκτηση* (με αγορά) *της άδειας εκμετάλλευσης της γης* (του κτήματος) .

24. *J'avais peur de moi, j'avais peur de Dieu.* (p.13)

M1 : Φοβόμουν τον εαυτό μου, μαζί και το Θεό.

M2 : Φοβόμουν τον εαυτό μου, φοβόμουν τον Θεό. (σελ.20)

Μεταφραστικό λάθος πρόσθεσης εδώ στη M1 με το *Φοβόμουν τον εαυτό μου, μαζί και το Θεό* λες και ο φόβος του Θεού ήταν άρρηκτα συνδεδεμένος με το φόβο τον εαυτό της ηρωίδας. Αυτή η προσθήκη του συνδέσμου *και* είναι αυθαίρετη και ενοχλητική γιατί παραμορφώνει τη δήλωση του αρχικού κειμένου. Και εδώ, το ύφος της Duras, αλλοιώνεται από μια ακόμα λανθασμένη επιλογή της μεταφράστριας που δε δείχνει να έχει κατανοήσει τη μοναδικότητα του μινιμαλιστικού - αλλά κατεξοχήν ποιητικού - ύφους της συγγραφέως του *L'Amant*. A contrario, πρέπει να σημειωθεί ότι στη M2 έχουμε μια επιλογή πιο σύμφωνη με το πρωτότυπο με σεβασμό στην παρατακτική δομή της γαλλικής έκφρασης, καθώς και τον παραλληλισμό.

25. *un boy* (p.13)

M1: boy

M2: boy

Σ : Μη αποδεκτή, κατά την άποψή μας, η διατήρηση, και στις δυο μεταφράσεις, της αγγλικής λέξης *boy* (την οποία επιλέγει η συγγραφέας κρατώντας την λέξη που χρησιμοποιούσαν στις αποικίες) ενώ, με βάση τα όσα αναφέρονται στο πρωτότυπο γαλλικό κείμενο θα μπορούσε να προκύψει μια μετάφραση που θα αποτύπωνε τις υπηρεσίες (μαγειρικής φύσεως και όχι μόνο) που πρόσφερε στην οικογένεια ένας *νεαρός υπηρέτης – υπάλληλος*.

26 *des échassiers*... (p.13)

M1: βρωμοπούλια (σελ. 12)

M2: πουλιά (σελ.20)

Σ : Τα *échassiers* είναι παρυδάτια πουλιά που ζουν σε υδάτινα περιβάλλοντα και έχουν μακριά πόδια. Μπορούν να πάνε στα ρηχά νερά των ελών ή στην παραλία. Τα περισσότερα είναι μεταναστευτικά. Η σωστότερη μετάφραση λοιπόν θα ήταν *παρυδάτια πουλιά* αλλά και η M2 (*πουλιά*) είναι αποδεκτή. Αντίθετα, η M1 με τα *βρωμοπούλια* υποπίπτει σε λανθασμένη σημασία αφού, από τη μια πλευρά, η λέξη που επιλέγει δεν ταιριάζει επακριβώς με τη λέξη του πρωτότυπου γαλλικού κειμένου, από την άλλη όμως δεν δημιουργεί πρόβλημα στην κατανόηση του νοήματος.

27. *Non, il est arrivé quelque chose lorsque j'ai eu dix-huit ans qui a fait que ce visage a eu lieu.* (p.13)

M1: Όχι, δεν ίσχυε για μας. Στα δεκαοχτώ μου χρόνια έγινε αυτό που μου έδωσε το σημερινό μου πρόσωπο. (σελ.13)

M2: Όχι, κάτι συνέβη όταν ήμουν δεκαοχτώ χρονών, κι έτσι προέκυψε τούτο το πρόσωπο. (σελ.20)

Σ : Στη M1, έχουμε πρόσθεση με το *Όχι, δεν ίσχυε για μας* ενώ και το *έγινε αυτό που* δεν αποδίδει πιστά το *il est arrivé quelque chose* (κάτι συνέβη). Εδώ θα μπορούσαμε να κάνουμε λόγο και για αποσαφήνιση αφού έχουμε προσθήκη επεξηγηματικής φράσης, η οποία, αντί να φωτίσει, κάνει το μήνυμα να χάνει την πολυσημία του.

28.... *de l'aimer si fort, si mal, ...* (p.13)

M1 : για την τόσο δυνατή, την τόσο αρρωστημένη της αγάπη, ...(σελ.13)

M2 : επειδή τον αγαπούσε τόσο πολύ, τόσο κακά (σελ.21)

Σ : Εδώ είναι μια από τις σπάνιες περιπτώσεις που η M1 θα μπορούσε να κριθεί σωστότερη από τη M2 διότι η Duras αναφέρεται στην αγάπη που (αδικαιολόγητα κατά την ίδια) έτρεφε η μητέρα της για τον πρωτότοκο γιό. Τον αγαπούσε *si fort, si mal*, με το *mal* να ερμηνεύει σωστά την *αρρωστημένη αγάπη*.

29. ... *de ce voile noir sur le jour*... (p.13)

M1 : από τον πέπλο αυτό που σκοτείνιαζε τις μέρες του, ... (σελ.13)

M2 : από εκείνο το μαύρο πέπλο πάνω στο φως... (σελ.21)

Σ : Όταν ο Duras γράφει *de ce voile noir sur le jour* και στη M1 διαβάζουμε *από τον πέπλο αυτό που σκοτείνιαζε τις μέρες του*, θα διακινδυνεύαμε να ερμηνεύσουμε τη συγκεκριμένη επιλογή ως μια προσπάθεια διευκρίνησης μιας ενόχλητα νοήματος που κρύβεται κάτω από το κείμενο πηγής. Θα μπορούσαμε όμως και να κάνουμε λόγο για λανθασμένη σημασία με την έννοια ότι η επιλογή της μεταφράστριάς δεν ταιριάζει εδώ επακριβώς με τα συνφραζόμενα, δίχως όμως, από την άλλη, δεν δημιουργεί πρόβλημα στην κατανόηση του νοήματος. Αντίθετα, η M2 επιλέγει μια απόδοση που είναι περισσότερο σύμφωνη με το γράμμα και το πνεύμα του πρωτοτύπου.

30. *une loi animale* (p.13)

M1: ... κτηνώδης... (σελ.13)

M2 : ... ένας νόμος ζωώδης ... (σελ.21)

Σ : Εδώ, και οι δυο μεταφράσεις (*κτηνώδης* η M1 και *ζωώδης* η M2) αποδίδουν αρκετά παραστατικά το *loi animale* με το οποίο η συγγραφέας χαρακτηρίζει στο πρωτότυπο κείμενο τον άγριο απάνθρωπο και ανήθικο χαρακτήρα του πρωτότοκου αδελφού.

31. *Il n'y jamais de centre*. (p.14)

M1 : Δεν υπάρχει επίκεντρο. (σελ. 14)

M2 : Δεν υπάρχει ποτέ κέντρο. (σελ.21)

Σ : Στη M1, λανθασμένη απόδοση με τη λέξη *επίκεντρο* (αντί για *κέντρο*) και παράλειψη του επιρρήματος της άρνησης *jamais*.

32. *et j'ai écrit autour d'eux, autour de ces choses sans aller jusqu' à elles*. (p.14)

M1 : ..., έγγραψα τριγυρισμένη απ' αυτούς κι από τα πράγματα δίχως να τ' αγγίζω. (σελ. 13)

M2 : ... και έγγραψα γύρω απ' αυτούς, γύρω απ' αυτά τα πράγματα χωρίς να τα ακουμπήσω. (σελ.21)

Σ : Εδώ, στη M1 έχουμε παρερμηνεία στο όριο διαστρέβλωσης του πρωτότυπου αφού το *autour d'eux* (σχετικά με αυτούς, γύρω από αυτούς) μεταφράζεται ως *τριγυρισμένη απ' αυτούς*.

33. *la traversée du fleuve* (p.14)

M1 : το πέρασμα του ποταμού (σελ.14)

M2 : του διάπλου του ποταμού (σελ. 21)

Σ : Επιστροφή εδώ στον ποταμό Μεκόγκ για να παρατηρήσουμε ότι η λέξη *traversée* αποδίδεται σαφώς πιστότερα στα σχετιζόμενα με την κίνηση πλοίου σε θάλασσα στην M2 (του διάπλου) παρά στη M1 (το πέρασμα).

34. *Ce que je fais ici est différent, et pareil.* (p.14)

M1 : Αυτό που αποπειρώμαι εδώ είναι διαφορετικό και όμοιο. (σελ.14)

M2 : Αυτό που κάνω εδώ είναι διαφορετικό, και ίδιο. (σελ. 21)

Σ : Στη M1 υπάρχει λανθασμένη σημασία του ρήματος *je fais* που μεταφράζεται ως *αποπειρώμαι* αντί απλά *κάνω*.

35. *de certains enfouissements que j'aurais opérés sur certains faits, sur certains sentiments, sur certains événements.* (p.14)

M1 : για τη λήθη με την οποία επιχείρησα να καλύψω ορισμένα αισθήματα, ορισμένα συμβάντα. (σελ. 14)

M2 : για κάποια γεγονότα, για κάποια αισθήματα, για κάποια περιστατικά που φαίνεται ότι τα είχα απωθήσει. (σελ. 22)

Σ: Στο απόσπασμα αυτό δεσπόζει μια απόλυτης έννοιας και πολύ δυνατής σημασιολογικής διάστασης λέξη. Πρόκειται για τη λέξη *enfouissement*, με την οποία αποδίδεται η *ταφή*, το *θάψιμο*. Εδώ η συγγραφέας ανασύρει αυτή την ιδιαίτερη λέξη για να μας περιγράψει πόσο προσπάθησε να ξεχάσει κάποια αισθήματα και γεγονότα της ζωής της. Κάτω από αυτό το σκεπτικό, τόσο η M1 που κρατά το ουσιαστικό του πρωτοτύπου και το αποδίδει ως *λήθη*, όσο και η M2 που επιλέγει ρηματικό τύπο προτείνοντας το *τα είχα απωθήσει*, είναι σωστές μεταφράσεις.

36. *que l'écrit ne saurait plus où se mettre pour se cacher, se faire, se lire, que son inconvenance fondamentale ne serait plus respectée, mais je n'y pense pas plus avant.* (p.15)

M1 : χωρίς το γραπτό να ξέρει πια που να σταθεί για να κρυφτεί, να συνταχθεί, να αναγνωρισθεί, το ουσιαστικό του ασύμβατο δεν θα γίνεται σεβαστό. (σελ.14)

M2 : ότι το γραμμένο δεν θα ήξερε πια πού να πάει για να κρυφτεί, για να πραγματοποιηθεί, να αναγνωστεί, ότι η θεμελιώδης ατοπία του δεν θα γινόταν πια σεβαστή, η σκέψη μου όμως δεν προχωρεί πιο πέρα. (σελ.22)

Σ : Ένα μεγάλου βαθμού νοηματικής και μεταφραστικής δυσκολίας απόσπασμα το οποίο αναφέρεται στη γραφή. Τα ρήματα *se faire* και *se lire* είναι αυτά που δημιουργούν, κυρίως, τη δυσκολία με την M1 να ελέγχεται για νοηματική απόκλιση προτείνοντας να *συνταχθεί*, να *αναγνωρισθεί*, με το πρώτο ρήμα να μην πείθει και το δεύτερο να αποτελεί άτοπο νόημα. Σε αντίθεση, η M2 προτείνει για να *πραγματοωθεί*, να *αναγνωστεί*, ρήματα που αποτυπώνουν σχετικά πιο δόκιμα το πρωτότυπο. Ας επισημανθεί επίσης η μεταφραστική δυσκολία που παρουσιάζει η έκφραση *son inconvenance fondamentale* η οποία αποδίδεται ως *το ουσιαστικό του ασύμβατο* στη M1 και ως *θεμελιώδης ατοπία* στη M2. Να καταγραφούν επίσης, στη M1, δύο παραλήψεις, του *plus* (πια) και του *mais je n'y pense pas plus avant*, με τη δεύτερη αυτή παράλειψη να ενδέχεται να αποτέλεσε, για τη μεταφράστρια, μέσο υπερκέρασης ενός δυσεπίλυτου (για την ίδια...) μεταφραστικού προβλήματος.

37. *j'ai eu ce visage prémonitoire de celui que j'ai attrapé ensuite avec l'alcool dans l'âge moyen de ma vie.* (p.15)

M1: μ'επισκέφθηκε ο προάγγελος του προσώπου που πρόλαβα αργότερα, με το οινόπνευμα, στη μέση ηλικία της ζωής μου. (σελ.15)

M2: είχα αυτό το πρόσωπο, προάγγελο ετούτου που απέκτησα αργότερα με το αλκοόλ στη μέση ηλικία της ζωής μου. (σελ. 22)

E: Εδώ η Duras αναφέρεται στον αλκοολισμό της και λέει ότι ήδη από την ηλικία των δεκαοκτώ χρονών παρουσίαζε τα χαρακτηριστικά που αργότερα, σε μεγαλύτερη ηλικία, θα της προσέδιδε ο εθισμός αυτός. Επομένως, εδώ, το νεανικό της πρόσωπο είναι σα να προαναγγέλλει (*prémonitoire* στο πρωτότυπο γαλλικό κείμενο) την αλλοίωση των χαρακτηριστικών της από το αλκοόλ. Μέσα σε αυτό το συγκεκριμένο, η M1 προτείνει λανθασμένη σημασία με το *μ'επισκέφθηκε ο προάγγελος του προσώπου* σε αντίθεση με τη M2 που αποδίδει ως *είχα αυτό το πρόσωπο, προάγγελο ετούτου που*, κρατώντας την ουσία του πρωτότυπου. Εκτός όμως της λανθασμένης επιλογής του ρήματος *μ'επισκέφθηκε*, η M1 προχωρεί και σε δεύτερη λανθασμένη σημασία με μια ακόμα κακή ρηματική επιλογή, το *πρόλαβα αργότερα* παρερμηνεύοντας το ρήμα *j'ai attrapé* το οποίο σωστά εμφανίζεται στη M2 ως *απέκτησα*. Ας σημειωθεί επίσης ότι λέξη *alcool* μεταγράφεται συνήθως ως *αλκοόλ* (M2) και όχι ως *οινόπνευμα* (M1).

38. *je l'ai su comme les autres* (p.15)

M1 : το ήξερα από τ' άλλα (σελ.15)

M2 : το κατάλαβα όπως και οι άλλοι (σελ. 22)

Σ: Εδώ καταγράφεται, στη M1, περίπτωση που κινείται ανάμεσα σε άτοπο νόημα και παρερμηνεία με το *comme* (όπως) να μεταφράζεται ως *από*, οδηγώντας την πρόταση σε λανθασμένη σημασία.

39. *Ce visage se voyait très fort.* (p.15)

M1 : Αυτό το πρόσωπο ήταν καταφανές. (σελ.15)

M2 : Εκείνο το πρόσωπο φαινόταν πολύ έντονα. (σελ. 23)

Σ : Διαβάζοντας το πρωτότυπο, αντιλαμβανόμαστε ότι η Duras αναφέρεται εδώ στο πρόσωπο της ηδονής και ικανοποίησης που είχε από νεαρή. Γράφοντας λοιπόν *Ce*

visage se voyait très fort, θέλει να τονίσει την ένταση των χαρακτηριστικών που σχημάτισαν αυτή την εικόνα. Επομένως, η M1 με τη μετάφραση *Αυτό το πρόσωπο ήταν καταφανές* παρερμηνεύει το νόημα.

40. *Tout a commencé de cette façon pour moi, par ce visage voyant, extenué, ces yeux cernes en avance sur le temps, l'expérience.* (p.15)

M1: Όλα άρχισαν μ' αυτό τον τρόπο για μένα, απ' αυτό το προφητικό πρόσωπο, το εξαντλημένο, με τα μάτια κομμένα, στεφανωμένα με μαύρους κύκλους πριν την ώρα τους, πριν το πείραμα. (σελ.15)

M2: Όλα άρχισαν για μένα μ' αυτό τον τρόπο, μ' εκείνο το χτυπητό, το εξουθενωμένο πρόσωπο, εκείνα τα μάτια που είχαν μαύρους κύκλους προτρέχοντας του χρόνου, του πειράματος. (σελ.23)

Σ: Εδώ βέβαια, στο M1 έχουμε μια νέα παρερμηνεία αφού το *visage voyant* δεν είναι *προφητικό πρόσωπο* αλλά πρόσωπο με έντονα χαρακτηριστικά του γήρατος. Ως επιλογή, η M2 συνάδει περισσότερο με το γράμμα και το πνεύμα του μυθιστορήματος της Duras.

41. *d'une panne mortelle du bac* (p.16)

M1: σοβαρής έως θανατηφόρας βλάβης του ποταμόπλοιου (σελ.16)

M2: θανατηφόρας βλάβης του ποταμόπλοιου (σελ.23)

Σ: Αν και η *θανατηφόρα βλάβη* που εμφανίζεται τόσο στη M1 όσο και στη M2 είναι πιστή στο πρωτότυπο γαλλικό (*panne mortelle*), εντούτοις δεν είναι και τόσο αποδεκτή ως άκουσμα στην ελληνική γλώσσα όπου θα ήταν καλύτερο να είχε προτιμηθεί μια μετάφραση η *ανεπανόρθωτη βλάβη*.

42. *Mais elle ne l'a pas été.* (p.16)

M1: Αλλά όχι. (σελ.16)

M2: Αλλά δεν τραβήχτηκε. (σελ. 23)

Σ : Εδώ η M2 με το *Αλλά δεν τραβήχτηκε* μεταφράζει σωστά αφού το κείμενο αναφέρεται σε φωτογραφία που δεν τραβήχτηκε. Αντιθέτως, η M1, υποκύπτει σε ένα αδόκιμο και άκομψο *Αλλά όχι* .

43. *Elle n'a pas été detachée, enlevée à la somme.* (p.17)

M1: Δεν αποσπάστηκε, δεν υψώθηκε. (σελ. 16)

M2: Δεν ξεχώρισε, δεν αποσπάστηκε από το σύνολο. (σελ.24)

Σ: Δυο μεταφραστικά ολισθήματα εδώ στη M1 αφού και το ρήμα *enlevée* μεταφράζεται *υψώθηκε* ενώ το κείμενο εννοεί *αποκόπηκε – αποσπάστηκε* (λανθασμένη σημασία) αλλά και το *à la somme* (από το σύνολο) δεν μεταφράζεται (παράλειψη).

44. *Je vais au bastingage.* (p.17)

M1 : Πηγαίνω μπροστά. (σελ.17)

M2 : Πηγαίνω στην κουπαστή. (σελ. 24)

Σ : Εδώ η M1 αποδεικνύεται μετάφραση η οποία, μετά τα σχετικά με τον εκπαιδευτικό χώρο σχετιζόμενα ζητήματα, αποδεικνύεται μη γνώστης και των σχετικών με τα πλοίων όρων όπως εδώ το *bastingage* δεν μεταφράζεται ως *κουπαστή* αλλά *μπροστά*. Άτοπο νόημα και παρερμηνεία.

45. *ses bras qui descendent vers les océans* (p.17)

M1 : τους παραποτάμους του που κατευθύνονται στους ωκεανούς (σελ. 17)

M2 : και τα παρακλάδια του που κατεβαίνουν προς τους ωκεανούς. (σελ.24)

Σ: Και εδώ η M2 ακολουθεί πιστά το ρήμα *descendent* που καταγράφει την κατηφορική πορεία των παραποτάμων σε αντίθεση με τη M1 που μεταφράζει ως *κατευθύνονται*. Κλασική περίπτωση λανθασμένης σημασίας αφού η λέξη που επιλέγει εδώ η μεταφράστρια δεν ταιριάζει επακριβώς με τα συμφραζόμενα, δεν δημιουργεί όμως πρόβλημα στην κατανόηση του νοήματος.

46. *Dans la platitude à perte de vue, ces fleuves, ils vont vite, ils versent comme si la terre penchait.* (p.17)

M1 : Μέσα στην ευτέλεια της στέρησης, οι ποταμοί τρέχουν βιαστικοί, κυλούν σα να γέρνει η γη. (σελ.17)

M2 : Μέσα σε μια απέραντη μονοτονία, αυτά τα ποτάμια κυλάνε γρήγορα, χύνονται λες και η γη γέρνει. (σελ.24)

Σ : Και εδώ η M2 υπερτερεί της M1 αποδίδοντας σωστά τόσο τους δύσκολους όρους *à perte de vue* (μέχρι εκεί που φτάνει το βλέμμα, δηλαδή απέραντος) και *platitude* (μονοτονία, κοινοτοπία) αλλά και τον ρου των υδάτων με καλές ρηματικές επιλογές (κυλάνε και χύνονται). Αντίθετα, στη M1, καταγράφονται αυθαίρετες ερμηνευτικές αποδόσεις, δηλαδή παρανοήσεις, στρεβλώσεις, παραποιήσεις του νοήματος. Βρισκόμαστε εμφανώς μπροστά σε διαστρέβλωση του πρωτότυπου. Το *à perte de vue* μεταφράζεται ως μέσα στην ευτέλεια της στέρησης ενώ, στη συνέχεια, οι ποταμοί προσωποποιούνται και τρέχουν βιαστικοί αντί να κυλάνε γρήγορα.

47. *Elle est de ce bistre que prend la soie naturelle à l'usage.* (p.18)

M1 : Είναι θαμπό, έτσι όπως φθείρεται το φυτικό μετάξι με την πολύ χρήση. (σελ.18)

M2 : Έχει το χρώμα της αιθάλης που παίρνει το φυσικό μετάξι από την πολλή χρήση. (σελ.25)

Σ : Μια ακόμα παρερμηνεία στο M1 αφού εδώ υπάρχουν δύο λανθασμένες σημασίες: αφενός, το επίθετο *θαμπό* δεν είναι καθόλου κατάλληλο για την απόδοση του γαλλικού επιθέτου *bistre* (του οποίου η ακριβής σημασία είναι: *d'un brun jaunâtre*) αλλά, επιπλέον, το *φυτικό μετάξι* είναι ακατάλληλο εδώ. Θα έπρεπε ίσως να προτιμηθεί η έκφραση *φυσικό μετάξι* όπως σωστά εμφανίζεται στη M2 .

48. *pour aller au lycée* (p.18)

M1 : για να πάω στο σχολείο. (σελ.18)

M2 : για να πάω στο λύκειο. (σελ.25)

Ε: Εδώ, στη Μ1 έχουμε πάλι μια μικρή μεταφραστική αστοχία αφού η λέξη *lycée* αποδίδεται ως *σχολείο* ενώ είναι *λύκειο* για να αποτυπωθεί το επίπεδο της δευτεροβάθμιας εκπαίδευσης στο οποίο είναι ενταγμένη η Γαλλίδα μαθήτρια, κεντρική ηρωίδα του μυθιστορήματος.

49. *j'ai essayé ce feutre* (p.19)

Μ1 : αγόρασα το καπέλο (σελ.19)

Μ2 : δοκίμασα το καπέλο (σελ.26)

Σ: Παρερμηνεία στη Μ1 αφού το γαλλικό ρήμα *essayer* μεταφράζεται ως *αγοράζω* ενώ σημαίνει *δοκιμάζω*.

50. *la minceur ingrate de la forme* (p.19)

Μ1 : την αχάριστη λεπτότητα της μορφής (σελ.19)

Μ2 : η άχαρη αδυναμία της σιλουέτας (σελ.26)

Σ : Στη Μ1 το *ingrate*, επίθετο που χαρακτηρίζει την άχαρη σιλουέτα , παρερμηνεύεται μεταφραζόμενο ως *αχάριστη*.

51. *ce chapeau qui me fait tout entière à lui seul* (p.20)

Μ1 : το καπέλο που μόνο του με καθιστά ολόκληρη (σελ.19)

Μ2 : αυτό το καπέλο που με ολοκληρώνει από μόνο του (σελ.27)

Σ : Βαριά και άκομψη η Μ1 *το καπέλο που μόνο του με καθιστά ολόκληρη* με το *με καθιστά ολόκληρη* να μπορούσε να χαρακτηριστεί έως και βαρβαρισμός αφού δεν χρησιμοποιείται στη γλώσσα-στόχο και έτσι δεν εντάσσεται με επιτυχία στο συνολικό κείμενο. Η Duras θέλησε στην πρόταση αυτή να εξάρει το ανδρικό καπέλο που φορά η κεντρική περσόνα του μυθιστορήματός της ως ένα εξάρτημα που καθορίζει την εμφάνιση και αντανακλά την προσωπικότητά της.

52. *dehors* (p.20)

M1 : ΤΟ ΠΑΡΑΛΕΙΠΕΙ

M2 : έξω

Σ : Στη M1 παράλειψη του *dehors* ενώ αποτελεί ουσιώδη τοπικό χαρακτηρισμό της κίνησης της νεαρής κοπέλας.

53. *Je lui ai trouvé un sourire arrogant, un peu l'air de se moquer.* (p.20)

M1 : Βρήκα το χαμόγελό του λίγο αλαζονικό, σα να κοροϊδεύει τον εαυτό του. (σελ.20)

M2 : Βρίσκω το χαμόγελό του αλαζονικό, το ύφος του ελαφρώς ειρωνικό. (σελ.27)

Σ : Διαβάζοντας στη M1 *Βρήκα το χαμόγελό του λίγο αλαζονικό*, σα να κοροϊδεύει τον εαυτό του, διαπιστώνουμε ότι είμαστε κάτι ανάμεσα σε άτοπο νόημα και παρερμηνεία. Και τούτο γιατί αν η Duras ήθελε να γράψει ότι ο γιος της αφηγήτριας αυτοσαρκαζόταν, θα είχε προσθέσει το σύνταγμα *de lui- lui- soi /de soi* στα γαλλικά. Είναι σαφές εδώ, ειδικά εν όψει της χρήσης του επιθέτου *arrogant* (αλαζονικός), ότι ο γιος της αφηγήτριας κοροϊδεύει τους άλλους και όχι τον εαυτό του.

54. *Il se plaît ainsi, pauvre, avec cette mine de pauvre, cette dégainé de jeune maigre.* (p.20)

M1 : Έτσι του αρέσει, να δείχνει φτωχός, να φοράει το προσωπίο του φτωχού. (σελ.20)

M2 : Του αρέσει έτσι ο εαυτός του, φτωχός, μ'αυτή την όψη φτωχού, αυτό το στιλ νεαρού κοκαλιάρη. (σελ.27)

Σ : Κι εδώ στη M1 παραλείπεται η μετάφραση του *cette dégainé de jeune maigre* που σχετικά καλά αποδίδεται στη M2 ως *αυτό το στιλ νεαρού κοκαλιάρη*. Η παράλειψη αυτή κάνει πτωχότερη την πλούσια και ρεαλιστική περιγραφή που εμφανίζεται στο πρωτότυπο κείμενο.

55. *le chapeau rose à bords plats et au large ruban noir* (p.20)

M1 : Το ροζ καπέλο με τα φαρδιά μπορ και τη μαύρη κορδέλα (σελ.20)

M2 : το ροζ πλατύγυρο καπέλο με τη φαρδιά μαύρη κορδέλα (σελ.27)

Σ : Η Μ1 κρατά, λανθασμένα, τη γαλλική λέξη *bords* σε ελληνική φωνητική μεταγραφή *μπορ* ενώ υπάρχει στα ελληνικά η έκφραση *πλατύγυρο καπέλο* η οποία σωστά επιλέγεται στη Μ2. Επίσης, στη Μ1 παραλείπεται η μετάφραση του επιθέτου *large* (φαρδιά).

56. *Il se veut donner une image déjetée de jeune vagabond.* (p.20)

M1 : Θέλει να δώσει την εντύπωση νεαρού αλήτη .(σελ.20)

M2 : Θέλει να δίνει την παραμορφωτική εικόνα ενός νεαρού αλήτη. (σελ.27)

Σ : Στο Μ1, παράλειψη απόδοσης του επιθέτου *déjetée* που είναι σημαντικό για την ψεύτικη - παραμορφωτική εικόνα που θέλει να περάσει η συγγραφέας και που αποτυπώνεται στο πρωτότυπο κείμενο.

57. *C'est la cour d'une maison sur le Petit Lac de Hanoi.* (p.21)

M1 : Είναι η αυλή ενός σπιτιού στο Petit Lac του Ανόι.

M2 : Είναι η αυλή ενός μικρού σπιτιού στη Μικρή Λίμνη του Ανόι. (σελ.27)

Σ : Είναι απορίας άξιο το ότι κι εδώ, δεν μεταφράζεται, στη Μ1, ως *Μικρή Λίμνη* το *Petit Lac*, περιοχή κοντά στο Ανόι, αλλά παραμένει στα γαλλικά. Πρόκειται για μια εύκολη περίπτωση πραγματολογικού στοιχείου.

58. *le bonheur de la vie, si vif soit-il, quelquefois, n'arrivait pas à l'en distraire tout à fait.* (p.21)

M1 : η χαρά της ζωής δεν μπορούσε να τη διαλύσει εντελώς. (σελ.21)

M2 : και η ευτυχία της ζωής, ορισμένες φορές, δεν μπορούσε να τη βγάλει τελείως από αυτήν. (σελ.28)

Σ : Εδώ η Duras κάνει λόγο για τη βαθιά απογοήτευση που βίωνε η μητέρα της και λέει πως η ευτυχία στη ζωή, ακόμα και έντονη, δεν κατάφερνε να διαλύσει αυτή την απογοήτευση. Βλέποντας το πλήρες απόσπασμα από το πρωτότυπο κείμενο έτσι όπως παρατίθεται εδώ, παρατηρούμε ότι στη M1 η λέξη *bonheur* μεταφράζεται *χαρά* αντί για *ευτυχία*, ότι παραλείπεται το *si vif soit-il* (όσο έντονη κι αν ήταν) καθώς και το *quelquefois* (ορισμένες φορές). Με τις λανθασμένες σημασίες και τις παραλήψεις, το μετάφρασμα παρουσιάζει μια εικόνα σαφώς αλλοιωμένη σε σχέση με τη ζωντάνια που καταγράφει κάθε λέξη του νοηματικού συνόλου του πρωτότυπου.

59. *Ce que j'ignorerais toujours c'est le genre de faits concrets qui la faisaient chaque jour nous quitter de la sorte.* (p.21)

M1 : Αυτό που πάντα θα αγνοώ είναι η φύση των συγκεκριμένων γεγονότων που την έκαναν να μας εγκαταλείπει. (σελ.21)

M2 : Αυτό που δεν θα μάθω ποτέ είναι ποιο είδος συγκεκριμένων γεγονότων την έκανε να μας εγκαταλείπει έτσι κάθε μέρα. (σελ.28)

Σ : Ακόμα και αν, σε σχέση με προηγούμενες παραλήψεις, η εδώ παράλειψη του *chaque jour* (κάθε μέρα) δεν δείχνει σημαντική, εντούτοις, με τη παράλειψη αυτή, απουσιάζει, από τη M1, η χρονική ένταση που περιέχει το *κάθε μέρα* για να σκιαγραφήσει το μέγεθος και τη συχνότητα της εγκατάλειψης.

60. *...c'est la nature des évidences qui la traversaient et qui faisaient ce découragement lui apparaître.* (p.22)

M1 : είναι οι αιτίες που καθιστούσαν φανερή την αποκαρδίωση. (σελ.21)

M2 : είναι ποιες βεβαιότητες τη διαπερνούσαν και έκαναν να της εμφανίζεται αυτή η αποθάρρυνση. (σελ.29)

Σ : Και στο απόσπασμα αυτό, για να σχολιαστούν και να κριθούν οι δυο μεταφράσεις, πρέπει να σημειώσουμε ότι, εδώ, η συγγραφέας αναφερόμενη και πάλι στην ψυχική κάμψη της μητέρας της, χρησιμοποιεί το όρο *nature des évidences* για να αποτυπώσει τη φύση των καταστάσεων που κατέκλυζαν και βασάνιζαν την ψυχή της (ή, για να μεταφράσουμε -αδόκιμα - κατά λέξη, *την διέσχιζαν - la traversaient*). Η M1 κάνει μεν

λόγο για αιτίες (επιλογή αρκετά κοντά σε αυτό που προκαλεί την ψυχική κατάσταση) αλλά παραλείπει το σημαντικό *qui la traversaient*. Όσο για τη M2, αποδίδει λανθασμένα το *évidences* ως βεβαιότητες καθώς και το *la traversaient* ως τη διαπερνούσαν.

61. *Etait-ce la mort de mon père déjà présente, ou celle du jour?* (p.22)

M1 : Είναι άραγε ο ήδη εμφανής θάνατος του πατέρα μου ; (σελ.21)

M2 : Ήταν ο θάνατος του πατέρα μου, ήδη παρών, ή ο θάνατος της μέρας ; (σελ.29)

Σ : Στη M1 παραλείπεται η μετάφραση του *ou celle du jour?* (ή ο θάνατος της μέρας)

62. *ou celle plus générale du tout de cet avoir?* (p.22)

M1 : Ή κάτι ακόμα πιο γενικό; (σελ.21)

M2 : ή εκείνη, η πιο γενική, του συνόλου των όσων είχε ; (σελ.29)

Σ : Με βάση ότι το *celle* αναφέρεται στο *mise en doute* (αμφισβήτηση) – έκφραση που προηγείται στο πρωτότυπο - , εδώ η M1 προτείνει μια λανθασμένη και αυθαίρετη μετάφραση (*Η κάτι ακόμα πιο γενικό*) ενώ η M2 αποδίδει σχετικά καλά και πιστά το ότι το κείμενο κάνει λόγο για αμφισβήτηση του συνόλου όσων είχε η μητέρα.

63. *cet accablement* (p.22)

M1 : η κατήφεια (σελ.22)

M2 : η κατάπτωση (σελ.29)

Σ : Λανθασμένη μετάφραση του *accablement* ως κατήφεια στη M1, μειώνοντας έτσι αισθητά την βαρύτητα της ψυχικής κάμψης της μητέρας. Η M2 με την *κατάπτωση* αποδίδει αρκετά επιτυχημένα τον βαθμό της ψυχικής κάμψης που ενέχει η γαλλική λέξη *accablement*.

64. *Je n'avais jamais vu de film...*(p.23)

M1 : Δεν είδα ποτέ στο σινεμά... (σελ.22)

M2 : Δεν είχα δει ποτέ ταινία... (σελ.29)

Σ : Ακόμα και αν δεν δημιουργείται νοηματική δυσκολία με την επιλογή, στη M1, του *Δεν είδα ποτέ στο σινεμά* αντί για *Δεν είχα δει ποτέ ταινία...*, εντούτοις και πάλι εδώ είναι εμφανής η διάθεση της μεταφράστριας να μην μείνει πιστή στην ακρίβεια του πρωτότυπου κειμένου. Η M1 ελέγχεται επίσης για την απομάκρυνση από τη χρονική διάσταση που εμπεριέχεται στο Υπερσυντέλικο που χρησιμοποιεί η συγγραφέας (*Je n'avais jamais vu* - *Δεν είχα δει ποτέ*).

65. *je tire fort sur mes cheveux* (p.23)

M1: τραβολογώ τα μαλλιά μου (σελ.22)

M2: πιάνω σφιχτά τα μαλλιά μου (σελ.29)

Σ: Στο M1 υπάρχει άτοπο νόημα στη μετάφραση του *je tire fort sur mes cheveux* ως *τραβολογώ τα μαλλιά μου* σε αντίθεση με τη M2 που παρακολουθεί πιστά τα όσα αναφέρει το πρωτότυπο σχετικά με το σφίξιμο των μαλλιών πίσω.

66. *Mes cheveux sont lourds, souples* (p.23)

M1 : Τα μαλλιά μου είναι βαριά, πειθήνια (σελ.22)

M2 : Τα μαλλιά μου είναι βαριά, απαλά (σελ.30)

Σ : Αυθαίρετη ερμηνευτική απόδοση και παρερμηνεία, κοινώς διαστρέβλωση του πρωτότυπου, στη M1, με τα *απαλά μαλλιά* (*cheveux souples*) να μετατρέπονται σε... *πειθήνια* !

67. *je les ferai couper* (p.23)

M1 : τα έκοψα (σελ.22)

M2 : θα τα κόψω (σελ.30)

Σ : Λανθασμένη ερμηνεία με αλλοίωση του νοήματος λόγω χρήσης, στη M1, του Αορίστου (*τα έκοψα*) αντί του Μέλλοντος *θα τα κόψω*, όπως διαβάζουμε στο πρωτότυπο κείμενο (*je les ferai couper*).

68. *marque Houbigan* (p.24)

M1 : μάρκα Houbigan (σελ.23)

M2 : μάρκας Ουμπιγκάν (σελ.30)

Σ : Εδώ γίνεται λόγος για μια γυναικεία μάρκα προσώπου η οποία λανθασμένα μεταφράζεται στη M1 με διατήρηση της λατινικής της γραφής (*Houbigan*) σε αντίθεση με τη M2 όπου σωστά μεταγράφεται φωνητικά ως *Ουμπιγκάν*.

69. *qui en met pour aller aux soirées de l'Administration générale* (p.24)

M1 : τη στολίζεται όταν είναι να πάει στα σουαρέ της Γενικής Διοίκησης. (σελ.23)

M2 : τη βάζει για να πηγαίνει στα σουαρέ της Γενικής Διοίκησης (σελ.30)

Σ : Αν και η λέξη *σουαρέ* έχει καθιερωθεί και γενικά δεν ενοχλεί την ανάγνωση, αντί για τη γαλλική λέξη, οι δυο μεταφράσεις θα μπορούσαν να είχαν επιλέξει ανάμεσα σε *βραδιές, βραδινές γιορτές, χορούς ή εσπερίδες*.

70. *Ce jour-là j'ai aussi du rouge à lèvres sombre comme alors, cerise.* (p.24)

M1 : Σήμερα έχω πασαλειφθεί και κραγιόν κερασί. (σελ.23)

M2 : Εκείνη τη μέρα έχω και κραγιόν σκούρο κόκκινο όπως φοριόταν τότε, κερασί. (σελ.30)

Σ : Και εδώ η M1 προτείνει το άκομψο ρήμα *έχω πασαλειφθεί* ενώ, και εδώ, υπάρχουν παραλήψεις (*sombre, σκούρο και comme alors, όπως τότε*)

71. *Oui, c'est la grande auto funèbre de mes livres. C'est la Morris Léon-Bollée.* (p.24)

M1 : Ναι, είναι το μεγάλο πένθιμο αυτοκίνητο των βιβλίων μου, το Morris Léon-Bollée (σελ.24)

M2 : Ναι, είναι το μεγάλο πένθιμο αυτοκίνητο των βιβλίων μου. Είναι η Μορίς Λεόν-Μπολέ. (σελ.31)

Σ : Και εδώ, στη M1 διατηρείται η γαλλική εκδοχή της μάρκας αυτοκινήτων *Morris Léon-Bollée* αντί να εμφανίζεται σε φωνητική μεταγραφή.

72. *le costume de tussor clair* (p.25)

M1 : το μεταξωτό κοστούμι (σελ.24)

M2 : το ανοιχτόχρωμο μεταξωτό κοστούμι (σελ.31)

Σ : Και εδώ η M1 παραλείπει το επίθετο *clair* (ανοιχτόχρωμο)

73. *les amis de ma mère me demandent gentiment de venir goûter chez eux à l'heure où leurs femmes jouent au tennis au Club Sportif*. (p.25)

M1 : οι φίλοι της μάνας μου μου ζητάνε ευγενικά να τους επισκεφθώ την ώρα που οι γυναίκες τους παίζουν τένις στο Κλαμπ Σπορτίφ. (σελ.24)

M2 : και οι φίλοι της μητέρας μου μου ζητάνε ευγενικά να περάσω από το σπίτι τους να μου προσφέρουν κάτι την ώρα που οι γυναίκες τους παίζουν τένις στην Αθλητική Λέσχη. (σελ.31)

Σ : Στη M1, το *venir goûter chez eux* μεταφράζεται ως να τους επισκεφθώ σε αντίθεση με τη M2 που μεταφράζει ως να περάσω από το σπίτι τους να μου προσφέρουν κάτι, περιλαμβάνοντας, με τον τρόπο αυτό, και το *goûter*. Επίσης, το *Club Sportif*, λανθασμένα με φωνητική μεταγραφή στο M1 (*Κλαμπ Σπορτίφ*), ενώ στη M2 μεταφράζεται πιο δόκιμα ως *Αθλητική Λέσχη*, ονομασία που απαντάται και στην ελληνική πραγματικότητα.

74. *une seule complice* (p.26)

M1 : ένας μόνο συνένοχος (σελ.25)

M2 : (σελ.32) μία μόνο συνένοχη

E : Στη M1, λάθος στο γένος (ένας μόνο συνένοχος αντί για το σωστό που είναι μία μόνο συνένοχη)

75. *ni le prix des onguents, ni la rareté, le prix des atours.* (p.26)

M1 : ούτε η ποιότητα των καλλυντικών (σελ.25)

M2 : ούτε οι ακριβές κρέμες, ούτε η σπανιότητα, η ακρίβεια των στολιδιών (σελ.32)

Σ : Και εδώ, συρρικνωμένη και νοηματικά πολύ πτωχότερη από το πρωτότυπο η M1 εξαιτίας των συνεχιζόμενων παραλήψεων. Εδώ, σε δυο διαφορετικές στιγμές, δεν εμφανίζεται μετάφραση του *prix* (τιμή) ενώ απουσιάζει και η λέξη *rareté* (σπανιότητα). Αντίθετα, καταγράφεται προσθήκη της λέξης *ποιότητα* σχετικά με την οποία δεν γίνεται αναφορά στο κείμενο.

76. *qu'il n'est pas là* (p.26)

M1 : πως δεν σταματά (σελ.25)

M2 : πως δεν είναι εκεί (σελ.32)

Σ : Στο πρωτότυπο, η Duras λέει ότι το πρόβλημα δεν εστιάζεται εκεί. Παρερμηνεία στη M1 όπου το *qu'il n'est pas là* μεταφράζεται ως *πως δεν σταματά* αντί για *πως δεν είναι εκεί*.

77. *Il y en a de très belles, de très blanches, elles prennent un soin extrême de leur beauté ici, surtout dans les postes de brousse.* (p.26)

M1 : Η πρόταση δεν έχει μεταφραστεί.

M2 : Υπάρχουν πολύ όμορφες, πολύ λευκές, περιποιούνται πάρα πολύ την ομορφιά τους εδώ, κυρίως στα πόστα των θαμνότοπων. (σελ.32)

Σ : Αδικαιολόγητη και δυσερμηνευτη παράλειψη ολόκληρης πρότασης.

78. *Elles s'habillent pour rien.* (p.26)

M1 : Ντύνονται. Στολίζονται, χωρίς λόγο. (σελ.25)

M2 : Ντύνονται χωρίς λόγο. (σελ.33)

Σ : Στη M1 έχουμε πρόσθεση του ρήματος στολίζονται ενώ το κείμενο αναφέρει μόνο το ντύνονται (*elles s'habillent*)

79. *collectionnées comme le temps* (p.27)

M1: τα συλλέγουν, τα συσσωρεύουν όπως και τον καιρό (σελ.26)

M2: τα συλλέγουν όπως και τον χρόνο (σελ.33)

Σ : Στη M1, με την χρήση δυο ρημάτων, ίσως θα μπορούσε κάποιος να ισχυριστεί ότι επιδιώκεται μια νοηματική “ενίσχυση”, το αποτέλεσμα όμως είναι να υποπίπτει στο μεταφραστικό λάθος της πρόσθεσης, κάτι που αλλοιώνει την ντουρασική διάσταση του γαλλικού ρήματος, χρησιμοποιώντας δύο συνώνυμα ρήματα, *συλλέγω* και *συσσωρεύω* όταν μόνο ένα ήταν αρκετό. Αυτό δεν είναι μόνο μια λεξιλογική παγίδα αλλά αποτελεί και ένα πρόβλημα στυλ επειδή η “μουσική” του κειμένου πηγή συγκαλύπτεται από το κείμενο-στόχο. Πρόκειται για φαινόμενο που, όπως έχουμε δει, απαντάται και σε άλλα σημεία στη M1.

80. *Ce manquement* (p.27)

M1: Τούτη η αδιαφορία (σελ.26)

M2: Αυτή η εγκατάλειψη (σελ.33)

Σ : Σε ένα σημείο του κειμένου, η Duras κάνει σκέψεις σχετικά με τις γυναίκες και σημειώνει την αδιαφορία και εγκατάλειψη των γυναικών από τις ίδιες τις γυναίκες. Επομένως, η λέξη *αδιαφορία* που χρησιμοποιεί η M1 για να αποδώσει τη λέξη *manquement* δεν μπορεί παρά να καταγραφεί ως παρερμηνεία.

81. *qui ne quittera jamais [...] rentrera [...] essaiera...* (p.28)

M1: δεν εγκατέλειψε ποτέ [...] γύρισε [...] προσπάθησε ... (σελ.27)

M2: δεν θα εγκαταλείψει ποτέ... κι όταν επιστρέψει... προσπαθήσει ... (σελ.34)

Σ : Όπως και σε προηγούμενες περιπτώσεις, έτσι και εδώ η M1 ακολουθεί τις δικές της επιλογές καταστρατηγώντας τους ρηματικούς χρόνους του πρωτότυπου, επιλογή με την οποία η συγγραφέας δομεί τον αφηγηματικό της λόγο. Εδώ, ο Μέλλοντας μετατρέπεται αυθαίρετα σε Αόριστο.

82. *ma mère me fait faire des robes à plis* (p.28)

M1: η μάνα μου μ' αναγκάζει να φορώ φορέματα πλισέ (σελ.27)

M2: η μητέρα μου μου φτιάχνει φορέματα με πιέτες (σελ.34)

Σ : Εδώ η M1 κινείται στο όριο της παρερμηνείας αφού δεν γράφεται πουθενά στο αρχικό κείμενο - τουλάχιστον όχι στην προαναφερθείσα πρόταση - ότι η μητέρα της αφηγήτριας την αναγκάζει να φορέσει πλισέ φορέματα. Το *fait faire* δεν έχει καμία εννοιολογική χροιά εξαναγκασμού. Εδώ, η Duras εννοεί (κάτι όχι δύσκολο να γίνει κατανοητό από γνώστη της γαλλικής γλώσσας) ότι η μητέρα της παράγγελλε σε ράφτρα φορέματα με πιέτες για την κόρη της. Επίσης, το *robes à plis* θα μπορούσε (πάντα στη M1) να μην είχε μεταφραστεί ως πλισέ. Για άλλη μια φορά, η M2 μας φαίνεται πιο κοντά στο πρωτότυπο, ακόμα κι αν η έκφραση *fait faire* δεν βρίσκει ακριβή σημασιολογική αντιστοίχιση με την απόδοση *η μητέρα μου μου φτιάχνει φορέματα με πιέτες* αφού τα φορέματα δεν τα έραβε η ίδια η μητέρα της αλλά τα παράγγελλε.

83. *ou volants bordés de biais pour faire "couture"*. (p.28)

M1: ή με λοξά κεντημένα βολάν για να κάνουν "κλος". (σελ.27)

M2: ή με λοξά κεντημένα βολάν για να κάνει πιο "ραπτική" (σελ.34)

Σ: Η M1 με τη μετάφραση του *couture* ως κλος δεν βοηθά τον μέσο αναγνώστη να κατανοήσει για τι είδος φόρεμα κάνει λόγο το κείμενο. Όσο για τη M2, είναι πιο κοντά στη λέξη *couture* με την κατά λέξη μετάφραση ως *ραπτική*.

84. *tu écriras si tu veux* (p.29)

M1: γράψε όσο θέλεις (σελ.27)

M2: θα γράψεις αν θέλεις (σελ.35)

Σ : Λανθασμένη σημασία δίνει η M1 και λόγω της επιλογής λανθασμένου ρηματικού χρόνου (*γράψε*, προστακτική αντί μέλλοντος,) αλλά και λόγω μετάφρασης του υποθετικού *si* (*αν*) ως *όσο*.

85. *les rives se sont effacées* (p.29)

M1: οι όχθες χάνονται, σβήνουν (σελ.28)

M2: οι όχθες χάνονται (σελ.35)

Σ : Και εδώ, με λανθασμένη επιλογή της, η M1 προβαίνει σε αυθαίρετη προσθήκη και δεύτερου ρήματος αφαιρώντας τη λιτότητα και βαρύτητα του ενός μόνο ρηματικού τύπου (*se sont effacées*) που έχει το πρωτότυπο.

86. *le fleuve paraît rejoindre l'horizon* (p.29)

M1: ο ποταμός πάει να βρει τον ορίζοντα (σελ.28)

M2: το ποτάμι μοιάζει να σμίγει με τον ορίζοντα (σελ.35)

Σ : Εδώ, η M1 προσδίδει κινητικότητα στον ποταμό ο οποίος, σύμφωνα με τη μετάφραση αυτή, *πάει να βρει τον ορίζοντα*. Αφαιρείται έτσι η διάσταση του ρήματος *paraît* (*μοιάζει να*) ενώ και το ρήμα *να βρει* αποδίδεται λογοτεχνικότερα και σωστότερα στη M2 ως *να σμίγει*.

87. *De temps à temps, par rafales légères, des bruit de voix.* (p.29)

M1: Κάπου κάπου φωνές. (σελ.28)

M2: Αραιά και πού, σε ελαφριές ριπές, ήχοι φωνών. (σελ.35)

Σ : Νέα περίπτωση μεταφραστικού αποπήματος στη M1 με αναπάντεχη παράλειψη του *par rafales légères* (σε ελαφριές ριπές) που, με την παρουσία του στο κείμενο, τονίζει την ένταση των φωνών.

88. *le fleuve, il est à ras bord* (p.29)

M1: ο ποταμός, με την επιφάνειά του λεία (σελ.28)

M2: η στάθμη του ποταμού είναι υψηλή (σελ.35)

Σ : Παρερμηνεία στη M1 αφού όταν το νόημα του *à ras bord* ως με την επιφάνειά του λεία δεν συνάδει με το νόημα του πρωτότυπου και οδηγεί σε εντελώς αντίθετη ερμηνεία του κειμένου. Όπως σωστά μεταφράζεται στη M2, η στάθμη του ποταμού είναι υψηλή.

89. *des leurres* (p.30)

M1: άλικα πανιά για τα γεράκια (σελ.29)

M2: παγίδες (σελ.36)

Σ : Η λέξη *leurres* (δολώματα, παγίδες) μεταφράζεται ως άλικα πανιά για τα γεράκια στη M1. Ακόμα μια περίπτωση λανθασμένης σημασίας.

90. *rien n'a le temps de couler* (p.30)

M1: τίποτα δεν έχει τον καιρό να κυλήσει (σελ.29)

M2: τίποτα δεν προλαβαίνει να βουλιάξει (σελ.36)

Σ: Ξεπερνά τον χαρακτηρισμό της λανθασμένης σημασίας και θα μπορούσε να χαρακτηριστεί ως παρερμηνεία η μετάφραση, στη M1, του ρήματος *couler* ως να κυλήσει ενώ είναι σαφές από το γαλλικό συγκείμενο ότι γίνεται λόγος για βούλιαγμα. Και η έκφραση όμως *rien n'a le temps de* μεταφράζεται λανθασμένα ως τίποτα δεν έχει τον καιρό να αφού η έκφραση *avoir le temps de* σημαίνει προλαβαίνω να.

91. *son incroyable dégain* (p.31)

M1: το απίστευτό μου καρναβάλι (σελ.29)

M2: το απίστευτο σουλούπι της (σελ.36)

Σ : Η γαλλική λέξη *dégaine* που δεσπόζει εδώ στο κείμενο και που σημαίνει *σουλούπι, κοψιά, όψη*, μεταφράζεται, στη M1 ως *καρναβάλι*. Βρισκόμαστε, για ακόμα μια φορά εδώ μπροστά σε μια διαστρέβλωση του πρωτοτύπου.

92. *qu'il faut mériter* (p.31)

M1: πρέπει να επωφελούμαστε (σελ.30)

M2: πως τίποτα δεν χαρίζεται (σελ.36)

Σ : Στο πρωτότυπο διαβάζουμε *qu'il faut mériter*, έκφραση που σημαίνει ότι πρέπει να το αξίζουμε ή, όπως αρκετά καλά προτείνεται στη M2, *πως τίποτα δεν χαρίζεται*. Επομένως, η M1, μεταφράζοντας ως *πρέπει να επωφελούμαστε*, ουσιαστικά παρερμηνεύει τον ρηματικό τύπο *mériter* αλλοιώνοντας, για μια ακόμα φορά, το κείμενο.

93. *ses souliers, ses souliers sont éculés* (p.31)

M1: ΠΑΡΑΛΕΙΠΕΙ (σελ.30)

M2: τα παπούτσια της, τα παπούτσια της είναι φαγωμένα (σελ.37)

Σ : Για φθαρμένα - φαγωμένα παπούτσια κάνει λόγο το κείμενο (*ses souliers sont éculés*), έκφραση που αποδίδεται σωστά στη M2 αλλά παραλείπεται στη M1.

94. *avec un mal de chien* (p.31)

M1: άχαρα, σαν συγκαμένη (σελ.30)

M2: δυσκολεύεται να περπατήσει (σελ.37)

Σ : Ακόμα και αν, στην περίπτωση αυτή, λόγω της αναφοράς στον τρόπο βαδίσματος της οικιακής βοηθού, χρησιμοποιείται, από τη Duras, μια λαϊκή έκφραση (*avec un mal de chien*) που υποδηλώνει δυσκολία στο περπάτημα, άχαρη βάρδια, εδώ η M1 δεν

αρκείται στο άχαρο αλλά, άκομψα και παραβιάζοντας ακόμα και αυτή την αισθητική της αργκό, προσθέτει εμβόλιμα το *σαν συγκαμένη* ! Θα μπορούσαμε, στη συγκεκριμένη μετάφραση, να κάναμε λόγο ακόμα και για βαρβαρισμό με την έννοια ότι η μεταφράστρια χρησιμοποιεί ένα ανεπιτυχές έκτυπο ή δάνειο ή μια ανεπιτυχή κυριολεκτική μετάφραση, η οποία ξενίζει στη γλώσσα-στόχο.

95. *elle est à enfermer, à battre, à tuer* (p.31)

M1: μα είναι για να την κλείσεις, να τη δείς, να τη σκοτώσεις. (σελ.30)

M2: είναι για δέσιμο, για ξύλα, για σκότωμα. (σελ.37)

Σ : Με λανθασμένες ρηματικές επιλογές η M1 δεν πετυχαίνει το ιδανικό μεταφραστικό αποτέλεσμα με το *à enfermer* να μεταφράζεται *για να την κλείσεις* (το κείμενο εννοεί ότι είναι για εγκλεισμό, *για δέσιμο* όπως σχετικά σωστά προτείνεται στη M2). Από την άλλη όμως, ούτε στη M2 προκύπτει σωστή νοηματική αντιστοιχία αφού ο σωστός ενικός στις λέξεις *δέσιμο* και *σκότωμα* δεν επιλέγεται και στο *à battre* όπου αντί να εμφανίζεται το *για ξύλο*, επιλέγεται, λανθασμένα ο πληθυντικός *για ξύλα*.

96 . *cette pitrerie* (p.32)

M1: την έλλειψη συμβατικότητας (σελ.31)

M2: αυτά τα καραγκιοζιλίκια (σελ.38)

Σ : *Αστεϊσμός* , *φάρσα*, είναι οι πιθανές σωστές μεταφράσεις της λαϊκής χρήσης λέξης *pitrerie*. Αν και κάπως υπερβολική, η M2 προτείνει τη λέξη *καραγκιοζιλίκια*. Η M1 όμως, με την έλλειψη συμβατικότητας, παραποιεί τον λαϊκό χαρακτήρα της λέξης.

97. *l'argent restera perdu* (p.32)

M1: τα χρήματα δεν θα εμφανιστούν (σελ.31)

M2: τα χρήματα θα πάνε χαμένα (σελ.38)

Σ : *l'argent restera perdu* διαβάζουμε στο πρωτότυπο, δηλαδή, πολύ απλά, όπως μεταφράζεται σωστά στη M2, *τα χρήματα θα πάνε χαμένα*. Είναι απορίας άξιο πώς η

M1 μεταφράζει, καταγράφοντας μια ακόμα λανθασμένη σημασία, ως *τα χρήματα δεν θα εμφανιστούν !*

98. *La mère dira que c'est bien* (p.33)

M1: ΤΟ ΠΑΡΑΛΕΙΠΕΙ

M2: Η μητέρα θα πει ότι καλά έκανε (σελ.38)

Σ : Νέα παράλειψη στη M1.

99. *dans cette histoire commune de ruine et de mort* (p.33)

M1: παγιδευμένοι (προσθήκη) στην κοινή μας ιστορία των ερειπίων και του θανάτου (σελ.32)

M2: μέσα σ' εκείνη την κοινή ιστορία ερήμωσης και θανάτου (σελ.39)

Σ : Ψυχολογικές και εδώ οι αποχρώσεις του αποσπάσματος. Γίνεται λόγος για ψυχικό ράκος και για θάνατο (*de ruine et de mort*). Σχετικά καλή η μετάφραση M2 (*μέσα σ' εκείνη την κοινή ιστορία ερήμωσης και θανάτου*) σε αντίθεση με τη M1 όπου αδόκιμα και άκομψα διαβάζουμε για *ιστορία των ερειπίων* ωσάν να επρόκειτο για γκρεμισμένο οίκημα. Αν έπρεπε η επιλογή να περιλαμβάνει τη λέξη *ερείπια* ως σωστή κατά λέξη μετάφραση του *ruine*, θα έπρεπε ίσως να έχει μεταφραστεί ως *ψυχικό ερείπιο*.

100. *qui m'est encore inaccessible* (p.33)

M1: ΤΟ ΠΑΡΑΛΕΙΠΕΙ

M2: ακόμη μου είναι απρόσιτη (σελ.39)

Σ : Νέα παράλειψη στη M1.

101. *la concession du barrage n'a pas encore été abandonnée par ma mère.* (p.34)

M1: η μάνα μου δεν είχε ακόμα εγκαταλείψει το κτήμα πίσω από το φράγμα. (σελ.32)

M2: η μητέρα μου δεν έχει εγκαταλείψει ακόμη την παραχώρηση εκμετάλλευσης του φράγματος. (σελ.39-40)

Σ : Εκ νέου εδώ, η M1, καταγράφοντας ακόμα μια λανθασμένη σημασία, μεταφράζει το *la concession* ως κτήμα και όχι ως παραχώρηση εκμετάλλευσης. Επίσης το κείμενο κάνει λόγο για *barrage* (φράγμα) και όχι για κτήμα πίσω από το φράγμα.

102. *on ne se baigne plus dans le rac* (p.34)

M1: δεν κολυμπάμε στη λίμνη (σελ.33)

M2: δεν κολυμπάμε στο rac* (σελ.40)

*Λέξη που χρησιμοποιείται σπάνια και σημαίνει υδάτινη έκταση στη Νοτιοανατολική Ασία.

Σ : Η λέξη *λίμνη* με την οποία μεταφράζεται, στη M1, η σπάνια λέξη *rac*, είναι ίσως προτιμότερη από την διατήρηση της λέξης με λατινικούς χαρακτήρες, που προτείνει η M2, συνοδευόμενη μάλιστα από επεξηγηματική υποσελίδια σημείωση κάτι που είναι καλό να αποφεύγεται στη λογοτεχνική μετάφραση. Σε κάθε πάντως περίπτωση, και η επιλογή της M2 δεν είναι καταδικαστέα ούτε εντάσσεται υποχρεωτικά στον χώρο του σοβαρού μεταφραστικού λάθους.

103. *dans les marecages des embouchures* (p.34)

M1: στους βάλτους (σελ.33)

M2: στους βάλτους των εκβολών (σελ.40)

Σ : Και εδώ η πλήρης εικόνα που στοχεύει να προβάλλει το πρωτότυπο γαλλικό κείμενο *dans les marecages des embouchures* (στους βάλτους των εκβολών) αλλοιώνεται αισθητά από τη νέα παράλειψη στην οποία υποπίπτει η M1 αρκούμενη στο *στους βάλτους*.

104. *le paddy* (p.35)

M1: τον ορυζώνα (σελ.33)

M2: το αναποφλοιώτο ρύζι (σελ.40)

Σ : *Paddy* είναι το αναποφλοιώτο ρύζι όπως σωστά διαβάζουμε στη M2 και όχι ο *ορυζώνας* όπως, λανθασμένα, μεταφράζει η M1. Ο ορυζώνας είναι *rizière* στα γαλλικά, λέξη που συναντάμε στο γαλλικό κείμενο του *Εραστή*.

105. *ma mère a fait construire* (p.35)

M1: που έχει κατασκευάσει η μάνα μου (σελ.33)

M2: που έβαλε η μητέρα μου να χτίσουν. (σελ.40)

Σ : Ακολουθώντας σωστά την έννοια του *a fait construire*, η M2 προτείνει σωστά τη μετάφραση *που έβαλε η μητέρα μου να χτίσουν*. Δίχως να κατηγορηθεί για μεταφραστική απόκλιση, στη M1 διαβάζουμε *που έχει κατασκευάσει η μάνα μου*, επίσης αποδεκτό στα ελληνικά.

106. *Rien ne manque à la pauvre vaisselle.* (p.35)

M1: ΤΟ ΠΑΡΑΛΕΙΠΕΙ

M2: Από τα λιγοστά πιατικά δεν λείπει τίποτα (σελ.40)

Σ : Νέα παράλειψη στη M1.

107. *ce jour que je raconte* (p.35)

M1: ΤΟ ΠΑΡΑΛΕΙΠΕΙ (σελ.34)

M2: εκείνη τη μέρα που αφηγούμαι (σελ.41)

Σ : Νέα παράλειψη στη M1.

108. *face au couchant* (p.35)

M1: ΤΟ ΠΑΡΑΛΕΙΠΕΙ

M2: αντίκρυ στο ηλιοβασίλεμα (σελ.41)

Σ : Νέα παράλειψη στη M1.

109. *une partie de mes études* (p.36)

M1: για τις σπουδές μου (σελ.34)

M2: ένα μέρος των σπουδών μου (σελ.41-42)

Σ : Και εδώ, η M1 ελέγχεται για μικρή παράλειψη αφού μεταφράζει για τις σπουδές μου αντί για ένα μέρος των σπουδών μου, όπως εμφανίζεται στην πληρότητά του το πρωτότυπο (*une partie de mes études*).

110. *Elle est morte pour moi de la mort de mon petit frère.* (p.36)

M1: Είναι νεκρή για μένα, όπως κι ο μικρός μου αδελφός. (σελ.35)

M2: Για μένα πέθανε από τον θάνατο του μικρού αδελφού μου. (σελ.42)

Σ : Η Duras θέλει εδώ να τονίσει πόση θλίψη και ψυχική κάμψη βίωσε η μητέρα της όταν πέθανε ο μικρός της αδελφός. Λέει λοιπόν, ίσως με μια δόση υπερβολής αλλά εκφράζοντας την ψυχική της κατάσταση, ότι *για μένα πέθανε από τον θάνατο του μικρού αδελφού μου* (*elle est morte pour moi de la mort de mon petit frère*). Κάτω από αυτό το σκεπτικό, η M1 προτείνει μια λανθασμένη ερμηνεία λέγοντας *είναι νεκρή για μένα, όπως κι ο μικρός μου αδελφός*.

111. *l'horreur* (p.36)

M1: το φόβο (σελ.35)

M2: τη φρίκη (σελ.42)

Σ : Μεταφράζοντας, λανθασμένα, τη λέξη *l'horreur* ως φόβο και όχι *φρίκη*, η M1 αδυνατίζει αισθητά τη νοηματική ένταση που θέλει να προσδώσει στο κείμενό της η συγγραφέας.

112. *Je ne sais pas encore comment elle a réussi à payer ses dettes aux chettys**. (p.36)

M1: Δεν ξέρω πώς κατάφερε να πληρώσει τα χρέη της. (σελ.35)

M2: Ακόμα δεν ξέρω πώς κατάφερε να πληρώσει τα χρέη της στους chettys*. (σελ.42)

* chetty ή chettiar ονομάζονται οι Ινδοί δανειστές χρημάτων (τοκογλύφοι) στη Ινδοκίνα.

Σ : Στη M1 παραλείπεται η μετάφραση του *aux chettys* ενώ στη M2 παραμένει με τη λατινική του γραφή και ενσωματώνεται υποσελίδια επεξηγηματική σημείωση. Ίσως, προς αποφυγή αυτής της επιλογής, θα μπορούσε να είχε προτιμηθεί η εξής πιο αναλυτική μετάφραση : *να πληρώσει τα χρέη της στους Ινδούς τοκογλύφους*.

113. *Je ne me souviens plus de la voix* (p.37)

M1: Δε θυμάμαι καθαρά τη φωνή (σελ.35)

M2: Δεν θυμάμαι πια τη φωνή (σελ.42-43)

Σ : Στη M1 υπάρχει πρόσθεση του *καθαρά* αντί για το *plus* (*πια*), κάτι που αποτελεί λανθασμένη σημασία.

114. *si long, si étiré* (p.37)

M1: και τόσο πολύ (σελ.35)

M2: τόσο αναλυτικά, τόσο διεξοδικά (σελ.43)

Σ : Εδώ, η αφηγήτρια σημειώνει ότι αναφέρεται αναλυτικά και διεξοδικά στη μητέρα της και για το λόγο αυτό χρησιμοποιεί τα επίθετα *long* και *étiré* που συνοδεύουν-χαρακτηρίζουν την αφήγησή της. Η M1 δεν δείχνει να παρακολουθεί τη σημασία και λειτουργικότητα αυτών των χαρακτηρισμών και αρκείται στην πτωχή και άστοχη μετάφραση *και τόσο πολύ*.

115. *dans le faux chateau Louis XIV*. (p.38)

M1: σ' έναν πύργο απομίμηση Λουδοβίκου XIV. (σελ.36)

M2: στον πύργο που ήταν χτισμένος σε στιλ ψευτο-Λουί Κατόρζ (σελ.43)

Σ : Εδώ είναι μια από τις σπάνιες περιπτώσεις που καταγράφεται το αντίθετο των όσων έχουμε δει μέχρι τώρα. Η M1 αποδίδει σωστά ως σ' έναν πύργο απομίμηση Λουδοβίκου XIV το *dans le faux chateau Louis XIV*, σε αντίθεση με τη M2 όπου η φωνητική μεταγραφή *Λουί Κατόρζ* θα μπορούσε να έχει αποφευχθεί αφού είναι αντικειμενικά αποδεκτό στην ελληνική γλώσσα το *απομίμηση Λουδοβίκου XIV*.

116. *Il a fait couper les bois* (p.38)

M1: Αυτός το ξεπάτωσε. (σελ.36)

M2: Εκείνος έβαλε να κόψουν τα δάση. (σελ.43)

Σ : *Il a fait couper les bois* γράφει η Duras και η M2 το αποδίδει σωστά και πιστά *εκείνος έβαλε να κόψουν τα δάση*. Αντίθετα, η M1 παρερμηνεύει προτείνοντας τη μετάφραση *αυτός το ξεπάτωσε*.

117. *de leur nourriture* (p.38)

M1: της σαπισμένης τροφής τους (σελ.37)

M2: της τροφής τους (σελ.44)

Σ : Αυθαίρετη και αντιαισθητική προσθήκη του επιθέτου *σαπισμένης* στη M1.

118. *celle de la Loire* (p.39)

M1: το σπίτι του Λουάρ (σελ.37)

M2: το σπίτι στον Λίγηρα (σελ.44)

Σ : Η M1 θα μπορούσε να είχε αποφύγει τη φωνητική μεταγραφή *Λουάρ* αφού ο ποταμός *Loire* είναι καθιερωμένος και αποδεκτός ως *Λίγηρας* στα ελληνικά.

119. *et cela à tout âge* (p.40)

M1: ΤΟ ΠΑΡΑΛΕΙΠΕΙ (σελ.38)

M2: κι αυτό σε όλες τις ηλικίες της (σελ.45)

Σ : Νέα παράλειψη στη M1.

120. *des hectares* (p.40)

M1: ΤΟ ΠΑΡΑΛΕΙΠΕΙ (σελ.38)

M2: εκτάρια ατελείωτα (σελ.45)

Σ : Νέα παράλειψη στη M1

121. *La nuit elle nous fait peur.* (p.40)

M1: ΤΟ ΠΑΡΑΛΕΙΠΕΙ (σελ.38)

M2: Τη νύχτα μας τρομάζει. (σελ.45)

Σ : Νέα παράλειψη στη M1

122. *dès la veille* (p.40)

M1: ΤΟ ΠΑΡΑΛΕΙΠΕΙ (σελ.38)

M2: από την προηγούμενη μέρα (σελ.46)

Σ : Νέα παράλειψη στη M1

123 . *en pleine nuit aussi* (p.40)

M1: ΤΟ ΠΑΡΑΛΕΙΠΕΙ (σελ.38)

M2: και πάλι μέσα στη νύχτα (σελ.46)

Σ : Νέα παράλειψη στη M1

124 . *d'origine chinoise* (p.43)

M1: ΤΟ ΠΑΡΑΛΕΙΠΕΙ (σελ.40)

M2: κινέζικης καταγωγής (σελ.47)

Σ : Νέα παράλειψη στη M1

125 . *qui tient tout l'immobilier populaire de la colonie.* (p.43)

M1: που ρυθμίζει όλα τα λαϊκά ακίνητα της αποικίας (σελ.40)

M2: που έχει στην ιδιοκτησία της όλα τα λαϊκά ακίνητα της αποικίας (σελ.47-48)

Σ : Η M1 αποδίδει το γαλλικό ρήμα *tient* ως *ρυθμίζει* και όχι, όπως σωστά το μεταφράζει η M2, *που έχει στην ιδιοκτησία της*. Ακόμα και αν, ουσιαστικά, η μετάφραση αυτή δεν δημιουργεί παρερμηνεία, εντούτοις δεν αποδίδει στο εύρος της την έννοια της ιδιοκτησίας.

126. *Une detresse à peine ressentie se produit tout a coup* (p.43)

M1: Μια απελπισία που θα μπορούσε να σε πνίξει αν την άφηνες να γεννιέται ξαφνικά

M2: Ξαφνικά, μια βαθιά λύπη ανεπαίσθητη σχεδόν (σελ.48)

Σ : Το *à peine ressentie* είναι εκείνο που δείχνει θα δυσκολεύει τη M1 η οποία οδηγείται σε παρερμηνεία με το *που θα μπορούσε να σε πνίξει*, το οποίο δεν έχει καμία σχέση με τη νοηματική διάσταση του πρωτότυπου όπου γίνεται λόγος για *μια βαθιά λύπη που έγινε ελάχιστα αισθητή*.

127. *les vieilles chiqueuses de betel des places arrière* (p.43)

M1: για τις γριές που μασουλούσαν το μπετέλ στις πίσω θέσεις (σελ.41)

M2: τις γριές στις πίσω θέσεις που μασουλούσαν ξερά φύλλα πιπεριάς (σελ.48)

Σ : Δεν είναι γνωστό και καθιερωμένο στα ελληνικά το *μπετέλ* για να γίνει αποδεκτό όπως το προτείνει η M1. Η πραγματολογικά ελεγμένη, αναλυτική επεξηγηματική μετάφραση *ζερά φύλλα πιπεριάς* που προτείνει η M2 είναι προτιμητέα διότι δεν δημιουργεί πρόβλημα κατανόησης στον Έλληνα αναγνώστη.

128. *la famille de Sadec* (p.43)

M1: ΤΟ ΠΑΡΑΛΕΙΠΕΙ (σελ.41)

M2: την οικογένεια του Σαντέκ (σελ.48)

Σ : Νέα παράλειψη στη M1

129. *des adorables Parisiennes* (p.43)

M1: οι αξιολάτρευτοι Παριζιάνοι (σελ.41)

M2: οι αξιολάτρευτες Παριζιάνες (σελ.48)

Σ : Η M1 λαθεύει στο γένος μεταφράζοντας τις *αξιολάτρευτες Παριζιάνες* (*adorables Parisiennes*) ως *αξιολάτρευτοι Παριζιάνοι*.

130. *qui débouchaient sur la richesse* (p.44)

M1: είχαν σχέση με τα πλούτη του (σελ.41)

M2: που απέληγαν στον πλούτο (σελ.48)

Σ : Το *débouchaient* συνυποδηλώνει *κατάληξη*, *απόληξη* και, για το λόγο αυτό, η M2 είναι επιτυχημένη μετάφραση (*που απέληγαν στον πλούτο*), σε αντίθεση με τη M1 που λανθάνει αδυνατίζοντας το νόημα μεταφράζοντας ως *είχαν σχέση*.

131. *détenuer de l'argent* (p.44)

M1: που κρατούσε το πουγγί. (σελ.41)

M2: κάτοχος του χρήματος (σελ.49)

Σ : Αναπάντεχα, η M1 μεταφράζει τη λέξη *de l'argent* (του χρήματος) ως το *πουγγί*, λέξη που αποδομεί και εκλαϊκεύει σχεδόν υποτιμητικά την έννοια του χρήματος και τούτο δίχως, στο πρωτότυπο, να υπάρχουν λέξεις της αργκό όπως *fric*, *rognon* ή άλλες που να δικαιολογούν τη συγκεκριμένη μεταφραστική επιλογή.

132. *la petite prostituée blanche du poste de Sadec* (p.44)

M1: με τη μικρή λευκή πόρνη της Σαντέκ (σελ.42)

M2: με τη μικρή λευκή πόρνη του πόστου του Σαντέκ (σελ.49)

Σ : Εδώ, όπως και σε άλλα σημεία, υπάρχει η λέξη *poste* η οποία υποδηλώνει ένα σταθμό σε μια πόλη, εδώ της Σαντέκ. Η λέξη παραλείπεται στο M1 και μεταφράζεται, όχι ιδιαίτερα επιτυχημένα, ως *του πόστου* στη M2.

133. *Qu'on la leur prenne, qu'on la leur emporte, qu'on la leur blesse, qu'on la leur gache, ils ne doivent plus le savoir.* (p.45)

M1: Ας τους την πάρουν, ας τους την πληγώσουν, ας τους την αναλώσουν, δεν χρειάζεται πια να ξέρουν. (σελ.41)

M2: Και να τους την πάρουν, και να την πάνε μακριά, και να τους την πληγώσουν, και να τους τη χαλάσουν, δεν πρέπει πια να το ξέρουν. (σελ.49)

Σ : Εδώ γίνεται αναφορά στη νεαρή κοπέλα και τις κακές σχέσεις της με τους δικούς της. Η M1 ερμηνεύει λανθασμένα τον ρηματικό τύπο *Qu'on la leur prenne* και όσα *qu'on* ακολουθούν μεταφράζοντας ως προστακτική, *ας τους την πάρουν*, ενώ πρόκειται για υποθετική διάσταση στο λόγο. Επίσης, μένει αμετάφραστο το *qu'on la leur emporte* ενώ το *qu'on la leur gache* μεταφράζεται άκομψα *ας τους την αναλώσουν*. Μη αποδεκτή όμως είναι, και στη M2 η μετάφραση του *qu'on la leur gache* ως *να τους τη χαλάσουν*.

134. *Et puis une fois* (p.45)

M1: ΤΟ ΠΑΡΑΛΕΙΠΕΙ (σελ.43)

M2: Και μετά μια φορά (σελ.50)

Σ : Νέα παράλειψη στη M1

135. *sillonnées* (p.45)

M1: λαβωμένους (σελ.43)

M2: που τις οργώνουν (σελ.50)

Σ : Και οι δυο μεταφράσεις προτείνουν λανθασμένη ερμηνεία η οποία, ουσιαστικά, καταγράφεται ως άτοπο νόημα, αφού, εδώ, πρόκειται για δρόμους που έχουν χαραχθεί από το πέρασμα των μεταφορικών μέσων.

136. *l'endroit* (p.45)

M1: ΤΟ ΠΑΡΑΛΕΙΠΕΙ (σελ.43)

M2: Το μέρος (σελ.50)

Σ : Νέα παράλειψη στη M1

137. *C'est à elle à savoir.* (p.46)

M1: ΤΟ ΠΑΡΑΛΕΙΠΕΙ (σελ.44)

M2: Αυτή η επίγνωση είναι δική της. (σελ.51)

Σ : Νέα παράλειψη στη M1

138. *il la porte ainsi nue jusqu'au lit* (p.47)

M1: και γυμνή την κουβαλάει στο κρεβάτι (σελ.45)

M2: κι έτσι γυμνή την πηγαίνει στο κρεβάτι (σελ.52)

Σ : Αδόκιμη, άκομψη ή μετάφραση του *il la porte* ως *την κουβαλάει* στη Μ1 παραβιάζει κάθε κανόνα συναισθηματικής αισθητικής που περιέχει η συγκεκριμένη ερωτική σκηνή και η ντουρασική γραφή.

139. *Les yeux fermes, elle le fait* (p.47-48)

Μ1: Με τα μάτια κλειστά. (σελ.45)

Μ2: Με τα μάτια κλειστά, το κάνει. (σελ.52)

Σ : Εδώ, η παράλειψη του ρήματος *elle le fait* (το κάνει) δεν μπορεί παρά να χαρακτηριστεί ως σημαντικό μεταφραστικό λάθος αφού στερεί από τη σκηνή τη βασικότερη παράμετρό της, την ίδια την ερωτική πράξη.

140. *il pourrait avoir été malade* (p.48)

Μ1: θα μπορούσε να είναι άρρωστος (σελ.45)

Μ2: θα μπορούσε να βγαίνει από αρρώστια (σελ.52)

Σ : Το *il pourrait avoir été malade* υποδηλώνει καθαρά ότι ενδέχεται να έχει περάσει αρρώστια. Επομένως, η Μ1 υποπίπτει σε χρονική ανακρίβεια *μεταφράζοντας θα μπορούσε να είναι άρρωστος*, δίνει την εντύπωση ότι είναι ακόμα άρρωστος.

141. *il paraît être à la merci d'une insulte* (p.48)

Μ1: μοιάζει να περιμένει προσβολές (σελ.45)

Μ2: μοιάζει να βρίσκεται στο έλεος μιας προσβολής (σελ.52)

Σ : Ακόμα ένα λάθος στη Μ1 το οποίο θα κατατασσόταν στις ανακρίβειες ή σε λανθασμένη σημασία. Πρόκειται για την έκφραση *être à la merci* που σημαίνει *βρίσκεται στο έλεος* (όπως σωστά μεταφράζει, για μια ακόμα φορά, η Μ2) που εδώ, στη Μ1, αποδίδεται ως *να περιμένει*.

142. *l'inconnue nouveauté* (p.48)

M1: ΤΟ ΠΑΡΑΛΕΙΠΕΙ (σελ.45)

M2: το καινούργιο άγνωστο (σελ.52)

Σ : Νέα παράλειψη στη M1

143. *Il gémit* (p.48)

M1: Αυτός τρέμει (σελ.45)

M2: Εκείνος αναστενάζει (σελ.52)

Σ : Για να γίνει κατανοητός ο σχολιασμός και η κριτική της μετάφρασης στο απόσπασμα αυτό αλλά και στα δυο που ακολουθούν (με αριθμό 144 και 145), πρέπει να σημειωθεί ότι τα τρία αυτά σύντομα (αλλά ενδεικτικά) αποσπάσματα προέρχονται από μια από τις εντονότερες ερωτικές σκηνές που περιγράφονται στο μυθιστόρημα και η μετάφρασή τους απαιτεί ιδιαίτερη προσοχή και εννοιολογική παρακολούθηση της σκηνής. Στο παρόν σύντομο απόσπασμα, καταγράφεται ακόμα μια λανθασμένη σημασία στη M1 σε λεξιλογικό τοπίο σχετιζόμενο με ψυχοσωματικές καταστάσεις. Συγκεκριμένα, το ρήμα *gémit* (αναστενάζει) μεταφράζεται *τρέμει*.

144. *Et puis après cette douleur est prise à son tour* (p.48)

M1: Κι όταν ο πόνος περνά (σελ.45)

M2: Και μετά ο πόνος μπαίνει κι αυτός στη δίνη (σελ.53)

Σ : Εδώ, βρισκόμαστε στη στιγμή της ερωτικής κορύφωσης με τον πόνο να εντάσσεται με τη σειρά του (*à son tour*, όπως αναφέρει χαρακτηριστικά το κείμενο), όπως θα το μεταφράζαμε κατά λέξη κάπως αδόκιμα πάντως. Η συγγραφέας λοιπόν με το *et puis après cette douleur est prise à son tour* σκιαγραφεί την άφιξη του πόνου. Εδώ, η M2 ανταπεξέρχεται με σχετική επιτυχία στην ελληνική απόδοση προτείνοντας το αρκετά λογοτεχνικό και μετά ο πόνος μπαίνει κι αυτός στη δίνη. Αντίθετα, η M1 με το *κι όταν ο πόνος περνά* παρερμηνεύει το κείμενο.

145. *emportée vers la jouissance* (p.48)

M1: ταξιδεύει στην ηδονή (σελ.45)

M2: παρασύρεται από την ηδονή (σελ.53)

Σ : Με το *emportée vers la jouissance* (παρασυρμένη από την ηδονή) , η Duras αγγίζει με τη γραφή της την κορύφωση του ερωτικού πάθους και για το λόγο αυτό χρησιμοποιεί το *emportée* το οποίο, με μια ακόμα λανθασμένη μετάφραση που αλλοιώνει τη γραφή και κακοποιεί την περιγραφόμενη σκηνή, αποδίδεται στη M1 ως *ταξιδεύει στην ηδονή*.

146. *Je lui parle des barrages.* (p.50)

M1: Κάνω λόγο για ηθικούς φραγμούς. (σελ.47)

M2: Του μιλάω για τα φράγματα. (σελ.54)

Σ : Νέα περίπτωση παρερμηνείας στη M1 εδώ όπου η νεαρή κοπέλα μιλά στον εραστή της για την περίπτωση των φραγμάτων στα οποία είχε εμπλακεί η μητέρα της. Εδώ λοιπόν, η λέξη *barrages* μεταφράζεται ως *ηθικούς φραγμούς* αντί για *φράγματα*.

147. *faux* (p.52)

M1: ύπουλο (σελ.49)

M2: κίβδηλο (σελ.56)

Σ : Εδώ, η συγγραφέας θέλει να αποτυπώσει, με μια σειρά επιθέτων, τον ψυχισμό που αντανακλά το πρόσωπο του Κινέζου εραστή. Ένα λοιπόν από τα επίθετα που χρησιμοποιεί είναι το *faux* (ψεύτικο, κίβδηλο) το οποίο λανθασμένα μεταφράζεται στη M1 ως *ύπουλο*.

148. *Je lui dis de venir, qu'il doit recommencer à me prendre.* (p.52)

M1: Του ζητώ να με ξανακάνει δική του (σελ.49)

M2: Του λέω να έρθει, πως πρέπει να με ξαναπάρει (σελ.56)

Σ : Εδώ, σε αντίθεση με προηγούμενες περιπτώσεις, το ερωτικό λεξιλόγιο αποδίδεται σωστά.

149. *celle fruitée du tussor de soie* (p.52)

M1: ΠΑΡΑΛΕΙΠΕΙ (σελ.49)

M2: αυτή τη φρουτώδη μυρωδιά του λεπτού μεταξιού (σελ.56)

Σ : Νέα παράλειψη στη M1

150. *c'est ce qu'il fait dans la vie, l'amour, seulement ça* (p.53)

M1: έτσι κάνει στη ζωή του έρωτα (σελ.50)

M2: αυτό κάνει στη ζωή του, έρωτα, αυτό μόνο. (σελ. 56-57)

Σ: Στο απόσπασμα αυτό, η συγγραφέας αναφέρει ότι το μόνο που κάνει ο συγκεκριμένος Κινέζος στη ζωή του είναι έρωτας. Μεταφράζοντας λοιπόν, η M1, την πρόταση αυτή ως *έτσι κάνει στη ζωή του έρωτα*, ακόμα και αν κρατάει την ουσιώδη πληροφορία που περιέχει το κείμενο, εντούτοις δεν την προσφέρει στον Έλληνα αναγνώστη στη σημασιολογική πληρότητα που περιέχεται στο *seulement ça* (αυτό μόνο).

151. *il n'y a pas de déchet* (p.53)

M1: δεν υπάρχει περιθώριο για να πετάμε (σελ.50)

M2: δεν υπάρχουν απόβλητα (σελ.57)

Σ : Εδώ, σε ένα κάπως δυσνόητο και κρυφό απόσπασμα, η Duras γράφει ότι όταν από ένα λατρεμένο κορμί παίρνεις αυτά που θες, δεν υπάρχουν απόβλητα αφού όλα τα έχει παρασύρει όμορφα ο χείμαρρος του πόθου. Επομένως, ακόμα κι αν ξενίζει κάπως τον αναγνώστη, η M2, με την κατά λέξη μετάφραση (*δεν υπάρχουν απόβλητα*), δείχνει γνώση και σεβασμό του συγκεκριμένου σε αντίθεση με τη M1 που, προτείνοντας το *δεν υπάρχει περιθώριο για να πετάμε*, παρερμηνεύει το κείμενο.

152. *qu'on entend son frottement contre le bois des persiennes.* (p.53)

M1: ώστε τον ακούμε που σκοντάφτει στα ξύλινα παραθυρόφυλλα (σελ.50)

M2: που ακούς την τριβή του πάνω στις ξύλινες περσίδες (σελ.57)

Σ : Για το θόρυβο της πόλης κάνει λόγο το κείμενο εδώ αναφέροντας ότι αυτός ο θόρυβος φτάνει μέχρι τα παραθυρόφυλλα (*qu'on entend son frottement contre le bois des persiennes*) . Κάτω από αυτό το σκεπτικό, η M2 προτείνοντας τη μετάφραση, *που ακούς την τριβή του πάνω στις ξύλινες περσίδες*, αποδίδει καλά τη συγκεκριμένη αίσθηση του ήχου σε αντίθεση με τη M1 που, με το *ώστε τον ακούμε που σκοντάφτει στα ξύλινα παραθυρόφυλλα*, δεν πείθει τον αναγνώστη για την εικόνα και τον ήχο που περιέχει η πρόταση. Το *σκοντάφτει* ως επιλογή για τον ήχο, θα μπορούσε να χαρακτηριστεί ως λανθασμένη σημασία.

153. *il s'excuse avec fierté* (p.55)

M1: ζητάει περήφανη συγγνώμη (σελ.52)

M2: ζητάει περήφανα συγγνώμη (σελ.58)

Σ : Η συγγνώμη βέβαια δεν μπορεί να είναι περήφανη η ίδια, όπως λανθασμένα μεταφράζει η M1 (*ζητάει περήφανη συγγνώμη*), αλλά μπορεί, όπως λέει η συγγραφέας, να *ζητάει περήφανα συγγνώμη* (*il s'excuse avec fierté*). Το *avec fierté* δεν είναι προσδιορισμός του *il s'excuse* αλλά τρόπος με τον οποίο λέγεται η συγγνώμη.

154. *Il est sur moi, il s'engouffre encore.* (p.56)

M1: Είναι χυμένος πάνω μου. (σελ.53)

M2: Έρχεται πάνω μου, καταποντίζεται πάλι. (σελ.59)

Σ : Ακόμα μια δύσκολη μεταφραστική περίπτωση εδώ με το ρήμα *il s'engouffre* να αναφέρεται στον Κινέζο εραστή σε μια ακόμα ερωτική στιγμή του βιβλίου. Για το ρήμα *s'engouffrer*, διαβάζουμε: *Se précipiter rapidement ou avec violence dans un lieu, pénétrer en masse dans une ouverture, un passage*. Επομένως εδώ ίσως θα μπορούσε

να μεταφραστεί ως *ορμάει με βία*. Η M1 με το *είναι χυμένος πάνω μου*, προτείνει μια άκρως άστοχη μετάφραση ρηματικού τύπου (στα όρια του βαρβαρισμού) ενώ και η M2 με το *καταποντίζεται* διαπράττει αντίστοιχο μεταφραστικό ολίσθημα αδυνατώντας, και αυτή, να αποδώσει την ένταση της περιγραφόμενης ερωτικής στιγμής.

155. *Personne ne parle dans ces restaurants* (p.58)

M1: ΤΟ ΠΑΡΑΛΕΙΠΕΙ (σελ.55)

M2: Σ'αυτά τα εστιατόρια δεν μιλάει κανείς. (σελ.61)

Ε : Ακόμα μια παράλειψη στη M1.

156. *mais on crie moins* (p.58)

M1: αλλά εδώ τσιρίζουν λιγότερο (σελ.55)

M2: αλλά φωνάζουν λιγότερο (σελ.61)

Σ : Αναπάντεχη και αδικαιολόγητη μετάφραση του ρήματος *crie* ως *τσιρίζουν* (ανακρίβεια αφού το κείμενο δε λέει *hurler*) στη M1 αντί για *φωνάζουν*.

157. *du soir au lendemain* (p.59)

M1: ΤΟ ΠΑΡΑΛΕΙΠΕΙ (σελ.55)

M2: μέσα σε μια νύχτα (σελ.62)

Σ : Νέα παράλειψη στη M1.

158. *nous tiendrons des propos comme journalistiques, et a contrario, et d'égale teneur.* (p.60)

M1: ΤΟ ΠΑΡΑΛΕΙΠΕΙ (σελ.57)

M2: οι κουβέντες μας θα μοιάζουν δημοσιογραφικές, και a contrario, και με το ίδιο περιεχόμενο (σελ.63)

Σ : Νέα παράλειψη στη M1.

159. *comme il se trompe* (p.60)

M1: πως ξεγελάει τον εαυτό του (σελ.57)

M2: πως γελιέται (σελ.63)

Σ : Όπως και σε αντίστοιχο απόσπασμα, εδώ και πάλι παρερμηνεύεται, στη M1, το ρήμα *il se trompe* που σημαίνει γελιέται, κάνει λάθος, και μεταφράζεται ως ξεγελάει τον εαυτό του.

160. *de m'emmener* (p.61)

M1: να μ' απαγάγει τέλος πάντων (σελ.57)

M2: να φύγουμε (σελ.63)

Σ : Λανθασμένη μετάφραση του ρήματος *emmener* (στο όριο της παρερμηνείας) ως απαγάγει στη M1.

161. *Son héroïsme c'est moi, sa servilité c'est l'argent de son père.* (p.61)

M1: ΤΟ ΠΑΡΑΛΕΙΠΕΙ (σελ.57)

M2: Ο ηρωισμός του είμαι εγώ, ο ανδραποδισμός του είναι τα χρήματα του πατέρα του. (σελ.63)

Σ : Νέα παράλειψη στη M1.

162. *avec les grands repas à Cholen.* (p.62)

M1: με τα γεύματα στη Σολέν. (σελ.58)

M2: με τα πλούσια γεύματα στο Σολέν. (σελ.64)

Σ : Στη M1, παράλειψη το επιθέτου *grands* (πλούσια), που αποτελεί προσδιορισμό των γευμάτων.

163. *Ils ne pourraient pas le faire.* (p.62)

M1: ΤΟ ΠΑΡΑΛΕΙΠΕΙ (σελ.58)

M2: Δεν θα μπορούσαν να το κάνουν. (σελ.64)

Σ : Νέα παράλειψη στη M1.

164. *l'effort de le voir* (p.62)

M1: ΤΟ ΠΑΡΑΛΕΙΠΕΙ (σελ.58)

M2: την προσπάθεια να τον δουν. (σελ.64)

Σ : Νέα παράλειψη στη M1.

165. *Pendant ces repas* (p.62)

M1: ΤΟ ΠΑΡΑΛΕΙΠΕΙ (σελ.58)

M2: Στη διάρκεια αυτών των γευμάτων (σελ.64)

Σ : Νέα παράλειψη στη M1.

166. *il se jette à l'eau* (p.62)

M1: ΤΟ ΠΑΡΑΛΕΙΠΕΙ (σελ.58)

M2: κάνει βουτιά στα βαθιά (σελ.64)

Σ : Νέα παράλειψη στη M1.

167. *Ils dévorent comme je n'ai jamais vu dévorer personne nulle part.* (p.62)

M1: Τρώνε όπως δεν είδα άνθρωπο να τρώει ποτέ ξανά στη ζωή μου. (σελ.59)

M2: Καταβροχθίζουν όπως δεν είδα ποτέ πουθενά κανέναν να το κάνει. (σελ.65)

Σ: Αναφορά στη βουλιμία με την οποία τρώνε τα προσκεκλημένα από τον Κινέζο εραστή μέλη της οικογένειας εδώ και χρησιμοποιώντας το ρήμα *ils dévorent*, η Duras θέλει να εκφράσει αυτή τη βουλιμία, την έλλειψη μέτρου και τρόπων των δικών της. Επομένως, η λανθασμένη μετάφραση του ρήματος αυτού (που σημαίνει *καταβροχθίζουν*) απλά ως *τρώνε* στη Μ1, ακόμα και αν δεν διαταράσσει τη ροή της ανάγνωσης ούτε οδηγεί σε παρερμηνεία, δεν περιγράφει επακριβώς αυτό που θέλει να πει η συγγραφέας και αποτυπώνει το κείμενο.

168. *Cela parce qu'il est à mes pieds* (p.63)

M1: Αυτό συμβαίνει γιατί βρίσκεται στα πόδια μου (σελ.60)

M2: Αυτό επειδή σέρνεται στα πόδια μου (σελ.65)

Σ : Εδώ, θέλοντας να πει ότι ο Κινέζος εραστής είναι συναισθηματικά εξαρτημένος από την Γαλλίδα κοπέλα, χρησιμοποιεί την έκφραση *il est à mes pieds* της οποίας πιο συνήθης είναι η αντίστοιχη ελληνική έκφραση *σέρνεται στα πόδια μου* (M2) , παρά η έκφραση *βρίσκεται στα πόδια μου* (M1).

169. *sans être jamais au bout de cet amour.* (p.63)

M1: χωρίς να κατακτήσει ποτέ την αγάπη μου. (σελ.59)

M2: χωρίς να στερέψει ποτέ η αγάπη του. (σελ.65)

Σ : *être au bout* είναι η γαλλική έκφραση που συναντάμε εδώ και που οδηγεί σε μεταφραστικό λάθος τη Μ1 η οποία κάνει λόγο για κατάκτηση (*χωρίς να κατακτήσει*) ενώ η συγκεκριμένη έκφραση υποδηλώνει ότι η αγάπη δεν έχει τέρμα (*χωρίς να στερέψει*, όπως σωστά και λογοτεχνικά διαβάζουμε στη Μ2)

170. *Alors, je dois l'entendre encore mal* (p.64)

M1: Εγώ, λοιπόν, οφείλω να συνεχίσω να μην τον ακούω (σελ.60)

M2: Τότε εγώ πρέπει να το πάρω κι αυτό στραβά. (σελ.66)

Σ : Παρερμηνεία καταγράφεται στη M1 αφού το ρήμα *entendre* (ακούω) στη έκφραση *entendre encore mal*, έχει την έννοια του να το πάρω κι αυτό στραβά, και όχι, όπως μεταφράζεται, να συνεχίσω να μην τον ακούω.

171. *comme une trahison de plus* (p.64)

M1: προδώνοντάς τον για μια ακόμα φορά (σελ.60)

M2: σαν μια επιπλέον προδοσία (σελ.66)

Σ : Ακόμα και αν γίνει αποδεκτή μια μετάφραση του ουσιαστικού *trahison* με ρήμα, όπως προτιμάται στη M1, πρέπει να επισημανθεί ο λανθασμένος γραμματικό τύπος *προδώνοντάς τον* αντί για *προδίδοντάς τον*.

172. *dans cette faiblesse qui me transporte de jouissance* (p.65)

M1: αυτό ακριβώς το κορμί που μου χαρίζει ηδονή. (σελ. 61)

M2: μέσα σ' αυτή την αδυναμία που με κάνει να παραληρώ από ηδονή. (σελ.67)

Σ : Η M1 μεταφράζει εδώ τη *faiblesse* λανθασμένα ως *κορμί* αντί για *αδυναμία* ενώ το ρήμα *transporter* χάνει τη δύναμη περιγραφής που έχει μεταφραζόμενο ως *χαρίζει* αντί για *παραληρεί*, ρήμα πολύ πιο παραστατικό για να εκφραστεί η αποκορύφωση της ηδονής.

173. *tout ce qui vient à nous* (p.66)

M1: ΤΟ ΠΑΡΑΠΕΠΙΕΙ (σελ.62)

M2: όλα όσα έρχονται να μας βρουν (σελ.68)

Σ : Νέα παράλειψη στη M1.

174. *C'est une famille en pierre, petrifiée dans une épaisseur sans accès aucun.* (p.67)

M1: Η οικογένεια είναι από πέτρα, απολιθωμένη σε μια αμβλύνοια χωρίς διέξοδο. (σελ.62)

M2: Είναι μια οικογένεια από πέτρα, πετρωμένη μέσα σε μια πυκνότητα δίχως καμία πρόσβαση. (σελ.69)

Σ: Στη M1, παρατηρείται μια σοβαρή παρερμηνεία με τη λέξη *epaisseur* (πυκνότητα) να μεταφράζεται ως *αμβλύνοια* (δηλαδή έλλειψη εξυπνάδας, οξυδέρκειας) ενώ υπάρχει και λανθασμένη μετάφραση της λέξης *accès* (πρόσβαση) ως *διέξοδος*.

175. *ce que nous sommes devenus* (p.67)

M1: αυτό που θα γινόμασταν (σελ.63)

M2: αυτό που γίναμε (σελ.69)

Σ : Λανθασμένη μετάφραση χρόνου στη M1 που από Αόριστο *ce que nous sommes devenus* (αυτό που γίναμε), μεταφράζεται, στο όριο υποθετικής χροιάς, ως *αυτό που θα γινόμασταν*.

176. *Disperser la communauté invivable*. (p.68)

M1: Να διαλύσει το αφόρητο σχήμα. (σελ.63)

M2: Να σκορπίσει την αβίωτη κοινότητα. (σελ.69-70)

Σ: Εδώ η Duras χρησιμοποιεί μια έκφραση για να περιγράψει τη δυσκολία (το αδύνατο) της συμβίωσης στη οικογένειά της. Περίπτωση λανθασμένης σημασίας στη M1 με το *communauté invivable* να μεταφράζεται *αφόρητο σχήμα*. Ούτε όμως η M2 ικανοποιεί απόλυτα με το *αβίωτη κοινότητα* να μην ανταποκρίνεται πλήρως σε αυτό που αναμένει ο αναγνώστης για να κατανοήσει το απόσπασμα. Ίσως *προβληματική* (ή *αδύνατη*) *οικογενειακή συνύπαρξη* να αποτελούσε μια σωστότερη μεταφραστική εκδοχή με βάση το συγκεκριμένο.

177. *Elle était tout cela*. (p.68)

M1: ΤΟ ΠΑΡΑΛΕΙΠΕΙ (σελ.64)

M2: Τα είχε όλα αυτά. (σελ.70)

Σ : Νέα παράλειψη στη M1.

178. *La mère est enfin calme, mûrée.* (p.68)

M1: Η μάνα είναι επιτέλους ήρεμη, εντοιχισμένη. (σελ.64)

M2: Η μητέρα είναι ήρεμη επιτέλους, κλεισμένη στον εαυτό της. (σελ.70)

Σ : Σοβαρή παρερμηνεία έχουμε στη M1 με το επίθετο *mûrée* που αναφέρεται στην ψυχική κατάσταση της μητέρας, να μεταφράζεται ως *εντοιχισμένη* ωσάν να προερχόταν το επίθετο, νοηματικά, από το *mur* (τοιίχος). Εδώ βέβαια το *mûrée* έχει μεταφορική έννοια και εκφράζει την περιχαρακωμένη και κλεισμένη στο εαυτό της μητρική ύπαρξη.

179. *C'était une longue lettre de deux pages pleines.* (p.69)

M1: Μου έγραφε επίσης (σελ.64)

M2: Ήταν ένα μεγάλο γράμμα δέκα πυκνογραμμένων σελίδων. (σελ.70-71)

Σ : Η M1 εμφανίζει εδώ μια ακόμα λανθασμένη σημασία κάνοντας απλά λόγο για *γραφή* (*Μου έγραφε*) ενώ στο πρωτότυπο διαβάζουμε για *longue lettre de deux pages pleines* (*μεγάλο γράμμα δέκα πυκνογραμμένων σελίδων*). Εκτός τούτου, στη M1 προσθήκη του *επίσης*.

180. *De mon amant de Cholen elle disait comme le frère aîné.* (p.69)

M1: ΤΟ ΠΑΡΑΛΕΙΠΕΙ (σελ.65)

M2: Για τον εραστή μου στο Σολέν έλεγε ό,τι και ο μεγάλος αδελφός. (σελ.71)

Σ : Μια ακόμα παράλειψη στη M1.

181: *il est devenu martyr* (p.70)

M1: κι έγινε θύμα. (σελ.65)

M2: και έγινε μάρτυρας (σελ.71)

Σ : Και εδώ έχουμε περίπτωση λανθασμένης σημασίας αφού η λέξη *θύμα* που επιλέγει η M1 για τη μετάφραση του *martyr*, δεν ταιριάζει με το πρωτότυπο, δίχως όμως να δημιουργεί πρόβλημα στην κατανόηση του νοήματος.

182. *qu'elle se doute de quelque chose.* (p.70)

M1: ότι αμφιβάλλει για κάτι. (σελ.66)

M2: ότι κάτι υποψιάζεται (σελ.72)

Σ : Το αντωνυμιακό ρήμα *se douter* στα γαλλικά δεν σημαίνει, όπως το απλό *douter*, *αμφιβάλλω*, όπως λανθασμένα μεταφράζεται στη M1 παρερμηνεύοντας το κείμενο.

183. *Elle connaît sa fille, cette enfant, il flotte autour de cette enfant, depuis quelque temps, un air d'étrangeté, une reserve, dirait-on, recente, qui retient l'attention, sa parole est plus lente encore que d'habitude, et elle si curieuse de tout elle est distraire, son regard a changé, elle est devenue spectatrice de sa mère même, du malheur de sa mère, on dirait qu'elle assiste à son événement.* (p.70)

M1: Γνωρίζει την κόρη της. Τούτο το παιδί, εδώ και λίγο καιρό, περιβάλλεται από μία ατμόσφαιρα αποξένωσης, επιφύλαξης θα' λεγε κανείς μια ατμόσφαιρα πρόσφατη που τραβάει την προσοχή. Η κουβέντα της είναι ακόμα πιο αργή απ' ό,τι συνήθως, αυτή η κοπελίτσα που είχε τέτοια περιέργεια για το κάθε τι, είναι τώρα μονίμως αφηρημένη, το βλέμμα της άλλαξε, έχει γίνει θεατής της ίδιας της της μάνας, της δυστυχίας της μάνας της, είναι σα να παραυρίσκεται απλώς στα γεγονότα. (σελ.66)

M2: Την ξέρει την κόρη της, αυτό το παιδί, γύρω από αυτό το παιδί πλανιέται τον τελευταίο καιρό κάτι το παράξενο, μια πρόσφατη, θα έλεγε, επιφυλακτικότητα που τραβάει την προσοχή, η ομιλία της είναι ακόμα πιο αργή απ' όσο συνήθως, κι αυτή, τόσο περίεργη για τα πάντα, είναι αφηρημένη, το βλέμμα της άλλαξε, έχει γίνει θεατής της ίδιας της μητέρας, της δυστυχίας της μητέρας της. (σελ.72)

Σ: Στη M2 παραλείπεται η τελευταία πρόταση *on dirait qu'elle assiste à son événement.*

184. *elle dit qu'elle trouve le parfum de l'homme chinois* (p.71)

M1: λέει πως της βρωμάει άντρας κινέζος (σελ.66)

M2: λέει ότι βρίσκει το άρωμα του Κινέζου άντρα (σελ.72)

Σ : Εδώ περιγράφεται η σκηνή όπου η μητέρα μυρίζει στην κόρη της το άρωμα που φορά ο Κινέζος εραστής. Η M2 μεταφράζοντας λέει ότι *βρίσκει το άρωμα του Κινέζου άντρα* είναι πολύ κοντά στο νόημα του πρωτότυπου κειμένου σε αντίθεση με τη M1 όπου η μετάφραση *της βρωμάει άντρας κινέζος* δεν συνάδει με τη αισθητική του πρωτότυπου όπου δεν υπάρχει ρήμα *puer* για να δικαιολογείται μειωτική έννοια. Αντίθετα, η λέξη *parfum* (άρωμα) έχει συγκεκριμένη έννοια και λειτουργικότητα εδώ.

185. *une prostituée* (p.71)

M1: πουτάνα (σελ.66)

M2: μια πόρνη (σελ.72)

Σ : Οι γνώστες της γραφής και του χαρακτήρα της Duras θα μπορούσαν να ισχυριστούν ότι η συγγραφέας, αν το ήθελε, δεν θα δίσταζε να χρησιμοποιήσει τη λέξη *putain* ή, και σε αργκό, το *pute*. Εδώ όμως επιλέγει τη λέξη *prostituée*, η οποία μεταφράζεται *πόρνη* και όχι *πουτάνα*.

186. *qui dit au petit* (p.72)

M1: που ουρλιάζει στον μικρό (σελ.68)

M2: που λέει στον μικρό (σελ.74)

Σ : Όπως και σε προηγούμενο απόσπασμα, το απλό ρήμα *dit* (λέει) μετατρέπεται σε *ουρλιάζει* στη M1. Ακόμα δηλαδή μια λανθασμένη σημασία.

187. *nos rencontres en dehors des postes* (p.73)

M1: ΤΟ ΠΑΡΑΛΕΙΠΕΙ (σελ.69)

M2: οι γνωριμίες μας εκτός πόστων (σελ.74)

Σ : Μια ακόμα παράλειψη στη M1. Ας σημειωθεί όμως και εδώ, ότι η λέξη *postes* θα πρέπει να μεταφραστεί ως *σταθμοί* και όχι *πόστα* όπως διαβάζουμε στη M2.

188 . *celle du linge* (p.74)

M1: της πάστρας (σελ.70)

M2: αυτήν των ασπρόρουχων (σελ.75)

Σ : Το κείμενο αναφέρει τη λέξη *linge* (*ασπρόρουχων*) και όχι την *καθαριότητα* (*πάστρα*) όπως λανθασμένα διαβάζουμε στη M1.

189. *qu'elle a appris à l'Ecole normale.* (p.75)

M1: τους σκοπούς που έμαθε στο σχολείο. (σελ.70)

M2: που έμαθε στην Εκόλ Νορμάλ. (σελ.76)

Σ : Εδώ η *Ecole normale* (*Εκόλ Νορμάλ*), ως σχολείο φοίτησης, χάνει την εξειδικευμένη έννοια που έχει το πρωτότυπο στη M1 όπου αποδίδεται απλά ως *σχολείο*.

190. *Il était chez notre tuteur* (p.75)

M1: Ήταν στο δάσκαλο (σελ.70)

M2: Ήταν στον κηδεμόνα μας (σελ.76)

Σ : Λανθασμένη η μετάφραση της λέξης *tuteur* ως *δάσκαλο* στη M1 αντί για *κηδεμόνα* όπως είναι το σωστό και μεταφράζεται στη M2.

191. *ceux contre le cadastre* (p.77)

M1: ΤΟ ΠΑΡΑΛΕΙΠΕΙ (σελ.72)

M2: αυτές κατά του κτηματολογίου (σελ.78)

Σ : Νέα παράλειψη στη M1

192. *qui se fermait très vite.* (p.77)

M1: ΤΟ ΠΑΡΑΛΕΙΠΕΙ (σελ.72)

M2: που έκλεινε πολύ γρήγορα (σελ.78)

Σ : Νέα παράλειψη στη M1

193. *l'âge déjà, l'âge même.* (p.77)

M1: ΤΟ ΠΑΡΑΛΕΙΠΕΙ (σελ.72)

M2: μεσήλικας κιόλας, μεσήλικας ήδη. (σελ.78)

Σ : Νέα παράλειψη στη M1

194. *près de l'Alma.* (p.77)

M1: κοντά στο Αλμά (σελ.72)

M2: κοντά στη Πον ντε λ'Αλμά. (σελ.78)

Σ : Καμία από τις δυο μεταφράσεις μιας πραγματολογικού χαρακτήρα αναφοράς δεν ικανοποιούν εδώ, με τη M1 να μεταγράφει το *de l'Alma* ως στο Αλμά, ενώ και η M2, το αποδίδει μεν ως Πον ντε λ'Αλμά δείχνοντας ότι γνωρίζει ότι πρόκειται για την περιοχή κοντά στη γέφυρα Αλμά στο Παρίσι, αλλά και πάλι δεν προσφέρει στον Έλληνα αναγνώστη την πληροφορία που έχει ανάγκη για να τοποθετήσει την περιοχή. Μια μετάφραση όπως *κοντά στη γέφυρα Αλμά* ή *κοντά στη συνοικία Αλμά* θα ήταν ίσως σωστότερη.

195. *Il y avait là, quelquefois, un mallarméen.* (p.78)

M1: ΤΟ ΠΑΡΑΛΕΙΠΕΙ (σελ.72)

M2: Μερικές φορές παρευρισκόταν και κάποιος μαλλαρμικός. (σελ.78)

Σ : Νέα παράλειψη στη M1. Στη M2, το *mallarméen* μεταφράζεται ως *μαλλαρμικός*, επίθετο που προσδιορίζει τον γνώστη ή λάτρη του Γάλλου ποιητή Stéphane Mallarmé. Η μετάφραση δεν μπορεί παρά να θεωρηθεί καλή αλλά με επισήμανση ότι, για τον μέσο αναγνώστη, ο βαθμός δυσκολίας κατανόησης του ποιητή στον οποίο γίνεται αναφορά, παραμένει.

196. *ni jamais lu ni entendu parler de leurs oeuvres.* (p.78)

M1: ούτε βρήκα ψυχή να 'χει διαβάσει τα έργα τους. (σελ.73)

M2: ούτε διάβασα ποτέ ούτε άκουσα να μιλάνε για τα έργα τους. (σελ.79)

Σ : Εδώ η Duras, σε μια από τις γνωστές της αναφορές στην ζωή της στο Παρίσι, κάνει λόγο για συγγραφείς άγνωστους που όπως λέει *ni jamais lu ni entendu parler de leurs oeuvres* (ούτε διάβασα ποτέ ούτε άκουσα να μιλάνε για τα έργα τους). Μια ακόμα λοιπόν λανθασμένη σημασία έχουμε εδώ στη M1 που μεταφράζει ως *ούτε βρήκα ψυχή να 'χει διαβάσει τα έργα τους*.

197. *Quand on était en nombre suffisant on restait là une heure ou deux après son départ.* (p.78)

M1: ΤΟ ΠΑΡΑΛΕΙΠΕΙ (σελ.73)

M2: Όταν ήμαστε αρκετοί μέναμε ακόμα μια ή δυο ώρες μετά τη δική της αναχώρηση. (σελ.79)

Σ : Νέα παράλειψη στη M1

198. *en présence d'invités qui étaient dans le même cas* (p.78)

M1: ΤΟ ΠΑΡΑΛΕΙΠΕΙ (σελ.73)

M2: μαζί με καλεσμένους που κι αυτοί έκαναν το ίδιο (σελ.79)

Σ : Νέα παράλειψη στη M1

199. *au fond de la vue* (p.79)

M1: ΤΟ ΠΑΡΑΛΕΙΠΕΙ (σελ.74)

M2: στο βάθος της όρασης (σελ.80)

Σ : Νέα παράλειψη στη M1 ενώ στη M2 η μετάφραση ως στο βάθος της όρασης, ακόμα και αν είναι κατά λέξη μετάφραση από το πρωτότυπο, δεν περνάει το νόημα που θέλει να δώσει το κείμενο. Ίσως μια μετάφραση *μέχρι εκεί που φτάνει το βλέμμα* θα ήταν πιο αποδεκτή.

200. *des vieux rideaux* (p.81)

M1: ΤΟ ΠΑΡΑΛΕΙΠΕΙ (σελ.75)

M2: με παλιές κουρτίνες (σελ.81)

Σ : Νέα παράλειψη στη M1

201. *des vieux fonds, des vieux morceaux* (p.81)

M1: ΤΟ ΠΑΡΑΛΕΙΠΕΙ (σελ.75)

M2: με παλιά απούλητα καταστημάτων, παλιά κομμάτια (σελ.81)

Σ : Νέα παράλειψη στη M1

202. *sanglotante* (p.81)

M1: ολολύζουσα (σελ.75)

M2: λυγμώδης (σελ.81)

Σ : Το *sanglotante* δημιουργεί εδώ μεταφραστικό πρόβλημα. Η αναφορά είναι σε κάποια κυρία *Betty Fernandez* για την οποία το κείμενο μας πληροφορεί ότι δεν της πηγαίνουν τα ρούχα και έχει περίεργο παρουσιαστικό με μια ομορφιά η οποία, μεταξύ άλλων, χαρακτηρίζεται ως *sanglotante*. Το *ολολύζουσα* με το οποίο μεταφράζει λανθασμένα το επίθετο αυτό η M1 δεν ταιριάζει νοηματικά αλλά και αρχαιοπρεπές είναι, επομένως μη αποδεκτό σε μια σημερινή μετάφραση. Από την άλλη, ούτε το

λυγμώδης της M2 μπορεί να γίνει αποδεκτό. Ίσως, με βάση το ρήμα *sangloter*, θα μπορούσαμε να το αποδώσουμε ως *κλαψιάρρα*.

203. *elle avait un "jour"* (p.81)

M1: είχε τη «μέρα» της. (σελ.76)

M2: είχε μια *jour fixe*. (σελ.81)

Σ : Εδώ γίνεται αναφορά σε μια κυρία που είχε συγκεκριμένη ημέρα που υποδεχόταν στο σπίτι της. Η Duras λέει *elle avait un "jour"*. Επομένως, αν δεχτούμε όπως προτείνεται στη M1 το *είχε τη «μέρα» της*, θα μπορούσαμε να αντιπροτείνουμε το *είχε μια συγκεκριμένη μέρα που δεχόταν*. Αντίθετα, εδώ, η M2 ελέγχεται σοβαρά αφού δεν βοηθά τον Έλληνα αναγνώστη να καταλάβει διατηρώντας στην ελληνική μετάφραση το *jour fixe* στα γαλλικά.

204. *jusque dans le savoir* (p.82)

M1: ΤΟ ΠΑΡΑΛΕΙΠΕΙ (σελ.76)

M2: ακόμα και στη γνώση (σελ.82)

Σ : Ακόμα μια παράλειψη της M1.

205. *C'était quelqu'un de sincère.* (p.82)

M1: ΤΟ ΠΑΡΑΛΕΙΠΕΙ (σελ.76)

M2: Ήταν άνθρωπος πολύ ειλικρινής. (σελ.82)

Σ : Ακόμα μια παράλειψη της M1

206. *des solutions apaisantes aux manques* (p.82)

M1: ΤΟ ΠΑΡΑΛΕΙΠΕΙ (σελ.77)

M2: για λύσεις που ανακούφιζαν από τις ελλείψεις (σελ.82)

Σ : Ακόμα μια παράλειψη της M1

207. *La plupart viennent de l'Assistance publique.* (p.84)

M1: ΤΟ ΠΑΡΑΛΕΙΠΕΙ (σελ.78)

M2: Οι περισσότερες έρχονται από την κοινωνική πρόνοια. (σελ.84)

Σ : Ακόμα μια παράλειψη της M1

208. *sans ça elle se sauverait* (p.85)

M1: ΤΟ ΠΑΡΑΛΕΙΠΕΙ (σελ.79)

M2: αλλιώς θα μου έφευγε. (σελ.85)

Σ : Ακόμα μια παράλειψη της M1

209. *Bientôt j'aurai un diamant au doigt des fiançailles.* (p.85)

M1: Πολύ γρήγορα ένα διαμάντι θα μου στολίζει το δάχτυλο της βέρας. (σελ.80)

M2: Πολύ σύντομα θα έχω στο δάχτυλο ένα διαμάντι αρραβώνων. (σελ.85)

Σ : Το αδόκιμο και νοηματικά άστοχο *Πολύ γρήγορα ένα διαμάντι θα μου στολίζει το δάχτυλο της βέρας* με το οποίο μεταφράζεται, από τη M1, το *Bientôt j'aurai un diamant au doigt des fiançailles*, αντί για το *Πολύ σύντομα θα έχω στο δάχτυλο ένα διαμάντι αρραβώνων* (όπως σωστά μεταφράζεται από τη M1) θα μπορούσε να χαρακτηριστεί ως σολοικισμός αφού η δομή της πρότασης παραβιάζει τους συντακτικούς και νοηματικούς κανόνες της γλώσσας-στόχου.

210. *Elle vient des hauts plateau de Dalat, Hélène Lagonelle.* (p.87)

M1: ΤΟ ΠΑΡΑΛΕΙΠΕΙ (σελ.81)

M2: Έρχεται από τα υψίπεδα του Νταλάτ η Ελέν Λαγκονέλ. (σελ.86)

Σ : Μια ακόμα παράλειψη στη M1.

211. *de la chaleur torride.* (p.87)

M1: ΤΟ ΠΑΡΑΛΕΙΠΕΙ (σελ.81)

M2: της τρομαχτικής ζέστης. (σελ.86)

Σ : Μια ακόμα παράλειψη στη M1.

212. *cet homme obscure de Cholen* (p.89)

M1: του άντρα της Σολέν (σελ.83)

M2: εκείνου του άγνωστου άντρα του Σολέν (σελ.88)

Σ : Εδώ, η M1 μεταφράζει το *cet homme obscure* ως *τον άντρα*, παραλείποντας το *obscure*, επίθετο που προσδιορίζει και χαρακτηρίζει τον άντρα ως άγνωστο.

213. *pour faits de collaboration dans le Midi* (p.92)

M1: για συνεργασία με τους Ναζί στο Μιντί (σελ.85)

M2: για συνεργασία με τους Γερμανούς στο Μιντί (σελ.91)

Σ : Και οι δυο μεταφράσεις υποπίπτουν σε λάθος που θα μπορούσε να ενταχθεί στην κατηγορία του άτοπου νοήματος αφού μεταφράζουν την περιοχή της Νότιας Γαλλίας, γνωστή και με την ονομασία *Midi* (*Νότος*), με φωνητική μεταγραφή *Μιντί*, δημιουργώντας έτσι, στον αναγνώστη, πρόβλημα κατανόησης.

214. *il fuit un danger.* (p.92)

M1: το μόνο που ξέρω είναι ότι κινδυνεύει. (σελ.86)

M2: Προσπαθεί να γλιτώσει από κάποιον κίνδυνο (σελ.91)

Σ : Λανθασμένη σημασία που θα μπορούσε να εκληφθεί ως αυθαίρετη ερμηνευτική απόδοση αφού παραποιείται το νόημα στη M1 όπου, η γαλλική έκφραση *fuit un danger* (γλιτώνει από κάποιον κίνδυνο) μεταφράζεται *κινδυνεύει*.

215. *plus un couvert.* (p.94)

M1: ούτε μια κουβέρτα. (σελ.87)

M2: ούτε ένα μαχαιροπίρουνο.(σελ.92)

Σ : Αν ήθελε να αναφερθεί σε *κουβέρτα* ή *κάλυμμα κρεβατιού*, το γαλλικό κείμενο θα έκανε λόγο για *couvre-lit* ή για *couverture*. Εδώ, πρόκειται για μαχαιροπίρουνο (*couvert* στα γαλλικά). Ως εκ τούτου, στη M1 καταγράφεται ακόμα ένα άτοπο νόημα το οποίο, όπως και στην προηγούμενη περίπτωση, αποτελεί αυθαίρετη ερμηνευτική απόδοση.

216. *Et aussi celui qui avait le plus aimé sa mère. Lui qui, en définitive, l'avait le mieux comprise.* (p.94)

M1: Αυτός που ήταν βέβαιη, την κατάλαβε καλύτερα απ' όλους μας. (σελ.88)

M2: Και αυτός που είχε αγαπήσει περισσότερο τη μητέρα του. Αυτός που, τελικά, την είχε καταλάβει καλύτερα. (σελ.93)

Σ : Στη M1 παραλείπεται τελείως η πρώτη πρόταση *Et aussi celui qui avait le plus aimé sa mère.* (Και αυτός που είχε αγαπήσει περισσότερο τη μητέρα του), κάτι που δεν καταγράφεται μόνο ως μια απλή παράλειψη αλλά μια γενικότερη μεταφραστική διαστρέβλωση αφού, στη συνέχεια, ακολουθεί πρόταση που κάνει λόγο για κατανόηση, επομένως σημασιολογικά εξαρτώμενη από την προηγούμενη που παραλείπεται. Ακόμα και στη δεύτερη πρόταση, η οποία αποδίδεται σχετικά σωστά στη M1, υπάρχει μεταφραστικό λάθος αφού, το *en définitive* (τελικά), μεταφράζεται ως *ήταν βέβαιη*.

217. *je sais que c'est dans la Loire.* (p.96)

M1: ξέρω μόνο πως βρίσκεται κάπου στο Λουάρ. (σελ.90)

M2: ξέρω ότι είναι στον Λίγηρα. (σελ.94-95)

Σ : Η M1 προτείνοντας, σε φωνητική μεταγραφή, τη μετάφραση *κάπου στο Λουάρ* (*dans la Loire*) δυσκολεύει την ανάγνωση στο πραγματολογικό προσδιορισμό σε

αντίθεση με τη M2 που σαφώς και σωστά κάνει λόγο για την περιοχή κοντά στον ποταμό Λίγηρα.

218. *elle faisait atteler le tilbury* (p.97)

M1: έβαζε να ζέψουν το tilbury * (σελ.90)

*ελαφρύ αμαξάκι με δύο ρόδες

M2: έβαζε να ζέψουν το τίλμπερι (σελ.95)

Σ : Για το γνωστό ως *tilbury* μεταφορικό μέσο (μικρό ελαφρύ αμαξάκι με ρόδες) η M1 προτιμά να το αφήσει στη λατινική του εκδοχή ενσωματώνοντας υποσελίδια επεξηγηματική σημείωση. Από την πλευρά της M2, η λέξη μεταγράφεται ως *τίλμπερι*, κάτι όχι και τόσο γνωστό στον μέσο Έλληνα αναγνώστη. Ίσως εδώ θα μπορούσε να υπάρξει μια προσθήκη επεξηγηματικής φράσης: *έβαζε να ζέψουν το αμαξάκι, μεταφορικό μέσο γνωστό με την ονομασία τίλμπερι*.

219. *Le son des nuits était celui des chiens de la campagne.* (p.97)

M1: Ο ήχος της νύχτας ήταν ο ήχος των πουλιών της εξοχής. (σελ.91)

M2: Ο ήχος των νυκτών ήταν ο ήχος των σκυλιών της υπαίθρου. (σελ.96)

Σ : Είναι απορίας άξιο πώς, στη M1, η λέξη *des chiens* (των σκυλιών) μεταφράζεται λανθασμένα *των πουλιών*.

220. *contre son corps* (p.98)

M1: ΤΟ ΠΑΡΑΛΕΙΠΕΙ (σελ.92)

M2: κοντά στο σώμα του (σελ.97)

Σ : Μια ακόμα παράλειψη στη M1.

221. *Elle court en criant* (p.100)

M1: Τρέχει και τσιρίζει (σελ.93)

M2: Τρέχει φωνάζοντας (σελ.98)

Σ : Όπως και σε άλλο σημείο, η M1 επιλέγει, προτείνει μια λανθασμένη σημασία του ρήματος *crier* το οποίο αποδίδει ως *τσιρίζω* αντί για *φωνάζω*.

222. *Elle était belle.* (p.101)

M1: ΤΟ ΠΑΡΑΛΕΙΠΕΙ (σελ.95)

M2: Ήταν όμορφη. (σελ.99)

Σ : Μια ακόμα παράλειψη στη M1.

223. *qui bordent la piste* (p.103)

M1: ΤΟ ΠΑΡΑΛΕΙΠΕΙ (σελ.96)

M2: πλάι στον χερσότοπο (σελ.101)

Σ : Μια ακόμα παράλειψη στη M1.

224. *elle suit les sentiers qui courent le long des crêtes de la chaîne du Siam.* (p.103)

M1: και ακολουθεί τα μονοπάτια της οροσειράς του Σιάμ. (σελ.96)

M2: και ακολουθεί τα μονοπάτια που περνάνε κατά μήκος της κορυφογραμμής της οροσειράς του Σιάμ. (σελ.101)

Σ : Εδώ, στη M1 παραλείπονται στοιχεία τα οποία όμως είναι ουσιώδη αφού, στο γαλλικό κείμενο, η περιγραφή κάνει λόγο για *sentiers qui courent le long crête de la chaîne du Siam* (μονοπάτια που περνάνε κατά μήκος της κορυφογραμμής της οροσειράς του Σιάμ), ενώ η M1 προτείνει απλά τα *μονοπάτια της οροσειράς του Σιάμ*.

225. *elle traverse* (p.103)

M1: φεύγει (σελ.96)

M2: διασχίζει (σελ.101)

Σ : Ένα βουνό που διασχίζει μια περιοχή περιγράφεται εδώ και στη M1 καταγράφεται ακόμα μια περίπτωση άτοπου νοήματος αφού το ρήμα *traverser* (διασχίζω) μεταφράζεται ως *φεύγω*.

226. *Elle dévale de sa grande marche maigre les pentes de la forêt.* (p.103)

M1: Κατηφορίζει τρέχοντας το δάσος. (σελ.96)

M2: Δρασκελίζει με το μεγάλο και αδύνατο βήμα της τις πλαγιές του δάσους. (σελ.101)

Σ: Ακόμα μια περίπτωση συρρίκνωσης του νοήματος με παράλειψη στοιχείων του πρωτότυπου κειμένου στη M1 σε μια πρόταση που αναφέρει: *Elle dévale de sa grande marche maigre les pentes de la forêt* (Δρασκελίζει με το μεγάλο και αδύνατο βήμα της τις πλαγιές του δάσους), πρόταση που στο απόσπασμα της M1 εμφανίζεται ως *κατηφορίζει τρέχοντας το δάσος*.

227 . *une jonque* (p.104)

M1: ένα καϊκι (σελ.97)

M2: μια τζόγκα (σελ.102)

Σ : Σε μια περίπτωση όπως αυτή της λέξης *jonque*, καλό είναι ο μεταφραστής να είναι προσεκτικός στην επιλογή της λέξης με τη οποία θα μεταφράσει για να αποφεύγονται οι αυθαίρετες και μη ακριβείς αποδόσεις. Είναι ζήτημα μιας απλής αναζήτησης πραγματολογικού χαρακτήρα. Η *τζόγκα* λοιπόν (όπως, από πρώτη εκτίμηση, σωστά μεταφράζεται στη M2 δημιουργώντας όμως, σίγουρα, δυσκολία αντίληψης της σημασίας της λέξης), ήταν κινέζικο ιστιοφόρο πλοίο, από την περιοχή της Καντόνας, και χρησιμοποιούνταν για πολεμικούς και εμπορικούς σκοπούς. Εδώ θα μπορούσαμε να κάνουμε απλά λόγο για *ιστιοφόρο πλοίο*, αποφεύγοντας έτσι τόσο την προαναφερθείσα M2 (*τζόγκα*) όσο και τη M1 που υπεραπλουστεύει το θαλάσσιο μεταφορικό μέσα κάνοντας λόγο για *καϊκι*.

228. *Isolées toutes les deux.* (p.107)

M1: «Του ιδίου φυράματος» και οι δύο. (σελ.99)

M2: Απομονωμένες και οι δυο. (σελ.104)

Σ : Λανθασμένη σημασία στη M1 όπου η αναφορά σε δύο γυναικείες μορφές που έχουν κοινά ψυχικά χαρακτηριστικά μεταφράζεται, εκλαϊκευμένα έως υποτιμητικά, με την άκομψη και μη συνάδουσα με το πρωτότυπο και το συγκείμενό του, ως «*Του ιδίου φυράματος*» ενώ το κείμενο κάνει λόγο για τάση απομόνωσης που χαρακτηρίζει και τις δυο: *Isolées toutes les deux* (Απομονωμένες και οι δυο, όπως σωστά μεταφράζεται στη M2).

229. *du fait de la nature de ce corps qu'elles ont* (p.107)

M1: φταίνε τα κορμιά τους (σελ.99)

M2: εξαιτίας της φύσης αυτού του σώματος που έχουν (σελ.104)

Σ : *Φταίνε τα κορμιά τους*, διαβάζουμε στη M1 και είναι σαφές ότι πρόκειται για εκδοχή άκομψη και αντιαισθητική για τον αναγνώστη που διαβάζει σχετικά με δυο γυναίκες που δεν είναι ελκυστικές *du fait de la nature de ce corps qu'elles ont* (εξαιτίας της φύσης αυτού του σώματος που έχουν, όπως σωστά μεταφράζεται στη M2)

230. *une jeune banquière* (p.109)

M1: σα νεαρή μπανκιέρισσα (σελ.102)

M2: σαν νεαρή τραπεζίτισσα (σελ.106)

Σ : Άκομψη μετάφραση στο όριο του βαρβαρισμού η απόδοση, από τη M1, του *banquière* ως *μπανκιέρισσα* και όχι απλά ως *τραπεζίτισσα*.

231. *de l'abandon des terres du barrage.* (p.111)

M1: ΤΟ ΠΑΡΑΛΕΠΕΙ (σελ.103)

M2: από την εγκατάλειψη των κτημάτων στο φράγμα (σελ.108)

Σ : Μια ακόμα παράλειψη στη M1.

232. *on se revoit quand on était très petit sur les anciennes photos.* (p.111)

M1: Ξαναβλεπόμαστε στις παλιές φωτογραφίες της παιδικής μας ηλικίας (σελ.103)

M2: Ξαναβλέπουμε τους εαυτούς μας όταν ήμαστε πολύ μικροί στις παλιές φωτογραφίες (σελ.108)

Σ : Το *Ξαναβλεπόμαστε στις παλιές φωτογραφίες*, (μετάφραση της M1 του *on se revoit*) αποτελεί σολοικισμό αφού είναι γλωσσικό λάθος το οποίο προκύπτει από την παραγωγή συντακτικής δομής που δεν ανταποκρίνεται στις γραμματικές συμβάσεις της ελληνικής γλώσσας.

233. *et ses deux bijoux, son sautoir et sa broche en or et jade, un petit tronçon de jade embouti d'or* (p.113)

M1: και τα δυο κοσμήματά της, το περιδέριο και την καρφίτσα της από ζαντ και χρυσό, ένα κομμάτι ζαντ δεμένο με χρυσάφι. (σελ.105-106)

M2: και τα δυο της κοσμήματα, τη μακριά αλυσίδα του λαιμού και την καρφίτσα από χρυσό και νεφρίτη, ένα μικρό κομμάτι νεφρίτη δεμένο με χρυσάφι. (σελ.110)

Σ : Η διατήρηση, στη M1, σε φωνητική μεταγραφή, του ζαντ, δεν μπορεί να γίνει αποδεκτή αφού δημιουργεί δυσνόητη λέξη για τον αναγνώστη. Η M2 αποκαθιστά τη τάξη μεταφράζοντας με τη λέξη *νεφρίτη*, η οποία είναι η ελληνική λέξη που αντιστοιχεί στο *jade*.

234. *Les indigènes aisés* (p.113)

M1: Οι εύποροι ιθαγενείς (σελ.106)

M2: και οι ιθαγενείς (σελ.110)

Σ : Παράλειψη του προσδιοριστικού επιθέτου *aisés* (*εύποροι*), στη M2 όμως εδώ, η οποία μεταφράζει το *Les indigènes aisés* απλά ως *και οι ιθαγενείς*.

235. *ils étaient gommés* (p.114)

M1: ΤΟ ΠΑΡΑΛΕΙΠΕΙ (σελ.106)

M2: ήταν σβησμένα (σελ.111)

Σ : Νέα παράλειψη στη M1

236. *C'était ce que voulaient les gens.* (p.114)

M1: ΤΟ ΠΑΡΑΛΕΙΠΕΙ (σελ.106)

M2: Αυτό ήθελαν οι άνθρωποι. (σελ.111)

Σ : Νέα παράλειψη στη M1

237. *leurs cheveux drus dont on dirait qu'ils ont pris pour eux toute la force* (p.116)

M1: τα πυκνά μαλλιά (σελ.108)

M2: τα πυκνά μαλλιά τους που είναι σαν να έχουν κρατήσει για τον εαυτό τους όλη τη ρώμη (σελ.112)

Σ : Ως απλά τα πυκνά μαλλιά μεταφράζεται, στη M1, η πρόταση *leurs cheveux drus dont on dirait qu'ils ont pris pour eux toute la force*. Πρόκειται για σημαντική παράλειψη η οποία αδυνατίζει την παραστατικότητα της περιγραφής των μαλλιών που διαβάζουμε στο πρωτότυπο.

238. *Le visage contre le sien il prend ses pleurs* (p.118)

M1: Με το πρόσωπό του κολλημένο στο δικό της (σελ.110)

M2: Με το πρόσωπο κολλημένο στο δικό της παίρνει το κλάμα της (σελ.115)

Σ : Και εδώ, σημαντική παράλειψη από τη M1 όπου εμφανίζεται μόνο το *Le visage contre le sien* (Με το πρόσωπό του κολλημένο στο δικό της) και απουσιάζει η κυρία πρόταση *il prend ses pleurs* (παίρνει το κλάμα της).

239. *il s'en recouvre le visage* (p.119)

M1: διεκδικεί το πρόσωπο (σελ.110)

M2: σκεπάζει μ' αυτό το πρόσωπό του (σελ.115)

Σ : Παρερμηνεία έχουμε εδώ στη M1 αφού το νόημα του μεταφράσματος δεν συνάδει με το νόημα του πρωτότυπου και οδηγεί σε εντελώς αντίθετη ερμηνεία του κειμένου. Συγκεκριμένα, το *il s'en recouvre le visage* (σκεπάζει μ'αυτό το πρόσωπό του) μεταφράζεται ως *διεκδικεί το πρόσωπο*.

240. *Ça passe. Je ne m'endors jamais tout de suite malgré ces fatigues nouvelles dans ma vie.* (p.121)

M1: ΤΟ ΠΑΡΑΛΕΙΠΕΙ (σελ.112)

M2: Περνάει. Δεν με παίρνει ποτέ αμέσως ο ύπνος, παρά τις καινούργιες εξαντλήσεις στη ζωή μου. (σελ.117)

Σ : Νέα παράλειψη εδώ στη M1

241. *Il semblerait que je n' aie rien de pareil.* (p.121)

M1: ΤΟ ΠΑΡΑΛΕΙΠΕΙ (σελ.112)

M2: Είναι σαν εγώ να μην έχω τίποτα παρόμοιο. (σελ.117)

Σ : Νέα παράλειψη εδώ στη M1

242. *Le scandale était à l'échelle de Dieu.* (p.122)

M1: Το σκάνδαλο συνέβη σε θεϊκή κλίμακα. (σελ.114)

M2: Το σκάνδαλο έφτανε ως τα ουράνια (σελ.118)

Σ : Εδώ, με την προσωπική της γραφή, πλούσια σε όλο το βιβλίο σε συμβολισμούς και μεταφορές, η Duras κάνει λόγο για μεγάλης έκτασης σκάνδαλο γράφοντας *Le scandale*

était à l'échelle de Dieu. Παρερμηνεία με τη λανθασμένη ρηματική επιλογή *συνέβη* και βαρβαρισμός με το *σε θεϊκή κλίμακα* καταγράφονται στην αποτυχημένη M1. Αντίθετα, αξιοπρόσεκτη είναι η M2 που κάνει λόγο για *σκάνδαλο που έφτανε ως τα ουράνια*, μετάφραση η οποία, αν και μόνο ως μια έκφραση υπερβολής μπορεί να εκληφθεί και στα ελληνικά (αυτός όμως δεν είναι ο σκοπός της;), εντούτοις είναι αρκετά κοντά στο πρωτότυπο γαλλικό.

243. *J'étais séparée de lui* (p.125)

M1: ΤΟ ΠΑΡΑΛΕΙΠΕΙ (σελ.116)

M2: Τον είχα αποχωριστεί (σελ.120)

Σ : Νέα παράλειψη στη M1

244. *de celui de la plaine* (p.125)

M1: ΤΟ ΠΑΡΑΛΕΙΠΕΙ (σελ.116)

M2: για εκείνη της πεδιάδας (σελ.121)

Σ : Νέα παράλειψη στη M1

245. *de mécanique* (p.125)

M1: ΤΟ ΠΑΡΑΛΕΙΠΕΙ (σελ.116)

M2: για μηχανές (σελ.121)

Σ : Νέα παράλειψη στη M1

246. *il me racontait* (p.125)

M1: ΤΟ ΠΑΡΑΛΕΙΠΕΙ (σελ.116)

M2: και μου μιλούσε (σελ.121)

Σ : Νέα παράλειψη στη M1

247. *Cette boucle, ce bras du Mekong, s'appelle la Rivière, la Rivière de Saigon.*
(p.126)

M1: Αυτό το συγκεκριμένο σημείο του ποταμού ονομάζεται το Ποτάμι της Σαϊγκόν.
(σελ.117)

M2: Αυτή η στροφή, αυτή η διακλάδωση του Μεκόνγκ, λέγεται το Ποτάμι, το Ποτάμι της Σαϊγκόν. (σελ.121)

Σ : Εδώ, η συγγραφέας μας πληροφορεί για μια ονομασία που έχει ένα συγκεκριμένο σημείο του ποταμού Μεκόνγκ. Ακόμα μια φορά, η M1 παραλείπει σημαντικά πληροφοριακά και περιγραφικά στοιχεία της πρότασης. Συγκεκριμένα, το *boucle* (στροφή) και το *ce bras du Mekong* (αυτή η διακλάδωση του Μεκόνγκ) απαλείφονται και στη θέση τους εμφανίζεται η έκφραση *αυτό το συγκεκριμένο σημείο του ποταμού*.

248. *Du moment que les bateaux étaient à quai* (p.126)

M1: Από τη στιγμή που τα πλοία έμπαιναν στο λιμάνι (σελ.117)

M2: Από τη στιγμή που τα πλοία έδεναν στην αποβάθρα (σελ.121)

Σ : Λανθασμένη σημασία (δίχως όμως να δημιουργείται πρόβλημα στην κατανόηση του νοήματος) στη M1 όπου *τα πλοία που έδεναν στην αποβάθρα* (*les bateaux étaient à quai*) μεταφράζονται ως *τα πλοία έμπαιναν στο λιμάνι*.

249. *si jeune* (p.126)

M1: ΤΟ ΠΑΡΑΛΕΙΠΕΙ (σελ.117)

M2: τόσο νέα (σελ.122)

Σ : Νέα παράλειψη στη M1.

250. *on le savait* (p.127)

M1: ΤΟ ΠΑΡΑΛΕΙΠΕΙ (σελ.118)

M2: όλοι το ήξεραν (σελ.122)

Σ : Νέα παράλειψη στη M1.

251. *les voyages pour se rendre à la colonie* (p.127)

M1: τα ταξίδια επιστροφής στην αποικία (σελ.118)

M2: τα ταξίδια για να πάνε στην αποικία (σελ.122)

Σ : Παρερμηνεία και πάλι στη M1 όπου η ρηματική έκφραση *se rendre à* (πηγαίνω, μεταβαίνω σε ένα μέρος) συγχέεται με το *revenir* (επιστρέφω). Έτσι, η πρόταση *les voyages pour se rendre à la colonie* (τα ταξίδια για να πάνε στην αποικία), μεταφράζεται λανθασμένα ως τα ταξίδια επιστροφής στην αποικία.

252. *La séparation d'avec la terre s'était toujours faite* (p.127)

M1: Ο αποχωρισμός διαδραματιζόταν πάντα (σελ.118)

M2: Ο αποχωρισμός από τη στεριά γινόταν πάντα (σελ.122)

Σ: Και εδώ παρατηρείται, στη M1, μια μικρή παράλειψη και συγκεκριμένα της έκφρασης *d'avec la terre* (από τη στεριά). Αποτέλεσμα, μια ακόμα ελλιπής πρόταση στο ελληνικό μετάφρασμα.

253. *La date du départ, même encore lointaine, une fois fixée* (p.128)

M1: Από τη στιγμή που ορίστηκε η ημερομηνία της αναχώρησης (σελ.119)

M2: Από τη στιγμή που ορίστηκε η ημερομηνία της αναχώρησης (σελ.122)

... κι ας ήταν ακόμα μακρινή (σελ.124)

Σ : Και εδώ παρατηρείται, στη M1, μια μικρή παράλειψη και συγκεκριμένα της έκφρασης *même encore lointaine* (κι ας ήταν ακόμα μακρινή). Αποτέλεσμα, μια ακόμα ελλιπής πρόταση στο ελληνικό μετάφρασμα, μια ακόμα αυθαίρετη επιλογή στέρησης της εικόνας που θέλει να δώσει το πρωτότυπο γαλλικό κείμενο στη συνολικότητά του.

254. *non seulement ceux du voyage* (p.130)

M1: ΤΟ ΠΑΡΑΛΕΙΠΕΙ (σελ.120)

M2: όχι μόνο αυτούς που ταξίδευαν (σελ.125)

Σ : Μια ακόμα παράλειψη στη M1.

255. *qui n'avaient personne à qui penser.* (p.130)

M1: ΤΟ ΠΑΡΑΛΕΙΠΕΙ (σελ.120)

M2: που δεν είχαν κανέναν να σκεφτούν (σελ.125)

Σ : Μια ακόμα παράλειψη στη M1.

256. *Elle l'avait reconnue à ces signes-là.* (p.131)

M1: ΤΟ ΠΑΡΑΛΕΙΠΕΙ (σελ.121)

M2: Το είχε αναγνωρίσει από αυτά εκεί τα σημάδια. (σελ.126)

Σ : Μια ακόμα παράλειψη στη M1.

257. *Déjà, avec le petit frère, ils ne se quittaient plus.* (p.134)

M1: ΤΟ ΠΑΡΑΛΕΙΠΕΙ (σελ.124)

M2: Είχαν γίνει αχώριστοι με τον μικρό αδελφό. (σελ.129)

Σ : Νέα παράλειψη στη M1.

258. *à la sombre et terrible profondeur charnelle.* (p.135)

M1: στην τρομερή και σκοτεινή σαρκική γνώση. (σελ.125)

M2: στη σκοτεινή και τρομακτική σαρκική βαθύτητα. (σελ.130)

Σ: Λανθασμένη σημασία στη M1, με το *profondeur* (βάθος, βαθύτητα) να μεταφράζεται ως γνώση.

259. *Une fiancée chinoise des années trente* (p.136)

M1: μια Κινέζα σύζυγος της δεκαετίας του '30 (σελ.125)

M2: μια Κινέζα αρραβωνιαστικιά της δεκαετίας του '30 (σελ.130)

Σ: Νέα λανθασμένη σημασία στη M1, με το *fiancée* (αρραβωνιαστικιά) να μεταφράζεται ως σύζυγος.

260. *pouvait-elle sans inconvenance consoler ce genre de peine adultère dont elle faisait les frais?* (p.136)

M1: να παρηγορήσει έναν πόνο που τις συνέπειές του πλήρωνε η ίδια; (σελ.125)

M2: μπορούσε να παρηγορήσει χωρίς αυτό να είναι απρέπεια έναν τέτοιο μοιχό πόνο που η ίδια πλήρωνε το κόστος του; (σελ.130)

Σ : Και εδώ μικρή παράλειψη στη M1 μέσα στην πρόταση με το *sans inconvenance* (χωρίς αυτό να είναι απρέπεια) να απουσιάζει αδυνατίζοντας και εδώ τον δυναμισμό του πρωτότυπου.

Ε. Συμπεράσματα από τη σύγκριση των δυο μεταφράσεων

1. Η M1. Πρώτη μετάφραση: Χρύσα Τσαλικίδου

Η πρώτη μετάφραση, της Χρύσας Τσαλικίδου (εκδόσεις “Εξάντας”, 1985), παρουσιάζει σημαντικό αριθμό μεταφραστικών λαθών τα οποία θα μπορούσαν να κατηγοριοποιηθούν στις εξής ομάδες:

* **Παραλήψεις:** Πρόκειται για ένα πλήθος λέξεων και εκφράσεων οι οποίες δεν μεταφράζονται από τα γαλλικά στα ελληνικά με αποτέλεσμα να αλλοιώνεται το νόημα και ο ρυθμός του πρωτοτύπου. Σε αρκετές περιπτώσεις η παράλειψη δεν λειτουργεί απλά ως απουσία μιας άνευ ουσιώδους σημασίας λέξης αλλά ως μια παραποίηση της

ροής. Αξίζει βέβαια να αναρωτηθούμε αν η παράλειψη αποτελεί απλά μια προσωπική (λανθασμένη) επιλογή της μεταφράστριας η οποία θεώρησε μη απαραίτητη μια λέξη ή έκφραση ή αν, σε ορισμένες περιπτώσεις, η παράλειψη την οποία συνειδητά επέλεξε, αποτέλεσε μέσο υπερκέρασης ενός δυσεπίλυτου μεταφραστικού προβλήματος. Για να μείνουμε σε δυο μόνο ενδεικτικά παραδείγματα, αν η παράλειψη της λέξης *dehors* (έξω, αριθμός αποσπάσματος 55) δεν δημιουργεί τεράστιο πρόβλημα, η παράλειψη απόδοσης του επιθέτου *déjetée* (παραμορφωμένος, αριθμός αποσπάσματος 56), χρεώνεται ως σημαντικό ολίσθημα λόγω της της ψεύτικης - παραμορφωτικής εικόνας που θέλει να περάσει η συγγραφέας και που αποτυπώνεται στο πρωτότυπο κείμενο. Εδώ λοιπόν δεν μεταφέρεται στο μετάφρασμα ένα απαραίτητο πληροφοριακό στοιχείο του πρωτοτύπου. Παρομοίως, αν στο απόσπασμα 120 παραλείπεται η λέξη *des hectares* δίχως ιδιαίτερες επιπτώσεις στην κατανόηση και ροή, τότε, στο απόσπασμα με αριθμό 256, η παράλειψη ολόκληρης της πρότασης *Elle l'avait reconnue à ces signes-là* δημιουργεί σημαντική απουσία και δυσλειτουργία στην πιστή απόδοση του συγκεκριμένου.

***Λανθασμένη σημασία:** Συχνά επιλέγεται από τη μεταφράστρια μια λέξη η οποία δεν ταιριάζει επακριβώς με τα συμφραζόμενα. Ευτυχώς, σε κάποιες περιπτώσεις αυτό δεν δημιουργεί μεγάλο πρόβλημα στην κατανόηση του νοήματος, όπως στο απόσπασμα 9 όπου έχουμε *c'est le passage d'un bac sur le Mékong*, το οποίο μεταφράζεται ως Ένα ποταμόπλοιο γλιστράει στον Μεκόνγκ με το ρήμα *γλιστράει* να αποδίδει λανθασμένα την έννοια της διάσχισης, του περάσματος του ποταμού από το ποταμόπλοιο. Το ίδιο και στο απόσπασμα 3 όπου το *direction imprévue* αποδίδεται ως άγνωστο προορισμό αντί για *απρόβλεπτη κατεύθυνση*. Παρατηρούμε ότι εδώ η λανθασμένη σημασία είναι μια νοηματική μεταφραστική μεταβολή σε λεξιλογικό επίπεδο που οδηγεί σε ανακρίβεια. Ανάμεσα στις μεγαλύτερης βαρύτητας περιπτώσεις λανθασμένης σημασίας, ας αναφερθεί εδώ το απόσπασμα 37 όπου το *j'ai eu ce visage prémonitoire* μεταφράζεται ως μ' επισκέφθηκε ο προάγγελος του προσώπου.

***Άτοπο νόημα:** Πρόκειται για περιπτώσεις όπου η μεταφράστρια ενδέχεται να αγνοεί τη σημασία μιας λέξης και, ως εκ τούτου, οδηγείται σε μια χωρίς νόημα απόδοση. Στο απόσπασμα 12 έχουμε την περίπτωση *Pour toi c'est le secondaire qu'il faudra* που μεταφράζεται ως Είναι, λέει, ό,τι μου χρειάζεται. Στο απόσπασμα 135, έχουμε την περίπτωση του *sillonnées* όπου τόσο το *λαβωμένους*, όσο και το *που τις οργώνουν* προτείνουν μια χωρίς νόημα απόδοση αφού εδώ πρόκειται για δρόμους που έχουν

χαραχθεί από το πέρασμα των μεταφορικών μέσων. Ορισμένες από τις περιπτώσεις που, στην πρώτη αυτή μετάφραση, καταγράφηκαν ως μεταφραστικό λάθος άτοπου νοήματος, ουσιαστικά δεν απείχαν πολύ από τον χαρακτηρισμό τους ως περιπτώσεων παρερμηνείας, όπως αυτές που ενδεικτικά ακολουθούν.

***Παρερμηνεία - Αυθαίρετη ερμηνευτική απόδοση - Διαστρέβλωση του πρωτότυπου:** Στην κατηγορία αυτή εντάσσουμε πλήθος περιπτώσεων στις οποίες διαπιστώσαμε ότι το νόημα του μεταφράσματος δεν συνάδει με το νόημα του πρωτότυπου οδηγώντας σε εντελώς αντίθετη ερμηνεία του κειμένου. Τρεις ενδεικτικές περιπτώσεις μεταφέρουμε εδώ : Στο απόσπασμα 32 η συγγραφέας λέει *et j'ai écrit autour d'eux* (σχετικά με αυτούς, γύρω από αυτούς) το οποίο παρερμηνεύεται μεταφραζόμενο ως *τριγυρισμένη απ' αυτούς*. Στο απόσπασμα 46 πάλι, το *Dans la platitude à perte de vue* παρερμηνεύεται μεταφραζόμενο ως *μέσα στην ευτέλεια της στέρησης* ενώ, στη συνέχεια, οι ποταμοί προσωποποιούνται και *τρέχουν βιαστικοί* αντί να *κυλάνε γρήγορα*. Στο απόσπασμα 66, το γαλλικό κείμενο κάνει λέξη για *Mes cheveux sont lourds, souples*, το οποίο μεταφράζεται με αυθαίρετη ερμηνευτική απόδοση αφού τα *απαλά μαλλιά (cheveux souples)* μετατρέπονται σε... *πειθήνια !*

***Σολοικισμός – Βαρβαρισμός :** Στην κατηγορία αυτή εντάσσουμε περιπτώσεις όπου η δομή της πρότασης παραβιάζει τους γραμματικούς και συντακτικούς κανόνες της γλώσσας-στόχος (σολοικισμός) ενώ άλλοτε χρησιμοποιεί ένα ανεπιτυχές έκτυπο ή δάνειο ή μια ανεπιτυχή κυριολεκτική μετάφραση, η οποία ξενίζει στη γλώσσα-στόχο (βαρβαρισμός). Τα μεταφραστικά αυτά λάθη είναι σοβαρά αφού αφορούν στην παραβίαση των μορφοσυντακτικών, σημασιολογικών, λεξικολογικών, υφολογικών ή πραγματολογικών κανόνων. Αν και παρόμοια μεταφραστικά λάθη καταγράφηκαν σχετικά λίγα σε αριθμό, εντούτοις θεωρήσαμε καλό να τα εντάξουμε και αυτά στην κριτική μας αφού επηρεάζουν τη διαμόρφωση της γενικότερης εικόνας του μεταφράσματος.

Στο απόσπασμα 2, το *celle où je me reconnais, où je m'enchanté*, μεταφράζεται ως *η μόνη που με αναγνωρίζω, που με γοητεύω και πάλι*. Η επιλογή του αποσπάσματος αυτού καταγράφεται εδώ στα γενικότερα συμπεράσματα της πρώτης μετάφρασης διότι έχουμε περίπτωση συνδυασμού μεταφραστικών αστοχιών αφού, εκτός του άκομψου *με αναγνωρίζω*, αποδίδεται λάθος και το δεύτερο ρήμα μεταβαλλόμενο σε ενεργητικό ως εάν η συγγραφέας...αυτογοητεύεται. Προφανώς εδώ βρισκόμαστε μπροστά σε

περίπτωση σολοικισμού. Σα να μη φτάνει η λανθασμένη μετάφραση που αγγίζει τα όρια της παρερμηνείας, υπάρχει και το μεταφραστικό λάθος της πρόσθεσης με τη λέξη *πάλι* η οποία ούτε υπάρχει στο πρωτότυπο γαλλικό κείμενο ούτε εννοείται από το συγκεκριμένο.

Μια δεύτερη περίπτωση παρόμοιου μεταφραστικού λάθους, άξια αναφοράς, καταγράφεται στο απόσπασμα 94 όπου υπάρχει η έκφραση *avec un mal de chien*, το οποίο μεταφράζεται ως *άχαρα, σαν συγκαμένη*. Ακόμα και αν, στην περίπτωση αυτή, λόγω της αναφοράς στον τρόπο βαδίσματος της οικιακής βοηθού, χρησιμοποιείται, από τη Duras, μια λαϊκή έκφραση (*avec un mal de chien*) που υποδηλώνει δυσκολία στο περπάτημα, άχαρη βάδιση, εδώ, η Τσαλικίδου, δεν αρκείται στο *άχαρα* αλλά, άκομψα και παραβιάζοντας ακόμα και αυτή την αισθητική της αργκό, προσθέτει εμβόλιμα το *σαν συγκαμένη!* Θα μπορούσαμε, στη συγκεκριμένη μετάφραση να κάναμε λόγο ακόμα και για βαρβαρισμό με την έννοια ότι η μεταφράστρια χρησιμοποιεί ένα ανεπιτυχές έκτυπο ή δάνειο ή μια ανεπιτυχή κυριολεκτική μετάφραση, η οποία ξενίζει στη γλώσσα-στόχο σε μια λογοτεχνική μετάφραση.

***Πρόσθεση:** Στην κατηγορία αυτή εντάξαμε λάθη που σχετίζονται με επιλογή της μεταφράστριας να προσθέσει στοιχεία που δεν υπάρχουν στο πρωτότυπο. Στο απόσπασμα 27, διαβάζουμε την πρόταση *Non, il est arrivé quelque chose lorsque j'ai eu dix-huit ans qui a fait que ce visage a eu lieu* η οποία μεταφράζεται ως *Όχι, δεν ίσχυε για μας. Στα δεκαοχτώ μου χρόνια έγινε αυτό που μου έδωσε το σημερινό μου πρόσωπο*. Εδώ έχουμε περίπτωση πολλών μεταφραστικών ολισθημάτων αφού έχουμε πρόσθεση με το *Όχι, δεν ίσχυε για μας* ενώ και το *έγινε αυτό που* δεν αποδίδει πιστά το *il est arrivé quelque chose* (κάτι συνέβη). Εδώ θα μπορούσαμε να κάνουμε λόγο και για αποσαφήνιση αφού έχουμε προσθήκη επεξηγηματικής φράσης, η οποία όμως, αντί να φωτίσει, κάνει το μήνυμα να χάνει την πολυσημία του.

Σε κάποιες περιπτώσεις, η μεταφράστρια προσθέτει και δεύτερο ρηματικό τύπο όπως στο απόσπασμα 79 όπου το *collectionnées comme le temps* μεταφράζεται ως *τα συλλέγουν, τα συσσωρεύουν όπως και τον καιρό*. Με την χρήση δυο ρημάτων, ίσως θα μπορούσε κάποιος να ισχυριστεί ότι επιδιώκεται μια νοηματική “ενίσχυση”, το αποτέλεσμα όμως είναι να υποπίπτει στο μεταφραστικό λάθος της πρόσθεσης, κάτι που αλλοιώνει την ντουρασική διάσταση του γαλλικού ρήματος, χρησιμοποιώντας δύο συνώνυμα ρήματα, *συλλέγω* και *συσσωρεύω* όταν μόνο ένα ήταν αρκετό. Αυτό δεν

είναι μόνο μια λεξιλογική παγίδα αλλά αποτελεί και ένα πρόβλημα στυλ επειδή η “μουσική” του κειμένου πηγή συγκαλύπτεται από το κείμενο-στόχο. Πρόκειται για φαινόμενο που απαντάται και σε άλλα σημεία στη M1 όπως, για παράδειγμα στο απόσπασμα 85 όπου το *les rives se sont effacées* μεταφράζεται ως *οι όχθες χάνονται, σβήνουν*. Και εδώ, προβαίνει σε αυθαίρετη προσθήκη και δεύτερου ρήματος αφαιρώντας τη λιτότητα και βαρύτητα του ενός μόνο ρηματικού τύπου (*se sont effacées*) που έχει το πρωτότυπο.

Γενική αξιολόγηση: Τα κατ’ εξακολούθηση διαπραττόμενα από τη μεταφράστρια λάθη της παράλειψης, της λανθασμένης σημασίας, του άτοπου νοήματος, της παρερμηνείας-αυθαίρετης ερμηνευτικής απόδοσης, του σολοικισμού και βαρβαρισμού καθώς και της πρόσθεσης, δημιουργούν μια εικόνα μετριότητας έως προβληματικής μετάφρασης. Βάσιμη θα ήταν η διαπίστωση ότι η το κείμενο-πηγή μερικές φορές δεν έχει γίνει σωστά κατανοητό και, κυρίως, ότι η συγκεκριμένη μετάφραση πάσχει από πολλά σφάλματα: παραλείψεις, προσθήκες, υπομεταφράσεις, υπερμεταφράσεις, παρερμηνεία, στοιχεία που υπονομεύουν την πιστότητα της επαναφοράς του αυτοβιογραφικού μυθιστορήματος του Duras στη γλώσσα-στόχο, σε λεξιλογικό και συντακτικό επίπεδο, αλλά κυρίως σε υφολογικό επίπεδο. Εκτός από τις παραλείψεις ή τις προσθήκες που εντοπίστηκαν, το μοναδικό ύφος της Marguerite Duras, με άλλα λόγια η μινιμαλιστική του γραφή, που μερικές φορές απελευθερωνόταν από τους κανόνες της λογοτεχνικής γραφής για να προσεγγίσει μια γλώσσα κοντά στην προφορικότητα, δεν αποδόθηκε καλά στην πρώτη αυτή ελληνική μετάφραση του *Εραστή*. Ωστόσο, το έργο ενός μεταφραστή συνίσταται ακριβώς στην υπέρβαση του μεταφραστικού βαθμού δυσκολίας ώστε να οδηγηθεί στην όσο το δυνατόν πιο πιστή απόδοση, όχι μόνο της γλώσσας, αλλά και, γενικότερα, του ύφους του συγγραφέα του κειμένου πηγής. Και ας θυμίσουμε ότι ως ύφος εδώ νοείται ως το σύνολο εκφραστικών μέσων (λεξιλόγιο, εικόνες, στροφές φράσης, ρυθμός) που μεταφράζουν με πρωτότυπο τρόπο τις σκέψεις, τα συναισθήματα, όλη την προσωπικότητα ενός συγγραφέα και των ηρώων του.³⁶⁴

³⁶⁴ Βλ. σχετικά και σε : Κλούρα Ευαγγελία, “Ο βαθμός μεταφραστικής δυσκολίας ως αντικείμενο της διδακτικής της Μετάφρασης”, Μεταπτυχιακή εργασία, UNIVERSITÉ DE CAEN BASSE-NORMANDIE-IONIO ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ, Κοινό ελληνογαλλικό Π.Μ.Σ. “Επιστήμες της μετάφρασης - Μεταφρασεολογία και Γνωσιακές Επιστήμες”, Κέρκυρα, Ιούνιος 2010

2. Η Μ2. Δεύτερη μετάφραση: Έφη Κορομηλά

Ο σχολιασμός και η αξιολόγηση - κριτική της δεύτερης ελληνικής μετάφρασης του *Εραστή* (εκδόσεις Μεταίχμιο, 2017), δεν θα έχει την έκταση της πρώτης αφού η Κορομηλά, ως μεταφράστρια, αποδεικνύεται παρασάγγες πιο πιστή στις λεξιλογικές και συντακτικές ιδιότητες του κειμένου πηγής, καθώς και στην υφολογική του διάσταση. Αποφεύγει, σε μεγάλο ποσοστό, τα λάθη εκείνα που καταγράψαμε στην μετάφραση της Χρύσας Τσακιλίδου δείχνοντας όχι μόνο εξοικείωση με τη γραφή της Duras αλλά και καλές μεταφραστικές επιλογές με βάση τη σωστή χρήση της ελληνικής γλώσσας. Αποφεύγει προσθήκες, παραλήψεις και παρερμηνείες παρακολουθώντας, σεβόμενη και συνυπολογίζοντας, στη μεταφραστική της πράξη, τόσο το περι-κείμενο (συμφραζόμενα), δηλαδή το γλωσσικό περιβάλλον μιας λέξης, αυτό που περιβάλλει γλωσσικά μια φράση, τις προηγούμενες και τις επόμενες λέξεις, όσο και το συγκεκριμένο, δηλαδή το πολιτισμικό περιβάλλον ή την κατάσταση κατά την οποία λαμβάνει χώρα μια φράση. Είναι, δηλαδή, γνώστης του γλωσσικού συστήματος και του κειμενικού τύπου του *Εραστή*, των γλωσσικών συμβάσεων αλλά και των ιδιαίτερων συμβάσεων και συνθηκών που συνδέονται με τον ντουρασικό πολιτισμό και την εκάστοτε κειμενική περίσταση, αλλά και γνώστης της λειτουργίας της μετάφρασης. Δεν θα ήταν υπερβολή αν ισχυριζόμασταν ότι, όπως το αναφέρει για τον μεταφραστή ο Jakobson,³⁶⁵ η Κορομηλά επανακωδικοποιεί με επιτυχία και μεταβιβάζει με μαεστρία το μήνυμα που λαμβάνει από μια άλλη πηγή (εδώ η Duras ως αφηγήτρια και η γαλλική γλώσσα).

Αν θέλαμε να αναφέρουμε τα λίγα σημεία στα οποία η μετάφραση αυτή ελέγχεται ως ελαφρά υπολειπόμενη σε ποιότητα, θα επικεντρώναμε στα εξής :

- Στο απόσπασμα 1 η πρόταση *Elle est toujours là* μεταφράζεται ως *Κείτεται*, το οποίο αποτελεί μια λανθασμένη σημασία αφού το ρήμα *κείτεται* που επιλέγεται δεν ταιριάζει επακριβώς με τα συμφραζόμενα.

- Στο απόσπασμα 16, η πρόταση *De l'école Universelle, tous les ans, à tous les niveaux* μεταφράζεται ως *Μαθήματα δι'αλληλογραφίας με την Εκόλ Ουνιβερσέλ, κάθε χρόνο, κάθε επίπεδο*. (σελ.19). Εδώ, το ουσιώδες πραγματολογικό στοιχείο *l'école Universelle* που περιέχει η γαλλική πρόταση δεν βρίσκει ευρύτερα μεταφραστική αποδοχή στη

³⁶⁵ Βλ. Roman Jakobson, "On Linguistic Aspects of Translation", στο *On Translation*, Reuben Arthur Brower, 1959

φωνητική μεταγραφή *Εκόλ Ουνιβερσέλ* διότι ο αναγνώστης δυσκολεύεται να κατανοήσει μια απλή πληροφορία, ότι δηλαδή πρόκειται για την *Παγκόσμια Σχολή*.

- Στο απόσπασμα 60 έχουμε την πρόταση *c'est la nature des évidences qui la traversaient et qui faisaient ce découragement lui apparaître*, πρόταση που μεταφράζεται ως *ποιες βεβαιότητες τη διαπερνούσαν και έκαναν να της εμφανίζεται αυτή η αποθάρρυνση*. Εδώ, για να σχολιαστεί και να κριθεί η συγκεκριμένη μετάφραση πρέπει να σημειώσουμε ότι η συγγραφέας, αναφερόμενη στην ψυχική κάμψη της μητέρας της, χρησιμοποιεί το όρο *nature des évidences* για να αποτυπώσει τη φύση των καταστάσεων που κατέκλυζαν και βασάνιζαν την ψυχή της (ή, για να μεταφράσουμε -αδόκιμα - κατά λέξη, *την διέσχιζαν - la traversaient*). Η Κορομηλά λοιπόν αποδίδει λανθασμένα το *évidences* ως *βεβαιότητες* καθώς και το *la traversaient* ως *τη διαπερνούσαν*.

- Στο απόσπασμα 69, η πρόταση *qui en met pour aller aux soirées de l'Administration générale* μεταφράζεται ως *τη βάζει για να πηγαίνει στα σουαρέ της Γενικής Διοίκησης*. Αν και λέξη *σουαρέ* έχει καθιερωθεί και γενικά δεν ενοχλεί την ανάγνωση, αντί για τη γαλλική λέξη, η μεταφράστρια θα μπορούσε να έχει επιλέξει ανάμεσα σε *βραδιές*, *βραδινές γιορτές*, *χορούς* ή *εσπερίδες*. Η ισχύη αυτή “μομφή”, πρέπει να ενταχθεί σε μια γενικότερη επισήμανση της τάσης της Κορομηλά να κρατά τον “γαλλικό” χαρακτήρα κάποιων λέξεων. Στο απόσπασμα 194, το *près de l'Alma* μεταφράζεται ως *κοντά στη Πον ντε λ'Αλμά* δείχνοντας μεν ότι γνωρίζει ότι πρόκειται για την περιοχή κοντά στη γέφυρα Αλμά στο Παρίσι, αλλά δίχως να προσφέρει στον Έλληνα αναγνώστη την πληροφορία που έχει ανάγκη για να τοποθετήσει την περιοχή. Μια μετάφραση όπως *κοντά στη γέφυρα Αλμά* ή *κοντά στη συνοικία Αλμά* θα ήταν ίσως σωστότερη.

- Στο ίδιο μήκος κινείται και το απόσπασμα 115 όπου διαβάζουμε *dans le faux chateau Louis XIV*. Η Κορομηλά το μεταφράζει ως *στον πύργο που ήταν χτισμένος σε στιλ ψευτο-Λουί Κατόρζ*, φωνητική μεταγραφή που θα μπορούσε να έχει αποφευχθεί αφού είναι αντικειμενικά αποδεκτό στην ελληνική γλώσσα το *απομίμηση Λουδοβίκου XIV*. Παρόμοια περίπτωση και στο 213 όπου γίνεται λόγος για *pour faits de collaboration dans le Midi*, πρόταση που αποδίδεται ως *για συνεργασία με τους Γερμανούς στο Μιντί*, μετάφραση που υποπίπτει σε λάθος που θα μπορούσε να ενταχθεί στην κατηγορία του άτοπου νοήματος αφού μεταφράζεται η περιοχή της

Νότιας Γαλλίας, γνωστή και με την ονομασία *Midi* (Νότος), με φωνητική μεταγραφή *Μιντί*, δημιουργώντας έτσι, στον αναγνώστη, πρόβλημα κατανόησης. Όσο για το απόσπασμα 203, το *elle avait un "jour"*, μεταφράζεται ως *είχε μια jour fixe*, μετάφραση η οποία ελέγχεται σοβαρά αφού δεν βοηθά τον Έλληνα αναγνώστη να καταλάβει διατηρώντας, στην ελληνική μετάφραση, το *jour fixe* στα γαλλικά.

- Στο απόσπασμα 218, η πρόταση *elle faisait atteler le tilbury*, αποδίδεται από τη μεταφράστρια ως *έβαζε να ζέψουν το τίλμπερι*. Το γνωστό όμως ως *tilbury* μεταφορικό μέσο (μικρό ελαφρύ αμαξάκι με ρόδες) δεν είναι και τόσο γνωστό στον μέσο Έλληνα αναγνώστη. Ίσως εδώ θα μπορούσε να υπάρξει μια προσθήκη επεξηγηματικής φράσης: *έβαζε να ζέψουν το αμαξάκι, μεταφορικό μέσο γνωστό με την ονομασία τίλμπερι*. Ίδια περίπτωση και στο 227 όπου το *une jonque* μεταφράζεται ως *μια τζόγκα*. Το τζόγκα ήταν κινέζικο ιστιοφόρο πλοίο, από την περιοχή της Καντόνας, και χρησιμοποιούνταν για πολεμικούς και εμπορικούς σκοπούς. Εδώ θα μπορούσαμε να κάνουμε απλά λόγο για *ιστιοφόρο πλοίο*, αποφεύγοντας έτσι την προαναφερθείσα φωνητική μεταγραφή.

- Στο απόσπασμα 154 τέλος, η πρόταση *Il est sur moi, il s'engouffre encore* μεταφράζεται ως *Έρχεται πάνω μου, καταποντίζεται πάλι*. Εδώ έχουμε μια δύσκολη μεταφραστική περίπτωση με το ρήμα *il s'engouffre* να αναφέρεται στον Κινέζο εραστή σε μια ακόμα ερωτική στιγμή του βιβλίου. Διαβάζουμε τη σημασία του ρήματος *s'engouffrer*: “*Se précipiter rapidement ou avec violence dans un lieu, pénétrer en masse dans une ouverture, un passage*”. Επομένως εδώ ίσως θα μπορούσε να μεταφραστεί ως *ορμάει με βία*. Με το *καταποντίζεται*, η Κορομηλά διαπράττει μεταφραστικό ολίσθημα αδυνατώντας να αποδώσει την ένταση της περιγραφόμενης ερωτικής στιγμής.

Γενική αξιολόγηση: Τα ολίγα σε αριθμό και όχι μεγάλης μεταφραστικής απόκλισης ολισθήματα που καταγράψαμε στη μετάφραση της Κορομηλά, επιβεβαιώνουν την εκτίμησή μας ότι η μετάφρασή της είναι καλή, πιστή στο γράμμα και το πνεύμα του πρωτότυπου γαλλικού κειμένου της Duras. Διαβάζει και μεταφράζει τον *Εραστή* ως ένα δομημένο κείμενο, μια αναπόσπαστη ενότητα με σεβασμό στην αφηγηματικότητα της γραφής δίχως αυθαίρετες παρεμβάσεις και ανατρεπτικές τροποποιήσεις στη μεταφραστική διαδικασία προκειμένου να παράσχει στον αναγνώστη ένα κείμενο που συμμορφώνεται με τους στιλιστικούς και ιδιοματικούς κανόνες της ελληνικής γλώσσας. Ως προς δε την απόδοση του ύφους με την έννοια του ιδιαίτερου τρόπου με

τον οποίο χρησιμοποιεί και αποδίδει η μεταφράστρια τη λογοτεχνική γλώσσα της Γαλλίδας συγγραφέως, θα λέγαμε ότι η Κορομηλά γνωρίζει το ύφος της Duras και αξιοποιεί τα ποικίλα μέσα που προσφέρει η ελληνική γλώσσα για να περάσει με τον καλύτερο τρόπο τη λογοτεχνική γραφή. Σέβεται τον αφηγηματικό χαρακτήρα της γραφής όπου δεσπόζουν άλλοτε στοιχεία απλού, λιτού, άλλοτε ζωντανού, γλαφυρού, παραστατικού δίχως να παραλείψουμε στοιχεία που εκφράζουν ειρωνεία ή ανάγονται σε ένα λόγο προφορικό και λαϊκό αποτυπώνοντας ένα ύφος προσωπικό, απλό, ελεύθερο, οικείο, καθημερινό. Η μεταφράστρια αξιοποιεί στο έπακρο τόσο την εξοικειώσή της με τον λογοτεχνικό ιστό της Duras όσο και την πολυετή της εμπειρία σε μετάφραση από τα γαλλικά στα ελληνικά πλήθους λογοτεχνικών έργων.

3. Συγκρίνοντας τη M1 με τη M2. Περί μεταφραστικών λαθών και επαναμετάφρασης

Η σύγκριση ανάμεσα στην πρώτη ελληνική μετάφραση του *Εραστή* που έγινε από τη Χρύσα Τσαλικίδου και εκδόθηκε από τον “Εξάντα” το 1985 και στη δεύτερη μετάφραση που έγινε από τη Έφη Κορομηλά και εκδόθηκε από το “Μεταίχμιο” το 2017, βασίζεται ασφαλώς κυρίως στα συμπεράσματα σχετικά με την ποιότητα των μεταφράσεων στα οποία οδηγούν τα προαναφερθέντα 260 μικρότερης ή μεγαλύτερης έκτασης αποσπάσματα από το πρωτότυπο γαλλικό κείμενο και η παράθεση των δυο αντίστοιχων αποσπασμάτων από τις δυο ελληνικές μεταφράσεις του *Εραστή*. Πέρα όμως από αυτό το χρήσιμο και άκρως ενδεικτικό κειμενικό υλικό, η σύγκριση των δυο μεταφράσεων πρέπει, μεταξύ άλλων, να συμπεριλάβει και μια συνεξέταση των πιθανών αιτιών των μεταφραστικών επιλογών της κάθε μιας από τις δυο μεταφράστριες ώστε να οδηγηθούμε στη διαμόρφωση του κλίματος που οδήγησε τις μεταφράσεις να χαρακτηριστούν δόκιμες ή κατακριτέες. Σε αυτή την αναφορά πρέπει να ληφθεί υπόψη και η πορεία της κάθε μιας μεταφράστριας με βάση ότι αυτή επηρέασε περισσότερο ή λιγότερο το τελικό μεταφραστικό αποτέλεσμα αλλά και τα δεδομένα της εποχής στην οποία οι δυο μεταφράσεις πραγματοποιήθηκαν.

Όπως και στη Γαλλία, έτσι και στην Ελλάδα, η έκδοση του *Εραστή* το 1984 και το βραβείο Goncourt που του απονεμήθηκε, θα σηματοδοτήσει την τόνωση του ενδιαφέροντος για την Duras. Ο εκδοτικός οίκος “Εξάντας”, που έχει ήδη δείξει την

προτίμησή του για τη γραφή της Duras, θα αγοράσει τα δικαιώματα μετάφρασης του μυθιστορήματος στην Ελλάδα. Τη μετάφραση θα αναλάβει η Χρύσα Τσαλικίδου η οποία θα ετοιμάσει την πρώτη ελληνική μετάφραση του βιβλίου το 1985, μόλις δηλαδή ένα χρόνο μετά τη γαλλική του έκδοση.

Είναι σαφές ότι, αν και ένας χρόνος αποτελεί επαρκές διάστημα για μια μετάφραση λογοτεχνικού βιβλίου, πρόκειται για μεταφραστικό έργο που δείχνει να επιτελέστηκε κάπως βιαστικά, δίχως να υπάρξει έλεγχος του μεταφραστικού αποτελέσματος από την ίδια τη μεταφράστρια ή από άλλον ειδικό. Παρά την όποια μικρή μεταφραστική εμπειρία είχε ήδη μέχρι τότε η Τσαλικίδου, η συνάντησή της με τη ντουρασική γραφή και μάλιστα σε επίπεδο ενός υψηλού βαθμού μεταφραστικής δυσκολίας κειμένου, δεν έφερε το επιθυμητό αποτέλεσμα. Η απαιτητική αφηγηματική μορφή και το γλωσσικά πολυεπίπεδο γαλλικό κείμενο απαιτούσε μια εξοικείωση με τη γραφή της Duras, εξοικείωση την οποία προφανώς δεν είχε ούτε ανέμενε να αποκτήσει η μεταφράστρια. Θα κάναμε λοιπόν σαφώς λόγο για μεταφραστικό έλλειμμα το οποίο όμως δεν έχει σχέση μόνο με το άγνωστο λογοτεχνικό ύφος που καλείται να μεταφράσει αλλά και με μια σειρά από σοβαρά γραμματικά και εκφραστικά λάθη που διαπράττονται. Ακόμα δηλαδή και αν υποθεθεί ότι η Τσαλικίδου διένυε τότε μια μεταβατική περίοδο μεταφραστικών αναζητήσεων και ζυμώσεων, παραμένει δυσεξήγητο το ότι μια μεταφράστρια που αναλαμβάνει ένα παρόμοιο έργο δείχνει να αγνοεί, ή να μην προσέχει, βασικές έννοιες ρηματικών τύπων και εκφράσεων όπως του *se rendre à* ή του *se douter*, για να μείνουμε σε δυο μόνο από τις πολλές περιπτώσεις που καταγράφηκαν ανωτέρω. Οι πολλές πάντως παραλήψεις που, όπως είδαμε, εμφανίζει η μετάφρασή της μπορεί να είναι αποτέλεσμα και βιαστικής μεταφραστικής διαδικασίας αλλά και μη γνώσης γαλλικών γλωσσικών κωδίκων.

Στην αδυναμία όμως να κατανοήσει το ντουρασικό ύφος, στη μετάφραση της Τσαλικίδου θα προστεθεί και η αυθαίρετη συχνά παρέμβαση στο πρωτότυπο όπως, για παράδειγμα, στην περίπτωση με την χρήση δυο ρημάτων όπου ίσως επιδιώκεται μια νοηματική “ενίσχυση”, το αποτέλεσμα όμως είναι να υποπίπτει στο μεταφραστικό λάθος της πρόσθεσης, κάτι που αλλοιώνει τη μινιμαλιστική ντουρασική διάστασή του γαλλικού ρήματος, χρησιμοποιώντας δύο συνώνυμα ρήματα. Όπως ήδη αναφέραμε, αυτό δεν καταγράφεται μόνο ως μια λεξιλογική παγίδα αλλά αποτελεί και ένα πρόβλημα στυλ επειδή η “μουσική” του κειμένου πηγή συγκαλύπτεται από το κείμενο-στόχο.

Αν επιμένουμε σε μια ερμηνεία του κακού μεταφράσματος με βάση την πιθανή άγνοια ή ελλιπή εφαρμογή των μεταφραστικών αρχών, των μεταφραστικών κανόνων ή των μεταφραστικών τεχνικών, τη μη εξοικείωση με τον λογοτεχνικό κώδικα της Γαλλίδας συγγραφέως καθώς και την ελλιπή κατοχή της γαλλικής γλώσσας, τούτο συμβαίνει διότι μας είναι δύσκολο να δεχτούμε ότι τα γλωσσικά λάθη οφείλονται στην ελλιπή γνώση της γλώσσας-στόχου (δηλαδή της ελληνικής) και αφορούν την παραβίαση των μορφοσυντακτικών, σημασιολογικών, λεξικολογικών, υφολογικών ή πραγματολογικών κανόνων της. Επομένως, η πιθανότερη εξήγηση για τα πολλά ατοπήματα της Τσαλικίδου θα μπορούσαν να αποτυπωθούν σε όσα λέει ο Sigrid Kupsch-Losereit³⁶⁶ σχετικά με τον ορισμό του μεταφραστικού λάθους ως παραβίαση:

- της λειτουργίας της μετάφρασης,
- της συνεκτικότητας του κειμένου,
- του κειμενικού τύπου ή της μορφής του κειμένου,
- των γλωσσικών συμβάσεων,
- των ιδιαίτερων συμβάσεων και συνθηκών που συνδέονται με τον εκάστοτε πολιτισμό και την εκάστοτε περίσταση,
- του γλωσσικού συστήματος.

Εκείνο όμως που επίσης πρέπει να καταγραφεί και σχετικά με το οποίο καλείται ο σημερινός ερευνητής, με ικανή πλέον χρονική απόσταση από το μακρινό 1985 να εκφέρει άποψη, είναι η έλλειψη σοβαρών κριτικών και ενστάσεων για τη μετάφραση της Τσακιλίδου. Κανείς δεν εξέφερε τότε άποψη για το ελληνικό μετάφρασμα είτε διότι ενδέχεται να μην υπήρχε ικανός να αντιπαραθέσει πρωτότυπο κείμενο με μετάφρασμα ερευνητής ώστε να διαπιστωθεί το μεταφραστικό κακέκτυπο, είτε γενικότερα επειδή ενδέχεται το μακρινό (σε σχέση με το σήμερα) 1985 να μην ήταν ακόμα η εποχή όπου είχε αναπτυχθεί επαρκώς στην Ελλάδα η κριτική της λογοτεχνικής μετάφρασης (αν βέβαια δεχτούμε ότι κάτι τέτοιο συμβαίνει στις μέρες μας) κάτι που θα είχε ίσως αναδείξει τα πολλά και σημαντικά μεταφραστικά λάθη σηματοδοτώντας τη συνειδητοποίηση της ανάγκης επαναμετάφρασης, ανεξάρτητα αν κάτι παρόμοιο θα μπορούσε ή όχι να δρομολογηθεί άμεσα. Οι κανόνες για το μεταφραστικό της

³⁶⁶ Αναφέρεται από την Nord, ο.π.

πεζογραφίας ώστε να αποφευχθούν λάθη και προβληματικές μεταφράσεις σύμφωνα με τον Belloc³⁶⁷ έγιναν γνωστές μόλις το 1991 στο *Translation Studies* της S. Bassnet ενώ οι κατηγορίες μεταφραστικών προβλημάτων από τα οποία μπορεί να προκύψουν βασικά μεταφραστικά λάθη έφτασαν στο ερευνητικό στερέωμα το 1997 με το *Translating as a Purposeful Activity* της C. Nord για να ακολουθήσουν βέβαια και άλλες προσεγγίσεις γύρω από το μεταφραστικό λάθος στον αιώνα μας.

Αν λοιπόν ο εκκολαπτόμενος στη δεκαετία του 1980 κριτικός της λογοτεχνικής μετάφρασης δεν είχε τον απαραίτητο θεωρητικό οπλισμό για να υποβάλλει σε συστηματικό έλεγχο τη μετάφραση από μια ξένη γλώσσα στα ελληνικά ενός απαιτητικού λογοτεχνικού έργου όπως *Ο Εραστής*, σήμερα, η ύπαρξη λειτουργικών θεωριών (Reiss, Vermeer, Nord), μας επιτρέπουν να προσεγγίζουμε την έννοια του μεταφραστικού λάθους ορίζοντάς την ανάλογα με τον στόχο της μεταφραστικής διαδικασίας ή του μεταφράσματος αφού αφορά κυρίως τη λειτουργία του μεταφράσματος. Ενδεικτικό της βοήθειας που παρέχουν στο σημερινό ερευνητή και κριτικό καθώς και της σημασίας τους στην ευρύτερη σφαίρα της Μεταφρασιολογίας, αποτελεί η υποενότητα με τίτλο “Λειτουργική κατηγοριοποίηση των μεταφραστικών λαθών” του βιβλίου της Nord,³⁶⁸ όπου κατατάσσονται τα μεταφραστικά λάθη σε τέσσερις κατηγορίες οι οποίες επιτρέπουν στο σημερινό ερευνητή να περιβάλλει θεωρητικά και να ερμηνεύσει συστηματικά την κακή εικόνα της μετάφρασης του *Εραστή* από τη Τσαλικίδου. Η αναφορά στις κατηγορίες αυτές έγινε ήδη στην αρχή του τέταρτου αυτού μέρους της διατριβής μας και αναπαράγεται εδώ διότι αποτυπώνει επακριβώς, με βάση και το πλήθος των καταγεγραμμένων λαθών και το σχολιασμό τους που προηγήθηκαν, τη βαρύτητα των μεταφραστικών αποκλίσεων που παρουσιάζει η πρώτη ελληνική μετάφραση. Πρόκειται, ουσιαστικά, για κατηγορίες που “φωτογραφίζουν” όλες τις πλευρές της προβληματικής μετάφρασης για την οποία κάνουμε λόγο. Αναφερόμαστε δηλαδή, όπως ήδη σημειώθηκε, στα πραγματολογικά μεταφραστικά λάθη τα οποία προκύπτουν από ανεπαρκείς λύσεις, στα πολιτισμικά μεταφραστικά λάθη τα οποία προκύπτουν από μια αναποτελεσματική απόφαση σχετικά με την αναπαραγωγή ή την προσαρμογή των συμβάσεων, στα γλωσσικά μεταφραστικά λάθη που προκαλούνται από μια ανεπαρκή μετάφραση όταν η προσοχή

³⁶⁷ Βλ. παραπομπή- υποσελίδια σημείωση ανωτέρω

³⁶⁸ Christiane Nord, *Η ΜΕΤΑΦΡΑΣΗ ως στοχευμένη δραστηριότητα. Εισαγωγή στις λειτουργικές προσεγγίσεις*. Μετάφραση- Προσαρμογή Σίμος Π. Γραμμενίδης – Δέσποινα Λάμπρου. Επιστημονική Επιμέλεια Σίμος Π. Γραμμενίδης, Αθήνα, “Διάυλος”, 2014,σελ. 169-173

επικεντρώνεται στις γλωσσικές δομές και, τέλος, στα ιδιάζοντα μεταφραστικά λάθη τα οποία συνδέονται με ένα ιδιαίτερο μεταφραστικό πρόβλημα του πρωτότυπου.

Ακόμα και αν, παρά τις υποθετικές ερμηνείες που δώσαμε για τις πιθανές αιτίες της πολυετούς “επιβίωση” της πρώτης κακής μετάφρασης, εξακολουθούμε να θεωρούμε περίεργη και δυσερμήνευτη τη χρονικά τεράστια καθυστέρηση μέχρι να επιχειρηθεί μια νέα μετάφραση όταν μάλιστα ήταν σαφές, από τα πρώτα χρόνια κυκλοφορίας της μετάφρασης της Τσαλικίδου, ότι το κείμενο δεν είχε κανένα από τα στοιχεία που θα το χαρακτήριζαν επιτυχημένο. Επρόκειτο για ένα κακοποιημένο κείμενο, ανάξιο του ονόματος της Duras και της επιτυχίας που από τους πρώτους μήνες κατέγραψε στη Γαλλία και τις γαλλόφωνες χώρες *Ο Εραστής*.

Το 2017 λοιπόν, τριάντα δυο χρόνια μετά από την πρώτη μετάφραση στα ελληνικά του *Εραστή*, μια δεύτερη μετάφραση θα δημοσιευτεί, αυτή τη φορά από τον εκδοτικό οίκο “Μεταίχμιο” στη σειρά “Μεγάλες αφηγήσεις”. Από το 1985 μέχρι το 2017, υπήρξε ικανό χρονικό διάστημα όχι μόνο για να καταστεί συνειδητή η ανάγκη επαναμετάφρασης του βραβευμένου μυθιστορήματος αλλά και για να σημειωθεί και καταγραφεί το όλο και περισσότερο αυξανόμενο ενδιαφέρον του ελληνικού κοινού, της κριτικής αλλά και του ακαδημαϊκού χώρου για την προσωπικότητα και την πολύπλευρη δημιουργική μορφή της Duras. Στη διάρκεια αυτής της τριακονταετίας, νέες μεταφράσεις βιβλίων της εκδόθηκαν στην Ελλάδα,³⁶⁹ θεατρικά της έργα διδάχτηκαν, κινηματογραφικά της έργα (σε δική της σκηνοθεσία ή άλλων σκηνοθετών βασισμένα σε βιβλία της) προβλήθηκαν, με κορυφαία στιγμή τον επιτυχημένο κινηματογραφικό *Εραστή* του Jean-Jacques Annaud το 1992.³⁷⁰ Διαδρομή γνωριμίας, ανακάλυψης και καθιέρωσης μιας μεγάλης κυρίας των Γαλλικών Γραμμάτων στην Ελλάδα.

Η δεύτερη λοιπόν μετάφραση του *Εραστή* εμφανίζεται σε ευνοϊκό κλίμα υποδοχής. Το πόσο διαφορετική στόχευε και πέτυχε να είναι αυτή η έκδοση ο εκδοτικός οίκος “Μεταίχμιο”, σε σχέση με την πρώτη μετάφραση και έκδοση, και πόση σημασία έδωσε στη σχετική επανέκδοση, αντικατοπτρίζεται και στον πρόλογο που ανατέθηκε στη Χριστίνα Ντουνιά, Καθηγήτρια Νεοελληνικής Φιλολογίας στο Τμήμα Φιλολογίας του Ε.Κ.Π.Α. η οποία συνέγραψε ένα διθύραμβο του βιβλίου.³⁷¹ Αποτελεί και αυτό το

³⁶⁹ Βλ. σχετικά στο τρίτο μέρος της διατριβής

³⁷⁰ Περισσότερα για την κινηματογραφική αυτή προσαρμογή, βλ. στο πέμπτο μέρος της διατριβής

³⁷¹ Βλ. σχετικά εδώ, στο τρίτο μέρος της διατριβής

προλογικό κείμενο μια σαφή ένδειξη της τόνωσης της σταδιακής διείσδυσης της Γαλλίδας συγγραφέως και στον ακαδημαϊκό χώρο. Την απαιτητική μετάφραση του μυθιστορήματος αναλαμβάνει η Έφη Κορομηλά η οποία, πριν από τη συγκεκριμένη μετάφραση, έχει ήδη καταξιωθεί ως μεταφράστρια έργων γαλλικής λογοτεχνίας ανάμεσα στα οποία έργων των Verne, Sade, Voltaire, Chateaubriand, Stendhal, Balzac, Flaubert, Maupassant. Πρόκειται για μια διαδρομή η οποία πρέπει να εκτιμηθεί ως μια πολυετής άσκηση λογοτεχνικού ύφους οι καρποί της οποίας αποτυπώνονται στην ποιοτική μετάφραση του *Εραστή*.

Δεν θα προσφέραμε κάτι νέο στην έρευνα επαναλαμβάνοντας το αυτονόητο, πόσο δηλαδή απαραίτητη και αναγκαία ήταν η επαναμετάφραση του *Εραστή* μετά την αλλοίωση του ντουρασικού λογοτεχνικού κόσμου στην πρώτη μετάφραση. Ήρθε αρκετά αργά αυτή η επαναμετάφραση αλλά, έστω και αργά, λειτούργησε επιδιορθωτικά ως αποκατάσταση μιας εκκρεμότητας. Επειδή όμως οι όροι “επιδιορθωτικά” και “αποκατάσταση μιας εκκρεμότητας” θα μπορούσαν να θεωρηθούν ως διθύραμβοι, θα πρέπει, για να αξιολογηθεί και εκτιμηθεί, να αναφερθούμε συνοπτικά στο γιατί και πού η δεύτερη αυτή μετάφραση διαφέρει και υπερέχει της πρώτης.

Η πρώτη διαπίστωση στη οποία οδηγούμαστε, με βάση την προσεκτική αντιπαράθεση του πρωτότυπου γαλλικού κειμένου και της δεύτερης ελληνικής του μετάφρασης, είναι ότι η Κορομηλά εστιάζει περισσότερο στο κείμενο πηγή του οποίου σέβεται όλες τις συντεταγμένες. Είναι γνώστης του ντουρασικού κόσμου, του λογοτεχνικού μύθου του εραστή και ικανή ιχνηλάτης του αφηγηματικού χαρακτήρα του βιβλίου που μεταφράζει. Αγκαλιάζει σφαιρικά το κείμενο στο σύνολό του και δεν διστάζει να εξετάσει και υπολογίσει τη βαρύτητα του συγκεκριμένου. Είναι κάτοχος των νοηματικών και σημασιολογικών διαστάσεων της γλώσσας στόχο, δηλαδή της ελληνικής, και για το λόγο αυτό η ανάγνωση της μετάφρασής της αποτυπώνει όλους τους “χρωματισμούς” του *Εραστή* δίνοντας έντονα την εικόνα μιας δημιουργικής δεύτερης γραφής. Διατηρεί μεν μια προσκόλληση στις συντακτικές δομές αλλά φροντίζει να κατανοήσει σωστά και να αποδώσει δόκιμα μεμονωμένες προτάσεις που αποτελούν μέρος της συνολικής δομής. Σε αντίθεση με την πρώτη μετάφραση του 1985, δεν υποπίπτει στα τραγικά μεταφραστικά ολισθήματα που καταγράφηκαν και αναφέρθηκαν ανωτέρω. Αντιμετωπίζει με επιτυχία τις περισσότερες και σημαντικότερες μεταφραστικές δυσκολίες που συναντά κάτι που οφείλεται προφανώς

τόσο στη εξοικείωση με το πρωτότυπο μέσα από αναγνώσεις του *Εραστή* αλλά και του συνόλου του έργου της μεταφραζόμενης συγγραφέως. Αν δεν κινδυνεύαμε να χαρακτηριστούμε υπερβολικά διθυραμβικοί σε σχέση με την ανάληψη της επαναμετάφρασης του *Εραστή* από άτομο που είχε τα εχέγγυα της επιτυχημένης αυτή τη φορά μεταφοράς του μυθιστορήματος στον ελληνικό πολιτισμικό κώδικα, θα δανειζόμασταν εκφράσεις των Hatim & Mason σχετικά με την ικανότητα του μεταφραστή και οι οποίες ταιριάζουν απόλυτα στη μεταφράστρια Κορομηλά: γλωσσική και εξωγλωσσική/πολιτισμική ικανότητα, μεταφραστική/μεταβατική ικανότητα, ερευνητική ικανότητα, οργανωτική/στρατηγική ικανότητα.³⁷²

Σε αυτή τη θετικότερη εκτίμηση σχετικά με τη μεταφραστική δεινότητα της Κορομηλά θα προσθέταμε και τη χρήση προσωπικών μικροστρατηγικών που πιθανόν εφευρίσκει στη διάρκεια της επίπονης μεταφραστικής διαδικασίας. Πίσω βέβαια από τον όρο “μικροστρατηγική”, δεν μπορεί παρά να εννοούμε κυρίως την προσωπική μεταφραστική σκευή της μεταφράστριας η οποία συνίσταται περισσότερο στο δικό της μεταφραστικό τάλαντο (απότοκο, όπως ήδη σημειώσαμε, πολυετούς μεταφραστικής άσκησης κειμένων γαλλικής λογοτεχνίας) και την ικανότητα επιτυχημένης αναπαραγωγής ενός κειμένου σε έναν άλλο πολιτισμικό κώδικα παρά σε γνώση και εφαρμογή τεχνικών άμεσης μετάφρασης. Δίχως διάθεση απαξίωσης ή αποδόμησης της πρακτικής (και ουσιαστικής) αξίας των μεγάλων θεωρητικών, ας μας επιτραπεί η έκφραση της άποψης ότι το δάνειο, το έκτυπο, η κατά λέξη μετάφραση, η μετάταξη, η μετατροπή, η ισοδυναμία και η μετατροπή, ακόμα και αν εξακολουθούν να αποτελούν αναγνωρισμένες και καθιερωμένες τεχνικές στο ερευνητικό επίπεδο και τη μεταφραστική προσέγγιση, εντούτοις από ελάχιστους μεταφραστές λογοτεχνίας είναι γνωστές πόσο μάλλον δε δεν λαμβάνονται υπόψη ώστε να τύχουν επιλογών που θα συνέβαλαν στην επίλυση μεταφραστικών δυσκολιών. Το αν η ταξινόμηση των στρατηγικών μετάφρασης βασίζεται κατά κύριο λόγο στη γλωσσολογική ανάλυση της μεταφραστικής διαδικασίας όπως και το γεγονός ότι η προσέγγιση της μετάφρασης μέσα από τη γλωσσολογία άσκησε τεράστια επιρροή στις μεταφραστικές σπουδές, ενδιαφέρει πάντα τον μεταφρασιολόγο και γενικότερα τον ερευνητή και πολύ λιγότερο τον εκάστοτε μεταφραστή λογοτεχνίας στις επιλογές του απόδοσης ενός μυθιστορηματικού κώδικα.

³⁷² Βλ. Hatim B. & Mason I., *The Translator as a Communicator*, Routledge, London-New York, 1997

Επειδή όμως, ακόμα και αν δεχτούμε ότι έχει βάση ο ισχυρισμός περί μη δυνατότητας πρακτικής μεταφραστικής βοήθειας από τις γνωστές στρατηγικές, εντούτοις η χρησιμότητά τους για εμάς αλλά και τον ερευνητή του μέλλοντος αναδεικνύεται από τα όσα συχνά μεγάλα ονόματα της μεταφρασιολογίας έχουν καταθέσει. Θεωρούμε, για δώσουμε ένα κλασικό παράδειγμα, ότι αποτυπώνουν την επιτυχία της μετάφρασης της Κορομηλά ως προς τη δεξιότητα που καταθέτει στη δημιουργία λογοτεχνικού κειμένου στα ελληνικά, οι τέσσερις προτάσεις για τις οποίες κάνει λόγο η Christiane Nord³⁷³:

1. Ο μεταφραστής ερμηνεύει το κείμενο-προέλευσης όχι μόνο αναφορικά με την πρόθεση του αποστολέα, αλλά επίσης αναφορικά με τη συμβατότητά του προς την κατάσταση-στόχος.
2. Το κείμενο-στόχος πρέπει να συντίθεται κατά τέτοιο τρόπο, ώστε να εκπληρώνει στην κατάσταση-στόχος λειτουργίες συμβατές με την πρόθεση του αποστολέα.
3. Ο κειμενικός κόσμος της μετάφρασης θα πρέπει να επιλέγεται σύμφωνα με την προτιθέμενη λειτουργία του κειμένου-στόχος.
4. Τα κωδικοποιημένα στοιχεία θα πρέπει να επιλέγονται κατά τέτοιο τρόπο, ώστε το αποτέλεσμα του κειμένου-στόχος να ανταποκρίνεται στις προτιθέμενες λειτουργίες του.

Εκτός όμως από τις προτάσεις της Nord, μια ακόμα σημαντική παράμετρος που μας οδηγεί στη διαπίστωση και το συμπέρασμα ότι η μετάφραση της Κορομηλά είναι δόκιμη και, συγκρινόμενη με της Ταλικίδου, σαφώς καλύτερή της, είναι η ταύτιση σε μεγάλο βαθμό των όσων αναφέρονται στους έξι γενικούς κανόνες για το μεταφραστή πεζογραφίας σύμφωνα με τον Hilaire Belloc - όπως αναφέρει η Bassnett -³⁷⁴ με όσα προσέχει και επιλέγει η Κορομηλά, ακόμα και μη έχοντας γνώση των συγκεκριμένων κανόνων, ώστε να αποφύγει τα κατακριτέα μεταφραστικά λάθη:

1. Να θεωρεί την εργασία του ως ενιαία και αναπόσπαστη. Η μετάφραση μπορεί να διασπαστεί σε ενότητες, αρκεί καθεμία από αυτές να συσχετίζεται με το υπόλοιπο σύνολο.

³⁷³ B. Christiane Nord, *Η Μετάφραση ως.....ο.π.*, υποενότητα “Ανάλυση κειμένου-πηγής, πακέτο μεταφραστικών οδηγιών και προσδιορισμός μεταφραστικών προβλημάτων”, σελ. 137-142.

³⁷⁴ S. Bassnett, *Translation Studies...op.cit.*, p. 132-133

2. Να αποδίδει τον κάθε ιδιωτισμό με ιδιωτισμό. Στην προκειμένη περίπτωση απαιτούνται ισοδύναμες εκφράσεις της γλώσσας-στόχου
3. Να λαμβάνει υπόψη του το σκοπό της εκάστοτε λέξης, φράσης, έκφρασης, πρότασης και να τον μεταφέρει στη γλώσσα-στόχο.
4. Να είναι ιδιαίτερα προσεκτικός με εκείνες τις λέξεις και δομές της γλώσσας προέλευσης που, αν και φαινομενικά αντιστοιχούν σε ορισμένες λέξεις και δομές της γλώσσας-στόχου, στην πραγματικότητα δεν υπάρχει αντιστοιχία .
5. Να κάνει γενναίες μετατροπές, προκείμενου να αναστήσει την πεμπτουσία του αυθεντικού έργου στη γλώσσα-στόχο.
6. Τέλος, να μη διανθίζει το κείμενό του.

Αν λόγω των μεταφραστικής φύσης των ζητημάτων που ανέκυψαν από την προσέγγιση της πρώτης ελληνικής μετάφρασης του *Εραστή* δόθηκε έμφαση, στο τμήμα αυτό της διατριβής μας, στην επικέντρωση της συζήτησης στο μεταφραστικό λάθος, στην περίπτωση της δεύτερης μετάφρασης, θα επαναπροσεγγίσουμε, συμπερασματικά, την έννοια της επαναμετάφρασης με γνώμονα τα όσα προέκυψαν από την κριτική του μεταφράσματος της Κορομηλά.³⁷⁵

Είναι βέβαια σαφής και αδιαμφισβήτητη η διαπίστωση ότι *Ο Εραστής*, ως λογοτεχνικό έργο, επαναμεταφράστηκε αρκετά χρόνια μετά την έκδοση της πρώτης του μετάφρασης αποτελώντας όχι απλά μια νέα μεταφραστική εκδοχή αλλά κυρίως μια αποκατάσταση της τάξης και ανάδειξη της λογοτεχνικής αξίας η οποία είχε διασαλευτεί με την πρώτη κακή μετάφραση. Η σύγκριση των δυο ελληνικών μεταφράσεων οδηγεί στο συμπέρασμα ότι ο βασικός λόγος για να πραγματοποιηθεί η επαναμετάφραση δεν ήταν τόσο για να επικαιροποιηθεί μια παρωχημένη ελληνική

³⁷⁵ Σχετικά με την επαναμετάφραση, βλ., μεταξύ άλλων και δυο μεταπτυχιακές εργασίες: 1.Της Ελένης Μιχαλάκη, “Το φαινόμενο των πολλαπλών μεταφράσεων-επαναμεταφράσεων. Η περίπτωση του μυθιστορήματος *Νανά* του Emile Zola”, Ιόνιο Πανεπιστήμιο, Τμήμα Ξένων Γλωσσών, Μετάφρασης και Διερμηνείας, Πρόγραμμα Μεταπτυχιακών Σπουδών “Επιστήμη της Μετάφρασης: Θεωρία και Διδακτική της Μετάφρασης και της Διερμηνείας”, Κέρκυρα, Σεπτέμβριος 2010 και 2.Χρυσούλα Γρηγοριάδου, “Αναμετάφραση και Γλωσσική Επικαιροποίηση. Η νεανική ιδιόλεκτος στο *The Catcher in the Rye*, του J.D. Salinger”, Διπλωματική εργασία για την απόκτηση Μεταπτυχιακού Διπλώματος στη Μετάφραση, ΑΡΙΣΤΟΤΕΛΕΙΟ ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ ΘΕΣΣΑΛΟΝΙΚΗΣ, ΔΙΑΤΜΗΜΑΤΙΚΟ ΠΡΟΓΡΑΜΜΑ ΜΕΤΑΠΤΥΧΙΑΚΩΝ ΣΠΟΥΔΩΝ “ΔΙΕΡΜΗΝΕΙΑ ΚΑΙ ΜΕΤΑΦΡΑΣΗ” των τμημάτων Φιλολογίας, Αγγλικής Γλώσσας και Φιλολογίας, Γαλλικής Γλώσσας και Φιλολογίας, Γερμανικής Γλώσσας και Φιλολογίας, Ιταλικής Γλώσσας και Φιλολογίας, Θεσσαλονίκη, 2015

γλώσσα η οποία χρησιμοποιείται στην πρώτη μετάφραση όσο για να βελτιωθεί η ποιότητα της μετάφρασης, με βάση και γνώμονα την πιστότητά της στο γράμμα και το πνεύμα του πρωτοτύπου. Ο εκδοτικός οίκος ‘Μετάιχμιο’ και η μεταφράστρια Έφη Κορομηλά στόχευαν σε μια αναθεωρημένη έκδοση του κειμένου-πηγή, σε μια παρουσίαση μιας νέας ερμηνείας του *Εραστή*, σε μια δημιουργική απάντηση στην απαιτητική ντουρασική μυθιστορηματική γραφή. Ήθελαν να καταθέσουν το δικό τους στίγμα σε μια δυναμική και ανανεωτική επανεμφάνιση ενός κλασικού πια λογοτεχνικού βιβλίου των Γαλλικών Γραμμάτων.

Το 2017 όμως, η νέα αυτή ερμηνεία του πρωτοτύπου κειμένου προέκυψε όχι μόνο από τη συνειδητοποίηση της ανάγκης η οποία επιτάσσεται από τα χαρακτηριστικά του κειμένου πηγή αλλά και από τις ανάγκες και τις αλλαγές που παρατηρούνται στο σύστημα της κουλτούρας που υποδέχεται το μετάφρασμα. Η γλώσσα, ως ζωντανός οργανισμός, μεταβάλλεται διαρκώς, καθιστώντας αναγκαίο το συγχρονισμό ενός κειμένου με την εποχή στην οποία παράγεται. Αποτελεί κοινό τόπο το ότι κάθε γενιά φέρει εμπειρίες οι οποίες παρεμβαίνουν καθοριστικά στην ανάγνωση και την ερμηνεία. Η επαναμετάφραση λοιπόν καλείται να γεφυρώσει το κενό ανάμεσα στη εποχή του προϋπάρχοντος κειμένου και την εποχή του αναγνώστη. Εδώ έρχονται ως ερμηνευτικοί αρωγοί όλοι οι προαναφερθέντες θεωρητικοί³⁷⁶ οι οποίοι κάνουν λόγο για νόρμες και αξίες. Είναι σαφές ότι το ελληνικό αναγνωστικό κοινό αλλά και στο σύνολό της η ελληνική κοινωνία του τέλους της δεύτερης δεκαετίας του αιώνα μας διαφέρει σε κάποια σημεία από το αντίστοιχο της δεκαετίας του 1980. Και βέβαια, εκτός από το κοινό, υπάρχει πια, στις μέρες μας, μια νέα κριτική ερμηνεία από εξειδικευμένους ερευνητές που οδηγεί σε μια νέα ανάγνωση του πρωτοτύπου, κάτι που, όπως ήδη επισημάνθηκε, απουσίαζε στα μέσα της δεκαετίας του 1980.

Ως εκ τούτου, ο πολιτισμός στον οποίο αναφέρεται η Κορομηλά ως μεταφράστρια έχει σίγουρα ελαφρώς διαφοροποιημένα λογοτεχνικά ακούσματα σε σχέση με τη εποχή που μεταφράζει η Τσαλικίδου. Η Κορομηλά επιχειρεί ένα δύσκολο εγχείρημα λαμβάνοντας υποχρεωτικά υπόψη ότι μεταφράζει σε εποχή αλλαγών που

³⁷⁶ S. Brownlie, ‘‘Narrative Theory and Retranslation Theory’’ στο *Across Languages and Cultures*, 7: 2, 2006, T. Hermene, ‘‘Norms and the determination of translation: A Theoretical Framework’’ στο A.-R. & M.C.-A Vidal (eds), *Translation, Power, Subversion*. Cleverdon, Philadelphia, & Adelaide: Multilingual Matters, 1996, J. Tianmin, ‘‘Translation in context’’, στο *Translation Journal*, 10:2, 2006) και C. Schäffner, ‘‘The concept of norms in translation studies’’, στο *Current issues in Language and Society*, 5:1&2, 1998

παρατηρούνται στο σύστημα της κουλτούρας που υποδέχεται το μετάφρασμα, σε μια κοινότητα που δείχνει να προχωρεί πια σε διαφορετικές ερμηνείες, εφαρμόζοντας τις δικές της αξίες στο κείμενο, προσαρμόζοντας το κείμενο με τους κανόνες και τις συμβάσεις της γλώσσας-στόχου και του πολιτισμού της. Θα λέγαμε λοιπόν ότι το κύρος του κειμένου στη νέα κουλτούρα έχει διαδραματίσει σημαντικό ρόλο στο να προκύψει μια δεύτερη μετάφραση, αρτιότερη από την πρώτη και πιο κοντά στις παραμέτρους του πολιτιστικού γίγνεσθαι του νέου αιώνα.

Στη θεωρία σχετικά με την επαναμετάφραση, είδαμε ότι σημαντικό ρόλο διαδραματίζουν και οι επικρατούσες κοινωνικές συνθήκες. Ως λογοτεχνικό λοιπόν έργο, *Ο Εραστής* ανήκει σε μια συγκεκριμένη χρονική περίοδο με την οποία συνδέεται καθώς και με ένα συγκεκριμένο τόπο και ένα συγκεκριμένο κειμενικό περιβάλλον. Κάθε εποχή έχει τους δικές της θεωρήσεις, διέπεται από διαφορετικού είδους μεταφραστικές νόρμες οι δε προσδοκίες των ανθρώπων διαφέρουν. Το 1985, το βραβευμένο βιβλίο της Duras “κακοπέφτει” στα χέρια της Τσαλικίδου σε μια εποχή που δεν εμφανίζονται αντιδράσεις αφού, μέσα στην πληθώρα των μεταφρασμένων από ξένες γλώσσες στα ελληνικά λογοτεχνικών έργων, οι προσδοκίες του κοινού και της όποιας υπάρχουσας κριτικής διαφέρουν αισθητά από τις αντίστοιχες του 2017. Τότε προφανώς αρκούντο σε μια πρώτη γνωριμία με το φημισμένο μυθιστόρημα εμπιστευόμενοι (σχεδόν τυφλά) και το όνομα του εκδοτικού οίκου. Διάβαζαν απλά τον *Εραστή*, το βραβευμένο μυθιστόρημα, δίχως να αισθάνονται ενοχλημένοι από όσα ανακάλυπταν στις σελίδες του αφού δεν υπήρχε αντιπαράθεση του πρωτότυπου γαλλικού κειμένου με την ελληνική μετάφραση για να καταδειχθεί η μετριότητα και το αδόκιμό της. Η διαφορά ανάμεσα στη πρώτη και δεύτερη μετάφραση του *Εραστή* αποτελεί τρανή απόδειξη ότι, επειδή ο στόχος είναι να προκύψει ένα λειτουργικά κατάλληλο κείμενο, οι επικρατούσες νόρμες στην κουλτούρα-στόχος στις διαφορετικές χρονικές περιόδους κατά τις οποίες λαμβάνει χώρα η μετάφραση αποτελούν την αιτία των διαφορών ανάμεσα στις αρχικές μεταφράσεις και στις επαναμεταφράσεις.

Το περιεχόμενο βέβαια του όρου “νόρμες”, όπως τονίζουν οι θεωρητικοί, εξαρτάται από τον βαθμό στον οποίο τα μέλη μιας κοινότητας συμφωνούν γενικά με το αν μια πράξη θεωρείται “σωστή” ή όχι. Εδώ, σε αντίθεση με την απουσία ελέγχου και κριτικής στην πρώτη μετάφραση, έχει πια στη δεύτερη μετάφραση υπεισέλθει η συχνά έντονη κριτική ματιά. Οι γλωσσικές επιλογές της Κορομηλά τυγχάνουν ελέγχου

και αν και όπου πρέπει αμφισβήτησης. Η κομβική λοιπόν και για τη δική μας προσέγγιση της επαναμετάφρασης του *Εραστή* από την Κορομηλά λέξη, είναι η έννοια της “αξίας”. Οι νόρμες είναι άρρηκτα συνδεδεμένες με τις επικρατούσες αξίες σε μια κοινωνία, οι δε αξίες, με τη σειρά τους, αντικατοπτρίζουν τις σχέσεις ισχύος στην εν λόγω κοινωνία. Οι μεταφράσεις, επομένως, δεν μπορούν να υπάρξουν ανεξάρτητα από τις αξίες.³⁷⁷

Και επειδή όταν αναφερόμαστε εδώ σε αξίες εννοούμε κυρίως αισθητικές και κοινωνικές και λιγότερο ηθικές, ας αναφέρουμε ότι ζήτημα αξιών θέτει ουσιαστικά ο Κώστας Κουτσογιάννης όταν κάνει λόγο για ανάγκες του κοινού που διαρκώς μεταβάλλονται :

«Ό,τι είναι σήμερα en vogue, αύριο κιόλας είναι passé. Ήδη, απομακρυνόμενα από το χρονικό σημείο της συγγραφής τους, όλα τα έργα χάνουν σε αμεσότητα. Η γλωσσική τους επένδυση απαρχαιώνεται, η τεχνοτροπία τους, η τόσο καινοτομική κάποτε, καταντάει αναδρομικά τετριμμένη, όλο και περισσότερα πραγματολογικώς άδηλα σημεία υπονομεύουν για τον νεότερο αναγνώστη την απρόσκοπτη κατανόηση του περιεχομένου τους. Πώς λοιπόν υπάρχουν κείμενα που εξακολουθούν να μας είναι χρήσιμα, παρότι οι προσλαμβάνουσες παραστάσεις του κοινού που τα δεξιώνεται έχουν αλλάξει δραστικά από εκείνες της εποχής της γραφής τους;»³⁷⁸

Ίσως οι επιτυχημένες επαναμεταφράσεις λογοτεχνικών έργων (όταν αυτό βέβαια συμβαίνει...) να αποτελεί μια απάντηση σε κάποια από τα ανωτέρω ερωτήματα. Αν ισχυριστούμε ότι η λογοτεχνία στον αιώνα μας εξακολουθεί στην Ελλάδα να αποτελεί σημαίνον αισθητικό και μορφωτικό αγαθό, εντασσόμενο στο πλαίσιο της ανθρωπιστικής παιδείας ως φορέας οικουμενικών αξιών, καταδεικνύοντας συγχρόνως την ιδιαίτερη γλωσσική και πολιτισμική φυσιογνωμία ενός λαού, τότε η επαναμετάφραση ενός μυθιστορήματος όπως *Ο Εραστής* μόνο ως τυχαίο εκδοτικό γεγονός δεν μπορεί να καταγραφεί. Και βέβαια η έκφραση “εκδοτικό γεγονός” φωτογραφίζει τον εκδοτικό παράγοντα και την αγορά του βιβλίου σε σχέση με το φαινόμενο της επαναμετάφρασης. Μια σύντομη σταχυολόγηση των βιβλίων που επανεκδόθηκαν στον αιώνα μας αναδεικνύει μια συνεχιζόμενη τάση επιστροφής στο παρελθόν μέσα από επαναμεταφράσεις. Αν η επιλογή των έργων αποτελεί πια

³⁷⁷ Βλ. κυρίως C. Schäffner

³⁷⁸ Κώστας Κουτσογιάννης, “Πώς διαμορφώνονται οι λογοτεχνικές αξίες;”, στο <https://bookpress.gr/stiles/eponimos/16196-pos-diamorfonontai-oi-logotexnikes-aksies>, 25 Σεπτεμβρίου 2022

συστηματικότερη εκδοτική γραμμή-πολιτική, ενδεικτική της πρόσληψης συγγραφέων που θεωρούμε κλασικούς ώστε να προβαίνουμε στην επανάγνωσή τους, τότε αυτό είναι ένδειξη ύπαρξης αξιών που συνδιαμορφώνουν όσοι σχετίζονται με το λογοτεχνικό έργο και τη μετάφρασή του και κυρίως στο προσλαμβάνον κοινό. Δίπλα σε συχνά επιτυχημένες επαναμεταφράσεις έργων μεγάλων πεζογράφων, *Ο Εραστής* αναδεικνύεται σε λογοτεχνική αξία αφού δείχνει να ανταποκρίνεται στον ανατρεπτικό χαρακτήρα της Λογοτεχνίας που ζητά στον αιώνα μας η ελληνική κοινωνία. Η αμφισβήτηση παραδοσιακών μυθιστορηματικών δομών, η ανατρεπτικότητα γενικότερα της γραφής, η τολμηρότητα του θέματος, ο αυτοβιογραφικός τόνος της αφηγήτριας, συγκροτούν στοιχεία που χαρακτηρίζουν την “αναγνωστική ηθική” ενός εξελισσόμενου από την πρώτη μέχρι τη δεύτερη μετάφραση αναγνωστικού κοινού και κριτικών της μετάφρασης. Δεν θα ήταν ίσως υπερβολή αν εκφέραμε την άποψη ότι η δεύτερη μετάφραση, προσλαμβάνεται από μια σαφώς διαφοροποιούμενη ελληνική κοινωνία με νόρμες που έχουν πια κάνει την απαραίτητη χρονική τους διαδρομή και έχουν πια γίνει χαρακτηριστικό της ελληνικής ψυχосύνθεσης :

« Ο όρος “νόρμα” αφορά στις κοινωνικές νόρμες, τις προσδοκίες της κοινωνίας και τα στερεότυπα που συνοδεύουν το βιολογικό μας φύλο. Αν και τα τελευταία χρόνια έχει ξεκινήσει ένας εύλογος διάλογος και μια αμφισβήτηση των έμφυλων ρόλων, κυρίως χάρη στο φεμινιστικό κίνημα, οι επιπτώσεις αυτής της κατηγοριοποίησης, του διαχωρισμού και της εμμονικής διάκρισης μεταξύ των φύλων, καθίστανται ορατές σε όλες τις προηγούμενες γενιές που αποτέλεσε καθοριστικό βίωμα τους».³⁷⁹

Κάτω από αυτό το σκεπτικό, η επαφή με ένα επαναμεταφρασμένο κείμενο που προτείνει μια νέα αισθητική, συμβάλλει γενικότερα στην ενασχόληση με τα λογοτεχνικά, διευρύνει τον ορίζοντα των εμπειριών και το βάθος της ευαισθησίας του αναγνωστικού κοινού δημιουργώντας, με το τρόπο αυτό, μια νέα γενιά αναγνωστών και ερμηνευτών. Η διαφορά ανάμεσα στο 1985 και το 2017 σε αξιακό επίπεδο, είναι ότι σήμερα, τριάντα δυο χρόνια μετά από την πρώτη μετάφραση του *Εραστή*, το πεδίο έχει πια αισθητά αλλάξει και η μετάφραση της Κορομηλά έρχεται σε περίοδο όπου μελετητές της μετάφρασης, των πολιτισμικών σπουδών, των σύγχρονων γλωσσών και όσοι ασχολούνται επαγγελματικά με τη μετάφραση διαμορφώνουν ήδη ένα διαφορετικό αξιακό κώδικα. Σήμερα, σε αντίθεση με τις κοινωνικές, πολιτικές και

³⁷⁹ Αγγελική Λιάμα, “Έμφυλοι ρόλοι: Οι νόρμες που μας καθορίζουν τη ζωή”, στο <https://www.offlinepost.gr/2022/02/27/emfiloi-rolloi-oi-normes-pou-mas-kathorizoun-ti-zoi/>, 27 Φεβρουαρίου, 2022

πολιτισμικές προεκτάσεις της μετάφρασης της δεκαετίας του 1980, η επαναμετάφραση προσεγγίζεται με έμφαση στην έννοια της καθολικότητας και της κοινότητας. Το πολυπολιτισμικό και διαπολιτισμικό υπόβαθρο του έργου της Γαλλίδας συγγραφέως εκτιμάται πια κάτω από μια νέα ουμανιστική οπτική. Η ανάγνωση ενδιαφέρει ακόμη περισσότερους, αν σκεφτούμε ότι λόγω της παγκοσμιοποίησης, της τηλεργασίας και της τηλεμετανόησης, ο ρόλος της μετάφρασης είναι πλέον κομβικός σε πολλούς τομείς της ζωής μας οδηγώντας τον σημερινό μεταφραστή λογοτεχνίας σε θέση δράσης μέσα σε μια συντονισμένη πολιτική για το βιβλίο και την έκδοση. Σήμερα, όσο ποτέ, «η μετάφραση μπορεί να είναι μια πράξη κατάφασης σε σχέση με μια ευρύτερη και εξίσου καταφατική φιλοσοφική και ηθική προσέγγιση της λογοτεχνίας και του κόσμου».³⁸⁰

³⁸⁰ Βασίλης Παπαγεωργίου, “Η μετάφραση ως πράξη κατάφασης”, στο <https://www.hartismag.gr/hartis-55/klimakes/i-metafrasi-os-praksi-katafasis>, *ΧΑΡΤΗΣ* 55, ΙΟΥΛΙΟΣ 2023

ΠΕΜΠΤΟ ΜΕΡΟΣ

Η κινηματογραφική εκδοχή του Εραστή

Α. ΛΟΓΟΤΕΧΝΙΑ ΚΑΙ ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟΣ

1. Αγαπημένα θέματα και λογοτεχνικά έργα που αποτυπώθηκαν στη μεγάλη οθόνη

Ανάμεσα στο πλήθος αναφορών στη συνάντηση του λογοτεχνικού κειμένου με την έβδομη τέχνη, ας επιλέξουμε μια σύντομη αλλά ουσιαστική και περιεκτική ανάρτηση του Νίκου Αντωνάκου σχετική με τη μεταφορά της Λογοτεχνίας στον Κινηματογράφο. Το κείμενό του ξεκινά με την επισήμανση ότι κοινό χαρακτηριστικό της Λογοτεχνίας και του Κινηματογράφου είναι η αφήγηση και ότι στα πρώτα του βήματα ο κινηματογράφος, όπως ήταν φυσικό, ήταν απασχολημένος με τη διαμόρφωση της γλώσσας του. Στη συνέχεια, σημειώνεται ότι αυτή η ταύτιση του κινηματογράφου με τη φόρμα της Λογοτεχνίας, την αφήγηση, δεν άργησε να μεταφερθεί και στο περιεχόμενό του. Ως μια από τις πρώτες και έκτοτε σταθερές προτιμήσεις μεταφοράς βιβλίου στη μεγάλη οθόνη ήταν η *Βίβλος*. Η ιστορία του Χριστού, η χριστιανική φιλολογία γενικά, έχει γυριστεί κατά κόρο. Οι κινηματογραφιστές είχαν έτοιμο “δραματικό” υλικό, γνωστό στον καθένα, τουλάχιστον στις χριστιανικές χώρες και δεν δίστασαν να εκμεταλλευτούν αυτή την περίσταση.

Μετά όμως τη *Βίβλο* και τη θρησκευτική φιλολογία, η ιστορία και η μυθολογία ήταν οι επόμενες μεγάλες πηγές από τις οποίες προμηθεύονταν και προμηθεύεται ακόμα τα θέματα του ο κινηματογράφος. Πλήθος ταινιών έχουν γυριστεί με έμπνευση από την ιστορία και τη μυθολογία. Τρωικός πόλεμος, Αχιλλέας, Οδυσσέας, Πάρις, Ωραία Ελένη, ήταν και παραμένουν κάποια από τα αγαπημένα θέματα του κινηματογραφικού κοινού. Η κατεξοχήν όμως ιστορική ταινία περικλείει πολλά είδη κινηματογράφου, όπως γούεστερν, πολεμικά, κλπ. Εδώ, ο ερευνητής αναφέρει μια κλασική ιστορική ταινία που καταγράφηκε στον κινηματογράφο, την “Εκτέλεση της Μαρίας Στιούαρτ”, του Alfred Clark που γυρίστηκε το 1895. Λίγα χρόνια αργότερα, οι αδελφοί Lumière γύρισαν μια κινηματογραφική σειρά με τον γενικό τίτλο “Ιστορικές Απόψεις”. Ακολούθησαν οι Ιταλοί με τα δικά τους ιστορικά αφηγήματα. Μεγάλο επίτευγμα της εποχής, το 1914, ήταν η ταινία “Cabiria”, αναφορά στην καταστροφή της Καρχηδόνας από τους Ρωμαίους.

Ο Αντωνάκος σημειώνει ότι στη συνέχεια τη σκυτάλη πήραν οι Αμερικάνοι με δυο ιστορικές ταινίες σταθμό, τη “Γέννηση Ενός Έθνους” (1915) και τη “Μισαλλοδοξία” (1916) του David Griffith για να ακολουθήσουν οι “Δέκα Εντολές” (1923,1956) του Cecil B. DeMille, το “Μπεν Χουρ” (1959), ο “Αιγύπτιος” (1954), η “Κλεοπάτρα” (1963) και η “Πτώση της Ρωμαϊκής Αυτοκρατορίας”(1964). Σε αυτούς τους ενδεικτικούς κινηματογραφικούς σταθμούς, δεν θα πρέπει να παραλείψουμε και κάποιες ταινίες εμπνευσμένες από ιστορικές προσωπικότητες όπως η Ιωσηφίνα, ο Ναπολέοντας, ο Ιβάν ο Τρομερός και ο Λένιν. Στο άρθρο σημειώνεται σωστά ότι πολλές από αυτές τις ταινίες είχαν μια σοβαρή προσέγγιση της ιστορίας ή των προσώπων με τα οποία καταπιάνονταν και πολλές άλλες μια καθαρά εμπορική αντιμετώπιση. Διαβάζουμε:

«Πάντως, ο κινηματογράφος έχει καταγράψει στο σελιλόιντ σχεδόν το μεγαλύτερο μέρος της ιστορίας της ανθρωπότητας! Μόνο που κανένας δεν μπορεί να ισχυρισθεί πως μπορείς να μάθεις ιστορία μέσα από τον κινηματογράφο. Η ιστορία, συνολικά, μάλλον έχει παραποιηθεί από τον κινηματογράφο. Και σε πάρα πολλές περιπτώσεις μάλλον έχει γελοιοποιηθεί!»³⁸¹

Εκτός όμως από τα ιστορικής έμπνευσης κινηματογραφικά έργα, η αναφορά αυτή δεν θα μπορούσε να παραβλέψει τις κορυφές της παγκόσμιας Λογοτεχνίας. Είναι αλήθεια πως από την αρχή της ζωής του κινηματογράφου αυτός συνδέθηκε στενά με τη λογοτεχνία αφού έδωσε χρώμα, ήχο και εικόνα σε σελίδες αγαπημένων βιβλίων και ψυχή σε ήρωες που μέχρι τότε ζούσαν μόνο μέσα στο μυαλό του κοινού. Ουσιαστικά πρόκειται για την αναπάντεχη συνάντηση δύο κόσμων από τη οποία ωφελήθηκαν και οι δυο αφού αναδείχθηκαν αριστουργήματα της έβδομης τέχνης ενώ, παράλληλα, μέσα από την κινηματογραφική τους προσαρμογή, έγιναν ακόμα γνωστότερα έργα της παγκόσμια λογοτεχνίας. Ο αναγνώστης και μελετητής μετατράπηκαν σε θεατή και κριτικό δημιουργώντας μια διαφορετική αντιμετώπιση του λογοτεχνικού έργου και του βιβλίου γενικότερα.

Ο εικοστός αιώνας υπήρξε αρκετά παραγωγική περίοδος στη διάρκεια της οποίας το κινηματογραφικό στερέωμα εμπλουτίστηκε με αμέτρητους χαρακτήρες της κλασσικής αλλά και πιο σύγχρονης λογοτεχνίας. Ανέκαθεν τα κλασικά έργα αποτελούσαν την προτίμηση των σκηνοθετών, ακόμα και αν το κινηματογραφικό αποτέλεσμα δεν ήταν

³⁸¹ Νίκος Αντωνάκος, “Κινηματογράφος και Λογοτεχνία”, POSTED ON 09/18/2011 BY 24GRAMMATA

πάντα επιτυχημένο. Όταν ο φιλόδοξος στόχος ενός σκηνοθέτη συνίσταται στη σύλληψη και δημιουργία ενός κινηματογραφικού ανάλογου ενός Tolstoy, ενός Zola, ενός Flaubert, ενός Proust ή ενός Kafka, είναι σαφής η πρόθεση να συνδεθεί ένας εμβληματικός λογοτεχνικός μύθος με την κινηματογραφική τέχνη, κάτι, όπως θα δούμε, κάθε άλλο παρά εύκολο είναι. Στο παγκόσμιο πάντως κινηματογραφικό στερέωμα υπήρξαν και συγγραφείς που εντάχθηκαν, ανά περιόδους, δυναμικά στη βιομηχανία του κινηματογράφου επιχειρώντας να προσεγγίσουν το χώρο του σεναρίου. Έτσι, με εφόδιο ένα σπουδαίο λογοτεχνικό έργο αλλά συχνά και εξοικείωση με την κινηματογραφική γλώσσα, τους συναντάμε άλλοτε να επιμελούνται οι ίδιοι διασκευές των βιβλίων τους και άλλοτε να γράφουν σενάρια από το μηδέν. Ενδεικτικές είναι οι περιπτώσεις των Raymond Chandler, Dashiell Hammett, F. Scott Fitzgerald, William Faulkner, Truman Capote, Tennessee Williams και Norman Mailer.

Σε μια σχετικά πρόσφατη ιστοσελίδα, με τίτλο “Διαχρονικά βιβλία που μετατράπηκαν σε κλασικές ταινίες”, καταγράφεται μια σύντομη, αποσπασματική αλλά ενδεικτική περιήγηση στην κλασική λογοτεχνία. Η περιήγηση ξεκινά με το βιβλίο που τιμήθηκε με το βραβείο Pulitzer του 1961. Αυτό δεν είναι άλλο από το *Όταν σκοτώνουν τα κοτσύφια*. Το κλασικό έργο της Harper Lee εκδόθηκε το 1960 στις ΗΠΑ και έγινε αμέσως μεγάλη επιτυχία. Διαδραματίζεται στα 1930 στον αμερικάνικο νότο και πραγματεύεται θέματα ρατσισμού και προκατάληψης. Η εξαιρετική υποδοχή που είχε το βιβλίο οδήγησε στην απόφαση να δημιουργηθεί ταινία. Η κινηματογραφική μεταφορά του μυθιστορήματος κυκλοφόρησε το 1962 με τον Gregory Peck στο ρόλο του Atticus Finch. Και η ταινία αποδείχθηκε μεγάλη επιτυχία κερδίζοντας μάλιστα τρία βραβεία Όσκαρ.

Την ίδια χρονιά που η ταινία “To Kill a Mockingbird” θα κυκλοφορούσε στους κινηματογράφους θα εκδιδόταν και το μυθιστόρημα του Anthony Burgess *Το κουρδιστό πορτοκάλι*. Το δυστοπικό σατυρικό έργο μιλά για ένα βίαιο μέλλον, στο οποίο η πολιτεία προσπαθεί να αναμορφώσει τον έφηβο πρωταγωνιστή. Σε αυτή την περίπτωση, η ταινία είναι ίσως πιο γνωστή από το μυθιστόρημα. Το “A Clockwork Orange” προβλήθηκε στη μεγάλη οθόνη το 1971 και τα πήγε εξαιρετικά στο box office. Στη συνέχεια, η αναφορά επιστρέφει στη δεκαετία του 1930, στην περίοδο που διαδραματίζεται το διαχρονικό βιβλίο του John Steinbeck *Άνθρωποι και ποντίκια*. Το μυθιστόρημα εκδόθηκε για πρώτη φορά το 1937 και σε αυτό διαβάζουμε για τις εμπειρίες δύο μεταναστών κατά την περίοδο της μεγάλης οικονομικής ύφεσης στις

ΗΠΑ. Αυτό το έργο άργησε να γίνει ταινία, με το “Of Mice and Men” του Gary Sinise να κάνει πρεμιέρα το 1992. Η ταινία διαγωνίστηκε στο φεστιβάλ των Καννών το 1992 και έλαβε πολύ θετικές κριτικές.

Περνώντας στη δεκαετία του 1970, μία από τις σπουδαιότερες κινηματογραφικές ταινίες προέρχεται από βιβλίο. Μιλάμε φυσικά για το θρυλικό *The Godfather* του Mario Puzo. Το κλασικό μυθιστόρημα κυκλοφόρησε το 1969 και παρουσιάζει την ιστορία του Vito Corleone, ενός μαφιόζου στη Νέα Υόρκη. Η ταινία κυκλοφόρησε το 1972. Στο cast συμμετείχαν τεράστια ονόματα, όπως ο Marlon Brando και ο Al Pacino. «Η ταινία τα πήγε εξαιρετικά από κάθε άποψη. Εμπορικά ήταν επιτυχία, οι κριτικές που έλαβε ήταν εξαιρετικά θετικές, ενώ σάρωσε και σε πολλά βραβεία. Στα Όσκαρ του 1973 ήταν υποψήφια σε 11 κατηγορίες και κέρδισε σε 3 από αυτές».³⁸²

Στα κλασικά βιβλία που έγιναν ταινίες δεν θα μπορούσε να μην αναφερθεί το αγαπημένο μυθιστόρημα που αργήσαμε να δούμε στη μεγάλη οθόνη *Έρωτας στα χρόνια της χολέρας* του Gabriel García Márquez. Το έργο του Κολομβιανού νομπελίστα συγγραφέα εκδόθηκε το 1985 στα ισπανικά και μεταφράστηκε στα αγγλικά το 1988. Η περίπλοκη ερωτική σχέση της Fermina και του Florentino, που τίθεται σε αμφισβήτηση από τον Urbino, μεταφέρθηκε στη μεγάλη οθόνη μόλις το 2007, σε σκηνοθεσία Mike Newell και με τους Javier Bardem, Giovanna Mezzogiorno και Benjamin Bratt στους πρωταγωνιστικούς ρόλους.

Εκτός από αυτή την αποσπασματική όμως αλλά αντιπροσωπευτική αναφορά σε κινηματογραφικούς σταθμούς που είχαν λογοτεχνική εκκίνηση- έμπνευση, συμβολή στην καταγραφή τίτλων λογοτεχνικών βιβλίων που έτυχαν κινηματογραφικής προσαρμογής προσφέρει και το γνωστό γαλλικό blog “Babelio”. Από ένα κατάλογο περίπου διακοσίων βιβλίων, που αποτυπώνουν αντιπροσωπευτικές κινηματογραφικές στιγμές του εικοστού και εικοστού πρώτου αιώνα, αναφέρουμε τα εξής: *Οι Άθλιοι* του Victor Hugo (πρώτη κινηματογραφική προσαρμογή το 1907), *Dracula* του Bram Stoker (πρώτη κινηματογραφική προσαρμογή το 1922), *Όσα παίρνει ο άνεμος* της Margaret Mitchell (πρώτη κινηματογραφική προσαρμογή το 1939), *Ο Υπέροχος Γκάτσμπυ* του Francis Scott Fitzgerald (πρώτη κινηματογραφική προσαρμογή το 1926), *Η σιωπή των αμνών* του Thomas Harris (κινηματογραφική προσαρμογή το 1991), *Ο*

³⁸² Βλ. σχετικά στο “Διαχρονικά βιβλία που μετατράπηκαν σε κλασικές ταινίες”, στο <https://blog.public.gr/diaxronika-vivlia-tainies>, 25 Φεβρουαρίου 2022

αφρός των ημερών του Boris Vian (κινηματογραφική προσαρμογή το 1968), *Ο Κώδικας Ντα Βίντσι* του Dan Brown (κινηματογραφική προσαρμογή το 2006), *Το κουρδιστό πορτοκάλι* του Anthony Burgess (κινηματογραφική προσαρμογή το 1971), *Oliver Twist* του Charles Dickens (πρώτη κινηματογραφική προσαρμογή το 1922), *Πέρα από την Αφρική* της Karen Blixen (κινηματογραφική προσαρμογή το 1985), *Οι τρεις σωματοφύλακες* του Alexandre Dumas (πρώτη κινηματογραφική προσαρμογή το 1909), *Το Πράσινο Μίλι* του Stephen King (κινηματογραφική προσαρμογή το 1999), *Germinal* του Émile Zola (κινηματογραφική προσαρμογή του 1993), *Ο πιανίστας* του Wladyslaw Szpilman (κινηματογραφική προσαρμογή το 2002), *Η Λίστα του Σίντλερ* του Thomas Keneally (κινηματογραφική προσαρμογή το 1993), *Η σιωπή της θάλασσας* του Vercors (κινηματογραφική προσαρμογή το 1947), *Jane Eyre* της Charlotte Brontë (πρώτη κινηματογραφική προσαρμογή το 1944), *Το όνομα του ρόδου* του Umberto Eco (κινηματογραφική προσαρμογή το 1986), *Ρεβέκκα* της Daphné Du Maurier (κινηματογραφική προσαρμογή του 1940), *Δώδεκα Χρόνια Σκλάβος* του Solomon Northup (κινηματογραφική προσαρμογή το 2014), *Ουδέν νεώτερον από το δυτικόν μέτωπον* του Erich Maria Remarque (πρώτη κινηματογραφική προσαρμογή το 1930), *Ο κύκλος των χαμένων ποιητών* του N. H. Kleinbaum (κινηματογραφική προσαρμογή το 1989), *Forrest Gump* του Winston Groom (κινηματογραφική προσαρμογή το 1994), *Το άρωμα* του Patrick Süskind (κινηματογραφική προσαρμογή το 2006), *Περηφάνια και Προκατάληψη* της Jane Austen (κινηματογραφική προσαρμογή το 1940), *Ταξίδι στο κέντρο της Γης* του Jules Verne (πρώτη κινηματογραφική προσαρμογή το 1959), *Η Δίκη* του Franz Kafka (κινηματογραφική προσαρμογή το 1962), *Το Ημερολόγιο της Άννας Φρανκ* της Anne Frank (κινηματογραφική προσαρμογή το 1959), *Η ωραία του Κυρίου* του Albert Cohen (κινηματογραφική προσαρμογή του 2013), *Το ημερολόγιο μιας καμαριέρας* του Octave Mirbeau (πρώτη κινηματογραφική προσαρμογή το 1946), *Madame Bovary* του Gustave Flaubert (πρώτη κινηματογραφική προσαρμογή το 1932), *Φαρενάιτ 451* του Ray Bradbury (κινηματογραφική προσαρμογή του 1966), *Σφαγείο Νούμερο 5* του Kurt Vonnegut Jr (κινηματογραφική προσαρμογή του 1972), *Έγκλημα στο Οριάν Εξπρές* της Agatha Christie (κινηματογραφική προσαρμογή του 1974), *The Thorn Birds* (*Τα πουλιά πεθαίνουν τραγουδώντας*), της Colleen McCullough (αμερικανική τηλεοπτική μίνι σειρά που μεταδόθηκε στο ABC από τις 27 έως τις 30 Μαρτίου 1983), *Άνθρωποι και ποντίκια* του John Steinbeck (πρώτη κινηματογραφική προσαρμογή το 1939), *Οι επικίνδυνες σχέσεις* του Pierre Choderlos de Laclos (πρώτη κινηματογραφική προσαρμογή το 1959), *Λυσσασμένη Γάτα* του Tennessee Williams (

κινηματογραφική προσαρμογή το 1958), *Ένα τραμ με το όνομα Πόθος* του Tennessee Williams (κινηματογραφική προσαρμογή το 1951), *Ο Μεγάλος Μωλν* του Alain-Fournier (πρώτη κινηματογραφική προσαρμογή το 1967), *Η Μεγάλη Στρατιά των Αφανών Ηρώων* του Joseph Kessel (κινηματογραφική προσαρμογή το 1969), *Ροβινσώνας Κρούσος* του Daniel Defoe (πρώτη κινηματογραφική προσαρμογή το 1902), *Ο Ξένος* του Albert Camus (κινηματογραφική προσαρμογή το 1967), *Το Κόκκινο και το Μαύρο* του Stendhal (κινηματογραφική προσαρμογή το 1954), *Θα φτύσω στον τάφο σας* του Boris Vian (κινηματογραφική προσαρμογή το 1959), *Εικοσιτέσσερις ώρες από τη ζωή μιας γυναίκας* του Stefan Zweig (πρώτη κινηματογραφική προσαρμογή το 1968), *Ένας έρωτας του Σουάν* του Marcel Proust (κινηματογραφική προσαρμογή το 1983), *Μπάριμπα Γκοριό* του Balzac (πρώτη κινηματογραφική προσαρμογή το 1944).

Αν και είναι πολλά τα λογοτεχνικά έργα που έτυχαν κινηματογραφικής προσαρμογής που δεν περιλαμβάνονται στην ανωτέρω αναφορά, ένα πρώτο συμπέρασμα που θα μπορούσε ίσως να εξαχθεί είναι ότι από την πλευρά των κινηματογραφικών παραγωγών και των σκηνοθετών υπάρχει μια προτίμηση τόσο σε κλασικότερα όσο και σε πιο σύγχρονα λογοτεχνικά κείμενα. Εκτός από ελάχιστα έργα που προέρχονται από τη ρωσική, σκανδιναβική, ιταλική και ισπανόφωνη λογοτεχνία, η πλειοψηφία των κινηματογραφικών προσαρμογών από την αυγή του εικοστού αιώνα μέχρι τις μέρες μας προέρχονται κυρίως από την αγγλόφωνη και τη γαλλόφωνη λογοτεχνική σφαίρα, κάτι απόλυτα φυσιολογικό με δεδομένη την πολιτιστική ακτινοβολία αυτών των δυο γλωσσών στις τελευταίες εκατονταετίες. Συχνά μάλιστα, ένα επιτυχημένο και ενδιαφέρον λογοτεχνικό έργο βρίσκει στη χώρα του μια πιθανή κινηματογραφική καταξίωση αν και δεν είναι σπάνιο το γεγονός ένας σκηνοθέτης που προέρχεται από άλλη γλωσσική- πολιτισμική κοινότητα, να εκδηλώσει ένα ενδιαφέρον για εξέταση της πιθανότητας κινηματογραφικής εκδοχής λογοτεχνικού έργου που προέχεται από άλλη κουλτουραλική γέννα. Χαρακτηριστικό παράδειγμα είναι, όπως θα δούμε στη συνέχεια αυτού του μέρους της διατριβής, η περίπτωση του φημισμένου Γάλλου σκηνοθέτη Jean- Jacques Annaud ο οποίος μετέφερε στην οθόνη το αριστούργημα του Ιταλού σημειολόγου, δοκιμιογράφου, φιλόσοφου, κριτικού λογοτεχνίας και μυθιστοριογράφου Umberto Eco, *Το Όνομα του Ρόδου*.

Μια άλλη άξια μνείας διάσταση στη έρευνα γύρω από τις κινηματογραφικές προσαρμογές λογοτεχνικών έργων έχει να κάνει με το ρόλο που ασφαλώς διαδραμάτισε

σε αυτές η ίδια η ίδια η ιστορία και η εξέλιξη του κινηματογράφου. Από τα όσα δίδαξαν οι σκηνοθέτες του “Ρωσικού Σοσιαλιστικού Ρεαλισμού” αλλά και σημαντικοί σκηνοθέτες βουβού κινηματογράφου, λαμβάνοντας υπόψη σημαντικά καλλιτεχνικά κινήματα στον Κινηματογράφο (“Γερμανικός Εξπρεσιονισμός”, “Γαλλικός Ιμπρεσιονισμός”, “Ντανταϊσμός”, “Συμβολισμός”, “Ρομαντισμός”, “Ιταλικός νεορεαλισμός”, “Ρεαλισμός”, “Νέο Κύμα”, “Σουρεαλισμός”) και μέχρι τους σκηνοθέτες του Hollywood από τη μια πλευρά και του Ιαπωνικού, Κινέζικου και Κορεάτικου κινηματογράφου από την άλλη, το λογοτεχνικό κείμενο, μεταφερόμενο στη μεγάλη οθόνη, θα δεχτεί αναπάντεχες επιδράσεις που ή θα αναδείξουν την αξία του ή θα κινδυνεύσουν να αλλοιώσουν την εικόνα του.³⁸³

Αν και η αναφορά μας στη συνάντηση του λογοτεχνικού κειμένου με την έβδομη τέχνη αφορά, λόγω της προσέγγισης του κινηματογραφικού “Εραστή” που ακολουθεί, κυρίως τις ξενόγλωσσες ταινίες που βασίζονται σε λογοτεχνικά βιβλία, πρέπει να σημειωθεί ότι, δυστυχώς, ο ελληνικός κινηματογράφος δεν θέλησε ή δεν μπόρεσε να ανοιχθεί σε παρόμοια δημιουργική δραστηριότητα, στερούμενος ίσως, έτσι, ενός εμπλουτισμού του. Στη χώρα μας, σκηνοθέτες και πεζογράφοι σπάνια συναντήθηκαν αφού οι πρώτοι θέλησαν να είναι οι ίδιοι οι “συγγραφείς” των ταινιών τους οι δε δεύτεροι έδειξαν, στις περισσότερες περιπτώσεις, να αρκούνται στην καταξίωση των βιβλίων τους εκδηλώνοντας ελάχιστο ενδιαφέρον για τον χώρο του κινηματογράφου. Ο Κώστας Αγοραστός πάντως κάνει λόγο για κάποιες εξαιρέσεις :

«Εξαιρέσεις υπήρχαν. Ίσως οι πιο χαρακτηριστικές να είναι οι περιπτώσεις του Θανάση Βαλτινού, ο οποίος αποτέλεσε βασικό συνεργάτη στα σενάρια αρκετών ταινιών του Θόδωρου Αγγελόπουλου, καθώς και αυτή του Δημήτρη Νόλλα. Καταξιωμένοι συγγραφείς και οι δύο εισχώρησαν και στο χώρο του σεναρίου, καταδεικνύοντας ότι αυτά τα δύο (σενάριο και μυθιστόρημα) μπορεί να έχουν έναν πολύ ουσιαστικό συσχετισμό. Οι περισσότεροι από τους υπόλοιπους συγγραφείς είτε ασχολήθηκαν αποσπασματικά με τη συγγραφή σεναρίων είτε περίμεναν autáρεσκα να επιλεγεί κάποιο από τα βιβλία τους και να γίνει ταινία».³⁸⁴

³⁸³ Βλ. σχετικά, μεταξύ άλλων, Βασίλης Ραφαηλίδης, *Λεξικό ταινιών*, (εκδ. “Αιγόκαιρος”, τόμος Α, Β, Γ 2003), Σταμ Ρόμπερτ, *Εισαγωγή στη θεωρία του κινηματογράφου*, μετάφραση Κατερίνα Κακλαμάνη (εκδ. “Πατάκης”, 2006), Γιάννης Σολδάτος, *Κινηματογράφος. Ντανταϊσμός-Σουρεαλισμός*, (εκδ. “Αιγόκαιρος”, 2007) και Kristin Thompson – David Bordwell, *Ιστορία του κινηματογράφου*, μετάφραση Νίκος Λέρος- Ρίτα Κολαίτη (εκδ. “Πατάκης”, 2011)

³⁸⁴ Κώστας Αγοραστός, “Κινηματογράφος και ελληνική λογοτεχνία: Ένα καλό μυθιστόρημα γίνεται καλή ταινία;”, στο <https://bookpress.gr/politismos/sinema/1114-cinema-ellhn-logotexnia>, 9 Σεπτεμβρίου 2010

Ο ερευνητής κάνει λόγο για ατυχείς επιλογές βιβλίων από Έλληνες που επέλεξαν να μεταφέρουν στην οθόνη βιβλία με δευτερεύουσα λογοτεχνική αξία, όπως τη *Φανέλα με το Εννιά* του Μένι Κουμανταρέα σε σκηνοθεσία του Παντελή Βούλγαρη, τον *Εργένη* του Βαγγέλη Ραπτόπουλου σε σκηνοθεσία του Νίκου Παναγιωτόπουλου, την *Καρδιά του Κτήνους* του Πέτρου Τατσόπουλου σε σκηνοθεσία του Ρένου Χαραλαμπίδη. Αναρωτιέται μάλιστα, δικαίως, πως δεν επιλέχτηκαν *Ο Ωραίος Λοχαγός*, *Τα Τζιτζίκια* και *Οι Ανήλικοι* αντίστοιχα.

2. Θεωρητικές και ερευνητικές παράμετροι

Στη μεταπολεμική περίοδο, η κινηματογραφική προσαρμογή λογοτεχνικών έργων, εκτός από πεδίο δημιουργίας και συνεργασίας, σταδιακά στο διάστημα 1950-1965 και αργότερα συστηματικότερα στην εικοσαετία 1965-1985, κυρίως όμως από τα τέλη του εικοστού αιώνα και μέχρι τις μέρες μας, αποτελεί ένα ζήτημα που οδηγεί από απλές ανταλλαγές απόψεων σχετικών με τη συγκεκριμένη πρακτική μέχρι τη διαμόρφωση θεωρητικών απόψεων οι οποίες συνεχίζουν να δεσπόζουν στο ερευνητικό στερέωμα. Η διαδικασία μεταφοράς ενός λογοτεχνικού έργου στον κινηματογράφο, δηλαδή η διαδικασία μεταγραφής του σε σενάριο τείνει να θεωρητικοποιηθεί. Μέσα από διάφορες θεωρίες, επιχειρείται η ανίχνευση της σχέσης ανάμεσα στη λογοτεχνία και τον κινηματογράφο, δεδομένου δε ότι πρόκειται για δύο αφηγηματικές τέχνες επισημαίνονται οι αναλογίες μεταξύ τους αλλά και οι διαφορές τους, με κυριότερη τα διαφορετικά εκφραστικά μέσα που χρησιμοποιούν, καθώς η λογοτεχνία αφηγείται με λέξεις, ενώ ο κινηματογράφος, κατά κύριο λόγο, με εικόνες. Σε αρκετές περιπτώσεις, μελετώνται οι βασικές αρχές και τεχνικές διασκευής ενός λογοτεχνικού έργου, κάτι που οδηγεί στη διαπίστωση ότι η διασκευή ποικίλλει από την πιστή μεταφορά, που προτιμά ο αφηγηματικός κινηματογράφος, ως την ελεύθερη δημιουργική απόδοση του πρωτότυπου κειμένου, την οποία επιχειρεί συνήθως ο μοντέρνος ποιητικός κινηματογράφος. Κατά τη διαδικασία της μεταφοράς, ο σκηνοθέτης - δημιουργός βρίσκεται μπροστά στην ανάγκη να προχωρήσει σε διάφορες αλλαγές, που αφορούν στην πλοκή, τη δομή, τους χαρακτήρες και τις συγκρούσεις των ηρώων, αλλά και τις αφηγηματικές λειτουργίες και τεχνικές. Ακριβώς λοιπόν αυτές οι αλλαγές, που αποτελούν και την ουσία του όρου “προσαρμογή”, οδηγούν σε διαπίστωση

σκηνοθετικών-φιλμικών “αποκλίσεων” από το πρωτότυπο τροφοδοτώντας τη βάση της ασκούμενης κριτικής.

Η αναφορά σε κάποιες μελέτες, ομιλίες, ημερίδες και συνέδρια που πραγματοποιούνται κυρίως την τελευταία εικοσιπενταετία σε Ελλάδα και εξωτερικό στην οποία θεωρήθηκε αναγκαίο να γίνει εδώ νύξη, ακόμα και αν είναι αποσπασματική, θα εμφανίσει ενδεικτικές διαστάσεις της σχετικής έρευνας και θεωρητικοποίησης. Βρισκόμαστε, ουσιαστικά, μπροστά σε σημαντικές ερευνητικές συμβολές που καταγράφηκαν στον ελληνικό χώρο και που αποτελούν απόδειξη του αυξανόμενου ενδιαφέροντος και του ελληνικού ερευνητικού κόσμου για τη συγκεκριμένη προσέγγιση. Ο ερευνητής της τρίτης δεκαετίας του αιώνα μας, έχοντας πια μια αναγκαία χρονική απόσταση που του επιτρέπει να κρίνει και να ερμηνεύει, οδηγείται στο να εκφέρει τη βάσιμη άποψη ότι, στα τελευταία χρόνια του εικοστού αιώνα και τα πρώτα του εικοστού πρώτου, στη διερεύνηση από Έλληνες μελετητές των κοινών τόπων που συνδέουν το φιλμικό με τον πεζογραφικό λόγο, δέσποσε η *Θεωρία της Αφήγησης* κυρίως μέσα από την παρακαταθήκη του γαλλικού δομισμού στο έργο των Roland Barthes, Claude Bremond, Gerard Genette, Algirdas Greimas, Paul Ricoeur, Tzvetan Todorov. Οι σημαντικοί αυτοί ερευνητές – θεωρητικοί έδωσαν νέες διαστάσεις στη γραφή και σε όλες τις εκφάνσεις και εκφράσεις της, υπό το φως του νοήματος και της σημασίας, πέρα από τη δομή αυτή καθ’ εαυτή, διανοίγοντας έτσι ευρείες και πολύπλευρες προοπτικές τόσο για τη μελέτη και κριτική αποτίμηση των κειμένων, όσο και για τη συγγραφή και τη σκηνοθεσία.

Αναφέρουμε λοιπόν πρώτα τη μελέτη του Γιάννη Λεοντάρη “Ρόλοι και λειτουργίες του αφηγητή στη λογοτεχνική και κινηματογραφική αφήγηση: Πρώτα στοιχεία για μια εισαγωγή στη συγκριτική αφηγηματολογία”. Η μελέτη αυτή, δημοσιευμένη στην αυγή του αιώνα μας, είναι χαρακτηριστική της ερευνητικής γραμμής που προήλθε από τα τέλη του εικοστού αιώνα και συνεχίζεται ανανεούμενη έως τις μέρες μας, αφού σκιαγραφεί βασικά μεθοδολογικά εργαλεία χρήσιμα για κάθε απόπειρα συνανάγνωσης λογοτεχνικών και κινηματογραφικών αφηγηματικών έργων στο πλαίσιο τόσο της συγκριτικής αφηγηματολογίας όσο και της συγκριτικής ποιητικής. Παρουσιάζονται πρόσφατα μεθοδολογικά δεδομένα που αφορούν στη συγκριτική εξέταση του ρόλου

του αφηγητή και ιδιαίτερα τη λειτουργία της αφηγηματικής φωνής και της αφηγηματικής εστίασης στον κινηματογράφο και τη λογοτεχνία.³⁸⁵

Το Σεπτέμβριο του 2003, το έγκυρο περιοδικό *Το Δέντρο* θα αφιερώσει ένα τεύχος του στο θέμα “Λογοτεχνία και Σινεμά”³⁸⁶ στο οποίο, μεταξύ άλλων μελετών, ξεχωρίζουμε το άρθρο του Δ. Αγραφιώτη “Ζητήματα χρόνου στην ανάγνωση”, του Στ. Βαλούκου “Τα λογοτεχνικά τερτίπια στον κινηματογράφο”, του Τάσου Γουδέλη “Όταν οι συγγραφείς”, του Αλέξη Ζήρα “Όψεις της αναγνωσιμότητας”, του Αλέξη Καρδάρη “Κινηματογράφος και μυθιστόρημα”, του Αντώνη Κόκκινου “Λογοτεχνία και κινηματογράφος”, του Μάκη Μωραΐτη “Ο λόγος του κειμένου και της εικόνας” και του Πέτρου Τατσόπουλου “Κάμερα στο χέρι”. Το αφιέρωμα αυτό, εκτός από τις ενδιαφέρουσες προσεγγίσεις στο θέμα, αποτελεί σαφή ένδειξη της τάσης διεύρυνσης του ενδιαφέροντος για τις σχέσεις ανάμεσα σε βιβλίο και μεγάλη οθόνη και σε λαϊκότερα στρώματα αναγνωστών και όχι αποκλειστικά σε ακαδημαϊκούς κύκλους.

Συνέχεια της διαδρομής μας, η επόμενη χρονιά με το στρογγυλό τραπέζι με θέμα “Από το βιβλίο στην οθόνη” που πραγματοποιήθηκε το Σάββατο 27 Νοεμβρίου 2004 στην Αποθήκη Γ του Λιμένος Θεσσαλονίκης το Εθνικό Κέντρο Βιβλίου (ΕΚΕΒΙ), στο πλαίσιο της συμμετοχής του στο Φεστιβάλ Κινηματογράφου Θεσσαλονίκης. Κατά τη διάρκεια της συζήτησης, οι συμμετέχοντες ανέλυσαν τα προβλήματα αλλά και τις προκλήσεις της κινηματογραφικής μεταφοράς λογοτεχνικών βιβλίων. Στη συζήτηση συμμετείχαν ο συγγραφέας-σεναριογράφος, Θανάσης Βαλτινός, η κινηματογραφική παραγωγός Δέσποινα Μουζάκη, ο πρόεδρος του Εθνικού Κέντρου Βιβλίου Δημήτρης Νόλλας, ο σκηνοθέτης Ντένης Ιλιάδης και ο συγγραφέας Γιώργος Σκαμπαρδώνης. Τη συζήτηση συντόνισε ο διευθυντής του περιοδικού *Σινεμά* και υπεύθυνος προγραμματισμού του δικτύου αιθουσών του Ελληνικού Κέντρου Κινηματογράφου, Χρήστος Μήτσης. Το μεγαλύτερο μέρος στη συζήτηση που ακολούθησε αφιερώθηκε στις δυσκολίες μεταφοράς ενός λογοτεχνικού κειμένου στη μεγάλη οθόνη, δυσκολίες που σχετίζονται τόσο με την πιστή απόδοση του βιβλίου, όσο και με άλλες διαδικασίες, όπως η αγορά των πνευματικών δικαιωμάτων.³⁸⁷

³⁸⁵ Βλ. σχετικά Γιάννη Λεοντάρη “Ρόλοι και λειτουργίες του αφηγητή στη λογοτεχνική και κινηματογραφική αφήγηση”, στο *Σύγκριση- Comparaison* 12 (2001) στη ηλεκτρονική του μορφή στο <http://gcla.phil.uoa.gr/newfiles/syngri12/12.leontaris.pdf>

³⁸⁶ Τεύχος 127-128, Σεπτέμβριος 2003

³⁸⁷ Βλ. σχετικά στο “Συζήτηση για Λογοτεχνία και Σινεμά” στο <https://www.filmfestival.gr/el/news/765-newsid-el-454>

Δύο χρόνια μετά από αυτή την εκδήλωση, θα έρθει η έκδοση ενός βιβλίου (από τα πρώτα του αιώνα μας) για να εμπλουτίσει τη σημερινή σχετική βιβλιογραφία αλλά κυρίως για να ανανεώσει το ερευνητικό τοπίο γύρω από το σχετικό θέμα. Πρόκειται για το βιβλίο της Δέσποινας Κακλαμανίδου *Όταν το μυθιστόρημα συνάντησε τον κινηματογράφο* στο οπισθόφυλλο του οποίου διαβάζουμε:

«Στόχοι του συγγράμματος αυτού είναι η εισαγωγή του φοιτητή του κινηματογράφου, αλλά και του κάθε φίλου της μεγάλης οθόνης, στην έννοια της μεταφοράς, η ιστορική αναδρομή του φαινομένου και οι θεωρητικές και μεθοδολογικές έρευνες γύρω από το εν λόγω πεδίο, που πλέον έχουν αποδυναμώσει τις φωνές εκείνων που εμμένουν στην «πιστότητα» του πρωτότυπου λογοτεχνικού κειμένου. Η σύγκριση μεταξύ κινηματογράφου και λογοτεχνίας, κυρίως μέσω της επιστήμης της αφηγηματολογίας, αφενός ωφελεί την κατανόηση των διεργασιών που λαμβάνουν χώρα κατά τη μεταφορά, αφετέρου διασφαλίζει την αυτόνομη ύπαρξη του φιλικού κειμένου».³⁸⁸

Το πόνημα αυτό θέτει, αρχικά, τις παραμέτρους της συγκριτικής μελέτης μεταξύ λογοτεχνίας και κινηματογράφου και στη συνέχεια κάνει νύξη στις πρώτες θεωρητικές μελέτες της “μεταφοράς” του George Bluestone, τις “λειτουργίες” του Barthes, την αφηγηματική προσέγγιση των Greimas και Genette. Στη συνέχεια, η ερευνήτρια προσεγγίζει ορισμένα φιλικά κείμενα ανιχνεύοντας αφηγηματικές και δομικές σχέσεις ταινίας με μυθιστόρημα. Επιλέγει τις βασισμένες στο βιβλίο του Pierre Choderlos de Laclos *Επικίνδυνες Σχέσεις* κινηματογραφικές εκδοχές: του Roger Vadim (1960), του Stephen Frears (1988), του Milos Forman (1991) και του Roger Kumble (1999).

Άξια μνείας και η επιστημονική ημερίδα με θέμα “Η λογοτεχνία και οι τέχνες της εικόνας” που πραγματοποιήθηκε την Παρασκευή 8 Οκτωβρίου 2010 στο αμφιθέατρο “Λεωνίδα Ζέρβας” του Εθνικού Ιδρύματος Ερευνών στην Αθήνα. Διοργανώθηκε από την Ελληνική Εταιρεία Γενικής και Συγκριτικής Γραμματολογίας σε συνεργασία με το Ινστιτούτο Νεοελληνικών Ερευνών του Εθνικού Ιδρύματος Ερευνών³⁸⁹ και είχε θέμα “Η λογοτεχνία και οι τέχνες της εικόνας”. Η ημερίδα αυτή είχε στόχο την ενίσχυση των διακαλλιτεχνικών προσεγγίσεων στην Ελλάδα, προσεγγίσεων που ως μέρος του τοπικού ενδιαφέροντος για τη συγκριτική γραμματολογία δεν έχουν αναπτυχθεί

³⁸⁸ Δέσποινα Κακλαμανίδου “Όταν το μυθιστόρημα συνάντησε τον κινηματογράφο”, εκδ. “Αιγόκερως”, 2006, στο οπισθόφυλλο

³⁸⁹ Πρόγραμμα: “Νεοελληνική Γραμματολογία και Ιστορία των Ιδεών, 18ος-20ος αι.”

ιδιαίτερα μέχρι στιγμής. Η ημερίδα χωρίστηκε σε δύο τμήματα: “Λογοτεχνία και κινηματογράφος” και “Λογοτεχνία και ζωγραφική”. Ανάμεσα στις ανακοινώσεις, κρατάμε την παρέμβαση του Γιάννη Λεοντάρη με τίτλο “Το βλέμμα και το μη ορατό / η λέξη και η σιωπή: Τεχνικές αποσιώπησης και απόκρυψης στην κινηματογραφική και τη λογοτεχνική περιγραφή” καθώς και της Αναστασίας Αντωνοπούλου με θέμα “Θάνατος στη Βενετία: Από τον Τόμας Μαν στον Λουκίνο Βισκόντι ή από την τέχνη του λόγου στην τέχνη της εικόνας”.³⁹⁰

Το 2011, ο γνωστός από την προτίμηση και προσφορά του στην κινηματογραφική έρευνα οίκος “Αιγόκερως” θα εκδώσει τον τόμο με τον δίγλωσσο τίτλο “Du texte écrit au texte filmique – Από τη λογοτεχνία στον κινηματογράφο”. Ο τόμος αυτός ήταν επιλογή και αποτέλεσμα ετοιμασίας από το Τμήμα Γαλλικής Γλώσσας και Φιλολογίας της Φιλοσοφικής Σχολής του Πανεπιστημίου Αθηνών και την επιμέλειά του ανέλαβαν οι Φ. Ταμπάκη-Ιωνά και Μ.Ε. Γαλάνη. Οι μελέτες (στα ελληνικά και στα γαλλικά) που περιλαμβάνονται σε αυτό το βιβλίο είναι ενδεικτικές των τάσεων και προσεγγίσεων που δεσπόζουν στο συγκεκριμένο ερευνητικό τοπίο αφού ξεκινούν από την διαπίστωση ότι το λογοτεχνικό αφήγημα μέσω του κειμένου, όπως και το κινηματογραφικό αφήγημα μέσω της διαδοχικής ροής των φιλμικών εικόνων και των ήχων που τις συνοδεύουν, παρουσιάζουν κοινές σταθερές σχετικά με λειτουργίες και δομικά στοιχεία της αφήγησης. Για τον λόγο αυτό, η συγκριτική προσέγγισή τους πραγματοποιείται υπό το πρίσμα της αφηγηματολογίας. Διαβάζουμε χαρακτηριστικά στο οπισθόφυλλο:

«Οι μεταφορές των λογοτεχνικών κειμένων στον κινηματογράφο αναπαράγουν λιγότερο ή περισσότερο το αρχικό κείμενο. Η γενετική συγγένεια που προκύπτει ποικίλλει ανάλογα με την ερμηνευτική ανάγνωση του σκηνοθέτη/κινηματογραφιστή και σύμφωνα με τις ευαισθησίες, τις γνώσεις, τις εμπειρίες και την προβληματική του. Το φιλμικό υπερκείμενο δημιουργείται κατά τη διαδικασία μετασχηματισμού του γραπτού κειμένου και τη συγκεκριμενοποίησή του στην κινηματογραφική γλώσσα. Η

³⁹⁰ Βλ. σχετικά το συλλογικό τόμο “Η λογοτεχνία και οι τέχνες της εικόνας. Ζωγραφική και κινηματογράφος”, Αθήνα, εκδόσεις “Καλλιγράφος”, σειρά “Νεοελληνική Λογοτεχνία – Μελέτες”, Πρόλογος: Δημήτρης Αγγελάτος, επιμέλεια Μάρα Ψάλτη, Δημήτρης Αγγελάτος, Ευριπύδης Γαρντούδης, 2013

διακειμενική αυτή σχέση μεταξύ προτύπου και ταινίας μπορεί να έχει πολλές διαβαθμίσεις, από τη μίμηση έως την ελεύθερη ερμηνεία».³⁹¹

Από τις εξειδικευμένες στο σχετικό αντικείμενο μελέτες που περιλαμβάνονται στον τόμο αυτό, ας σημειώσουμε την παρέμβαση της Ειρήνης Σταματοπούλου. Σε αυτή την έρευνα, η Διδάκτωρ της Ιστορίας και Θεωρίας του Κινηματογράφου³⁹² αναλύει την κινηματογραφική αφήγηση, «τον τρόπο δηλαδή με τον οποίο το φιλικό προϊόν, η ταινία δομείται ως ένα κείμενο που εξιστορεί, με κύριο μέσο του την εικόνα, μια σειρά δράσεων που συνιστούν την πλοκή».³⁹³ Στις σημαντικές ερευνητικές παραμέτρους της σύντομης αυτής μελέτης είναι και το ότι διατρέχει τάσεις, σχολές και κινήματα, από το κλασικό χολιγουντιανό μοντέλο, τη Σοβιετική Σχολή, τον Γερμανικό Εξπρεσιονισμό και τον Γαλλικό Ιμπρεσιονισμό μέχρι τον Νεορεαλισμό και τον Κινηματογράφο Τέχνης.

Το 2010 και 2012 αντίστοιχα, με δυο σημαντικά του άρθρα, ο Θανάσης Αγάθος εστίασε την έρευνα σε κινηματογραφικές προσαρμογές έργων Ελλήνων συγγραφέων. Το 2010, προσέγγισε τη βασισμένη στο γνωστό μυθιστόρημα Ζ του Βασίλη Βασιλικού κινηματογραφική μεταφορά του 1969 από τον Κώστα Γαβρά.³⁹⁴ Η μελέτη επικεντρώνεται «στη σύγκριση του μυθιστορήματος του Βασιλικού και της ταινίας του Γαβρά δίνοντας έμφαση στο “διάλογο” και στις αντικειμενικές (λογοτεχνικές και κινηματογραφικές αντίστοιχα) αρετές τους, πέρα από την αναμφισβήτητη αξία τους ως ιστορικών ντοκουμέντων που καταγράφουν και σχολιάζουν τα πολιτικά πάθη μιας ταραγμένης περιόδου».³⁹⁵

Το 2012, ο ίδιος ερευνητής θα μελετήσει την κινηματογραφική εκδοχή διηγημάτων του Παπαδιαμάντη. Εδώ, ο Αγάθος εστιάζει σε μια ενδιαφέρουσα περίπτωση κινηματογραφικής αξιοποίησης της νεοελληνικής διηγηματογραφίας, την ταινία του

³⁹¹ *Du texte écrit au texte filmique – Από τη λογοτεχνία στον κινηματογράφο*, συλλογικός τόμος με επιμέλεια των Φ. Ταμπάκη-Ιωνά και Μ.Ε. Γαλάνη, εκδ. “Αιγόκερως”, 2011, από το οπισθόφυλλο του βιβλίου

³⁹² Βλ. εδώ πιο κάτω αναφορά σε διδακτορικές διατριβές

³⁹³ Ειρήνη Σταματοπούλου, “Από τη λογοτεχνία στον κινηματογράφο: αφηγηματικές τεχνικές κινηματογραφικών ειδών και κινήματων”, στο *Du texte écrit au texte filmique – Από τη λογοτεχνία στον κινηματογράφο*, ο.π., σελ. 87

³⁹⁴ Γαλλοαλγερινή παραγωγή, με σενάριο του Jorge Semprun, φωτογραφία του Raoul Coutard, μουσική του Μίκη Θεοδωράκη και πρωταγωνιστές τους Jean-Louis Trintignant, Yves Montand, Jacques Perrin και Ειρήνη Παπά

³⁹⁵ Θανάσης Αγάθος, “Από το κείμενο στην οθόνη: Ζ φανταστικό ντοκιμαντέρ ενός εγκλήματος του Βασιλικού και “Ζ” του Γαβρά” στο *Σύγκριση- Comparaison* 20 (2010), στην ηλεκτρονική του μορφή <http://gcla.phil.uoa.gr/newfiles/syngrisi20/20.agathos.pdf>

Νέστορα Μάτσα “Ο μετανάστης”(1965) η οποία είναι εμπνευσμένη από τα διηγήματα του Αλέξανδρου Παπαδιαμάντη *Ο Αμερικάνος* (1891) και *Η τύχη απ’ την Αμέρিকা* (1901).³⁹⁶ Και εδώ, γίνεται απόπειρα «μιας συγκριτικής ανάγνωσης της ταινίας του Μάτσα και των δυο διηγημάτων στα οποία βασίζεται, εστιάζοντας σε ζητήματα δομής και αφήγησης».³⁹⁷

Στη διάρκεια του διμήνου Οκτωβρίου - Νοεμβρίου 2013, στην Αθήνα, στη “Στοά του Βιβλίου”, στο πλαίσιο του 21 ου κύκλου μαθημάτων του Ελεύθερου Πανεπιστημίου, οι ακαδημαϊκοί καθηγητές Ευριπίδης Γαραντούδης και Θανάσης Αγάθος προσέγγισαν τη σχέση ανάμεσα στην ελληνική λογοτεχνία (ποίηση και πεζογραφία) του 20ού αιώνα και στον κινηματογράφο, ελληνικό και διεθνές. Ειδικότερα, έγιναν αναφορές σε διάφορες πτυχές αυτής της σχέσης όπως μεταφορά-διασκευή σε κινηματογραφικές ταινίες λογοτεχνικών έργων (μυθιστορημάτων και ποιημάτων), θεματοποίηση του κινηματογράφου σε λογοτεχνικά, ιδίως σε ποιητικά, κείμενα και πολυεπίπεδος κρυπτικός διάλογος των δύο τεχνών στο επίπεδο της καλλιτεχνικής δόμησής τους.

Την Τρίτη 15 Οκτωβρίου, οι δυο εισηγητές έκαναν μια “εισαγωγή” που περιλάμβανε σύντομη ιστορική αναδρομή στη σχέση της λογοτεχνίας με τον κινηματογράφο καθώς και παρουσίαση του γενικού θεωρητικού πλαισίου για τη μελέτη της σχέσης της κινηματογραφικής ταινίας-μεταφοράς με το λογοτεχνικό έργο-πηγή. Την Τρίτη 22 Οκτωβρίου με τίτλο “Ο Γιώργος Σεφέρης: Η ποίησή του και ο κινηματογράφος” παρουσιάστηκε η σχέση του Γιώργου Σεφέρη ως ποιητή και ως θεατή ταινιών με τον κινηματογράφο ενώ, στη συνέχεια, εξετάστηκε η απόπειρα, το 1962, του Νίνου Φένεκ Μικελίδη να δώσει, με τη μικρού μήκους ταινία του “Κύπρον, ου μ’ εθέσπισεν...”, μια προσωπική ερμηνεία δύο ποιημάτων του Σεφέρη (Σαλαμίνα της Κύπρος και Ελένη).

Την Τρίτη 29 Οκτωβρίου αναπτύχθηκε το θέμα “Νίκος Καζαντζάκης και Μιχάλης Κακογιάννης: Από το μυθιστόρημα (*Βίος και πολιτεία του Αλέξη Ζορμπά*) στην ταινία (“Zorba the Greek”) Νίκος Καζαντζάκης, *Βίος και πολιτεία του Αλέξη Ζορμπά* (μυθιστόρημα, 1946) – Μιχάλης Κακογιάννης, “Zorba the Greek”/ “Αλέξης Ζορμπάς” (ταινία, 1964)” με παράλληλη ανάγνωση των δύο έργων με βάση την ιστορία της

³⁹⁶ Τη μουσική του έργου συνέθεσε ο Γιάννης Μαρκόπουλος και τους ρόλους ερμήνευσαν οι ηθοποιοί Αλέκος Αλεξανδράκης, Αντιγόνη Βαλάκου, Τασσώ Καββαδία, Μιράντα Μυράτ, Ελένη Ζαφειρίου, Μαρίκα Κρεββατά, Γιώργος Γαβριηλίδης, Γιώργος Βελέντζας και Χριστόφορος Νέζερ

³⁹⁷ Θανάσης Αγάθος, “Διηγήματα του Παπαδιαμάντη στον κινηματογράφο: Η περίπτωση της ταινίας “Ο μετανάστης” του Νέστορα Μάτσα” στο *Σύγκριση- Comparaison* 23 (2012), στην ηλεκτρονική του μορφή http://gcla.phil.uoa.gr/newfiles/syngri_23/119-132.pdf

πρόσληψής τους και, στη συνέχεια, σύγκριση της ταινίας του Κακογιάννη με το μυθιστόρημα του Καζαντζάκη, προκειμένου να εκτιμηθούν οι επιδράσεις της ταινίας στην πρόσληψη του μυθιστορήματος. Την Τρίτη 5 Νοεμβρίου έγινε αναφορά στους σταθμούς της σχέσης των Ελλήνων ποιητών με τον κινηματογράφο: “Αναστάσιος Δρίβας, οι μεταπολεμικές γενιές”. Αρχικά σχολιάστηκε η κρυπτική μεταφορά ενός κινηματογραφικού τοπίου, όπου δεσπόζει η μορφή της Greta Garbo που υποδύεται την Άννα Καρένινα (κινηματογραφική μεταφορά του μυθιστορήματος του Τολστόι από τον σκηνοθέτη Clarence Brown στην ταινία του “Anna Karenina”, 1935), στο ποιητικό τοπίο ενός ποιήματος (1937) του μεσοπολεμικού ποιητή Αναστάσιου Δρίβα. Στη συνέχεια, παρουσιάστηκε η σχέση των δύο μεταπολεμικών ποιητικών γενεών με τον κινηματογράφο. Ο κύκλος των μαθημάτων ολοκληρώθηκε την Τρίτη 12 Νοεμβρίου με το μάθημα με τίτλο “Από το μυθιστόρημα στην ταινία (μεταπολεμική εποχή): Βασίλης Βασιλικός και Κώστας Γαβράς”. Εδώ, επιχειρήθηκε συστηματική σύγκριση του μυθιστορήματος του Βασίλη Βασιλικού *Z*, φανταστικό ντοκιμαντέρ ενός εγκλήματος (1966) και της ταινίας του Κώστα Γαβρά “*Z*” (1969), με έμφαση στον “διάλογο” των δύο έργων και στις αντικειμενικές (λογοτεχνικές και κινηματογραφικές, αντίστοιχα) αρετές τους.³⁹⁸

Όπως ήταν φυσικό, με βάση το έναυσμα που έδωσε μια γενιά νέων Ελλήνων ερευνητών που σπούδασαν κυρίως στο εξωτερικό και μετέφεραν λίγα χρόνια μετά την εμπειρία τους, θεματικά παιδιά καθώς και μεθοδολογικές παραμέτρους που μεταλαμπάδευαν σε νέους επιστήμονες, προέκυψαν, σε ελληνικά ακαδημαϊκά Τμήματα, αρκετές μεταπτυχιακές εργασίες και ορισμένες διδακτορικές διατριβές. Εξάλλου, ήδη από τη δεκαετία του 1980, η μελέτη ταινιών και η σύγκρισή τους με τα μυθιστορήματα από τα οποία προέρχονται, αποτελεί ιδιαίτερο κλάδο των κινηματογραφικών σπουδών στα περισσότερα πανεπιστημιακά ιδρύματα του κόσμου. Από τις σχετικά πρόσφατες διδακτορικές διατριβές που εκπονήθηκαν με θέμα σχετικό με κινηματογραφικές προσαρμογές έργων νεοελλήνων συγγραφέων, ας αναφέρουμε ενδεικτικά τρεις: Της Ειρήνης Σταματοπούλου³⁹⁹ με θέμα “Κινηματογράφος και μυθιστορηματικός λόγος. Μια συγκριτική μελέτη της κινηματογραφικής αφήγησης”,⁴⁰⁰ της Ελευθερίας Δημητρομανωλάκη, με θέμα “Από τη λογοτεχνική στην κινηματογραφική αφήγηση.

³⁹⁸ Βλ. σχετικά, https://stoabibliou.gr/ep_class/5-mathimata-gia-ti-logotechnia-se-schesi-me-ton-kinimatografo/

³⁹⁹ Έγινε σχετική αναφορά στο όνομά της εδώ λίγο πιο πάνω σε συλλογικό τόμο

⁴⁰⁰ Πάντειο Πανεπιστήμιο, Τμήμα Επικοινωνίας, Μέσων και Πολιτισμού, Αθήνα, 2003

Ανατομία της κινηματογραφικής μεταφοράς της Φόνισσας του Αλέξανδρου Παπαδιαμάντη”,⁴⁰¹ της Κωνσταντίνας Φραγκούλη “Η σχέση της ελληνικής μεταπολεμικής και μεταπολιτευτικής πεζογραφίας (1949-2009) με τον κινηματογράφο. Μια εξέταση μέσα από το πρίσμα της συγκριτικής ποιητικής”⁴⁰² και του Κωνσταντίνου Κουκάκη, με τίτλο “Η αλληλεπίδραση του πεδίου της λογοτεχνίας και του πεδίου του κινηματογράφου στο έργο του Θανάση Βαλτινού: το δισυπόστατο του λογοτέχνη και του συγγραφέα κινηματογραφικών σεναρίων”.⁴⁰³

Ανάμεσα σε μεταπτυχιακές εργασίες, ας αναφερθούν εδώ της Όλγα Μαχαιρίδου, “Από τη Λογοτεχνία στον Κινηματογράφο: παραδείγματα μεταφοράς πολιτισμικών στοιχείων από το ιταλικό μυθιστόρημα στην μεγάλη οθόνη”⁴⁰⁴, της Ελένης Γουρνά με θέμα “Η μεταφορά έργων της νεοελληνικής λογοτεχνίας στη μεγάλη οθόνη. Τεχνικές και παραδείγματα δημιουργικής κινηματογραφικής προσαρμογής (adaptation)”⁴⁰⁵ καθώς και η διπλωματική μεταπτυχιακή εργασία του Ελευθέριου Παλαιού με τίτλο “Κινηματογράφος και λογοτεχνία, δομικές και μορφικές συγγένειες. Το μυθιστόρημα *Η Δίκη* του Φραντς Κάφκα και η κινηματογραφική εκδοχή του κατά Όρσον Ουέλς”.⁴⁰⁶

Στις ανωτέρω αντιπροσωπευτικές ερευνητικές περιπτώσεις που παρατέθηκαν, θα πρέπει, εκτός όσων ήδη αναφέρθηκαν, να επισημανθεί ο σημαντικός ρόλος και η συμβολή βιβλίων όπως του βιβλίου του Μ. Μωραΐτη, *Το μυθιστόρημα στον κινηματογράφο*⁴⁰⁷ της βιβλιογραφίας του⁴⁰⁸ της δίτομης βιβλιογραφίας-λευκώματος των Ρούβα & Σταθακόπουλου,⁴⁰⁹ της μετάφρασης του βιβλίου των Bordwell & Thompson *Εισαγωγή στην τέχνη του κινηματογράφου*⁴¹⁰ καθώς και του βιβλίου *Η λογοτεχνία και οι τέχνες της εικόνας. Ζωγραφική και κινηματογράφος* των Δ. Αγγελάτου

⁴⁰¹ Διδακτορική διατριβή, Πάντειο Πανεπιστήμιο, Τμήμα Επικοινωνίας, Μέσων και Πολιτισμού, Αθήνα 2009

⁴⁰² ΕΚΠΑ, Τμήμα Φιλολογίας, 2009

⁴⁰³ Διδακτορική διατριβή, Τμήμα Φιλολογίας ΕΚΠΑ, 2021

⁴⁰⁴ Μεταπτυχιακό Πρόγραμμα Ιταλικής Λογοτεχνίας και Πολιτισμού στο Τμήμα Ιταλικής Γλώσσας και Φιλολογίας του Αριστοτέλειου Πανεπιστημίου Θεσσαλονίκης, 2015

⁴⁰⁵ Ελληνικό Ανοικτό Πανεπιστήμιο, 2020

⁴⁰⁶ Ελληνικό Ανοικτό Πανεπιστήμιο, 2021

⁴⁰⁷ Μ. Μωραΐτης, *Το μυθιστόρημα στον κινηματογράφο*, Επιλ. Κειμένων-μτφρ-εισαγ. Μάκης Μωραΐτης, εκδ. Αλεξάνδρεια, 1990

⁴⁰⁸ Δ. Καλαντίδης, *Ελληνική κινηματογραφική βιβλιογραφία. Οι κινηματογραφικές εκδόσεις στην Ελλάδα από το 1923 τον Αύγουστο του 2000*, επιμέλεια Γιάννη Σολαδάτος, 2000

⁴⁰⁹ Α. Ρούβας & Χ. Σταθακόπουλος, *Ελληνικός κινηματογράφος- Ιστορία- Φιλμογραφία – Βιογραφικά 1905-2005*, 2 τόμοι, Αθήνα, Ίδρυμα Σ.Ο.Φ.Ι.Α και εκδ. “Ελληνικά Γράμματα”, 2005

⁴¹⁰ Μετάφραση – εισαγωγή – συμπληρωματικό λεξιλόγιο Κατερίνα Κοκκινίδη, Αθήνα. “Μ.Ι.Ε.Τ.”, 2007

και Ευρ.Γαραντούδη.⁴¹¹ Θα αποτελούσε, τέλος, παράλειψη, αν δεν αναφερόταν και η σημαντική εκδοτική σειρά “Κινηματογραφικές σπουδές” των εκδόσεων Πατάκη, με υπεύθυνη της σειράς την Εύα Στεφανή, όπως και τα πολλά βιβλία που εξέδωσε το Φεστιβάλ Κινηματογράφου Θεσσαλονίκης. Από την πλευρά του, ο Θανάσης Αγάθος συνέχισε να προσεγγίζει τις κινηματογραφικές προσαρμογές έργων Ελλήνων συγγραφέων με τα δυο βιβλία του: *Η κινηματογραφική όψη του Γρηγόριου Ξενόπουλου* (Εκδ.“Γκοβόστη”, 2016) και *Ο Νίκος Καζαντζάκης στον κινηματογράφο* (εκδ.“Gutenberg”, 2017).

3 . Από το “Νέο Μυθιστόρημα” στο “Νέο Κύμα”

Δίπλα στις διδακτορικές διατριβές που αναφέρθηκαν, σημαντική θέση κατέχει και μια άλλη διδακτορική διατριβή η οποία εκπονήθηκε και παρουσιάστηκε στο Τμήμα Ξένων Γλωσσών, Μετάφρασης και Διερμηνείας του Ιονίου Πανεπιστημίου το 2014. Επρόκειτο για την διατριβή του Χρήστου Σταύρου με τίτλο: “Η λογοτεχνία στον κινηματογράφο της αμφισβήτησης: *nouvelle vague* - *free cinema*: η αποδόμηση του λογοτεχνικού κειμένου στην οθόνη και η περίπτωση της αφαίρεσης στον υποτιτλισμό των DVDs”. Η διατριβή αυτή επικεντρώθηκε σε τρία διαφορετικά ερευνητικά πεδία: το πεδίο των κινηματογραφικών σπουδών (*film studies*), το πεδίο των λογοτεχνικών σπουδών (*literary studies*) και το πεδίο των μεταφραστικών σπουδών (*translation studies*) με αντικείμενο προς μελέτη τη μεταφορά λογοτεχνικών έργων στον κινηματογράφο. Πιο συγκεκριμένα, ο ερευνητής επικεντρώνεται στην αποδόμηση του λογοτεχνικού έργου προκειμένου να μετατραπεί σε σενάριο και στη συνέχεια αναλύει τον υποτιτλισμό στις ταινίες που έχουν επιλεγεί στη μελέτη του αφού πρόκειται για διαδικασία παρόμοια με αυτή της μεταφοράς ενός λογοτεχνικού έργου στον κινηματογράφο. Τέλος, όσον αφορά στον υποτιτλισμό, ο Σταύρου μελετά τις περιπτώσεις αφαίρεσης ακολουθώντας, στην έρευνά του, τη μέθοδο της Ανάλυσης Περιεχομένου.

⁴¹¹ Δ. Αγγελάτος - Ευρ. Γαραντούδης, *Ζωγραφική και κινηματογράφος*, “Καλλιγράφος”, 2013

Πέρα από το δεδομένο ενδιαφέρον που παρουσιάζει και για την δική μας έρευνα η διατριβή του Σταύρου, εκείνο που πρέπει να σημειωθεί είναι ότι γίνεται μια αναλυτική παρουσίαση και μελέτη των δυο κινηματογραφικών ρευμάτων, του “Nouvelle Vague” και του “Free Cinema” ως ρευμάτων που αποτελούν μια παγκόσμια κληρονομιά αφού η συμβολή και επιρροή τους στο χώρο της έβδομης τέχνης είναι αδιαμφισβήτητες. Στη περίπτωση μάλιστα του κινηματογραφικού κόσμου της Marguerite Duras, η αναφορά στο “Νέο Κύμα” είναι άρρηκτα συνδεδεμένη τόσο με την φιλμική της φιλοσοφία όσο και με τη λογοτεχνική της πορεία αφού το “Νέο Κύμα” στην έβδομη τέχνη συμπορεύεται με το “Νέο Μυθιστόρημα” το οποίο διαδραμάτισε σημαντικό ρόλο στη διαμόρφωση και εξέλιξη του κινηματογραφικού ρεύματος.⁴¹²

Για την καλύτερη κατανόηση των δυο ρευμάτων αλλά και της παράλληλης ένταξης της Duras και στα δυο, πρέπει να επιστρέψουμε στα τέλη της δεκαετίας του 1950 και τις αρχές της δεκαετίας του 1960, εποχή κομβική στον κόσμο της δημιουργίας. Στη Γαλλία, η Ψυχανάλυση από τη μια και ο Υπαρξισμός από την άλλη προσπαθούν να προτείνουν λύσεις και να προσφέρουν διεξόδους σε μια κοινωνία που έχει βγει βαριά τραυματισμένη από τον Δεύτερο Παγκόσμιο Πόλεμο. Η γαλλική κοινωνία δείχνει τη διάθεση να απομακρυνθεί από τη λαίλαπα του πολέμου και να βιώσει ειρηνικές μέρες. Η λογοτεχνία και η φιλοσοφία αναζητούν νέους δρόμους ανανέωσης. Με τη λήξη του πολέμου, συγγραφείς, ζωγράφοι, σκηνοθέτες είχαν φτάσει σε ένα σημείο χωρίς επιστροφή που επέβαλε ένα είδος επανεκκίνησης. Έτσι, θα γεννηθεί στη Λογοτεχνία το “Νέο Μυθιστόρημα”, με σημαντικό πρωτεργάτη- εμπνευστή τις εκδόσεις “Editions de Minuit” και στον κινηματογράφο το “Νέο Κύμα” με πρωτεργάτη την επιθεώρηση *Cahiers du Cinéma*:

«Η κάμερα μετετράπηκε σε πένα και η πένα σε κάμερα. “Νέο Μυθιστόρημα” και “Νέο Κύμα” κάνουν την εμφάνισή τους προδίδοντας λάμψη και θα δώσει στον γαλλικό πολιτισμό και προσφέροντας σε όλο τον κόσμο μια κληρονομιά που συνεχίζεται σήμερα να εμπνέει».⁴¹³

⁴¹² Βλ. Χρήστος Σταύρου: “Η λογοτεχνία στον κινηματογράφο της αμφισβήτησης: nouvelle vague - free cinema: η αποδόμηση του λογοτεχνικού κειμένου στην οθόνη και η περίπτωση της αφαίρεσης στον υποτιτλισμό των DVDs”, Διδακτορική Διατριβή, Ιόνιο Πανεπιστήμιο, Τμήμα Ξένων Γλωσσών, Μετάφρασης και Διερμηνείας, Κέρκυρα 2014, στο <https://thesis.ekt.gr/thesisBookReader/id/36650?lang=el#page/1/mode/1up>

⁴¹³ Yannick DEPLAEDT, “Nouvelle Vague et Nouveau Roman : de la proximité sémantique à la proximité artistique”, στο 単, 2018.9, 名古屋外国語大学論集第3号 *Revue japonaise de didactique du français* Vol. 6, no 1

Για να κατανοήσουμε καλύτερα και να ερμηνεύσουμε σωστότερα τη “συνάντηση” της Duras τόσο με το “Νέο Μυθιστόρημα” όσο και με “Νέο Κύμα”, πρέπει να θυμίσουμε ότι στη δεκαετία του 1950 η λογοτεχνία στη Γαλλία θα βιώσει αναπάντεχα μια πειραματική διαδικασία που έμελλε να μείνει στη ιστορία των Γραμμάτων με το όνομα “Νέο μυθιστόρημα” ή και “Αντιμυθιστόρημα”. Αυτό το κίνημα αντιπροσωπεύτηκε από μια ομάδα συγγραφέων στην οποία ανήκαν, μεταξύ άλλων οι Alain Robbe-Grillet, Nathalie Sarraute, Claude Simon, Samuel Beckett, Robert Pinget, Michel Butor, Marguerite Duras, καθώς και οι Jean-Marie Gustave Le Clézio και Philippe Sollers στα πρώτα τους συγγραφικά βήματα. Η Marguerite Duras βέβαια ξεχώρισε με το δικό της στυλ γραφής και δεν θεωρείται από τους χαρακτηριστικότερους εκπροσώπους του “Νέου Μυθιστορήματος”. Ωστόσο, μελέτες έχουν δείξει ότι το έργο της έχει πολλά χαρακτηριστικά κοινά με τα άλλα έργα του “Νέου Μυθιστορήματος”.⁴¹⁴

Το “Νέο Μυθιστόρημα” έθετε ουσιαστικά σε αμφισβήτηση τα συστατικά του κλασικού μυθιστορήματος. Επρόκειτο για μια διάθεση απαλλαγής από συμβάσεις και ανατροπής της παραδοσιακής υπόθεσης και της πλοκής του μυθιστορήματος. Ακόμα και ο χαρακτήρας των λογοτεχνικών μορφών (ήρωες ανώνυμοι και απρόσωποι) το ίδιο το νόημα των έργων και ο χρόνος όπου εξελίσσεται η “υπόθεση” δεν έχουν καμία σχέση με το κλασικό μυθιστόρημα. Η γραφή αποτελεί πια μια εμπειρία, ένα πείραμα. Επιλέγεται συχνά ως θέμα το παρελθόν και η ανάμνηση ενώ ως τεχνοτροπία γραφής, δοκιμάζεται ο εσωτερικός μονόλογος.

Εκτός όμως από το ίδια τα ανατρεπτικά τους μυθιστορήματα, οι εκπρόσωποι αυτής της Σχολής θα φροντίσουν να αναδείξουν τις αρχές και τα πιστεύω τους μέσα από ένα αριθμό θεωρητικών έργων από τα οποία ξεχωρίζουν τα *Ère du soupçon* (1956) της Nathalie Sarraute και το *Pour un nouveau roman* (1963), συλλογή άρθρων του Alain Robbe-Grillet. Τα δυο αυτά θεωρητικά έργα θα πρέπει ίσως να διαβαστούν από τον μελλοντικό ερευνητή όχι μόνο ως η Βίβλος ενός λογοτεχνικού κινήματος αλλά και ως κείμενα που περιέχουν σπέρματα αμφισβήτησης και ανατροπής, έννοιες που θα αποτελέσουν, σε ένα βαθμό, έμπνευση και οδηγό των γεγονότων του Μάη του 1968. Ουσιαστικά, το “Νέο Μυθιστόρημα” θα σταθεί η αφορμή για μια έντονη θεωρητική διαμάχη γύρω από την έννοια του μυθιστορήματος αλλά και της ίδιας της ουσίας της

⁴¹⁴ Βλ., μεταξύ άλλων, Brianne Yancy, “MARGUERITE DURAS ET LE NOUVEAU ROMAN”, στο *The Corinthian*, vol.7. 2005, στο <https://kb.gcsu.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=1224&context=thecorinthian>

λογοτεχνικής γραφής. Αν και, ως είδος, είχε φανατικούς υποστηρικτές και επηρέασε νεότερους συγγραφείς, γνώρισε σφοδρότατη ενίοτε κριτική ίσως και επειδή, με απροκάλυπτο τρόπο, αμφισβητούσε μεγάλες μυθιστορηματικές μορφές του δέκατου ένατου αιώνα αλλά και πιο σύγχρονος τεράστιου βεληνεκού συγγραφείς όπως ο Proust και ο Breton.⁴¹⁵

Εκείνη η διάσταση στην παράλληλη χρονικά εμφάνιση του λογοτεχνικού “Νέου Μυθιστορήματος” και του κινηματογραφικού “Νέου Κύματος” που μας ενδιαφέρει για την καλύτερη προσέγγιση του πολύπλευρου έργου της Duras, είναι ότι το “Νέο Μυθιστόρημα” συνδέθηκε αρκετά στενά με πρωτοποριακές τάσεις του σύγχρονου γαλλικού κινηματογραφικού “Νέου Κύματος” με τον Alain Robbe-Grillet και τη Marguerite Duras να γράφουν σενάρια και να σκηνοθετούν κάποιες ταινίες. Εξάλλου η Duras είναι ευρέως γνωστή για τη συγγραφή του σεναρίου μιας από τις πρώτες ταινίες του Γαλλικού “Νέου Κύματος”, “Χιροσίμα, αγάπη μου” (1959), τη σκηνοθεσία της οποίας επιμελήθηκε ο πρωτοπόρος σκηνοθέτης Alain Resnais.⁴¹⁶ Ο Γιώργος Δήμος γράφει:

«Τόσο οι πειραματικές, avant-garde ταινίες της (βλ., “India Song” (1975), “Le Camion” (1977), κλπ.), όσο και τα μυθιστορήματά της, εστίασαν στην εμπειρία του να μεγαλώνει κανείς σε μία αποικία, ανήκοντας φυλετικά στο έθνος των αποικιστών, και εξέτασαν την παρεξηγημένη έννοια του “προνομίου” και την υποτιθέμενη ντροπή ή ενοχή την οποία θα πρέπει να νοιώθει όποιος έτυχε να γεννηθεί κάτω από αυτές τις συνθήκες. Το πιο γνωστό, αλλά και προσωπικό βιβλίο της Ντυράς επάνω στο θέμα (καθώς εξιστορεί μια αυτοβιογραφική εμπειρία της συγγραφέα), είναι ο *Εραστής*, που κυκλοφόρησε μόλις το 1984».⁴¹⁷

Το κινηματογραφικό “Νέο Κύμα” εμφανίζεται το 1959-1960 για να συνεχίσει την πορεία του σε όλη τη διάρκεια της δεκαετίας του 1960. Βασική του θέση του ήταν άρνηση των καθιερωμένων πλαισίων της κινηματογράφησης καθώς και η αντίθεση στην εμπορευματοποίηση της εβδομής τέχνης. Οι ταινίες του “Νέου Κύματος” πρότειναν και δοκίμασαν νέες ριζοσπαστικές φιλικές τεχνικές οι οποίες έμελλε να

⁴¹⁵ Βλ. περισσότερα στα “Nouveau Roman” στο

https://www.larousse.fr/encyclopedie/divers/nouveau_roman/73943

και Lauriane M., “Nouveau Roman: le mouvement littéraire qui veut repenser l’écriture” στο <https://sherpas.com/blog/nouveau-roman-mouvement-litteraire/> , 13/07/2023

⁴¹⁶ Σχετικά με την ταινία αυτή, βλ, εδώ στο “Duras και εβδομή τέχνη”

⁴¹⁷ Γιώργος Δήμος, “«Ο εραστής» της Μαργκερίτ Ντυράς” στο <https://www.maxmag.gr/vivlio/o-erastis-tis-margkerit-ntyas/> , 29 Αυγούστου 2021

ασκήσουν σημαντική επίδραση στη πορεία του παγκόσμιου κινηματογραφικού στερεώματος. Ουσιαστικά, το “Νέο Κύμα” γεννήθηκε όταν πέντε κριτικοί ταινιών οι οποίοι δούλευαν για το περιοδικό *Cahiers du Cinema* κατέθεσαν την έντονη κριτική τους για την κατάσταση του Γαλλικού Κινηματογράφου και αποφάσισαν να σκηνοθετήσουν ταινίες οι ίδιοι, ώστε να ανατρέψουν το κινηματογραφικό κατεστημένο της εποχής. Οι πέντε αυτοί αρχικά κριτικοί, εξελίχθηκαν σε σκηνοθέτες και βασικοί εκφραστές του κινήματος. Επρόκειτο για τους François Truffaut, Jean-Luc Godard, Eric Rohmer, Jacques Rivette και Claude Chabrol. Σημαντική παράμετρος του κινήματος ήταν και η Θεωρία του *Auteur*, η οποία βασιζόταν στην πρωτοκαθεδρία του σκηνοθέτη, ο οποίος έπρεπε να έχει πλήρη έλεγχο σε μια ταινία. Μερικοί από τους πιο αναγνωρισμένους σκηνοθέτες όλων των εποχών, υπήρξαν βασικοί εκφραστές και εκπρόσωποι του “Νέου Κύματος” και οι παραγωγές τους μέχρι σήμερα αναγνωρίζονται ως ανάμεσα στις καλύτερες όλων των εποχών.

Στο ερώτημα τι ήθελε πρωτίστως το “Νέο Κύμα”, μια από τις πιο πιστές στο πνεύμα του κινήματος απαντήσεις δίνει ο Παναγιώτης Δενδραμής, σκηνοθέτης και διδάκτορας του Πανεπιστημίου της Κρήτης :

«Το ενδιέφερε το συλλογικό υποσυνείδητο των κινηματογραφικών προτύπων, η εγκεφαλικότητα των ηρώων και η ψυχολογική τους ιδιομορφία. Η μεγάλη καινοτομία της κινήματος έγκειται στη γλώσσα του κινηματογράφου και στη χρήση της. Η ίδια η εικόνα βοηθάει στην επέκταση του νοήματος ενώ η κινηματογραφική αφήγηση δε χρησιμοποιείται αποκλειστικά για να εξηγήσει την πλοκή ή να παρουσιάσει τους κινηματογραφικούς ήρωες. Όσον αφορά τους κινηματογραφικούς χαρακτήρες δεν υπάρχει κεντρικός ήρωας ούτε ο “καλός και αγαθός” πρωταγωνιστής που πληρώνει για το κακό που προξένησε στους άλλους ή ανταμείβεται για μια ενέργεια ή πράξη του. Η κάμερα, με αυτό τον τρόπο, μετατρέπεται σε ένα είδος στυλό που δεν καταγράφει την πραγματικότητα αλλά τη συγγράφει δίνοντας ιδιαίτερη σημασία στα πλάνα».⁴¹⁸

⁴¹⁸ Παναγιώτης Δενδραμής, “Nouvelle Vague: Η μεγάλη στιγμή του γαλλικού κινηματογράφου” στο Σεμινάριο Κινηματογραφική Γεωγραφία Συνάντηση 10η (Διαδικτυακή), Κινηματογραφική Λέσχη Βριλησσιών, Δευτέρα 5 Απριλίου 2021, στο <https://www.drasisvrilissia.gr/Articles/Article/4105>

B. DURAS ΚΑΙ ΕΒΔΟΜΗ ΤΕΧΝΗ

Στο πρώτο κεφάλαιο αυτής της διατριβής, έγινε συνοπτική αναφορά στη λογοτεχνική, φιλοσοφική και καλλιτεχνική ζωή της Γαλλίας στην αρχή της δεκαετίας του 1930, όταν η νεαρή Dominique Donnadiou φτάνει στη γαλλική πρωτεύουσα για σπουδές. Οι δημιουργοί πολλοί, οι τάσεις και οι σχολές σε διάφορες εκφάνσεις της πολιτιστικής και πνευματικής ζωής πλούσιες. Η προερχόμενη από γαλλική αποικία νεαρή, καλείται να διαχειριστεί μια ιδιαίτερη κατάσταση στην οποία, αν προστεθεί και το νεαρό της ηλικίας της, γίνεται κατανοητό πόσο δύσβατη ήταν η εποχή της προσαρμογής στο νέο περιβάλλον από τη στιγμή μάλιστα που αποφάσισε να εμφανιστεί ως συγγραφέας στη μεταπολεμική Γαλλία των μεγάλων δημιουργών και διανοούμενων.

Για να γίνει κατανοητή η ύστερη ενασχόλησή της με την έβδομη τέχνη, πρέπει να θυμίσουμε ότι, πέρα από τα δεινά που κληρονόμησε ο Πρώτος Παγκόσμιος Πόλεμος στον μεταπολεμικό κόσμο της Ευρώπης, έφερε και μια οριστική καλλιτεχνική αλλαγή στο πλαίσιο της οποίας υπήρξε απομάκρυνση από τον παρακμιακό και σεμνότυφο έως τότε γαλλικό κινηματογράφο. Η ιμπρεσιονιστική τάση έμελλε να προσφέρει νέα πνοή στον ευρωπαϊκό κινηματογράφο θέτοντας βάσεις για μελλοντική εξέλιξη. Η εστίαση στο ψυχολογικό βάθος στην αφήγηση και την εσωτερική δράση καθώς και η διαχείριση του χρόνου της πλοκής και της υποκειμενικότητας ήταν πρωτοφανή για την εποχή.⁴¹⁹

Στη Γαλλία του '30, στο γαλλικό κινηματογραφικό προσκήνιο εμφανίστηκε η σχολή του λεγόμενου “ποιητικού ρεαλισμού”. Βασικοί εκπρόσωποί της ήταν ο René Clair, ο Julien Duvivier, ο Marcel Carné και κυρίως ο Jean Renoir ο οποίος θεωρείται ένας από τους σημαντικότερους σκηνοθέτες του παγκόσμιου κινηματογράφου, καθώς αποτελεί τον πατέρα του “ποιητικού ρεαλισμού” το δε έργο του επηρέασε σημαντικά τους σκηνοθέτες της μετέπειτα γαλλικής “nouvelle vague”.⁴²⁰ Ο Renoir δημιουργεί τις πρώτες του ταινίες στη δεκαετία του 30 στη διάρκεια της οποίας η νεαρή Marguerite φτάνει στο Παρίσι. Πολλές από τις ταινίες του έμελλαν να γράψουν ιστορία στην τέχνη του κινηματογράφου με τον “Κανόνα του παιχνιδιού” (1939) να θεωρείται μία από τις

⁴¹⁹ Βλ., μεταξύ άλλων, Αντρέας Καρακούσης, “Η γέννηση του κινηματογραφικού ιμπρεσιονισμού: Μια γαλλική “εκδίκηση”... μέσω της Τέχνης”, στο <https://lifetone.gr/>, 18 Μαΐου 1917

⁴²⁰ Βλ. σχετικά, μεταξύ άλλων, Δημήτρη Μπούρα, “Το εύθυμο δράμα του Ζαν Ρενουάρ”, στο <https://www.kathimerini.gr/culture/366911/to-eythymo-drama-toy-zan-renoyar/>, 15.08.2009

δέκα καλύτερες ταινίες στην ιστορία του κινηματογράφου. Η Donnadieu ήταν μόλις 25 χρονών όταν πρωτοπροβλήθηκε αυτή η ταινία – σταθμός.

Η κινηματογραφική όμως “φιλοσοφία” της Duras, πρέπει ίσως να ερμηνευτεί και κάτω από το πρίσμα της παρουσίας στο γαλλικό κινηματογραφικό στερέωμα και του René Clair ο οποίος είχε διακεκριμένη καριέρα στις βωβές ταινίες αλλά με την παραγωγή ταινιών συμβάλλει στην αποκάλυψη του τρόπου χειρισμού του παρθένου μέσου της ομιλίας εξερευνώντας την εναλλακτική λύση για το σχεδιασμό ήχου και εικόνας. Αναγνώρισε ότι η γλώσσα, ο ήχος και η μουσική είχαν μια δύναμη ισότιμη με της εικόνας και οι πρώτες του προσπάθειες σημειώθηκαν από την προσπάθεια ένωσης ήχου και εικόνας παρά από το να κάνει τον ήχο απλά να στηρίζει την ιστορία.⁴²¹

Μετά τον Δεύτερο Παγκόσμιο Πόλεμο, παράλληλα με την λογοτεχνική κίνηση, η Duras παρακολουθεί και τη γαλλική κινηματογραφική παραγωγή. Σκηνοθέτες διαβάζουν τα πρώτα βιβλία της και αρχίζει να εκδηλώνεται από ορισμένους από αυτούς η επιθυμία να εξετάσουν την πιθανότητα κινηματογραφικών τους προσαρμογών. Για πρώτη φορά ένα από τα μυθιστορήματά της διασκευάζεται στον κινηματογράφο το 1957. Πρόκειται για το “Barrage contre le Pacifique” σε σκηνοθεσία René Clément. Πρόκειται για αμερικανο – ιταλική παραγωγή που πρωτοπροβλήθηκε στις αρχές του 1958 σε παραγωγή της Columbia Pictures με τον τίτλο “This Angry Age”. Τους πρωταγωνιστικούς ρόλους ερμήνευσαν οι Silvana Mangano και ο Anthony Perkins. Χαρακτηριστικό της επιτυχίας του συγκεκριμένου σεναρίου αλλά και του ευρύτερου κινηματογραφικού ενδιαφέροντος που παρουσίασε και εξακολουθεί να παρουσιάζει το μυθιστόρημα αυτό, ήταν και η μετά το θάνατο της Duras νέα κινηματογραφική του εκδοχή. Πρόκειται για τη γαλλο-βελγική εκδοχή του Rithy Panh, ταινία του 2008, στην οποία πρωταγωνίστησαν οι Isabelle Huppert και Gaspard Ulliel.

Μετά τον René Clément, έρχεται η σειρά του Alain Resnais για να συνεργαστεί με τη συγγραφέα η οποία, το 1958, έγραψε το σενάριο για τη “Hiroshima mon amour”, γαλλο-ιαπωνική ταινία που προβλήθηκε το 1959, την ίδια δηλαδή χρονιά που το κινηματογραφικό κοινό θα γνωρίσει μερικά από τα πιο σημαντικά έργα της μεγάλης οθόνης άλλων γνωστών σκηνοθετών,⁴²² όπως το “Les Cousins” του Claude Chabrol,

⁴²¹ Βλ., μεταξύ άλλων, Gomery Douglas, *Η Ιστορία του Κινηματογράφου*, μετάφραση Μαρία Ταλαντοπούλου, επιμέλεια Μάριος Ρετσίλας, εκδόσεις “Ελλην”, 1998

⁴²² Βλ., μεταξύ άλλων, Jean-Charles Sabria, “Le Cinéma français, les années 1950”, “édition du Centre Georges Pompidou : Économica”, Paris, 1987

το “Le Déjeuner sur l’herbe” του Jean Renoir, το “La Guerre du silence” του Claude Lelouch, το “La Loi” του Jules Dassin, το “Pickpocket” του Robert Bresson, το “Les Quatre Cents Coups” του François Truffaut και το “À bout de souffle” του Jean-Luc Godard.⁴²³ Η ταινία προέκυψε μετά από πρόταση που έγινε στον Resnais να ετοιμάσει ένα ντοκιμαντέρ σχετικά με τη Χιροσίμα και την πυρηνική βόμβα, αντίστοιχο του “Nuit et Brouillard”, το οποίο είχε μόλις παρουσιάσει το 1955, σχετικά με τα στρατόπεδα συγκέντρωσης και το Ολοκαύτωμα. Διαβάζουμε :

«Αν και διστακτικός στην αρχή, ο Ρενέ παρακολούθησε, στο πλαίσιο της έρευνάς του, διάφορα ντοκιμαντέρ που είχαν πραγματοποιηθεί μέχρι τότε για τη Χιροσίμα και κατέληξε ότι η μόνη πιθανή νέα προσέγγιση θα ήταν να εξερευνήσει την καθολικότητα του θέματος».⁴²⁴

Τους πρωταγωνιστικούς ρόλους ερμήνευσαν οι Emmanuelle Riva, Eiji Okada, Bernard Fresson, Stella Dassas και Pierre Barbaud. Το σενάριο ήταν βασισμένο στη συνάντηση μιας Γαλλίδας και ενός Ιάπωνα στη Χιροσίμα, δεκατέσσερα χρόνια μετά τους ατομικούς βομβαρδισμούς. Η ταινία ανατρέπει τους παραδοσιακούς κώδικες της κινηματογραφικής αφήγησης παρουσιάζομενη ταυτόχρονα ως μια μυθοπλασία που παραπέμπει στον πόλεμο και τις βόμβες που έπεσαν στην πόλη αλλά και ως ένα ποίημα αγάπης και θανάτου και μια έκκληση για συμφιλίωση μεταξύ των λαών. Ενδιαφέρουσα προσέγγιση του σημαντικού αυτού για τον γαλλικό κινηματογράφο αλλά και για την ίδια την Duras έργου κάνει ο Γιώργος Δήμος :

«Αν και ο “Εραστής” διασκευάστηκε ξεχωριστά σε ταινία για τη μεγάλη οθόνη το 1992 από τον Ζαν-Ζακ Ανό, με πρωταγωνιστές τη Τζέιν Μαρτς και τον Τόνι Λιούνγκ, η ιστορία μοιάζει με εκείνη κάμποσων άλλων μυθιστορημάτων της Ντυράς, που πραγματεύονται την “παράνομη” σχέση μεταξύ μιας νέας Ευρωπαίας και ενός πλούσιου Ασιάτη, αλλά και με το βραβευμένο σενάριό της για το “Χιροσίμα, αγάπη μου” (1959). Η ταινία του Ρενέ, που ανήκει στο Γαλλικό Νέο Κύμα της δεκαετίας του 1960, έχει ως πρωταγωνιστές την Εμανουέλ Ριβά και τον Είτζι Οκάντα, οι οποίοι έχουν αντίστοιχες εθνικότητες με τους χαρακτήρες του μεταγενέστερου βιβλίου της και είναι επίσης εραστές. Με τον τίτλο της στα Ιαπωνικά να σημαίνει, “Η εικοσιτετράωρη σχέση”, η ταινία του Ρενέ και της Ντυράς εξετάζει το κόστος ενός πολέμου (και πόσο

⁴²³ Με την ευκαιρία αναφοράς στον Alain Resnais, ας σημειώσουμε ότι έφτιαξε αρχικά σπουδαία, δημιουργικά, ποιητικά, εικαστικά ντοκιμαντέρ μικρού μήκους, τα “Van Gogh” (1948), “Guernica” (1949), “Gauguin” (1949) και “Les statues meurent aussi” (1953)

⁴²⁴ Γιώργος Ρούσσο, “Χιροσίμα Αγάπη Μου: Η λυρική σύνθεση του Αλέν Ρενέ”, στο <https://tvxs.gr/news/sinema/xirosima-agapi-moy-i-lyriki-synthesi-toy-alen-rene>, 8 Ιουνίου 2020

μάλλον ενός πυρηνικού ολοκαυτώματος), τόσο σε ανθρώπινο όσο και σε πολιτιστικό επίπεδο. Όπως συνήθιζε να κάνει και σε άλλες ταινίες του, έτσι και εδώ ο Ρενέ διανθίζει την ταινία με στοκ υλικό από την επόμενη ημέρα ύστερα από βομβαρδισμούς και αιματηρές συγκρούσεις, ούτως ώστε να μας μεταφέρει τη φρικτή ατμόσφαιρα του πεδίου της μάχης. Η σχέση μεταξύ των δύο εραστών, αν και βασίζεται σε αληθινά γεγονότα, φαίνεται να έχει και μια αλληγορική σημασία, συμβολίζοντας τη ρευστή σχέση μεταξύ “κατεκτημένου” και “κατακτητή” και το πόσο εύκολα, ανά πάσα στιγμή, οι ρόλοι αυτοί μπορούν να αντιστραφούν».⁴²⁵

Η απήχισή του έργου ήταν παγκόσμια. Αν και συνέπεσε με τη χρονιά αρκετών επιτυχημένων ταινιών, παρουσιάστηκε στην επίσημη επιλογή στο Φεστιβάλ των Καννών το 1959 και κατηγορήθηκε από ορισμένους ότι προσβάλλει τις αμερικανικές ευαισθησίες με τα σχόλιά του που επικεντρώνονται στις επιθέσεις των ατομικών βομβών. Σημαντικές όμως προσωπικότητες της λογοτεχνίας και της έβδομης τέχνης όπως ο André Malraux, ο Claude Chabrol και ο Jean-Luc Godard, εκθείασαν την ταινία κάνοντας λόγο για μια από τις πιο όμορφες κινηματογραφικές παραγωγές που έχουν δει ποτέ. Απέσπασε το βραβείο της Διεθνούς Ένωσης Κριτικών Κινηματογράφου Fipresci, στο Διεθνές Κινηματογραφικό Φεστιβάλ των Καννών το 1959, ενώ επίσης τιμήθηκε με το Βραβείο BAFTA το 1961, καλύτερης ταινίας και καλύτερης ηθοποιού, για την υπέροχη ερμηνεία της Emmanuelle Riva.

Το 1960, θα έρθει η σειρά του Peter Brook, διεθνώς αναγνωρισμένου Άγγλου σκηνοθέτη του θεάτρου και του κινηματογράφου, ο οποίος από τις αρχές της δεκαετίας του 1970 θα έχει βάση του τη Γαλλία, να γυρίσει μια κινηματογραφική εκδοχή του *Moderato Cantabile* σε σενάριο των Marguerite Duras, Gérard Jarlot και Peter Brook. Τους ρόλους ερμήνευσαν μερικά από τα μεταπολεμικά “ιερά τέρατα” του κινηματογραφικού στερεώματος: Jeanne Moreau,⁴²⁶ Jean-Paul Belmondo και Jean Deschamps. Πρόκειται για ταινία βασισμένη σε ένα σύντομο μυθιστόρημα μόλις πάνω από 100 σελίδων που θεωρείται από πολλούς κριτικούς λογοτεχνίας ως ένα από τα κορυφαία σημεία του “Νέου Μυθιστορήματος”. Μια μινιμαλιστική πλοκή αλλά ένα

⁴²⁵ Γιώργος Δήμος, “«Ο εραστής» της Μαργκερίτ Ντυράς”, στο <https://www.maxmag.gr/vivlio/o-erastis-tis-margkerit-ntyas/>, 29 Αυγούστου 2021

⁴²⁶ Βραβείο ερμηνείας στο Φεστιβάλ των Καννών

μοναδικό στυλ «όπου η άτονη επανάληψη φαινομενικά μπανάλ σκηνών καταλήγει να δημιουργεί μια μαγευτική ατμόσφαιρα».⁴²⁷

Παρά την αναγνώριση της κινηματογραφικής προσωπικότητας του σκηνοθέτη και το θαυμασμό της για την Jeanne Moreau, η Duras θα δει με καχυποψία τις κινηματογραφικές προσαρμογές του Brook και θα εκφράσει την επιθυμία της να είχε επιλέξει να σκηνοθετήσει η ίδια το “Moderato Cantabile”. Πίσω από τη συγκεκριμένη στάση της, θα πρέπει να δούμε τόσο την αρχή μιας ευρύτερης καχυποψίας που θα τηρεί και στο μέλλον απέναντι σε σκηνοθεσίες βιβλίων της (με χαρακτηριστικότερο, όπως θα δούμε, παράδειγμα τον “Εραστή” του Jean -Jacques Annaud) όσο και την επιθυμία της να δοκιμάζει η ίδια, σε πειραματικό αρχικά στάδιο, κινηματογραφικές προσαρμογές βιβλίων της.

Την ίδια χρονιά (1960), η Duras θα γράψει το σενάριο για το “Une aussi longue absence”, γαλλο-ιταλική ταινία που θα σκηνοθετήσει ο Henri Colpi, θα κυκλοφορήσει το 1961 και, μολονότι πρώτη ταινία του σκηνοθέτη, θα κερδίσει δύο βραβεία κύρους την ίδια χρονιά: τον “Χρυσό Φοίνικα” στο Φεστιβάλ των Καννών και το Βραβείο “Louis-Delluc”.

Έτσι, στη χρυσή πενταετία 1957-1961, η είσοδος της Duras στο κινηματογραφικό στερέωμα γίνεται με τρόπο εντυπωσιακό τόσο χάρη σε σκηνοθετικές συνεργασίες με μεγάλα και πρωτοποριακά ονόματα του χώρου όσο με τη συγγραφή από την ίδια του σεναρίου του “Hiroshima mon amour”, μιας από τις πρώτες ταινίες του Γαλλικού “Νέου Κύματος” (“Nouvelle Vague”).

Το 1963, η Duras γράφει τους διαλόγους για το “L’Itinéraire marin”, μια ταινία του Jean Rollin με τη Sylvia Montfort που έμεινε ημιτελής ενώ το 1964 γράφει το σενάριο και τους διαλόγους για το “Nuit noire, Calcutta”, ταινία μικρού μήκους της Marin Karmitz.

Το 1966, θα προβληθεί η ταινία “Dix Heures et demie du soir en été” ισπανοαμερικανική παραγωγή σε σκηνοθεσία Jules Dassin και σενάριο του ίδιου και της συγγραφέως. Στη ταινία, που αποτελεί την πρώτη μεταφορά του ομώνυμου μυθιστορήματος της Marguerite Duras που εκδόθηκε το 1960, πρωταγωνίστησαν οι Μελίνα Μερκούρη, Romy Schneider και Peter Finch. Και στην περίπτωση του βιβλίου

⁴²⁷ “Marguerite Duras et le cinéma” στο https://www.cnc.fr/cinema/actualites/marguerite-duras-et-le-cinema_1410442 , 3 Μαρτίου 2021

αυτού, θα υπάρξει, αρκετά χρόνια μετά το θάνατο της μυθιστοριογράφου, μια νέα γαλλική κινηματογραφική εκδοχή που έφερε την υπογραφή του Fabrice Camoin με τίτλο “Orage” (2015). Την επόμενη χρονιά (1967), η Duras θα γράψει το σενάριο της ταινίας “La Musica”, η οποία ήταν βασισμένη στο ομώνυμο θεατρικό της και σκηνοθετήθηκε από την ίδια και τον Paul Seban. Την ίδια χρονιά, το ενδιαφέρον για κινηματογραφικές εκδοχές βιβλίων της ξεπερνά και πάλι τα γαλλικά σύνορα με την σκηνοθεσία, στην Αγγλία, από τον Tony Richardson, του “Le marin de Gibraltar” (“The Sailor from Gibraltar”), βασισμένο στο ομώνυμο βιβλίο του 1952. Ας σημειωθεί και εδώ η ερμηνεία της εξαιρετικής Jeanne Moreau.

Με εφόδιο την εμπειρία από την δεκαετή συνάντηση - συμπόρευση με αξιόλογους μεταπολεμικούς εκπροσώπους της έβδομης τέχνης, η Duras νιώθει έτοιμη να περάσει πειραματικά και η ίδια σε συγγραφή σεναρίου, διαλόγων και σκηνοθεσία έργου της, κάτι που θα πράξει το 1969, με το “Détruire, dit-elle”, που αποτελεί προσαρμογή βιβλίου της που είχε εκδοθεί την ίδια χρονιά. Το ίδιο θα συμβεί και δύο χρόνια αργότερα (1971) με το “Jaune Le Soleil” που φέρει τη δική της συγγραφική και σκηνοθετική υπογραφή καθώς και το 1972, όταν συγγράφει και σκηνοθετεί το “Nathalie Granger” στο οποίο, εκτός από την Jeanne Moreau, θα συμπρωταγωνιστήσει και ο Gérard Depardieu. Στη ταινία μάλιστα αυτή, τη μουσική επένδυση συνέθεσε η ίδια η συγγραφέας.

Το 1974, θα γράψει το σενάριο και θα σκηνοθετήσει η ίδια το “La femme du Gange”, ταινία που αποτελείται από στατικά πλάνα και όλα σε βάθος πεδίου στην οποία αφηγείται την ιστορία ενός πλούσιου και μελαγχολικού άνδρα που επιστρέφει στις χώρες όπου κάποτε έζησε έναν παθιασμένο έρωτα. Και στην ταινία αυτή, πρωταγωνίστησε και πάλι ο Gérard Depardieu ανάμεσα σε άλλους ηθοποιούς. Την ίδια χρονιά, πάλι η ίδια θα γράψει το σενάριο και θα σκηνοθετήσει την ταινία “India song”, βασισμένη στο μυθιστόρημά της *Le Vice-Consul*.⁴²⁸ Εδώ πρωταγωνιστεί η μορφή της συζύγου του Υποπρόξενου της Γαλλίας στην αγγλική Ινδία της δεκαετίας του 1930. Τους ρόλους ερμήνευσαν οι Delphine Seyrig, Michael Lonsdale και Claude Mann.⁴²⁹

⁴²⁸ Βιβλίο της του 1965

⁴²⁹ Ενδιαφέρουσα προσέγγιση του έργου στη μελέτη του Thierry Jutel, “Marguerite Duras et le cinéma de la modernité: tout [est] ce qu'il n'y a pas dans India Song”, στο *The French Review*, Vol. 66, No. 4 (Mar., 1993), pp. 638-647 (10 pages). Published By: American Association of Teachers of French

Αν κάποιος απορεί διαβάζοντας ότι σε μια μόνο χρονιά η Duras γυρίζει δυο ταινίες, αυτό θα πρέπει να ερμηνευτεί με βάση ότι πρόκειται για πειραματικά κινηματογραφικά εγχειρήματα τα οποία πραγματοποιούνται σε σχετικά σύντομης διάρκειας χρονικό διάστημα και με τα στοιχειώδη μέσα αποφεύγοντας τις πολυδάπανες και χρονοβόρες μετακινήσεις. Το “India song” γυρίζεται στο Palais Rothschild στη Boulogne, λίγο έξω από τη γαλλική πρωτεύουσα. Στις πρώτες ταινίες που γυρίζει, η Duras δείχνει να διατηρεί μια σχεδόν κλασική αφηγηματική δομή, μετά όμως το 1975 εγκαταλείπει σταδιακά τον αφηγηματικό κινηματογράφο και διαφοροποιεί ακόμα περισσότερο τον ήχο από την εικόνα, προχωρώντας έτσι σε έναν ακόμα πιο σύγχρονο πειραματικό κινηματογράφο.

Το 1976, γράφει το σενάριο και σκηνοθετεί το “Son nom de Venise dans Calcutta désert” ενώ την επόμενη χρονιά υπογράφει το “Des journées entières dans les arbres”, γαλλική ταινία που αποτελεί προσαρμογή θεατρικού της έργου που δημοσιεύτηκε το 1966, διασκευασμένο από το ομώνυμο διήγημά της από το 1954. Η ταινία κέρδισε το βραβείο Jean-Cocteau. Την ίδια χρονιά (1977), θα προβληθούν δυο νέες της ταινίες: “Baxter, Vera Baxter”, ταινία που θα γνωρίσει μια νέα κινηματογραφική προσαρμογή το 1985 από τον Jean-Claude Amyl με τον τίτλο “Vera Baxter ou les Plages de l’Atlantique” και την ταινία “Le Camion” που είναι και αυτή χαρακτηριστική της κινηματογραφικής σύλληψης της Duras. Μια συγγραφέας διαβάζει το σενάριο για την επόμενη ταινία της σε έναν ηθοποιό. Πρόκειται για μια γυναίκα που κάνει ωτοστόπ από οδηγό φορτηγού. Σε όλο το ταξίδι, η γυναίκα μιλά συνεχώς ενώ ο άντρας ακούει και σχεδόν δεν μιλάει. Η ταινία δεν δείχνει τους χαρακτήρες, αλλά πολυάριθμες λήψεις ενός φορτηγού που διασχίζει διάφορα αγροτικά τοπία, «εικόνες που μιλούν για την έκφραση (που χρονολογούνται από την ίδια περίοδο) “όμορφη σαν φορτηγό” και που το αποτέλεσμα είναι να σπρώχνει το σενάριο προς μια ασαφή συννοριακή ζώνη που βρίσκεται μεταξύ της πραγματικότητας και του επιφανόμενου».⁴³⁰ Η ιδιαίτερα παραγωγική και πλούσια σε προσωπικές κινηματογραφικές εμπειρίες δεκαετία του 1970, θα κλείσει με την ταινία της “Le Navire Night” (1979).

Η αρχή της δεκαετίας του 1980 βρίσκει την συγγραφέα και σκηνοθέτη στην ωριμότερη ίσως δημιουργική της περίοδο. Το 1981 γράφει το σενάριο και σκηνοθετεί το “Agatha et les Lectures illimitées”, ταινία που αποτελεί την κινηματογραφική εκδοχή του

⁴³⁰ Βλ. “Le Camion” στο https://fr.wikipedia.org/wiki/Le_Camion

τολμηρού για την εποχή του βιβλίου της Agatha που δημοσιεύτηκε την ίδια χρονιά. Η Marguerite Duras κινηματογραφεί ένα ζευγάρι σε ένα λόμπι ξενοδοχείου. Είναι αδερφός και αδελφή που θυμούνται τα παιδικά τους χρόνια και τη γέννηση μιας αιμομικτικής αγάπης. Με μια αγαπητή και σε άλλα κινηματογραφικά της εγχειρήματα τεχνική, παρεμβαίνει και εδώ η φωνή της ίδιας της Marguerite Duras σημαδεύοντας την ιστορία τους ενώ η μουσική του Brahms που ακούγεται σφραγίζει το δεσμό συμβολίζοντας το μοτίβο της αιμομικτικής αγάπης. Το ίδιο έτος, υπογράφει το “L’Homme atlantique”, ποιητική σκιαγράφιση της θλίψης και του πόνου μιας γυναίκας που ο άντρας που αγαπά μόλις έφυγε. Πειραματιζόμενη και στο γύρισμα αυτό, η σκηνοθέτης θα επιλέξει μεγάλο μέρος της ταινίας να διαδραματίζεται στο απόλυτο σκοτάδι, αποκαθιστώντας τις φωνές στην πλήρη ισχύ τους.

Το 1982, οι Danièle Huillet και Jean-Marie Straub παρουσιάζουν την ταινία μικρού μήκους “En rachâchant”, βασισμένο στο αρχικά φωτογραφικό άλμπουμ για παιδιά που είχε δημιουργήσει η Duras στην αρχή της δεκαετίας του 1970 με τίτλο “Ah! Ernesto”. Το έργο παρουσιάζει την ιστορία του νεαρού Ernesto που δεν θέλει να επιστρέψει στη σχολική τάξη γιατί πιστεύει ότι στο σχολείο του διδάσκουν πράγματα που δεν ξέρει.

Το 1984, είναι η χρονιά - σταθμός για την Duras αφού η αίγλη της θα απογειωθεί με την έκδοση του *Εραστή*. Η σημαντική αυτή μυθιστορηματική στιγμή θα σηματοδοτήσει το αυξανόμενο ενδιαφέρον τόσο για τη λογοτεχνική της γραφή όσο και για τις κινηματογραφικές προσαρμογές βιβλίων της από τη ίδια ή άλλους σκηνοθέτες. Το 1985, ο Peter Handke παρουσιάζει το “Das Mal des Todes”, ταινία η οποία, ακόμα και αν δεν είναι ευρέως γνωστή, αξίζει να επισημανθεί ως “συνάντηση” της Γαλλίδας συγγραφέως με τον βραβευμένο με Νόμπελ Λογοτεχνίας το 2019 σημαντικό Αυστριακό συγγραφέα και μεταφραστή που έχει ασχοληθεί με κάθε είδος γραπτού και λυρικού λόγου, όπως ποίηση, σενάριο, δοκίμιο, μυθιστόρημα. Η μετάφραση του διηγήματος *La Maladie de la Mort* της Marguerite Duras δημιουργήθηκε για πρώτη φορά με σκοπό τη δημιουργία ταινιών. Μόνο όμως μετά τη δημιουργία της ταινίας το κείμενο θα δημοσιευτεί σε δίγλωσση έκδοση. Η δημοσιευμένη έκδοση ακολουθεί ουσιαστικά το πρωτότυπο δακτυλογραφημένο κείμενο του Handke, το οποίο βασίζεται στο γαλλικό πρωτότυπο και χρησίμευσε επίσης ως βάση για τον διάλογο της ταινίας μεταξύ “γυναίκας” και “αφηγητή” (ρόλο που υποδύθηκε ο ίδιος). Η ταινία περιλάμβανε επίσης ποιήματα του René Chars τα οποία είχε μεταφράσει ο Handke ήδη από το 1983. Το βιβλίο (και η ταινία) αποτελεί ένα είδος προσωπικού δράματος που

διαδραματίζεται σε ένα δωμάτιο ξενοδοχείου δίπλα στη θάλασσα μεταξύ μιας γυναίκας που προφανώς πληρώθηκε για να είναι εκεί για να υποταχθεί και ενός άνικανου να αγαπήσει άντρα που όμως της υπαγορεύει τη θέλησή του. Την ίδια χρονιά (1985), θα προβληθεί ταινία “Les Enfants” σε σκηνοθεσία της Duras, που αποτελεί ελεύθερη διασκευή του παιδικού της διηγήματός της *Ah! Ernesto* του 1971. Το έργο αυτό θα αποτελέσει έμπνευση του μυθιστορηματός της *La Pluie d’été* (1990).

Η αρχή της δεκαετίας του 1990 βρίσκει την Duras σε ψυχοσωματική κάμψη. Η κινηματογραφική όμως προσαρμογή του μυθιστορηματός της *L’Amant* από τον σκηνοθέτη Jean-Jacques Annaud⁴³¹ το 1992 θα ανανεώσει το ενδιαφέρον για τη γραφή της αλλά και για τις μεταφορές βιβλίων της στη μεγάλη οθόνη. Το 1993, αφηγείται μπροστά στην κινηματογραφική κάμερα την ιστορία ενός Βρετανού αεροπόρου του οποίου τον τάφο ανακάλυψε η Marguerite Duras κοντά στο Deauville. Αν και δεν ξέρουμε πού ξεκινά η μυθοπλασία, στο έργο αυτό με τίτλο “La Mort du jeune aviateur anglais”, η αφήγηση της Marguerite Duras καταδεικνύει μια αξιοσημείωτη αυθεντικότητα. Ένα πραγματικό μανιφέστο αυθόρμητης γραφής – αφήγησης, που σκηνοθετήθηκε έξοχα από τον Benoît Jacquot. Βασισμένη στο διάλογο της Duras με τον Benoît Jacquot με θέμα τη γραφή ήταν και η ταινία- ντοκιμαντέρ της ίδιας χρονιάς με τίτλο “Écrire” που δημιουργήθηκε από την ίδια κινηματογραφική ομάδα. Εδώ, η Duras ανατρέχει στη ζωή της ως συγγραφέα, θυμίζει τους εμβληματικούς χαρακτήρες της κοσμογονίας της, τον Υποπρόξενο, τη Lol V. Stein και άλλους. Ο Benoît Jacquot και ο Yann Andréa, οι οποίοι υποτίθεται ότι κινούνται εκτός οθόνης, της απαντούν με θαυμασμό και φιλική διακριτικότητα. Διαβάζουμε σχετικά με το έργο:

«Η Marguerite Duras στο σπίτι της στο Neauphle-le-Château, τρία χρόνια πριν από το θάνατό της, αναρωτιέται γύρω από την πράξη της γραφής, τη μοναξιά που την καθορίζει καθώς προσεγγίζει ενίοτε τα όρια της τρέλας... Αλλά η Duras ξέρει επίσης πώς να στρέφει υπέρ της φήμης της τις αρχές της συνέντευξης που στη συνέχεια γίνεται διάλογος στον οποίο δεσπόζει η αμφιβολία, με την οποία μάχεται συνεχώς, όπως λέει στον Benoît Jacquot, ο οποίος καλείται να απαντήσει στις ανησυχίες της ως σκηνοθέτης. Ο στοιχειώδης κινηματογραφικός εξοπλισμός που δημιούργησε ο Benoît Jacquot, είναι εξ ολοκλήρου στην υπηρεσία αυτής της ομιλίας: οι στατικές λήψεις της Duras εναλλάσσονται κάθε τόσο με πλάνα του φαινομενικά άδειου σπιτιού, που στην πραγματικότητα κατοικείται από φαντασιώσεις της συγγραφέως: ο Υποπρόξενος

⁴³¹ Αναλυτική αναφορά στο έργο στη συνέχεια του κεφαλαίου αυτού της διατριβής

κυρίως, πολλοί περαστικοί φίλοι, αλλά και μια μύγα που μια μέρα παρακολούθησε τις τελευταίες της στιγμές...Ανάμεσα στο χιούμορ και το πάθος, τα λόγια της Duras επιβάλλονται με τη συνήθη αυθεντία τους, παρατείνουν το μυστήριο μιας μοναδικής εμπειρίας ζωής».⁴³²

Μετά τη εκδημία της το 1996, η απήχηση του έργου της Duras συνεχίστηκε⁴³³ και το ενδιαφέρον για τις πολύπλευρες πτυχές της προσωπικότητας και της δημιουργίας της εξακολούθησε να είναι μεγάλο. Η ενασχόλησή της με την έβδομη τέχνη ως σεναριογράφος και σκηνοθέτης αλλά και οι κινηματογραφικές προσαρμογές βιβλίων της από διακεκριμένους σκηνοθέτες με συμμετοχή καταξιωμένων ηθοποιών δεν έπαψαν να αποτελούν πεδίο έρευνας και σημείο αναφοράς στη γαλλική αλλά και παγκόσμια κινηματογραφική ιστορία.

Το 2004, οκτώ δηλαδή χρόνια μετά τον θάνατό της, η επικαιρότητα κάποιων από τα οικεία στη Γαλλίδα συγγραφέα θέματα θα επιβεβαιωθεί με την προβολή της ταινίας “L’après-midi de Monsieur Andesmas”, σε σκηνοθεσία Michelle Porte η οποία είναι βασισμένη σε κείμενο του 1962 της Duras. Είναι καλοκαίρι. Βρισκόμαστε στη νότια Γαλλία. Στο δάσος, ο κ. Andesmas περιμένει έναν εργολάβο για το σπίτι που μόλις απέκτησε για την κόρη του Valérie. Περιμένει στην τοποθεσία της μελλοντικής βεράντας, με θέα στην κοιλάδα. Η μουσική ακούγεται από το χωριό. Η ζωή διαδραματίζεται μακριά από τον κύριο Andesmas κάτι που έχει συνηθίσει στην ηλικία του. Έπειτα έρχεται η κόρη του εργολάβου για να ζητήσει συγγνώμη για την καθυστέρηση του πατέρα της ο οποίος διασκεδάζει σε γιορτή και στη συνέχεια η σύζυγος του εργολάβου που του αποκαλύπτει τη σκληρή αλήθεια ότι η αγαπημένη της κόρη διασκεδάζει με τον άντρα της. Η αποκάλυψη αυτή οδηγεί τον ηλικιωμένο να καταλάβει τη σκληρότητα της ζωής.

Στην έντονα “ντουρασική” αυτή κινηματογραφική ατμόσφαιρα θα έρθει να προστεθεί, το 2008, το “Un barrage contre le Pacifique”, γαλλοβελγική ταινία σε σκηνοθεσία Rithy Panh. Αυτή είναι η δεύτερη προσαρμογή του αυτοβιογραφικού μυθιστορήματος της Marguerite Duras *Un barrage contre le Pacifique* που είχε δημοσιευτεί το 1950. Ας σημειωθεί εδώ η ώριμη ερμηνεία του ρόλου της μητέρας από την Isabelle Huppert, κάτι που δείχνει ότι, ακόμα και μετά το θάνατό της, το έργο της

⁴³²Βλ. σχετικά Mathieu Capel, “Marguerite Duras – Écrire”, στο https://www.filmdocumentaire.fr/4D ACTION/w_fiche_film/167_0

⁴³³ Βλ. σχετικά εδώ, Πρώτο μέρος, “Η εποχή, η ζωή και το έργο της Marguerite Duras” υποκεφάλαιο Ε. “Μεταθανάτια καταξίωση”

Duras εξακολουθεί να αναδεικνύεται με επιλογές ερμηνειών από σημαντικές μορφές του κινηματογραφικού στερεώματος.

Το 2012, ένα ακόμα συνέδριο (επί Καναδικού εδάφους αυτή τη φορά), έρχεται να ανανεώσει το ερευνητικό ενδιαφέρον για την Duras. Πρόκειται για συνέδριο που οργάνωσαν τρεις από τους εξειδικευμένους στο έργο της συγγραφέως του *Εραστή*, Bertrand Gervais, Caroline Proulx και Sylvano Santini. Με τίτλο “Le Cinéma de Marguerite Duras: l’autre scène du littéraire?”, η σημαντική αυτή επιστημονική συνάντηση οργανώθηκε από το “Observatoire de l’imaginaire contemporain”, που από το 2010 έχει αφιερωθεί στη μελέτη του σύγχρονου φαντασιακού στις καλλιτεχνικές, λογοτεχνικές, πολιτιστικές, θεωρητικές και γνωσιολογικές πτυχές του. Επρόκειτο για συνεργασία με το αξιόλογο σε διδακτικό και ερευνητικό έργο UQAM⁴³⁴ και τη Διεθνή Εταιρεία της Marguerite Duras. Διαβάζουμε :

«Στην ιδιαιτερότητά τους, οι ταινίες της Marguerite Duras θέτουν το ζήτημα της έννοιας της εικόνας και της θέσης που αποδίδεται στο κείμενο, ανατρέποντας κυριολεκτικά τους κώδικες αναπαράστασης στην οθόνη. Αν οι φυγές προς τον κινηματογράφο της επιτελέστηκαν με διακριτικότητα στους κόλπους των κριτικών, αυτό το συνέδριο στοχεύει να ρίξει άλλο φως στη σχέση μας με το κειμενικό έργο, αλλά και γενικότερα με το φανταστικό».⁴³⁵

Ανάμεσα στο πλήθος βιβλίων που εκδόθηκαν και εξακολουθούν να εκδίδονται στον αιώνα μας σε μια προσπάθεια περεταίρω εμβάθυνσης του έργου της Duras, το 2013 θα εκδοθεί από το “Presses universitaires de Rennes” το βιβλίο *Marguerite Duras. Alterité et étrangeté*, τόμος στον οποίο μπορούμε να διαβάσουμε την ενδιαφέρουσα ανάλυση του Jean Cléder με τίτλο “Entre littérature et cinéma: inventer une langue étrangère?”. Οι τίτλοι των μικρών ενότητων της μελέτης αυτής είναι ενδεικτικοί της ερευνητικής ματιάς του Cléder: “Ξαναπιάνοντας τον κινηματογράφο από το σημείο μηδέν”, “Εικόνα εναντίον ιστορίας: οντολογία έναντι αφήγησης;”, “Σε μια απλοποιημένη γραμματική: κινηματογράφος σε πρώτο πρόσωπο”.

Το 2014, εκδίδεται το βιβλίο *Duras/Godard Dialogues*,⁴³⁶ που περιλαμβάνει τρεις ανέκδοτους διαλόγους που πραγματοποιούνται σε μια περίοδο σχεδόν δέκα ετών (1979, 1980, 1987), ανάμεσα στην Marguerite Duras και τον Γάλλο σκηνοθέτη,

⁴³⁴ Université du Québec à Montréal

⁴³⁵ <https://oic.uqam.ca/mediatheque/le-cinema-de-marguerite-duras-lautre-scene-du-litteraire>

⁴³⁶ Jean Luc Godard- Marguerite Duras, *Duras/Godard Dialogues*, éd. “post-éditions”, 2014

σεναριογράφου, ηθοποιό και κριτικό κινηματογράφου Jean-Luc Godard. Οι διάλογοι φωτίζουν ενδιαφέρουσες πτυχές των απόψεών τους σχετικά με τη σχέση λογοτεχνίας με τον κινηματογράφο.⁴³⁷ Εκτός από συμβολή στην προώθηση και εμβάθυνση στις σχέσεις γραφής με εικόνα, το περιεχόμενο του βιβλίου αναδεικνύει τη μορφή μιας Duras αναγνωρισμένης προσωπικότητας της γενιάς της και με έντονο ενδιαφέρον για την πορεία και τις απόψεις σημαντικών μορφών της έβδομης τέχνης. Την επόμενη χρονιά (2015), θα προβληθεί η δραματική ταινία, “Orage”, γαλλική παραγωγή του 2015 σε σενάριο και σκηνοθεσία του Fabrice Camoin. Το έργο αυτό αποτελεί τη δεύτερη μεταφορά του μυθιστορήματος *Dix heures et demie du soir en été* της Marguerite Duras που εκδόθηκε το 1960, μετά την ομότιτλη ταινία που σκηνοθέτησε ο Jules Dassin το 1966.

Σημαντικός μεταθανάτιος κινηματογραφικός σταθμός είναι το “La Douleur” γαλλική ταινία του 2017 σε σκηνοθεσία Emmanuel Finkiel που αποτελεί προσαρμογή του μυθιστορήματος *La Douleur* που είχε γράψει η Duras και δημοσιευτεί το 1985. Πρόκειται για την ιστορία της αναμονής νέων από τον σύζυγο της Duras, Robert Antelme, σπουδαία φυσιογνωμία της Αντίστασης που έμελλε να επιστρέψει από τα στρατόπεδα θανάτου το 1945. Η κινηματογραφική αυτή ταινία βασίζεται στα δύο πρώτα κεφάλαια του βιβλίου. Στο πρώτο, αφηγείται την προσδοκία της επιστροφής του συζύγου της και στο δεύτερο, ο “Monsieur X.”, που εδώ έχει το όνομα Pierre Rabier, αφηγείται τη διφορούμενη σχέση της με έναν Γάλλο πράκτορα της Γκεστάπο προκειμένου να λάβει πληροφορίες για τον σύζυγό της. Το δεύτερο αυτό κεφάλαιο, έτσι όπως μεταφέρθηκε στη μεγάλη οθόνη, έδωσε εκ νέου τροφή στη συζήτηση και τα σχόλια γύρω από τη σχέση της συγγραφέως με κάποιον ναζιστή. Η ταινία παρουσιάστηκε στο Φεστιβάλ Γαλλοφωνίας της Angoulême και στο Φεστιβάλ Κινηματογράφου Arras το 2017 και επιλέχθηκε να εκπροσωπήσει τη Γαλλία στο Όσκαρ καλύτερης ξενόγλωσσας ταινίας 2019 δίχως όμως να καταφέρει να περάσει στην τελική λίστα.

Και στην αυγή όμως της τρίτης δεκαετίας του αιώνα μας η μεγάλη οθόνη θα μας παρουσιάσει τη γαλλική δραματική ταινία “Suzanna Andler” σε σκηνοθεσία Benoît Jacquo (2021). Η ταινία μάς μεταφέρει στη δεκαετία του 1960, σε μια εξοχική βίλα δίπλα στη θάλασσα με πρωταγωνιστές μια σαραντάχρονη γυναίκα, τη Suzanna Andler,

⁴³⁷ Βλ. σχετικά και <https://www.post-editions.fr/>

παντρεμένη, μητέρα και το νεαρό εραστής της, Michel. Συναντάμε και εδώ αγαπημένα μοτίβα της Duras: Έρωτας, μοναξιά, αμφιβολίες, επιθυμία για ελευθερία, επιλογές της ζωής. Για να κατανοήσουμε καλύτερα τη διαχρονικότητα, την επικαιρότητα και το συνεχιζόμενο ενδιαφέρον για το έργο της Duras, ας θυμίσουμε ότι η *Suzanna Andler* ήταν αρχικά θεατρικό έργο σε τέσσερις πράξεις που έγραψε για τον Loleh Bellon και εκδόθηκε το 1968 από τον “Gallimard” ως το πρώτο έργο στον τόμο *Théâtre II*. Η Suzanna Andler είχε κάνει πρεμιέρα στις 6 Δεκεμβρίου 1969 στο “Théâtre des Mathurins”⁴³⁸ για να ξαναδιδαχθεί στο West End του Λονδίνου, στο “Aldwych Theatre”, τον Μάρτιο του 1973, με την Eileen Atkins⁴³⁹ στον πρωταγωνιστικό ρόλο.

Το 2021, θα προβληθεί η ταινία του Claire Simon, “Vous ne désirez que moi”, που αποτελεί κινηματογραφική προσαρμογή του “Je voudrais parler de Duras”⁴⁴⁰ αδημοσίευτη συνέντευξη του τελευταίου συντρόφου της συγγραφέως Yann Andréa με τη δημοσιογράφο Michèle Manceaux. Στο εξοχικό σπίτι του Neauphle-le-Château, ο Yann Andréa, ο οποίος ζει δύο χρόνια με τη συγγραφέα, ο Yann Andréa αφηγείται πώς δημιουργήθηκε η σχέση τους για να συνεχίσει, σε μορφή συζήτησης – συνέντευξης με τη δημοσιογράφο.

Τον Μάρτιο του 2022, προβάλλεται η κινηματογραφική ταινία του Matthieu Rozé, “Azuro”, βασισμένη στο μυθιστόρημα του 1953 της Duras, *Les Petits chevaux de Tarquinia*. Εξήντα χρόνια μετά την έκδοσή της σε βιβλίο, η ιστορία φίλων που βρίσκονται σε διακοπές, κάτω από καύσωνα, σε ένα χωριό ανάμεσα στη θάλασσα και τα βουνά, χωρίς σύνδεση με δίκτυο και ενός μυστηριώδη άνδρα που κατεβαίνει από μια χρυσή βάρκα, εξακολουθεί να προξενεί το ενδιαφέρον και να συγκινεί.

Η αναφορά στα τρία αυτά κινηματογραφικά έργα (δύο βασισμένα σε βιβλία της και ένα εμπνευσμένο από τη ζωή της) στις αρχές της τρίτης δεκαετίας του αιώνα μας, δεν αποτελεί μόνο επιβεβαίωση της διαχρονικότητας της λογοτεχνικής και κινηματογραφικής της αξίας αλλά και ανανέωση του ενδιαφέροντος του πολύπλευρου έργου της από μια νέα γενιά κινηματογραφόφιλων, θεατρόφιλων, αναγνωστών και

⁴³⁸ Πρόκειται για ένα από τα κλασικότερα παριζιάνικα θέατρα που λειτουργεί από το 1897 και στο οποίο έχουν ανέβει μερικά από τα αξιολογότερα έργα της κλασσικής και σύγχρονης γαλλικής δραματουργίας, ανάμεσα στα οποία έργα των Molière, Albert Camus, Jean-Paul Sartre, Jean Anouilh αλλά και Oscar Wilde, Luigi Pirandello και Tom Stoppard

⁴³⁹ Σημαντική Αγγλίδα ηθοποιός και σεναριογράφος η οποία, μεταξύ άλλων, ερμήνευσε Shakespeare, George Bernard Shaw, Harold Pinter, Tennessee Williams, Jean Cocteau, Henrik Ibsen, Edward Albee, Samuel Beckett αλλά και “Μήδεια” του Ευριπίδη

⁴⁴⁰ Pauvert, 2016

ερευνητών λογοτεχνίας. Δεν πρόκειται μόνο για επιβίωση του ενδιαφέροντος για την Duras αλλά για ανακάλυψη και από νεότερους της προσωπικότητας και γραφής της και, επομένως, ανανέωση της ερευνητικής ματιάς γύρω από το έργο της.

Παράλληλα με την επανάληψη προβολής παλαιότερων κινηματογραφικών παραγωγών βασισμένων σε βιβλία της και στη δημιουργία νέων, τα τελευταία χρόνια εξετάζεται ακόμα αναλυτικότερα και διεξοδικότερα η συνάντηση της συγγραφέως του *Εραστή* με την έβδομη τέχνη. Το 2014, θα εκδοθεί το βιβλίο *Marguerite Duras et le Cinéma: Les Yeux Verts*. Τον Ιούνιο του 1980, τα “Cahiers du Cinéma” είχαν δημοσιεύσει ένα ειδικό τεύχος με τίτλο “Les Yeux Verts”, το οποίο έδινε τη δυνατότητα στην Duras να γράψει για τον κινηματογράφο και να επιλέξει τις εικονογραφήσεις. Αυτή η ανασκόπηση συντονίστηκε από τον Serge Daney, με τη βοήθεια των Pascal Bonitzer, Michèle Manceaux, François Régnauld και Charles Tesson. Στο τεύχος αυτό που εμπλουτισμένο αναπαράγεται στην έκδοση του 2014, η Duras μιλάει ελεύθερα για το κινηματογραφικό της έργο, εκφράζεται για πολλά θέματα, από την ιστορία και τη λογοτεχνία, μέχρι την πολιτική, ή την αναφορά στο έργο καλλιτεχνών όπως ο Charlie Chaplin, ο Charles Laughton, ο Jean Renoir, ο Robert Bresson ή ακόμα και ο Jean-Luc Godard. Ο τόμος εμπλουτίζεται με περισσότερες από εξήντα φωτογραφίες, συμπεριλαμβανομένων πλάνων του Jean Mascolo.⁴⁴¹

Λίγα χρόνια μετά, το 2021, δημοσιεύτηκε το βιβλίο των François Bovier και Serge Margel με τίτλο *Marguerite Duras, Le cinéma que je fais. Écrits et entretiens*. Το βιβλίο συγκεντρώνει για πρώτη φορά τα γραπτά της Duras σχετικά με τις δικές της ταινίες (δεκαεννέα, που γυρίστηκαν από το 1966 έως το 1985), τη δραστηριότητά της ως κινηματογραφίστριας, καθώς και τις σημαντικότερες συνεντεύξεις που μπόρεσε να δώσει για αυτό το θέμα. Από το “La Musica” (1966) έως το “Les Enfants” (1985), μέσω των “Détruire dit-elle”, “Le Camion”, “Le Navire Night”, το βιβλίο οργανώνεται από ταινίες σε σκηνοθεσία Duras (εξαιρουμένων των διασκευών των βιβλίων της και των ταινιών που η ίδια έγραψε όπως στην περίπτωση του “Hiroshima mon amour”). Πολλά κείμενα ήταν μέχρι αυτή την έκδοση αδημοσίευτα, άλλα παρέμειναν πολύ δυσπρόσιτα ενώ κάποια είχαν δημοσιευτεί σε εφημερίδες και εξειδικευμένα περιοδικά όταν προβλήθηκαν οι ταινίες. Κάποια είχαν επανεκδοθεί σε συλλογικά έργα. Εκείνο που, μεταξύ άλλων, παρουσιάζει ενδιαφέρον στο

⁴⁴¹ Γιού της Marguerite Duras

συγκεκριμένο βιβλίο, είναι ότι τα περισσότερα κείμενα που έγραψε στοχεύουν στην παρουσίαση και εξήγηση της δουλειάς της στο κοινό, στους κριτικούς και μερικές φορές στους ίδιους τους ηθοποιούς. Τυχαίνει έτσι να μιλάει για την ταινία και τη δουλειά της. Ο αναγνώστης και ερευνητής απολαμβάνει μια σκιαγράφιση του κινηματογραφικού σύμπαντός της και μια επιβεβαίωση των ισχυρών δεσμών του λογοτεχνικού κειμένου με τον κινηματογράφο. Η Duras μιλά για την προσέγγισή της, τις αρχές της κινηματογραφικής γραφής και πάνω από όλα το παράδοξο ενός κινηματογράφου που επιδιώκει «να καταστρέψει τον κινηματογράφο».⁴⁴²

Γ. Ο Εραστής στη μεγάλη οθόνη

1. Ο σκηνοθέτης, η συνάντησή του με τη συγγραφέα, το γύρισμα και η υποδοχή της ταινίας

“Ο Εραστής” είναι μια γαλλο-βρετανική ταινία σε σκηνοθεσία του φημισμένου Γάλλου σκηνοθέτη, σεναριογράφου και κινηματογραφικού παραγωγού Jean-Jacques Annaud, που προβλήθηκε το 1992. Για να προσεγγίσουμε καλύτερα το σημαντικό σκηνοθετικό και σεναριογραφικό αυτό σταθμό, ας θυμίσουμε ότι ο Annaud γεννήθηκε το 1943 στην πόλη Juvisy-sur-Orge, στις όχθες του Σηκουάνα, λίγα χιλιόμετρα από το Παρίσι. Μεγάλωσε έχοντας ως πρότυπο και ίνδαλμά του τον Jean Renoir, έναν από τους σημαντικότερους σκηνοθέτες του παγκόσμιου κινηματογράφου, πατέρα του “ποιητικού ρεαλισμού”. Σπούδασε φιλολογία και αρχαία ελληνικά στη Σχολή “École Louis-Lumière” και κατόπιν στο “Ανώτατο Ινστιτούτο Κινηματογραφικών Σπουδών”. Θεωρείται ένας από τους αντιπροσωπευτικότερους τεχνίτες κινηματογραφιστές της γενιάς του. Λάτρης της φύσης, των παγανιστικών θρησκειών και πολέμιος της αποικιοκρατίας, τιμήθηκε, κατά την πολυετή και ποιοτική καριέρα του, με πέντε

⁴⁴² Βλ. σχετικά François Bovier et Serge Margel, Marguerite Duras, *Le cinéma que je fais. Écrits et entretiens*, ed. “P.O.L.” 2021, στην εισαγωγή, σελ.9-20

Βραβεία César,⁴⁴³ όπως και ένα Όσκαρ Ξενόγλωσσας Ταινίας, το 1976. Πρωτοεμφανίζεται ως σκηνοθέτης και σεναριογράφος το 1976 με την ταινία “Μαύρο και άσπρο σε χρώμα” χάρη στην οποία θα αποσπάσει το Όσκαρ Ξενόγλωσσας Ταινίας. Πριν από τον “Εραστή”, έχει καταγράψει, μεταξύ άλλων, τις κινηματογραφικές επιτυχίες “Ο πόλεμος για τη φωτιά” (1981, ως σκηνοθέτης), “Το όνομα του ρόδου” (1986, ως σκηνοθέτης και σεναριογράφος), “Η αρκούδα” (1988, ως σκηνοθέτης). Μετά τον “Εραστή”, θα γυρίσει, μεταξύ άλλων, τα “Επτά χρόνια στο Θιβέτ” (1997, ως σκηνοθέτης και παραγωγός), “Εχθρός προ των πυλών” (2001, ως σκηνοθέτης, σεναριογράφος και παραγωγός), “Δυο αδέρφια” (2004, ως σεναριογράφος, σκηνοθέτης και παραγωγός), και “Ο τελευταίος λύκος” (2015, ως σκηνοθέτης). Τον Απρίλιο του 2021, αρχίζει το γύρισμα της ταινίας “Η Παναγία των Παρισίων στις φλόγες”, που διηγείται την πυρκαγιά στη γνωστή εκκλησία της γαλλικής πρωτεύουσας. Η ταινία βγήκε στις κινηματογραφικές οθόνες το Μάρτιο του 2022.

“Ο Εραστής” αποτελεί κινηματογραφική μεταφορά του ομώνυμου μυθιστορήματος της Marguerite Duras, που εκδόθηκε το 1984. Όπως έχουμε δει στα προηγούμενα κεφάλαια, σε ηλικία 70 χρονών, η Duras αφηγείται την εφηβεία της στην Ινδοκίνα μέσα από την ιστορία μιας η δεκαπεντάχρονης ανώνυμης πρωταγωνίστριας η οποία έχει προβληματική σχέση με τη μητέρα της, νιώθει αγάπη για τον αδελφό της αλλά κυρίως γνωρίζει και ερωτεύεται έναν εικοσιεπτάχρονο άνδρα, γιό ενός πλούσιου Κινεζο-βιετναμέζου επιχειρηματία. Η σχέση αυτή θα οδηγηθεί σε αδιέξοδο τόσο λόγω διαφοράς ηλικίας, όσο και φυλετικού και ταξικού διαχωρισμού ανάμεσα στους δύο εραστές. Ο Annaud, λάτρης της λογοτεχνίας, εξηγεί ότι δεν είχε διαβάσει το μυθιστόρημα της Duras όταν κυκλοφόρησε το 1984 διότι την εποχή εκείνη περνούσε μεγάλο χρονικό διάστημα στο Μόναχο για την ολοκλήρωση της κινηματογραφικής του ταινίας “Το όνομα του ρόδου”⁴⁴⁴ η επιτυχία του δε ήταν τόση που το 1983 μεταφράστηκε στα Αγγλικά. Για να γίνει κατανοητή η προσωπική σκηνοθετική προσέγγιση του βραβευμένου μυθιστορήματος της Duras, πρέπει να επισημανθεί ότι το 1986, ο Annaud βρήκε στο πρόσωπο του Umberto Eco την πιο ιδανική υποστήριξη για τη δύσκολη κινηματογραφική του μεταφορά του *Ονόματος του Ρόδου* αφού ο

⁴⁴³ Τα Βραβεία Σεζάρ είναι τα μεγαλύτερα γαλλικά κινηματογραφικά βραβεία, αντίστοιχα με τα αμερικανικά Όσκαρ. Απονέμονται κάθε χρόνο από το 1976. Πήραν το όνομά της από το γλύπη Σεζάρ (César Baldaccini), ο οποίος τα δημιούργησε

⁴⁴⁴ Το *Όνομα του Ρόδου* (ιταλ: *Il nome della rosa*) είναι το πρώτο μυθιστόρημα του Umberto Eco. Μετά από αρκετή επεξεργασία, εκδόθηκε στην Ιταλία το 1980 (εκδόσεις “Bompiani”)

Ιταλός συγγραφέας του είχε εκφράσει την εμπιστοσύνη του για το επικείμενο κινηματογραφικό του εγχείρημα. Η στάση αυτή του φημισμένου Ιταλού συγγραφέα επέτρεψε στο σκηνοθέτη να μην διστάσει να προβεί σε μερικές αποκλίσεις από το μυθιστόρημα του Eco ενσωματώνοντας— μεταξύ άλλων — την προσωπική του ευαισθησία και τη γοητεία του για τα νεαρά σώματα σε κινηματογραφικές στιγμές αποκρυστάλλωσης της ερωτικής επιθυμίας και της φυσικής σχέσης ενός νεαρού μοναχού, κάτι που θα μπορούσαμε να ισχυριστούμε ότι προεικόνιζε ήδη τις μελλοντικές σαρκικές σκηνές του “Εραστή”.

Για να φτάσουμε όμως μέχρι τη στιγμή της απόφασης του Annaud να προβεί σε κινηματογραφική προσαρμογή του βιβλίου της Duras, πρέπει να γυρίσουμε λίγο πιο πίσω τη σήραγγα του χρόνου σημειώνοντας πρώτα την επιθυμία της ίδιας της συγγραφέως να εξετάσει την πιθανότητα γυρίσματος κινηματογραφικής ταινίας βασισμένης στον *Εραστή* της. Τα όχι όμως ιδιαίτερα επιτυχημένα προηγούμενα προσωπικά της εγχειρήματα σκηνοθετικών δημιουργιών με βάση βιβλία της αλλά κυρίως η κλονισμένη υγεία της δεν της άφηναν περιθώρια ελπίδας να αυτο-σκηνοθετηθεί. Ενδεικτική της επιθυμίας και αναζήτησης σκηνοθετικής προοπτικής ήταν η καταπληκτική ανάγνωση του *Εραστή* από την ίδια την Duras με σκοπό να προτείνει μια κινηματογραφική μεταφορά πριν από αυτή του J.J Annaud. Την ανάγνωση κάνει κυρίως μπροστά στο σκηνοθέτη, σεναριογράφο, παραγωγό ταινιών, ηθοποιό και παραγωγό Claude Berri που είχε αγοράσει τα δικαιώματα για το βιβλίο της. Η μοναδική αυτή ανάγνωση, σε μελαγχολικό και απαλό τόνο, με τη μερικές φορές ελαφρώς σπασμένη πια φωνή της, ίσως ήθελε να αποκαλύψει πώς το κείμενο “αναπνέει” μέσα από συχνές παύσεις, κάτι που θα πρέπει να ληφθεί υπόψη από τον πιθανό μελλοντικό σκηνοθέτη. Ακούμε, επομένως, κατά κάποιο τρόπο, να σκιαγραφείται αυτό που θα μπορούσε να είναι μια προσαρμογή του κειμένου για τον κινηματογράφο. Η ανάγνωση γυρίστηκε και ηχογραφήθηκε τον Αύγουστο του 1987, κατόπιν αιτήματος από τον Claude Berri για τη “Renn Productions”. Η ανάγνωση αυτή εκδόθηκε για πρώτη φορά σε διπλό CD το 1987, άρα πριν από τη διασκευή που υπέγραψε ο Jean-Jacques Annaud το 1992.⁴⁴⁵

Εκτός όμως από την ανάγνωση αυτή, κατά τη διάρκεια του καλοκαιριού του 1987 η Marguerite Duras και ο Claude Berri συζήτησαν σχετικά με τη δυνατότητα

⁴⁴⁵ Συμβουλευτήκαμε και αντλήσαμε υλικό από την επανέκδοση: Marguerite Duras. “Le cinéma de l’Amant, CD AUDIO”, ed. “Benoit Jacob”, 2002

προσαρμογής του *Εραστή* στον κινηματογράφο. Γυρισμένες στα στούντιο του Claude Berri, αυτές οι συζητήσεις εμφανίζουν δύο συχνά αντιμέτωπες μεταξύ τους αντιλήψεις περί αφήγησης, εικόνας, κινηματογράφου και λογοτεχνίας και καταγράφουν το αίσθημα ανυπομονησίας για τη σωστή επιλογή. Επειδή εξηγούν πολύ συγκεκριμένα τους μηχανισμούς της λογοτεχνικής και κινηματογραφικής δημιουργίας, αυτές οι ανταλλαγές απόψεων κρίθηκε ότι θα άξιζε να εκδοθούν. Έτσι, το τελικό κείμενο που προέκυψε, παρουσιάζεται ως συνέντευξη του σεναριογράφου Jérôme Beaujour, φίλου και συνεργάτη της Marguerite Duras, που είχε συμμετάσχει στη συζήτηση.⁴⁴⁶

Ακόμα όμως, όπως προαναφέρθηκε, και αν δεν είχε αμέσως διαβάσει το βιβλίο της Duras, ο Annaud είχε κάνει λόγο στον Berri⁴⁴⁷ για την επιθυμία του να ασχοληθεί κάποτε με ένα γυναικείο θέμα. Το 1987, κατά τη διάρκεια των γυρισμάτων της ταινίας “Η αρκούδα”, ο Claude Berri ζήτησε από τον Jean-Jacques Annaud να σκηνοθετήσει μια προσαρμογή του *Εραστή* της Duras. Στη συνέχεια, ο Annaud διαβάζει το βιβλίο καθώς και ένα προσχέδιο σεναρίου: «Διαβάζω δίχως να είμαι σίγουρος ότι αυτό που διαβάζω μπορεί να συγκροτήσει μια ταινία, τουλάχιστον μια ταινία που θέλω να δω».⁴⁴⁸ Ο Annaud περνά μια περίοδο όπου αιωρείται ανάμεσα σε διαφαινόμενη έλξη από το βιβλίο και συνεχή αμφιβολία για το εφικτό του εγχειρήματος, ο Berri όμως επιμένει στο γεγονός ότι αυτό το “σενάριο” είναι μόνο μια βάση εργασίας.

Στον γνώστη πάντως της δημιουργικής διαδρομής του Annaud, δεν προκαλεί έκπληξη το γεγονός ότι ο εξοικειωμένος με την έννοια του “μυητικού ταξιδιού” σκηνοθέτης βρήκε ενδιαφέρον το βιβλίο του Duras. Ειδικά μάλιστα, αν ανατρέξουμε στο 1976, στην πρώτη του ταινία “La Victoire en chantant”, είχε ήδη μεταγράψει τον εξωτισμό μιας μακρινής ηπείρου (στην προκειμένη περίπτωση της Αφρικής) προσεγγίζοντας την αποικιακή Γαλλία από τη δική του οπτική γωνία. Θα μπορούσαμε όμως να κάνουμε λόγο για τα άλλα “κινηματογραφικά του ταξίδια” όπως τα προαναφερθέντα “Ο πόλεμος της φωτιάς”, το “Το Όνομα του Ρόδου” ή “Η Αρκούδα”, που όλα είχαν «ένα αφηγηματικό σύστημα βασισμένο στην εμβάθυνση σε ένα νέο περιβάλλον,

⁴⁴⁶ Cinéma invisible: *L'Amant de Marguerite Duras: Entretiens inédits entre Marguerite Duras et Claude Berri*, ed. “Cécile Defaut”, 2015

⁴⁴⁷ Στον οποίο τον είχε γνωρίσει ο François Truffaut, εμβληματική μορφή του κινηματογραφικού “Νέου κύματος”

⁴⁴⁸ Βλ. σχετικά, μεταξύ άλλων, “L'Amant - entretien avec J-J. Annaud” [archive], στην ιστοσελίδα του Jean-Jacques Annaud, βλ. Κυρίως “L'Amant” και “Entretien réalisateur”

αποκομμένο από τις ευαισθησίες της σύγχρονης καθημερινότητας».⁴⁴⁹ Κάθε ταινία του Annaud αποτελεί ένα ταξίδι που προβληματίζει και εμπλουτίζει και ως τέτοιο ίσως έχει ακόμα μεγαλύτερη σημασία και από τον προορισμό. Ίσως κάτω από αυτή την κινηματογραφική – ερμηνευτική θεώρηση θα πρέπει να εξεταστεί και το ζήτημα της προσωπικής προσαρμογής του “Εραστή” από τον καταξιωμένο Γάλλο σκηνοθέτη.

Αρχικά, ο Annaud δίσταζε να αποτολμήσει μια ακόμα εμπειρία με έναν σύγχρονο συγγραφέα μετά τον Ecco, ξαναδιαβάζοντας όμως το βιβλίο της Duras είπε: «Η μελωδία του βιβλίου διατρέχει το κεφάλι μου, η νεαρή κοπέλα με το καπέλο στο χρώμα του ροδόξυλου διασχίζει συχνά το γραφείο».⁴⁵⁰ Είναι φανερό ότι η κεντρική ηρωίδα του μυθιστορήματος αρχίζει να κεντρίζει όλο και περισσότερο το ενδιαφέρον ενός σκηνοθέτη που έχει εκδηλώσει την επιθυμία κάποτε να επιχειρήσει να προσεγγίσει ένα γυναικείο θέμα. Ο Annaud, εκτός από τη γραφή της Duras, η οποία συνδυάζει μια γλώσσα σκληρή έως κυνική με στοιχεία λυρισμού, πρέπει να έλκεται και από το ίδιο το θέμα, με τις τραυματικές οικογενειακές εμπειρίες (ορφάνια από πατέρα, μάνα με ψυχικές διαταραχές, αποξένωση από αδελφό, οικονομική ανέχεια) της νεαρής οι οποίες λειτουργούν καταλυτικά για τον ψυχισμό της και της προσφέρουν άλλοθι για την επιλογή της να εκπορνευτεί με ένα πλούσιο Κινέζο.

Δύο χρόνια αργότερα, με βάση τις συζητήσεις του με συγγραφέα και σκηνοθέτη, ο Berri θα κάνει εκ νέου λόγο για το έργο στον Annaud, ο οποίος θα προσφερθεί να συνεργαστεί για δύο μήνες με τον σεναριογράφο του Gérard Brach για να διερευνήσει την πιθανότητα μιας κινηματογραφικής προσαρμογής.⁴⁵¹ Η παραγωγή ξεκίνησε αρχικά το 1989, η κινηματογράφιση όμως άρχισε δύο χρόνια αργότερα. Η πρώτη επίσκεψη του συνεργείου ήταν στο Βιετνάμ. Εξ αιτίας όμως των κακών συνθηκών, απευθύνθηκε σε χώρες όπως η Μαλαισία, η Ταϊλάνδη και οι Φιλιππίνες, όπου τα πράγματα ήταν καλύτερα. Μη βρίσκοντας όμως ούτε στα κράτη αυτά την ατμόσφαιρα που χρειαζόταν, ο σκηνοθέτης θα επιστρέφει στο Βιετνάμ όπου τελικά αρχίζει τα γυρίσματα αφού υποστήριζε ότι μόνο σε τέτοια συντρίμια αξίζει να χαθεί ένας τέτοιος έρωτας. Τα γυρίσματα της μεγάλης αυτής κινηματογραφικής επιτυχίας πραγματοποιήθηκαν από τις 14 Ιανουαρίου έως τις 4 Ιουλίου 1991 στο Βιετνάμ και

⁴⁴⁹ <https://www.courte-focale.fr/cinema/analyses/lamant-jean-jacques-annaud-1992/:'L'Amant'>, “Analyses” par Guillaume Gas, 17 decembre 2018

⁴⁵⁰ L’Amant - entretien avec J-J. Annaud [archive].o.π.,

⁴⁵¹ Αριθμό πληροφοριών σχετικών με τον σκηνοθέτη και το γύρισμα του “Εραστή”, αντλούμε από το βιβλίο του Annaud *Une vie pour le cinéma* (avec Marie-Françoise Leclère), “Grasset”, 2018.

για λίγους χώρους στα “Studios Pathé-Cinéma” στη οδό Francœur, στο 18ο διαμέρισμα του Παρισιού. Μέρος της ιστορίας διαδραματίζεται στο γυμνάσιο “Chasseloup-Laubat”, αλλά οι σκηνές είναι γυρισμένες στο γυμνάσιο “Pétrus Ký”.

Σχετικά με την επιλογή των ηθοποιών που θα αναλάμβαναν το βάρος της ερμηνείας των βασικών ρόλων στην κινηματογραφική εκδοχή του Jean-Jacques Annaud, ο σκηνοθέτης σημειώνει τη δυσκολία που συνάντησε για να βρει τον ηθοποιό που θα μπορούσε να υποδυθεί τον Κινέζο πριν γνωρίσει τον Tony Leung Ka-fai:

«Έψαξα την Άπω Ανατολή: Πεκίνο, Τόκιο, Σαγκάη, Ταϊβάν, Μπανγκόκ, Χονγκ Κονγκ, Μανίλα. Μου δόθηκε η επιλογή ανάμεσα σε ηθοποιούς Kung-fu ή νεαρές ρομαντικές πρεμιέρες από την Όπερα του Πεκίνου. Όταν επρόκειτο να φύγω από το Χονγκ Κονγκ με άδεια χέρια και έτοιμος να καθυστερήσω τα γυρίσματα, εμφανίστηκε ο Tony Leung. Δίστασε να με συναντήσει αφού δεν ήταν σίγουρος αν μπορούσε να παίξει σε άλλη γλώσσα εκτός από την Καντονεζική»⁴⁵²

Αρκετά παρόμοιο ήταν το πρόβλημα για τον βασικό γυναικείο ρόλο, όπως εξηγεί ο σκηνοθέτης: «Είναι δεκαπεντέμιση χρονών! Μια πρωτοεμφανιζόμενη ηθοποιός θα έπρεπε να σηκώσει την ευθύνη ολόκληρης της ταινίας. Αν έκανα μια κακή επιλογή, δεν θα υπήρχε ταινία». Στη συνέχεια ξεκινά ένα casting στο Παρίσι, το Λονδίνο, τη Νέα Υόρκη και το Λος Άντζελες, σε επαγγελματικές εφημερίδες κ.λπ. Δηλώνει ότι έλαβε «έως 1000 γράμματα την ημέρα [...] αλλά τίποτα δεν πήγαινε καλά». Όταν πια άρχισε να απελπίζεται σχετικά με την επιλογή ηθοποιού, η σύζυγός του Laurence του έδειξε το περιοδικό Just Seventeen όπου ανακάλυψε την Jane March: «Δεν ήταν πιο όμορφη από τις άλλες, αλλά είχε τη ματιά που αναζητούσα!»⁴⁵³

Κατά τη διάρκεια του γυρίσματος της ταινίας, οι σχέσεις μεταξύ του Jean-Jacques Annaud και της Marguerite Duras γίνονται περίπλοκες. Η συγγραφέας δείχνει αρχικά ικανοποιημένη από τον τρόπο που ο σκηνοθέτης μιλάει για το βιβλίο της, σταδιακά όμως, ίσως λόγω του ιδιόρρυθμου του χαρακτήρα της αλλά και της δικής της κινηματογραφικής εκδοχής που είχε σκιαγραφήσει μέσα της, οδηγείται στο συμπέρασμα ότι ο Annaud της δίνει την αίσθηση ότι μιλάει για τον “Εραστή” σαν να πρόκειται για δική του ταινία. Ακολουθούν έντονες προστριβές αφού, παρά το σεβασμό του για την Duras, ο Annaud, επηρεασμένος σίγουρα από τις “ελευθερίες” που του

⁴⁵² L’Amant - entretien avec J-J. Annaud [archive].o.π.,

⁴⁵³ L’Amant - entretien avec J-J. Annaud [archive].o.π.,

είχε εκχωρήσει ο Ecco, ήθελε η ταινία να αντικατοπτρίζει το δικό του κινηματογραφικό ύφος.

Το 1991, κατά τη διάρκεια των γυρισμάτων, η Duras εκδίδει τον *Εραστή της Βόρειας Κίνας*, βιβλίο το οποίο, κατά κάποιο τρόπο, αποτελεί προσωπική της εκδοχή του σεναρίου. Δηλώνει ότι τίποτα δεν την συνδέει με την κινηματογραφική ταινία, η οποία αποτελεί μια φαντασίωση ενός με το όνομα Annaud.⁴⁵⁴ Όσο για τον σκηνοθέτη, αυτός δηλώνει ότι δεν ήθελε να διαβάσει αυτό το δεύτερο βιβλίο εκείνη την εποχή, γιατί ήθελε να εμπνευστεί αποκλειστικά από το πρωτότυπο μυθιστόρημα *Ο Εραστής*.

Η ταινία προβλήθηκε για πρώτη φορά στη Σαϊγκόν όπου οι αναμενόμενες αντιδράσεις για τις ερωτικές σκηνές δεν είχαν ως αιτία μόνο την παραβίαση του καθωσπρεπισμού, αλλά το ότι ο έρωτας ενός Κινέζου για μια λευκή προσέγγιζε τα όρια της πολιτικής ύβρεως. Στην Γαλλία, το πρώτο σαββατοκύριακο προβολής της έκανε 626.891 εισιτήρια, ενώ αναρριχήθηκε στην 7η θέση των καλύτερων ταινιών της χρονιάς. Στην Αμερική, η ταινία λογοκρίθηκε. Αρχικά παίρνει σήμανση “Αυστηρώς Ακατάλληλη”. Ο Annaud καταθέτει ένσταση, όμως απορρίπτεται. Εκείνη την περίοδο έχει κυκλοφορήσει και η ταινία “Βασικό Ένστικτο” του Ολλανδού σκηνοθέτη, σεναριογράφου και παραγωγού, Paul Verhoeven.⁴⁵⁵ Με αφορμή τις σκηνές της ταινίας, ο Annaud καταθέτει εκ νέου ένσταση υποστηρίζοντας πως η επιτροπή μεροληπτεί. Τελικά, “Ο Εραστής” παίζεται κατά τρία λεπτά λογοκριμένος. Το αποτέλεσμα όλης αυτής της περιπέτειας ήταν να παιχτεί η ταινία σε 103 κινηματογράφους των ΗΠΑ και να αποφέρει έσοδα 4.899.194 δολαρίων μέσα σε ένα χρόνο. Το συνολικό κόστος της ήταν 30 εκατομμύρια.⁴⁵⁶

⁴⁵⁴ Βλ., μεταξύ άλλων, “Interview de Marguerite Duras” στην εφημερίδα *Libération*, 2 Ιανουαρίου 1992

⁴⁵⁵ “Το Βασικό Ένστικτο” (πρωτότυπος τίτλος: “Basic Instinct”) είναι μία αμερικανική-βρετανική-γαλλική, ερωτική ταινία θρίλερ του 1992, σε σκηνοθεσία Paul Verhoeven. Στα έργα του, ο Verhoeven προσεγγίζει ζητήματα σχετικά με το σεξ και τη βία. Η ταινία χάρη στην οποία πέρασε τα σύνορα της πατρίδας του, ήταν το “Λουλούδι της σάρκας” (1973), που ήταν υποψήφια για το βραβείο Όσκαρ Καλύτερης Ξενόγλωσσας Ταινίας. Στη συνέχεια, πέρασε στο Χόλιγουντ με πιο γνωστές κινηματογραφικές του επιτυχίες το “Ρόμποκοπ” (1987) για την οποία κέρδισε το βραβείο Saturn καλύτερου σκηνοθέτη, την “Ολική επαναφορά” (1990) και κυρίως το “Βασικό ένστικτο” (1992)

⁴⁵⁶ Τις σχετικές με την υποδοχή της κινηματογραφικής ταινίας στη Γαλλία και την Αμερική αντλούμε από την αναφορά της Ειρήνης Δρίβα “Video club: «Ο Εραστής / L’ Amant» (1992) του Ζαν Ζακ Ανό”, 10 Απρ. 2020 στο <https://tetragwino.gr/kinimatografos/afieromata-tainion/video-club/video-club-o-erastis-l-amant-1992-toy-zan-zak-ano>

2. Αποκρυπτογραφώντας το ντεκουπάζ

Για να γίνουν κατανοητές οι αποστάσεις που κράτησε η συγγραφέας από την κινηματογραφική προσαρμογή του Annaud αλλά κυρίως για να οδηγηθούμε σε ένα πρώτο εγχείρημα αξιολόγησης αυτής της σκηνοθετικής εκδοχής, θα αφιερώσουμε τις σελίδες που ακολουθούν στην αποκρυπτογράφιση του ντεκουπάζ της ταινίας.⁴⁵⁷ Για την καλύτερη κατανόηση των όσων ακολουθούν, ας θυμίσουμε ότι, στην κινηματογραφική γλώσσα, ντεκουπάζ είναι η λεπτομερής καταγραφή της όλης ιστορίας με κινηματογραφικό τρόπο: Μεγέθη πλάνου, γωνίες λήψης, κινήσεις κάμερας, ατάκες κτλ. Εδώ γίνεται και το *storyboard*, η καταγραφή δηλαδή αυτού που έχουμε στο μυαλό μας σε σκιστάκια ανά κινηματογραφική σκηνή. Ουσιαστικά, η αποκρυπτογράφιση αυτή αποκαλύπτει όλες τις παραμέτρους της σκηνοθετικής φιλοσοφίας του Annaud, τον τρόπο δηλαδή με τον οποίο “διάβασε” το μυθιστόρημα της Duras.

Ας γνωρίσουμε λοιπόν τις 161 σκηνές του κινηματογραφικού αυτού έργου αρκούμενοι σε σύντομη αναφορά στο περιεχόμενο κάθε σκηνής και αποφεύγοντας να κουράσουμε με ελάχιστα χρήσιμες για την προσέγγισή μας αναλυτικές αναφορές σε καθαρά τεχνικά ζητήματα που σχετίζονται με την κινηματογραφική λήψη του φακού, ακόμα και αν αυτές οι λήψεις καταγράφουν συχνά κινήσεις που αποτυπώνουν ψυχικές καταστάσεις και αποτελούν τη κινηματογραφική “φιλοσοφία” και την προσωπική αισθητική του σκηνοθέτη :

Σκηνή 1 : Αινιγματικό τοπίο σε μια μικρή κοιλάδα την στιγμή της δύσης του ήλιου. Ακούγεται μια φωνή γυναίκας που δεν φαίνεται (*voix off*). Πρόκειται για απόσπασμα από το μυθιστόρημα στην αρχή του οποίου η Duras κάνει λόγο για ξαφνικό γέραςμα στην ηλικία των 18 χρονών.

Ακούγεται ο ήχος μιας φλογέρας. Δεν είναι σαφές σε ποια χώρα βρισκόμαστε.

Και πάλι γυναικεία φωνή που συνεχίζει για το γέραςμα που δεν της προκάλεσε φόβο αλλά όσο ενδιαφέρον η σταδιακή ανάγνωση ενός έργου.

⁴⁵⁷ Όπως αναφέρεται και στην “Εισαγωγή” της Διατριβής, το σπάνιο αυτό υλικό που θα παρουσιάσουμε εδώ περιήλθε στην κατοχή μας από άτομο στενό συνεργάτη της σκηνοθετικής ομάδας του Annaud

Η κάμερα μας αποκαλύπτει σταδιακά ότι το τοπίο είναι οι ρυτίδες ενός ανθρώπινου προσώπου ενώ ο ήλιος ήταν το φως λάμπας σε γραφείο με χαρτιά και μολύβια.

Και πάλι *voix off* που κάνει λόγο για το πρόσωπο που αν και από μια άποψη κρατήθηκε νέο, η ουσία του καταστράφηκε.

Τσιγάρο αναμμένο σε σταχτοδοχείο.

Πάλι ακούμε τη φωνή να λέει ότι έχει κατεστραμμένο πρόσωπο.

Σε ένα κάδρο στο γραφείο, μια παλιά φωτογραφία μιας νεαρής κοπέλας που φοράει ανδρικό καπέλο.

Ο καπνός του τσιγάρου ανεβαίνει δημιουργώντας παιχνιδίσματα.

Πάλι η φωνή που λέει ότι είναι ακόμα δεκαπέντε μισό...

Σκηνή 2 : Ανοικτό πλάνο σε ένα πλοiάριο έτοιμο να αποπλεύσει σε ποταμό με φόντο σκούρο ουρανό. Καπνός.

Ακούγεται πάλι η γυναικεία φωνή που μας τοποθετεί τη δράση σε ένα πλοίο που διασχίζει τον ποταμό Μεκόνγκ. (Ο Μεκόνγκ είναι ποταμός της Νοτιοανατολικής Ασίας. Πηγάζει από την περιοχή του οροπεδίου του Θιβέτ, και αφού διασχίσει την επαρχία Γιουνάν της Κίνας, σχηματίζοντας και ένα μικρό μέρος των συνόρων της Κίνας με την Μιανμάρ, συνεχίζει σχηματίζοντας τα σύνορα μεταξύ Μιανμάρ και Λάος καθώς και το μεγαλύτερο μέρος των συνόρων μεταξύ Λάος και Ταϊλάνδης. Στη συνέχεια, από τα εδάφη του Λάος περνά στην Καμπότζη και έπειτα στο Βιετνάμ, όπου χύνεται στην Θάλασσα της Νότιας Κίνας).

Το πλοiάριο γεμάτο Ασιάτες. Ανάμεσα στο πλήθος προβάλλει η φιγούρα μιας ελκυστικής νεαρής κοπέλας και η κάμερα την ακολουθεί. Φοράει ελαφριά φούστα, ανδρικό καπέλο και ψηλοτάκουνα παπούτσια. Έντονα μακιγιαρισμένη.

Σκηνή 3 : Στην προκυμαία εμφανίζεται μια πολυτελής λιμουζίνα οδηγούμενη από Ασιάτη οδηγό.

Σκηνή 4 : Η λιμουζίνα επιβιβάζεται στο πλοiάριο ενώ η κοπέλα την παρακολουθεί.

Γυναικεία φωνή πάλι, απόσπασμα από το βιβλίο όπου η κοπέλα μεταφέρει την ομορφιά και αγριάδα των ποταμών της περιοχής όπως και η μητέρα της συχνά της τόνιζε.

Το πλοiάριο αρχίζει να κάνει μανούβρες για να αναχωρήσει.

Σκηνή 5 : Τοπίο σε σχολείο με μικρή αυλή. Λίγο πιο πέρα, μια μικρή κατοικία. Από μακριά, ακούγονται κρωξίματα βατράχων και γαυγίσματα σκυλιών.

Σκηνή 6 : Στη μικρή κατοικία, ένα αγόρι με κοντά παντελόνια και σανδάλια, κρατώντας ένα πιάτο με ζεστό φαγητό, ανεβαίνει τα σκαλιά της βεράντας και εξαφανίζεται στο εσωτερικό του σπιτιού.

Σκηνή 7 : Οικογενειακό γεύμα με τρία άτομα. Ένας εικοσάχρονος νέος, η νεαρή κοπέλα που είχαμε δει στο πλοίο και ένα μικρότερο σε ηλικία αγόρι, ο μικρός αδελφός. Αποπνικτική ζέστη. Στο βάθος του δωματίου, με πρόσωπο που υποδηλώνει απογοήτευση, η μητέρα ασχολείται με λογαριασμούς.

Σκηνή τσακώματος με τον μεγαλύτερο αδελφό να θέλει να φάει το μεγαλύτερο κομμάτι κρέατος. Η κοπέλα (αδελφή του) τού λέει ότι θέλει να τον δει νεκρό.

Μετά τη διένεξη, η κοπέλα ετοιμάζει τη βαλίτσα της και είναι έτοιμη για αναχώρηση.

Σκηνή 8: Η κοπέλα αναζητά τον μικρό αδελφό της Paulo στην αυλή. Τον βρίσκει να κοιμάται στα σκαλιά του σχολείου. Ξαπλώνει δίπλα του και τον φιλά απαλά στο στόμα. Του λέει να πάει να κοιμηθεί κι ότι δεν πρέπει να φοβάται ούτε τον μεγάλο αδελφό Pierre ούτε κάτι άλλο.

Σκηνή 9 : Στο υπνοδωμάτιο. Διάλογος ανάμεσα στη μητέρα και την κόρη σχετικά με την κακή συμπεριφορά του μεγάλου αδελφού τον οποίο η μητέρα σκέπτεται να επαναπατρίσει.

Σκηνή 10 : Στο σχολείο με τη μητέρα δασκάλα να γράφει κάτι. Μπαίνει η κοπέλα ντυμένη όπως στο πλοίο και λέει στη μητέρα της ότι φεύγει για να μη χάσει το λεωφορείο.

Σκηνή 11 : Αναχώρηση της κοπέλας με ένα παλιό μοντέλο αυτοκινήτου μάρκας Citroen. Ο μεγαλύτερος αδελφός παρακολουθεί.

Σκηνή 12 : Ο πρωτότοκος αδελφός μπαίνει στο δωμάτιο της μητέρας, ανοίγει ένα ντουλάπι και αφαιρεί δυο χαρτονομίσματα ενώ η οικιακή βοηθός τον παρακολουθεί.

Σκηνή 13 : Στο δωμάτιό της, η οικιακή βοηθός ανοίγει ένα μεταλλικό κουτί και κάτι παίρνει από μέσα.

Σκηνή 14 : Η Do (οικιακή βοηθός) πηγαίνει στο δωμάτιο της μητέρας και βάζει τα δυο χαρτονομίσματα στη θέση τους, στο φάκελο δηλαδή από όπου τα είχε νωρίτερα αφαιρέσει ο πρωτότοκος γιός.

Σκηνή 15 : Πλατεία. Αγορά. Οι λευκές κυρίες ψωνίζουν. Εμφανίζεται η Citroen. Η κοπέλα κατεβαίνει από το αμάξι, παίρνει τη βαλίτσα της και χαιρετά τον μικρό αδελφό της που οδηγούσε.

Σκηνή 16 : Η κοπέλα αποχαιρετά τη μητέρα της και επιβιβάζεται στο λεωφορείο.

Σκηνή 17 : Διαδρομή μέσα στο λεωφορείο.

Σκηνή 18 : Στη διαδρομή, η κοπέλα σκεπτική.

Όπως και σε προηγούμενες σκηνές, ακούγεται γυναικεία φωνή να λέει ότι στα δεκαπέντε της είχε το πρόσωπο της ηδονής δίχως να την έχει βιώσει. Όλοι στην οικογένειά της το είχαν παρατηρήσει.

Σκηνή 19 : Στάση του λεωφορείου στη διάρκεια της οποίας η κοπέλα βάζει κραγιόν.

Σκηνή 20 : Η σκηνή αυτή είχε καταργηθεί και τελικά αντικαταστάθηκε από την κινηματογράφηση της διαδρομής του λεωφορείου κατά μήκος του ποταμού.

Σκηνή 21 : Το λεωφορείο παίρνει τη θέση του μέσα στο πλοιάριο.

Σκηνή 22 : Το πλοιάριο αποπλέει. Ανοίγει η πόρτα της λιμουζίνας και βγαίνει ο Κινέζος. Η κοπέλα προσποιείται ότι δεν τον βλέπει, αυτός όμως την παρατηρεί καλά. Το πλοίο ανοίγεται στον ποταμό. Ο Κινέζος πλησιάζει την κοπέλα.

Πρώτη σύντομη συζήτηση ανάμεσα σε Κινέζο και κοπέλα. Της λέει πόσο περίεργο βρίσκει να είναι μια λευκή μέσα σε λεωφορείο με ντόπιους και στη συνέχεια εκθειάζει το καπέλο της και της λέει ότι είναι πολύ όμορφη. Τον ρωτάει που μένει. Της λέει ότι πήγε για εμπορικές σπουδές στη Γαλλία οι οποίες όμως δεν συνεχίστηκαν. Προσφέρεται να τη συνοδεύσει στη Σαϊγκόν.

Σκηνή 23 : Ο οδηγός του Κινέζου παίρνει τη βαλίτσα της κοπέλας.

Σκηνή 24 : Ο Κινέζος και η κοπέλα αποβιβάζονται μαζί από το πλοίο με τα πόδια. Περπατούν μαζί ο ένας δίπλα στον άλλο. Ένα αυτοκίνητο μάρκας Lancia κάνει την εμφάνισή του. Επιβαίνει η κα Stretter, σύζυγος του Διοικητή.

Σκηνή 25 : Στο δρόμο ο Κινέζος την κερνάει ένα γλυκό. Η κοπέλα παρατηρεί τη δέσμη των χαρτονομισμάτων που έβγαλε από την τσέπη του.

Αναχωρεί για επιστροφή στην αντίθετη κατεύθυνση του πλοίου η σύζυγος του Διοικητή και αυτό αποτελεί έναυσμα για σύντομο διάλογο ανάμεσα στον Κινέζο και την κοπέλα σχετικά με έναν εραστή της συζύγου του Διοικητή που αυτοκτόνησε για χάρη της.

Σκηνή 26 : Μέσα στη λιμουζίνα του Κινέζου. Ο Κινέζος και η κοπέλα κάθονται μακριά, ο καθένας στο άκρο του πίσω καθίσματος. Ο Κινέζος την εξερευνά με μάτια γεμάτα πόθο. Η κοπέλα εξερευνά με το βλέμμα τις λεπτομέρειες του πολυτελούς αυτοκινήτου. Και οι δυο σιωπηλοί.

Σκηνή 27 : Διαδρομή με τη γρήγορη και ακριβή λιμουζίνα ανάμεσα στους ορυζώνες και τους εργάτες.

Σκηνή 28 : Συζήτηση μέσα στο αυτοκίνητο ανάμεσα στον Κινέζο και την κοπέλα. Συνομιλούν σχετικά με τις σπουδές της, το μέρος διαμονής της. Αναφέρουν τις ηλικίες τους. Αυτή 17, αυτός 29.

Σκηνή 29 : Συνέχεια της διαδρομής ανάμεσα στα αρδευτικά, τους ορυζώνες και τις φυτείες καουτσούκ. Μέσα στο αυτοκίνητο, βλέπουμε τον Κινέζο να μιλάει και την κοπέλα να τον ακούει.

Σκηνή 30 : Συζήτηση μέσα στο αυτοκίνητο ανάμεσα στον Κινέζο και την κοπέλα. Της μιλά για τον επιχειρηματία και εξαρτημένο από το όπιο πατέρα του και τη ρωτά αν της αρέσει η Σαϊγκόν. Η κοπέλα απαντά θετικά.

Σκηνή 31 : Η λιμουζίνα διασχίζει μια παλιά γέφυρα και το πολυτελές αυτοκίνητο υφίσταται αναταράξεις.

Σκηνή 32 : Έξοδος από τη γέφυρα. Επικρατεί σιωπή μέσα το αυτοκίνητο.

Σκηνή 33 : Συνέχεια της διαδρομής. Η λιμουζίνα διασχίζει ατέλειωτους ορυζώνες.

Σκηνή 34 : Πάντα μέσα στη λιμουζίνα. Το χέρι του Κινέζου πλησιάζει αργά το χέρι της κοπέλας η οποία δεν αντιδρά. Η σκηνή διαρκεί αρκετά για να προαναγγείλει το επερχόμενο πάθος.

Σκηνή 35 : Η λιμουζίνα φτάνει σε ένα μεγάλο λιμάνι της Ινδοκίνας.

Σκηνή 36 : Η λιμουζίνα σταματά μπροστά σε ένα οίκημα που μοιάζει με πανσιόν ή οικοτροφείο. Ο οδηγός κατεβάζει τη βαλίτσα της κοπέλας η οποία αποχαιρετά τον Κινέζο, κτυπάει το κουδούνι και εισέρχεται στο οίκημα.

Σκηνή 37 : Στο οικοτροφείο. Δείπνο. Μόνο δυο από τις οικοτρόφους είναι λευκές, η κοπέλα και μια Hélène Lagonelle.

Μια γυναίκα με αρμοδιότητα επόπτη, διαβάζει στις οικοτρόφους ένα κείμενο για τους κανόνες υγιεινής.

Σύντομη ανταλλαγή λόγων ανάμεσα στην κοπέλα και την Hélène. Η κοπέλα της λέει ότι την έφερε ένας Κινέζος και προσθέτει ότι η ίδια βρίσκει όμορφη την Hélène.

Σκηνή 38 : Στο χώρο κατάκλισης του οικοτροφείου. Διάλογος ανάμεσα στις δυο λευκές Ευρωπαίες, την κοπέλα και την Hélène. Συζητούν για κορίτσια που εκδίδονται. Η κοπέλα πλησιάζει την Hélène, την χαϊδεύει και την φιλά στο μέτωπο.

Σκηνή 39 : Η κοπέλα βγαίνει από το οικοτροφείο και κατευθύνεται προς ένα σταυροδρόμι.

Σκηνές 40 – 41- 42 : Πρώτη μέρα στο σχολείο μετά από τις τρίμηνες διακοπές. Τα νεαρά κορίτσια εισέρχονται στο Λύκειο συνοδευόμενα από τους καλοντυμένους γονείς τους.

Σκηνή 43 : Συνάντηση της κοπέλας με τον Κινέζο ο οποίος βρίσκεται μέσα στη λιμουζίνα του. Η νεαρή Γαλλίδα είναι έξω από το αυτοκίνητο και ακουμπά τα χείλη της στη εξωτερική πλευρά του τζαμιού του παραθύρου του αυτοκινήτου. Ο Κινέζος χαμηλώνει το βλέμμα. Η κοπέλα απομακρύνεται προς το Λύκειο.

Σκηνή 44 : Η κοπέλα διασχίζει την άδεια σχολική αυλή.

Σκηνή 45 : Μετά το τέλος του μαθήματος, η αίθουσα αδειάζει από τις μαθήτριες. Μένει τελευταία η κοπέλα η οποία, κάτω από το βλέμμα του καθηγητή, φοράει τα παπούτσια και το καπέλο της και βγαίνει από την τάξη.

Σκηνή 46 : Βγαίνοντας από το σχολείο, δίνει την εντύπωση ότι θα την ανέμενε ίσως έξω η λιμουζίνα του Κινέζου. Η κοπέλα απομακρύνεται στη διασταύρωση του δρόμου.

Σκηνές 47-48-49 : Σκηνές που καταργήθηκαν.

Σκηνή 50 : Ώρα βραδινής κατάκλισης στο οικοτροφείο. Η νεαρή κοπέλα χαϊδεύει το στήθος της κοιτάζοντας με πόθο την Héléne που κάθεται στο κρεβάτι της προσπαθώντας να διώξει τα κουνούπια.

Σκηνή 51 : Ζέστη. Οι δυο κοπέλες βλέπουν την αυλή από ένα παράθυρο.

Σκηνή 52 : Οι οικοτρόφοι φεύγουν για μια βόλτα. Απομακρύνονται από το σχολείο τραγουδώντας.

Σκηνή 53 : Γυμνοπόδαρες, οι δυο κοπέλες χορεύουν ένα κλασικό “Paso-Dolbe”, σκοπός του θανάτου στις ισπανικές αρένες. Η κοπέλα γνωρίζει καλά τα βήματα και μαθαίνει στη φίλη της. Η κοπέλα εκμυστηρεύεται στη Héléne ότι από την ημέρα που την γνώρισε, νιώθει ερωτική επιθυμία για αυτήν.

Η σκηνή ολοκληρώνεται με την Héléne να πηγαίνει στο παράθυρο και να λέει στη φίλη της ότι κάτω υπάρχει ένα μεγάλο μαύρο αυτοκίνητο.

Σκηνή 54 : Η λιμουζίνα, με τον οδηγό και τον Κινέζο, περιμένει στην άκρη του πεζοδρομίου.

Σκηνή 55 : Η κοπέλα κατεβαίνει τα σκαλιά του οικοτροφείου και κατευθύνεται προς την έξοδο κρατώντας στο χέρι τα παπούτσια της. Τα φοράει και κλείνει την πόρτα βγαίνοντας.

Σκηνή 56 : Η κοπέλα επιβιβάζεται στη λιμουζίνα η οποία απομακρύνεται. Από μακριά την παρακολουθεί η Héléne.

Σκηνή 57 : Η φανταχτερή μαύρη λιμουζίνα απομακρύνεται. Ακούγεται ο θόρυβος από τα λάστιχα της.

Σκηνή 58 : Στο πίσω κάθισμα του αυτοκινήτου κάθονται δίπλα-δίπλα ο Κινέζος και η κοπέλα. Αν και δεν κοιτάζονται, η επιθυμία του ενός για τον άλλο είναι έντονη.

Σκηνές 59 – 60 – 61 : Η λιμουζίνα διασχίζει τη γειτονιά των λευκών της Σαϊγκόν. Ο κινηματογραφικός φακός καταγράφει σύντομα σκηνές από την ώρα λίγο πριν από τη μεσημβρινή κατάκλιση.

Σκηνή 62 : Μέσα στη λιμουζίνα. Ο Κινέζος ανοίγει ένα κουτί με τσιγάρα, το δείχνει στην κοπέλα. Παίρνει ένα και το ανάβει. Η κοπέλα τον παρακολουθεί βλέποντας τα χέρια του να τρέμουν.

Σκηνή 63 : Η λιμουζίνα σταματά μπροστά σε ένα εστιατόριο που βρίσκεται μέσα σε ένα πάρκο. Της προτείνει να της προσφέρει ένα ποτό ή να περπατήσουν αλλά αυτή μένει απαθής. Ο Κινέζος λέει στον οδηγό να αναχωρήσουν.

Σκηνή 64 – 65 : Η λιμουζίνα συνεχίζει την πορεία της και διασχίζει μια γέφυρα που συνδέει τις όμορφες συνοικίες με την κινεζική πλευρά.

Σκηνή 66 : Το αυτοκίνητο του Κινέζου σταματά μπροστά σε ένα δρόμο σε μια τοπική αγορά. Φανερή η σύγκριση – διαφορά με την αντίστοιχη αγορά στη συνοικία των λευκών. Εδώ βρισκόμαστε στην καρδιά της Ασίας, σε ένα περιβάλλον που θυμίζει Μεσαίωνα.

Σκηνή 67 : Το ζευγάρι διασχίζει την αγορά και μπαίνει σε ένα δρομάκι. Έντονο το Κινεζικό στοιχείο.

Σκηνή 68 : Ο Κινέζος κρατά ένα κλειδί και ανοίγει την πόρτα ενός καταλύματος, κάτι σαν γκαρσονιέρα.

Σκηνή 69 : Πρώτη ερωτική στιγμή του ζευγαριού μέσα στη γκαρσονιέρα. Τον ρωτά αν έχει πολλές ερωμένες και αυτός αν της αρέσει κάτι τέτοιο. Η κοπέλα απαντά καταφατικά. Της λέει ότι φοβάται μήπως την αγαπήσει κι αυτή απαντά ότι θα προτιμούσε να μη την αγαπήσει αλλά να την δει όπως τις άλλες γυναικείες περιπέτειές του.

Ακολουθεί ερωτική στιγμή στην οποία ο Κινέζος ξεγυμνώνει την κοπέλα και την οδηγεί στο κρεβάτι.

Σκηνή 70 : Ο κινηματογραφικός φακός καταγράφει μια έντονη ερωτική στιγμή με κινήσεις των κορμιών και των βλεμμάτων των εραστών.

Στη διάρκεια της σκηνής ακούγεται πάλι η γνωστή φωνή (*voix off*) η οποία περιγράφει το ξεγύμνωμα και τις τολμηρές ερωτικές κινήσεις.

Σκηνή 71 : Πάντα στη γκαρσονιέρα τη στιγμή που το ζευγάρι ξυπνά. Πρώτη ξυπνά η κοπέλα που παρατηρεί τον Κινέζο και όλο το χώρο. Ακούγονται από έξω θόρυβοι από την κίνηση του δρόμου. Ξυπνά ο Κινέζος και τη ρωτά τι σκέφτεται. Του απαντά ότι σκέφτεται τα μαραμένα λουλούδια που υπάρχουν στο δωμάτιο.

Και στη σκηνή αυτή ακούγεται η γνωστή φωνή που αναφέρει τον δυνατό θόρυβο έξω από τη γκαρσονιέρα, το δυνατό συριστικό ήχο της κινεζικής γλώσσας και την αίσθηση ότι το κορμί της βρίσκεται μέσα στο δημόσιο θόρυβο.

Σκηνή 72 : Ο Κινέζος πλένει το σώμα της κοπέλας. Την ρωτά αν την πόνεσε και αν είναι λυπημένη και απαντά ότι είναι λυπημένη αλλά όχι γιατί έκαναν έρωτα μέσα στο ζεστό μεσημέρι αλλά επειδή έτσι είναι, όπως η μητέρα της.

Σκηνή 73 : Το ζευγάρι συνομιλεί ξαπλωμένο. Του λέει ότι θέλει να γράψει βιβλία και του μιλάει για τη θλίψη της μητέρας της και την οικονομική τους ένδεια, την κακή συμπεριφορά του μεγάλου της αδελφού. Ο Κινέζος την ακούει και της λέει ότι έχει πληροφορηθεί κάποια ζητήματα ανάμεσα στα οποία και τα σχετικά με τον μεγάλο της αδελφό που τον έχει συναντήσει σε συνεδρίες κατανάλωσης όπιου.

Την ρωτάει αν πήγε μαζί του επειδή είναι πλούσιος και αυτή απαντά ότι το έκανε γιατί της άρεσε. Του λέει ότι της αρέσει όπως είναι, με τα χρήματά του. Ο Κινέζος της λέει ότι θέλει να την πάρει να φύγουν και η κοπέλα απαντά ότι είναι μικρή και δεν μπορεί να εγκαταλείψει τη μητέρα της. Η ανταλλαγή αυτή των τελευταίων λόγων γίνεται ενώ βιώνουν το πρελούδιο μιας νέας ερωτικής ένωσης.

Ακούγεται και πάλι η γνωστή φωνή να μιλάει η κοπέλα λέγοντας ότι είναι ξεκάθαρο ότι ο Κινέζος είναι συνηθισμένος σε τέτοια συμπεριφορά απέναντι σε γυναίκα κι ότι ασφαλώς και στην ίδια συμπεριφέρεται σαν πουτάνα λέγοντάς της ότι είναι αυτή η μόνη του αγάπη.

Σκηνή 74 : Πάντα στη γκαρσονιέρα ενώ πέφτει η νύχτα και ακούγονται θόρυβοι από έξω. Της λέει ότι σε όλη της τη ζωή θα θυμάται αυτό το απόγευμα και τη γκαρσονιέρα ακόμα και όταν θα έχει ξεχάσει το πρόσωπό του.

Σκηνή 75 : Το ζευγάρι βγαίνει από τη γκαρσονιέρα και βηματίζουν σε μια βραδινή ζωντανή και θορυβώδη γειτονιά.

Σκηνή 76 : Περιπατούν. Ο Κινέζος την αγκαλιάζει και τη ρωτά αν είναι κουρασμένη. Απαντά ότι δεν είναι αυτό...

Δυο φορές στη σκηνή αυτή ακούγεται η γυναικεία φωνή. Την πρώτη φορά, λέει για το καπέλο, το μεταξωτό φόρεμα και τα παπούτσια που ξαναφόρεσε και τη δεύτερη, λέει ότι είχε γεράσει και ότι το πρόσωπο μπορεί να αλλάξει για πάντα σε μια ώρα.

Σκηνή 77 : Ανάμεσα σε ένα πολύβουο πλήθος, το ζευγάρι επιβιβάζεται στη λιμουζίνα.

Ακούμε τη γνωστή φωνή να μιλάει για τα κινεζικά πλήθη ανθρώπων που περπατούν θα έλεγες δίχως πρόθεση να πηγαίνουν κάπου, δίχως να ανυπομονούν για κάτι.

Σκηνή 78 : Μέσα στη λιμουζίνα. Ο Κινέζος της ακουμπά τη γάμπα.

Ακούγεται η φωνή να λέει ότι αναρωτιέται πώς μπόρεσε και πήγε ενάντια στο απαγορευμένο και πώς ένιωσε τόση ηδονή με αυτό τον άντρα.

Τον ρωτά πώς ο πατέρας του έκανε περιουσία και της απαντά ότι η περιουσία του οφείλεται στο ότι, όταν έφτασαν στην Κίνα, ο πατέρας του κατασκεύασε περίπου τριακόσιες μικρές κατοικίες για τους ντόπιους που έρχονται από την επαρχία και δεν βρίσκουν φτηνή διαμονή.

Σκηνές 79 – 80 : Σε εστιατόριο. Το ζευγάρι τρώει στο δεύτερο όροφο όπου επιτρέπεται η είσοδος μόνο στους πλούσιους. Συζητούν. Του λέει ότι η μητέρα της και ο αδελφός της θα την σκοτώσουν αν μάθουν τη σχέση της μαζί του. Ο Κινέζος συμφωνεί ότι η μητέρα της έχει δίκιο στο ότι όταν μια κοπέλα στις αποικίες δεν είναι πια παρθένα, δεν μπορεί να βρει σύζυγο και προσθέτει ο ίδιος ότι και αυτός ως Κινέζος δεν μπορεί πια να την παντρευτεί μετά την ερωτική τους συνεύρεση.

Σκηνή 81 : Στο οικοτροφείο. Ώρα βραδινής κατάκλισης. Η Héléne θέλει να μάθει νέα της φίλης της, η νεαρή όμως κοπέλα δεν δείχνει να έχει διάθεση και της λέει ότι θα της μιλήσει την επόμενη μέρα.

Σκηνή 82 : Η κοπέλα βγαίνει από το σχολείο και επιβιβάζεται στη λιμουζίνα.

Σκηνή 83 : Τη στιγμή που η νεαρή κοπέλα ετοιμάζεται να κτυπήσει την πόρτα της γκαρσονιέρας, η πόρτα ανοίγει.

Σκηνή 84 : Έντονη ερωτική στιγμή στο πάτωμα.

Σκηνή 85 : Στο σχολείο. Ο καθηγητής παραδίδει τις εργασίες. Η κοπέλα κοιμάται. Το γραπτό της είναι πολύ καλό.

Σκηνή 86 : Στο οικοτροφείο. Η κοπέλα μπαίνει από την πόρτα και κατευθύνεται προς τον τόπο κατάκλισης.

Σκηνή 87 : Η κοπέλα και η Héléne είναι ξαπλωμένες μαζί και συνομιλούν. Μιλά στη φίλη της για τον Κινέζο λέγοντας ότι είναι 29 χρονών, όμορφος, λεπτός. Η Héléne της

λέει ότι το όπιο αφαιρεί τη δύναμη και η κοπέλα λέει ότι το χρήμα αφαιρεί τη δύναμη αφού ο Κινέζος δεν ασχολείται με τίποτε εκτός από έρωτα. Η σκηνή κλείνει με την Hélène να ρωτάει την κοπέλα αν την αγαπά ακόμα...

Σκηνή 88 : Η λιμουζίνα σταματά στο δρόμο της αγοράς και η κοπέλα κατεβαίνει γρήγορα κι εξαφανίζεται στο πλήθος “πηγαίνοντας προς την ευτυχία”.

Σκηνή 89 : Το ζευγάρι ξυπνά. Πρώτη σηκώνεται η κοπέλα, ο Κινέζος μετά. Κάνουν πάλι έρωτα με δική της πρωτοβουλία.

Σκηνή 90 : Οι δυο τους σε εστιατόριο. Της ανακοινώνει το γάμο του με πλούσια Κινέζα την οποία δεν γνωρίζει. Ο γάμος έχει κανονιστεί ανάμεσα στις οικογένειες. Της κάνει λόγο για τη στενή γνωριμία του πατέρα του με τον πατέρα της μέλλουσα νύφης. Η κοπέλα χαμογελά.

Σκηνή 91 : Στο οικοτροφείο, στο χώρο κατάκλισης. Η Hélène βλέπει άδειο το κρεβάτι της κοπέλας. Το ρολόι κτυπά τρεις φορές. Ακούγεται κάποιος θόρυβος, η Hélène πάει στο παράθυρο να δει αλλά επιστρέφει άπραγη στο κρεβάτι της.

Σκηνή 92 : Η κοπέλα με προσοχή και διακριτικά, κρατώντας τα παπούτσια της ανεβαίνει τα σκαλιά του οικοτροφείου κατευθυνόμενη προς τον τόπο κατάκλισης. Η επιβλέπουσα φύλακας παρακολουθεί τις κινήσεις της.

Σκηνή 93 : Η κοπέλα ξαπλώνει και την παίρνει αμέσως ο ύπνος ενώ η Hélène την παρακολουθεί διακριτικά.

Σκηνή 94 : Νέα έντονη ερωτική σκηνή του ζευγαριού που αγγίζει τα όρια της βίας. Η κάμερα δίνει έμφαση στην κίνηση των χεριών του Κινέζου και στις ύβρεις που εκστομίζει προς την κοπέλα στη δική του διάλεκτο.

Σκηνή 95 : Η μητέρα ως δασκάλα μέσα στην τάξη. Μάθημα γλώσσας. Από έξω, θόρυβος της λιμουζίνας που σταθμεύει. Η κοπέλα κατεβαίνει, πηγαίνει και φιλά την μητέρα της και μετά επιστρέφει στο σπίτι.

Σκηνή 96 : Η κοπέλα διασχίζει τον κήπο του σπιτιού τους. Δίνει ένα φιλί στο μικρό της αδελφό. Ο πρωτότοκος την παρακολουθεί παίζοντας φουσαρμόνικα.

Σκηνή 97 : Ο οικιακός βοηθός σερβίρει σούπα αλλά αναγκάζεται να την ξαναβάλει στο τσουκάλι όταν ακούγεται η φωνή της μητέρας να λέει ότι όλοι της λένε ψέματα.

Σκηνή 98 : Έντονος διάλογος ανάμεσα σε μάνα και κόρη σχετικά με τη ζωή της νεαρής που κάνει λόγο για ένα πλούσιο φίλο. Η μητέρα πιέζει την κόρη αναφέροντάς της τηλεγραφήματα που λαμβάνει από το οικοτροφείο σχετικά με βραδινές της απουσίες. Στο τέλος της σκηνής, ο πρωτότοκος παροτρύνει τη μητέρα να την κτυπήσει.

Σκηνή 99 : Στον κήπο του σπιτιού. Ο μικρός αδελφός παίζει με ένα όπλο στοχεύοντας πρώτα τον πρωτότοκο αδελφό και μετά, γεμίζοντας ξανά το όπλο, ένα κουτί.

Σκηνή 100 : Συνέχεια της συζήτησης ανάμεσα σε μητέρα και κόρη αλλά σε πιο ήπιο τόνο. Η κοπέλα λέει στη μητέρα της ότι αν δεν της έχει εμπιστοσύνη δεν έχει παρά να την πάρει από το οικοτροφείο στη Σαϊγκόν.

Σκηνή 101 : Ο βοηθός-υπηρέτης ξυπνά και σερβίρει τη σούπα στα μπολ.

Σκηνή 102 : Γενική καθαριότητα στο σπίτι. Όλοι συμμετέχουν σε ατμόσφαιρα χαράς.

Σκηνή 103 : Ο μεγαλύτερος αδελφός μπαίνει στο δωμάτιο της μητέρας, ανοίγει το ντουλάπι, μετά το φάκελο ο οποίος όμως είναι άδειος.

Σκηνή 104 : Διαδρομή της οικογένειας με παλιό αυτοκίνητο που οδηγεί ο μεγαλύτερος αδελφός. Το αμάξι υπερθερμαίνεται, του ρίχνουν νερό και ξαναπαίρνει εμπρός.

Σκηνή 105 : Νευρική οδήγηση του μεγάλου αδελφού που κορνάρει σαδιστικά και επίμονα σε αυτοκίνητο μεταφορών που είναι μπροστά του.

Σκηνή 106 : Συνέχεια της βόλτας με το αμάξι να περνάει μπροστά από το λιμάνι.

Σκηνή 107 : Η οικογένεια φτάνει σε ένα κατάστημα όπου όλοι, εκτός της κόρης, αγοράζουν καλά ρούχα και ντύνονται. Επιβιβάζονται πάλι στο αυτοκίνητό τους.

Σκηνή 108 : Η οικογένεια φτάνει στο ξενοδοχείο “Continental”.

Σκηνή 109 : Η κοπέλα κάνει τις συστάσεις στον Κινέζο.

Σκηνή 110 : Κάθονται για δείπνο. Πρώτες ανταλλαγές λόγων σχετικά με σπουδές και εργασία.

Σκηνή 111 : Ο Κινέζος τους μιλάει για διάφορα (κυρίως για τους γονείς του) αλλά κανένα μέλος της οικογένειας δεν δίνει προσοχή.

Ακούγεται η γνωστή γυναικεία φωνή να λέει ότι τα αδέρφια μου δεν προσέχουν τίποτε από όσα λέει ο Κινέζος, δεν του απευθύνουν καθόλου το λόγο ίσως επειδή είναι Κινέζος και όχι λευκός.

Σκηνή 112 : Λένε στον Κινέζο ότι θέλουν να πάνε αλλού για ένα ποτό και αυτός εξοφλεί το λογαριασμό.

Ακούγεται πάλι η φωνή να λέει ότι ούτε αυτή του μιλάει αφού εκείνη τη στιγμή δεν είναι ο εραστής της, ότι εμφανίζεται εκεί ως ένα σκάνδαλο, ένας λόγος να ντρέπεται.

Σκηνή 113 : Χορός της κοπέλας με τον Κινέζο ενώ η μητέρα χορεύει με το μεγάλο της γιό. Ο μεγάλος αδελφός γελάει βλέποντας την αδελφή του να χορεύει με τον Κινέζο ο οποίος τον ρωτά γιατί γελάει για να λάβει την απάντηση ότι δεν ταιριάζουν ως ζευγάρι. Η μητέρα παρεμβαίνει εξηγώντας στον Κινέζο ότι δεν πρέπει να δίνει προσοχή σε όσα λέει ο πρωτότοκος που είναι σε κατάσταση μέθης.

Μετά, χορεύει η κοπέλα με τον μικρό της αδελφό ενώ ο Κινέζος παρακολουθεί. Μένει μόνος με τη μητέρα η οποία, κλαίγοντας, λέει στον Κινέζο ότι μεγάλωσε λάθος τα παιδιά της.

Σκηνή 114 : Βίαη ερωτική σκηνή. Ο Κινέζος τη χαστουκίζει και τη βιάζει.

Σκηνή 115 : Συνομιλία των εραστών. Τον ρωτά πόσο στοιχίζει σε πορνείο αυτό που έκαναν κι αυτός τη ρωτά πόσα έχει ανάγκη. Η κοπέλα απαντά ότι η μητέρα της έχει ανάγκη από 500 πιάστρες.

Σκηνή 116 : Το αυτοκίνητο της οικογένειας σταματά μπροστά στο οικοτροφείο. Η μητέρα πηγαίνει και συνομιλεί με τη διευθύντρια προσπαθώντας να της δώσει εξηγήσεις σχετικές με τη κόρη της αναφερόμενη στον αγώνα που έδωσε από τότε που έχασε τον σύζυγό της.

Σκηνή 117 : Η διευθύντρια παρηγοράει την αποκαρδιωμένη μητέρα.

Σκηνή 118 : Επιστροφή της οικογένειας στο σπίτι τους με το αυτοκίνητό τους.

Σκηνή 119 : Η μητέρα στο δωμάτιό της ανοίγει το ντουλάπι και βάζει χρήματα στο φάκελο τον οποίο και πάλι τοποθετεί στη θέση του.

Σκηνή 120 : Σύντομη συνομιλία ανάμεσα στον καθηγητή γαλλικών και τη κοπέλα. Του απαντά ότι όλα τα ζητήματα διευθετήθηκαν και ότι είναι η τελευταία της χρονιά στην

Ινδοκίνα. Ο καθηγητής τη συμβουλεύει να συνεχίσει να κάνει στη ζωή της ό,τι επιθυμεί.

Σκηνή 121 : Συζήτηση ανάμεσα στον Κινέζο και την κοπέλα η οποία του εξηγεί το θέμα των παραπόνων που δημιουργήθηκε με τις απουσίες και τη συμπεριφορά της. Του ανακοινώνει ότι θέλει να επιστρέψει στο οικοτροφείο εκείνο το βράδυ γιατί αλλιώς η Héléne θα είναι θλιμμένη.

Σκηνή 122 : Η Héléne σε ένα παγκάκι στη σχολική αυλή. Η κοπέλα την πλησιάζει και την αγκαλιάζει και της λέει ότι θα ήθελε ο Κινέζος να κάνει έρωτα στην ίδια για να της προσφέρει ηδονή. Η Héléne της λέει ότι είναι άρρωστη με βήχα και πυρετό. Η κοπέλα εκφράζει την ευχή να μην είναι κάτι το σοβαρό και της λέει να κοιμηθεί.

Σκηνή 123 : Στο οικοτροφείο, στο χώρο κατάκλισης. Σύντομη ανταλλαγή ανάμεσα στις δυο νεαρές. Η κοπέλα της λέει ότι ο Κινέζος την προσέχει πολύ.

Σκηνή 124 : Βόλτα με τη λιμουζίνα κατά μήκος της αποβάθρας.

Σκηνή 125 : Συνέχεια της βόλτας με το πολυτελές αυτοκίνητο. Η κοπέλα του ανακοινώνει ότι, στο τέλος της σχολικής χρονιάς, θα εγκαταλείψει την Ινδοκίνα. Ο Κινέζος την ακούει και, μετά από λίγο, της προσφέρει ένα διαμαντένιο δακτυλίδι.

Σκηνή 126 : Κάτω από βροχή, η λιμουζίνα αφήνει τον Κινέζο στη ευθύνη ενός βαρκάρη ο οποίος, μέσα στη σκεπαστή του βάρκα, μεταφέρει τον Κινέζο μέχρι την είσοδο μιας ήσυχης κατοικίας.

Σκηνή 127 : Ο Κινέζος διασχίζει το πολυτελές οικογενειακό πατρικό παλάτι. Γονατίζει και τιμά το ιερό των προγόνων του.

Σκηνή 128 : Συνέχεια της διαδρομής του Κινέζου μέσα στο οικογενειακό παλάτι. Στο τέλος ενός διαδρόμου, ανοίγει μια πόρτα και ο Κινέζος εισέρχεται στο δωμάτιο. Η πόρτα ξανακλείνει.

Σκηνή 129 : Στο δωμάτιο του ναρκομανή πατέρα ο οποίος καταναλώνει όπιο. Μιλά κινέζικα με τον γιό του ο οποίος τον εκλιπαρεί και ικετεύει. Κυλούν δάκρυα από τα μάτια του. Στο πρόσωπό του είναι χαραγμένη η απογοήτευση.

Σκηνή 130 : Η λιμουζίνα διασχίζει ένα δρόμο κατά μήκος μιας ακτής με κοκοφοίνικες.

Σκηνή 131: Καθώς πέφτει το σκοτάδι, ο Κινέζος και η κοπέλα περπατούν συνομιλώντας. Της εξηγεί πόσο προσπάθησε να πείσει τον αυστηρό και παραδοσιακό Κινέζο πατέρα του για την επιθυμία και αγάπη που της τρέφει. Αναφέρει την άρνηση του πατέρα του ο οποίος είναι απόλυτος στο να παντρευτεί ο γιός του μια άγνωστη γυναίκα της ράτσας του. Η Γαλλίδα κοπέλα του απαντά ότι ο πατέρας του έχει δίκιο και προσθέτει ότι, ούτως ή άλλως, θα αναχωρήσει για τη Γαλλία. Αλλάζοντας θέμα, η κοπέλα τού διηγείται πώς κάποτε η μητέρα της είχε επενδύσει (και τελικά χάσει) όλα της τα χρήματα για την κατασκευή ενός αναχώματος για την προστασία της καλλιεργήσιμης γης.

Σκηνή 132 : Ο Κινέζος και η κοπέλα κάθονται στη βεράντα ενός υπό διάλυση μπανγκαλόου με θέα απέναντι τα βουνά του Σιάμ. Η κοπέλα του λέει ότι παλιότερα καθόταν εκεί με την μητέρα της κι έβλεπαν τον ουρανό την ώρα της δύσης.

Ακούγεται η γνωστή γυναικεία φωνή να λέει ότι αργότερα θα γράψει για τη μητέρα της και πόσο υπέφερε από τους κρατικούς υπαλλήλους.

Σκηνή 133 : Μέσα στο πλοiάριο που διασχίζει τον ποταμό Μεκόνγκ. Η κοπέλα μόνη μέσα στη λιμουζίνα. Στην αποβίβαση, το αυτοκίνητο συναντά μια άλλη λιμουζίνα όπου επιβαίνει η Anne Marie Stretter, «γυναίκα με τους εραστές». Τα βλέμματα των δυο γυναικών συναντιούνται.

Σκηνή 134 : Βίαιη σκηνή στο σπίτι στη διάρκεια συζήτησης ανάμεσα στη μητέρα, την κόρη και τον μεγάλο αδελφό ο οποίος αρπάζει το χέρι της αδελφής του και ρωτάει τι είναι το δακτυλίδι. Το εξετάζει και η μητέρα. Ο αδελφός λέει στη μητέρα ότι η κόρη της είναι πουτάνα. Η κοπέλα βγάζει το δακτυλίδι και το πετάει στο δωμάτιο λέγοντας ότι μπορούν να το πουλήσουν αφού δε σημαίνει κάτι για την ίδια. Αρνείται τα πάντα. Ο αδελφός ψάχνει στα πράγματά της. Την αρπάζει από τα μαλλιά και την ρωτάει αν έκανε έρωτα με τον Κινέζο. Η κοπέλα σιωπά.

Σκηνή 135 : Στη γκαρσονιέρα. Ο Κινέζος και η κοπέλα συζητούν πίνοντας κρασί. Μιλάει για τη μέλλουσα σύζυγό του που είναι πλούσια. Βάζει την κοπέλα να παραδεχτεί ότι πήγε μαζί του μόνο για τα χρήματα. Την αποκαλεί πουτάνα και δεν ανταποκρίνεται πια στο ερωτικό της κάλεσμα λέγοντάς της ότι δεν θέλει πια μια γυναίκα που δεν αγαπά.

Σκηνή 136 : Πάντα στη γκαρσονιέρα. Από έξω ακούγεται βροχή. Η κοπέλα κοιμάται και ο Κινέζος, με δάκρυα στα μάτια, της μιλάει με τρυφερότητα στη γλώσσα του.

Σκηνή 137: Η κοπέλα έχει ξυπνήσει στη γκαρσονιέρα. Είναι μόνη. Τρώει γρήγορα ένα ελαφρύ πρωινό που της φέρνει ο οδηγός της λιμουζίνας.

Σκηνή 138 : Η κοπέλα μόνη μέσα στη λιμουζίνα η οποία διασχίζει τη σχεδόν έρημη Σαϊγκόν.

Σκηνή 139 : Στο λιμάνι υπό βροχή. Όλη η οικογένεια εκεί για την αναχώρηση του πρωτότοκου. Κινήσεις του πλοίου για ετοιμασία αναχώρησης (κατέβασμα σκάλας). Η μητέρα κλαίει.

Σκηνή 140 : Ο πρωτότοκος γιός επιβιβάζεται στο πλοίο από όπου κοιτάει και, τότε κάνει κωμικές γκριμάτσες, τότε παίρνει σοβαρό ύφος.

Σκηνή 141 : Ό ένας δίπλα στον άλλο, με προστασία μιας ομπρέλας, ο μικρός αδελφός και η αδελφή παρακολουθούν την αναχώρηση του πρωτότοκου. Η μητέρα κλαίει.

Σκηνή 142 : Στη γκαρσονιέρα. Ο Κινέζος καπνίζει όπιο ξαπλωμένος στο πάτωμα. Φτάνει η κοπέλα. Της λέει ότι δε νοιώθει πια καμία ερωτική επιθυμία και της ανακοινώνει το γάμο του. Η κοπέλα του ζητά να βρεθούν μια τελευταία φορά μετά το γάμο.

Σκηνή 143 : Στο οικοτροφείο. Άνεμος και βροχή έξω. Η κοπέλα έχει αυπνία. Η Hélène δεν κοιμάται πια εκεί.

Σκηνή 144 : Η κοπέλα σε ποδήλατο διασχίζει το πλήθος. Στο “Γαλάζιο παλάτι” γίνονται ετοιμασίες για το γάμο. Καλεσμένοι, ορχήστρα. Άφιξη του γαμπρού με παραδοσιακό κοστούμι. Θόρυβος και σπρωξίματα. Ανοίγει μια πόρτα και εμφανίζεται η μικροσκοπική νύφη. Την ώρα που ο Κινέζος ετοιμάζεται να κλείσει πάλι την πόρτα, το βλέμμα του συναντιέται με της κοπέλας. Κανείς τους δεν αντιδρά. Οι νεόνυμφοι οδηγούνται προς μια βάρκα και απομακρύνονται με κατεύθυνση προς τη μεγάλη κινεζική κατοικία.

Σκηνή 145 : Βραδινή επιστροφή της κοπέλας στο σπίτι με το ποδήλατο.

Σκηνή 146 : Στο σπίτι. Διάλογος ανάμεσα σε μητέρα και κόρη. Μιλούν για τα είδη του σπιτιού που η μητέρα πουλάει αλλά και για τον Κινέζο που αποπλήρωσε τα χρέη τους. Σε ερώτημα της μητέρας, η κόρη απαντά ότι πήγε με τον Κινέζο για τα χρήματα.

Σκηνή 147 : Η κοπέλα πάει στη γκαρσονιέρα. Κτυπά αλλά κανείς δεν απαντά. Μπαίνει με το κλειδί που έχει.

Σκηνή 148 : Η κοπέλα μόνη μέσα στη γκαρσονιέρα. Τα προσωπικά είδη του Κινέζου δεν είναι πια εκεί.

Σκηνή 149 : Πάντα στη γκαρσονιέρα. Η κοπέλα μόνη, αναμένει. Ακούγεται θόρυβος από έξω αλλά προέρχεται από διπλανό σπίτι.

Σκηνή 150 : Η κοπέλα βγαίνει από τη γκαρσονιέρα και βαδίζει αδιάφορα ανάμεσα σε ένα πλήθος που τη σπρώχνει. Ανεβαίνει τελικά σε ένα καρότσι μεταφοράς πεζών και εξαφανίζεται.

Σκηνή 151 : Το μεταφορικό αυτό μέσο διασχίζει τη βραδινή Σαϊγκόν. Αδιάφορο και απλανές βλέμμα της κοπέλας.

Σκηνή 152 : Η κοπέλα φτάνει σε ένα άθλιο ξενοδοχείο όπου έχει καταλύσει η οικογένεια. Πληρώνει για τη μεταφορά της και μπαίνει στο κτίριο.

Σκηνή 153 : Δωμάτιο ξενοδοχείου. Το ελάχιστο φως επιτρέπει να δούμε τη μητέρα και τον μικρό γιό να κοιμούνται. Δίπλα στη μητέρα, με την πλάτη γυρισμένη, η κόρη δεν κοιμάται αλλά κοιτάζει στο κενό.

Σκηνή 154 : Πλοίο προς απόπλου. Πλήθος κόσμου για αναχώρηση και ανάμεσά τους η μητέρα, η κόρη και ο μικρός αδελφός. Η κοπέλα, χαμένη στις σκέψεις της, δεν ακούει όσα λέει η μητέρα στο μικρό αδελφό.

Εδώ ακούμε πάλι τη γνωστή γυναικεία φωνή να λέει ότι, βλέποντας το πλοίο να αναχωρεί και να απομακρύνεται από την στεριά, η κοπέλα έκλαψε προσπαθώντας να κρύψει τα δάκρυά της για να μη καταλάβουν οι δικοί της τον εσωτερικό της πόνο.

Μετά την επιβίβαση, η κοπέλα, αναμένοντας τον απόπλου, ρίχνει βλέμματα στην αποβάθρα. Ξαφνικά, προβάλλει η λιμουζίνα την οποία κοιτά δίχως αντίδραση.

Η φωνή ακούγεται να λέει ότι η λιμουζίνα ήταν εκεί, με τον γνωστό οδηγό και τον Κινέζο ακίνητο στο πίσω κάθισμα. Ήξερε ότι την κοιτάζει και η ίδια τον κοιτάζε.

Το πλοίο αναχωρεί και απομακρύνεται.

Η φωνή λέει ότι η κοπέλα δεν μπορούσε πια να διακρίνει αλλά κοίταζε ακόμα προς το μαύρο αυτοκίνητο.

Σκηνή 155 : Το πλοίο βγαίνει από το λιμάνι και ανοίγεται στο πέλαγος.

Φωνή που λέει ότι δεν τον έβλεπε πια αφού το λιμάνι και η στεριά δεν ήταν πιά ορατά.

Σκηνή 156 : Νύχτα. Το πλοίο διασχίζει το σκοτεινό ινδικό πέλαγος.

Φωνή ακούγεται να μιλά για το Ινδικό πέλαγος που κάποιες φορές είναι ήρεμο και γαλήνιο δίνοντας την εντύπωση ότι δεν διασχίζεις θάλασσα.

Σκηνή 157 : Στην καμπίνα της οικογένειας. Μπαίνει η κόρη. Κοιτά με βλέμμα τρυφερότητας τη μητέρα που κοιμάται και μετά ξαναβγαίνει από την καμπίνα δίχως να κάνει θόρυβο.

Σκηνή 158 : Μόνη και ονειροπόλα, η κοπέλα αναζητά λίγη δροσιά στο κατάστρωμα του πλοίου. Το μάτι της παίρνει τον αδελφό της να μιλά με μια νεαρή κοπέλα που την κάνει να γελά. Φιλιούνται.

Σκηνή 159 : Στο σαλόνι του πλοίου. Ένας νέος ερμηνεύει Chopin στο πιάνο. Μπαίνει η κοπέλα, κάθεται σε μια πολυθρόνα και βλέπει τον μουσικό.

Σκηνή 160 : Πάντα στο σαλόνι του πλοίου κάτω από τον ήχο του πιάνου.

Ακούγεται η φωνή να λέει ότι έκλαψε γιατί σκέφτηκε τον Κινέζο εραστή της που δεν ήταν σίγουρη ότι δεν αγάπησε με έναν έρωτα που χάθηκε όπως το νερό μέσα στην άμμο, έναν έρωτα που θα ξανάβρισκε τώρα μόνο μέσα από τους ήχους της μουσικής που χανόταν στη θάλασσα.

Ο κινηματογραφικός φακός εστιάζει όλο και πιο κοντά στο δακρυσμένο πρόσωπο της κοπέλας.

Ακούγεται η φωνή να λέει : «Πολλά χρόνια μετά τον πόλεμο, μετά τους γάμους, τα παιδιά... τα διαζύγια...».

Σκηνή 161 : Μετά από πολλά χρόνια. Στο γραφείο διαμερίσματος. Η γυναίκα δέχεται τηλεφώνημα από τον Κινέζο που δεν έχει πάψει να την αγαπά.

3.Αξιολογώντας την κινηματογραφική ταινία σε αντιπαραβολή με το λογοτεχνικό έργο

Το μυθιστόρημα *Ο Εραστής* δεν είναι εύκολο να συνοψιστεί, λόγω της μη γραμμικής του δομής. Στο επίκεντρο της ιστορίας βρίσκεται το ανώνυμο ανήλικο κορίτσι. Ζει στο Sadec, την παλιά Γαλλική αποικία, με τη μητέρα του και τα δύο αδέρφια του. Ο πατέρας του είναι νεκρός. Μια μέρα, στον ποταμό Μεκόνγκ, εκείνη συναντά έναν μεγαλύτερο Κινέζο ο οποίος θα γίνει ο εραστής της. Είναι μια σχέση που μοιάζει παράλογη, προκλητική και δίχως μέλλον και λόγω μεγάλης διαφοράς ηλικίας αλλά και επειδή αυτή είναι λευκή και εκείνος Κινέζος. Μετά από ένα χρόνο, ο άντρας αναγκάζεται να παντρευτεί μια γυναίκα από τη χώρα του. Η νεαρή Γαλλίδα αναχωρεί για το Παρίσι με την οικογένειά της και οι δυο τους δεν θα ξαναδούν ποτέ ο ένας τον άλλον.

Με βάση την κειμενική πραγματικότητα του πρωτότυπου μυθιστορήματος, *Ο Εραστής* της Marguerite Duras έτσι όπως αυτή προκύπτει από την ανάγνωση και μελέτη του βιβλίου που εκδόθηκε το 1984 και τη σύγκρισή του με την κινηματογραφική προσαρμογή του Jean-Jacques Annaud έτσι όπως αυτή καταγράφεται από την ανωτέρω αποκρυπτογράφηση του ντεκουπάζ της ταινίας του 1992, οδηγούμαστε σε ορισμένες σκέψεις, σχολιασμούς και διαπιστώσεις οι οποίες αποτελούν μικρή συμβολή σε μια πρώτη κριτική αξιολόγηση του κινηματογραφικού έργου:

α. Από τη στιγμή που χρησιμοποιούμε την έκφραση “κινηματογραφική προσαρμογή” και με βάση όσα ήδη λέχθηκαν για τη σχέση λογοτεχνικού έργου και έβδομης τέχνης (βλ, εδώ υποκεφάλαιο “Λογοτεχνία και Κινηματογράφος”), δεχόμαστε την δεδομένη διαφορά ανάμεσα στο πρωτότυπο μυθιστορηματικό κείμενο της Duras και την κινηματογραφική εκδοχή του Annaud. Η συγγραφέας, με βάση μια προσωπική θεματική επιλογή και ένα υφολογικό κώδικα συνεπή στην αισθητική της, συνέθεσε ένα μυθιστόρημα για να διαβαστεί και να τύχει κριτικής στην κορύφωση μιας προσωπικής λογοτεχνικής πορείας της οποίας σημαντικό σταθμό αποτέλεσε *Ο Εραστής*. Από την πλευρά του, ο σκηνοθέτης, με ιδιαίτερα αξιόλογη μέχρι τότε κινηματογραφική παρουσία, βλέπει τον “Εραστή” ως μια συνέχεια της προσωπικής του σκηνοθετικής διαδρομής αλλά κυρίως ως μια πρόκληση για να εφαρμόσει στο κειμενικό σώμα τη δική του κινηματογραφική αισθητική, αποκαλύπτοντας, με την κάμερά του, τον τρόπο με τον οποίο ο ίδιος διάβασε και εξέλαβε τις ντουρασικές λογοτεχνικές αποχρώσεις.

Αν και με τη διαπίστωση ότι, με δεδομένο ότι βρισκόμαστε σε δύο διαφορετικές εκδοχές, δύο διαφορετικούς κόσμους και τρόπους υποκειμενικής θεώρησης και έκφρασης, ορισμένοι θα μπορούσαν να ισχυριστούν ότι κάθε σύγκριση και ανάλυση θα αποτελούσαν απαξίες αφού δεν θα είχαν ίσως ενδιαφέρον ούτε ουσία, εντούτοις, η περιδιάβαση του τεχνικού ντεκουπάζ αποτελεί μεγάλη πρόκληση για να προβούμε σε κάποιες διαπιστώσεις και κρίσεις που ακολουθούν.

β. Ακόμα και αν δεχτούμε το δικαίωμα για οποιαδήποτε καλοπροαίρετη ένσταση ή κριτική σχετική με την έμφαση του σκηνοθέτη σε ορισμένες πλευρές του βιβλίου της Duras, καθώς και την ιδιαιτερότητα της δικής του κινηματογραφικής ερμηνείας κάποιων στιγμών, ο Annaud δείχνει να έχει διαβάσει και κατανοήσει βαθιά και ουσιαστικά τον ντουρασικό κειμενικό κώδικα με τις σημασιολογικές και υφολογικές του αποχρώσεις. Το έργο του αποτελεί ενδιαφέρον και αισθητικά αποδεκτό κινηματογραφικό εύρημα που αποδεικνύει σεβασμό στο κείμενο, με άκρως ευρηματική την τεχνική της *voix off*, δηλαδή τη γυναικεία φωνή που ακούγεται και δεσπόζει σε ορισμένες στιγμές της ταινίας.⁴⁵⁸ Ο Annaud δίνει ρόλο ουσίας στη συγγραφέα και την κεντρική ηρωίδα του *Εραστή* της αναδεικνύοντας την αξία και τονίζοντας τη λειτουργία της αφήγησης. Με τον τρόπο αυτό, η δημιουργός της μυθιστορίας είναι διαρκώς παρούσα. Η φωνή αυτή, παρμένη αυτούσια από κομβικά αποσπάσματα του βιβλίου, παρεμβαίνει μιλώντας πότε στο πρώτο πρόσωπο αποτυπώνοντας σκέψεις της ηρωίδας και πότε στο τρίτο πρόσωπο όπου η Duras μας μεταφέρει τον ψυχισμό της κοπέλας. Θα λέγαμε ότι πρόκειται για μια φωνή που όχι μόνο καθορίζει την εξέλιξη της κινηματογραφικής δράσης αλλά συμβαδίζει με τους διαλόγους συμβάλλοντας ουσιαστικά στην κινηματογραφική ροή, αναδεικνύοντας την δυναμική του κινηματογραφικού γυρίσματος και αποτυπώνοντας παράλληλα ψυχολογικές αποχρώσεις.

Ενδεικτικά ας αναφερθεί εδώ η ουσιαστική για την εξέλιξη του κινηματογραφικού μίτου παρέμβαση της φωνής στην αρχή του έργου, στην πρώτη σκηνή, όπου η Duras κάνει λόγο για ξαφνικό γέρασμα στην ηλικία των 18 χρονών, προαναγγέλλοντας ουσιαστικά έτσι όσα θα ακολουθήσουν και κυρίως τα βιωματικά τραυματικά γεγονότα που θα βιώσει η μυθιστορηματική περσόνα της νεαρής κοπέλας. Μια ακόμα έμφαση στην ψυχολογική περιγραφή έχουμε στη δέκατη όγδοη σκηνή όπου ακούγεται η

⁴⁵⁸ Πρόκειται για την φωνή της μεγάλης Γαλλίδας ηθοποιού Jeanne Moreau

γυναικεία φωνή να λέει ότι στα δεκαπέντε της είχε το πρόσωπο της ηδονής δίχως να την έχει βιώσει και ότι όλοι στην οικογένειά της το είχαν παρατηρήσει. Με την επιλογή μάλιστα αυτού του αποσπάσματος, επιτελείται μια κινηματογραφική “προετοιμασία” για τον έντονο ερωτισμό των σκηνών που θα ακολουθήσουν ανάμεσα στους δυο εραστές. Πράγματι, στην εβδομηκοστή σκηνή του έργου, ενώ ο κινηματογραφικός φακός ακολουθεί και καταγράφει με ρεαλισμό το ερωτικό πρελούντιο και στη συνέχεια τη γεμάτη ένταση ερωτική πράξη, ακούγεται και εδώ η γυναικεία φωνή να αφηγείται και να περιγράφει τη σκηνή με τον ερωτισμό που περιέχεται στο μυθιστορηματικό κείμενο της Duras. Βρισκόμαστε μπροστά στην απόλυτη και ιδανική συνύπαρξη κειμένου και εικόνας. Αλλά και σε επόμενη σκηνή (εβδομηκοστή τρίτη) στην οποία το ζευγάρι συνομιλεί, ακούγεται πάλι η γυναικεία φωνή να αποκαλύπτει τις σκέψεις που κάνει, μετά την ερωτική πράξη, η κοπέλα σχετικά με τον Κινέζο εραστή της. Ακόμα μια φορά εδώ, η τολμηρή λογοτεχνική γραφή “εγκιβωτίζεται” μέσα στον κινηματογραφικό ιστό για να αποκαλύψει τα μύχια της νεανικής γυναικείας ψυχής που θεωρεί ότι ο Κινέζος κάνει έρωτα σαν να το έχει επάγγελμα και ότι προφανώς την θεωρεί πουτάνα αφού της λέει ότι είναι η μοναδική του αγάπη. Σε άλλη πάλι σκηνή (εβδομηκοστή όγδοη), η φωνή της κοπέλας ακούγεται να λέει ότι αναρωτιέται πώς μπόρεσε να βρει τη δύναμη να πάει κόντρα στην απαγόρευση και να νιώσει ηδονή με το συγκεκριμένο άντρα.

Η ένταση όμως της ψυχολογικής κατάστασης της νεαρής Γαλλίδας αποτυπώνεται και πάλι με την τεχνική της φωνής προς το τέλος του έργου όταν αναχωρεί από την Ινδοκίνα επιστρέφοντας στη Γαλλία (εκατοστή πεντηκοστή τέταρτη σκηνή). Η φωνή λέει ότι καθώς το πλοίο απομακρύνεται, η κοπέλα είναι συγκινημένη και θλιμμένη αλλά προσπαθεί να κρύψει τα δάκρυά της στη μητέρα και τον αδελφό της.

Εκτός όμως από τις ψυχικές διακυμάνσεις και τις ερωτικές στιγμές, με τη συγκεκριμένη του επιλογή της *voix off*, ο σκηνοθέτης αναδεικνύει, σε ορισμένες σκηνές, ένα σημαντικό για την εισαγωγή στον κινηματογραφικό του κόσμο πραγματολογικό στοιχείο. Ο χαρακτήρας εξάλλου του ντόπιου στοιχείου είναι κάτι που σέβεται και προσέχει ο Annaud διότι γνωρίζει ότι η κινηματογραφική του κάμερα καλείται να προσφέρει στο παγκόσμιο κοινό την εικόνα μιας χώρας και ενός πολιτισμού που κινούνται σε ξεχωριστούς ρυθμούς και χαρακτηρίζονται από διαφορετικά ήθη και έθιμα από τον δυτικό κόσμο. Στην τέταρτη σκηνή, δεσπόζει η βαρύτητα της φωνής που αναφέρεται - σε ένα ακόμα αυτούσιο απόσπασμα από το πρωτότυπο βιβλίο της Duras

- στην ομορφιά ποταμών όπως ο Μεκόνγκ. Στην εβδομηκοστή έβδομη σκηνή, ακούμε τη γνωστή φωνή να μιλάει για τα κινεζικά πλήθη ανθρώπων που περπατούν δίχως πρόθεση να πηγαίνουν κάπου και δίχως να ανυπομονούν για κάτι. Σε αρκετές στιγμές της ταινίας, ο σκηνοθέτης επιλέγει πλάνα από την καθημερινότητα της κινεζικής ζωής, σε διαφορετικές ώρες της εικοσιτετράωρης ζωής, με εικόνες από την αγορά, τους αγρούς με τους ορυζώνες και τους κοκοφοίνικες, το λιμάνι και τον παραλιακό δρόμο με τους εργαζόμενους, τη διάσχιση με πλοiάριο του ποταμού Μεκόνγκ. Οι πρωταγωνιστές του κινούνται στους ρυθμούς και τις συνήθειες μιας χώρας γεμάτης ομορφιές αλλά και μεγάλες αντιθέσεις. Στο τέλος του έργου, (εκατοστή πεντηκοστή έκτη σκηνή), επανέρχεται, μέσα από τη φωνή, το εγκώμιο για το υγρό στοιχείο με αναφορά στο Ινδικό πέλαγος που κάποιες φορές είναι ήρεμο και γαλήνιο δίνοντας την εντύπωση ότι δεν διασχίζεις θάλασσα.

γ. Στο επίπεδο των διαλόγων, παρατηρούμε ότι, παρά την επιδεξιότητα της Duras να τους κατασκευάσει ως λογοτέχνης, οι διάλογοι απουσιάζουν από το βιβλίο της, τουλάχιστον στην κλασική τους μορφή. Ο αναγνώστης διαπιστώνει ότι δεσπόζει το έμμεσο ύφος, με μπανάλ εισαγωγές του τύπου “λέει ότι”, «σαν η συγγραφέας να ήθελε να δώσει όσο το δυνατόν μικρότερη βάση στις προφορικές προτάσεις σε ένα πλαίσιο ελάχιστα επικοινωνιακό και με έμφαση κυρίως στις βιωμένες σχέσεις».⁴⁵⁹ Όπως είναι φυσικό, η αφηγηματική-περιγραφική μυθιστορηματική επιλογή, ακόμα και σε επίπεδο ανταλλαγής λόγων ανάμεσα στους μυθιστορηματικούς ήρωες που υιοθετεί η συγγραφέας (με ελάχιστες εξαιρέσεις όπου όμως και πάλι η σύντομη διαλεκτική πλευρά ενσωματώνεται διηγηματικά μέσα σε παράγραφο), μεταμορφώνεται από τον Annaud σε πιστό στο πρωτότυπο κείμενο κινηματογραφικό διάλογο. Ο διάλογος αυτός συμπορεύεται ιδανικά με τη εναλλαγή των σκηνών και κινηματογραφικών εικόνων. Ενδεικτικό παράδειγμα στην εικοστή δεύτερη σκηνή όπου παρακολουθούμε μια πρώτη σύντομη συζήτηση ανάμεσα σε Κινέζο και κοπέλα. Της λέει πόσο περίεργο βρίσκει να είναι μια λευκή μέσα σε λεωφορείο με ντόπιους και στη συνέχεια εκθειάζει το καπέλο της και της λέει ότι είναι πολύ όμορφη. Τον ρωτάει που μένει. Της λέει ότι πήγε για εμπορικές σπουδές στη Γαλλία οι οποίες όμως δεν συνεχίστηκαν. Προσφέρεται να την συνοδεύσει στη Σαϊγκόν.

⁴⁵⁹ Françoise Paulet Dubois, “Littérature et cinéma: *L’Amant* de Duras vu par Annaud”, *Recherches en Langue et Littérature Françaises, Revue de la Faculté des Lettres* Année 7, N0 11 στο https://france.tabrizu.ac.ir/article_528_82bb6e75c859409ba8c2435f98a38ec2.pdf

Ακόμα και οι σύντομοι και συχνά χρωματισμένοι με έντονο ερωτισμό διάλογοι ανάμεσα στην κοπέλα και τη φίλη της Hélène, βασίζονται σε κειμενικά αποσπάσματα και σε ανάλογες ερωτικές αναφορές που περιέχονται στο βιβλίο στο οποίο περιγράφεται με τρόπο σαφή και ρεαλιστικό η λεσβιακή αυτή έλξη. Το ίδιο συμβαίνει βέβαια και με τις ερωτικές στιγμές ανάμεσα στον Κινέζο και την κοπέλα όπου βλέπουμε κινήσεις και ακούμε ανταλλαγές λόγων ανάμεσα στο ζευγάρι όπως αυτά τα διαβάζουμε με αφηγηματικό- διηγηματικό τρόπο στο μυθιστόρημα. Η ερωτική ένταση, έτσι όπως αποτυπώνεται στις σελίδες του βιβλίου, μεταφέρονται, με την κινηματογραφική μαεστρία του σκηνοθέτη, στη μεγάλη οθόνη. Θα μπορούσαμε μάλιστα, αναστρέφοντας την επιχειρηματολογία κάποιων που μίλησαν για πορνογραφικού περιεχόμενου ταινία, να αναδείξουμε τις κινηματογραφικές του επιλογές με εστίαση στις ενδιάμεσες σιωπές, την κίνηση βλέμματος και κορμιών, την ανάλογη λήψη της κάμερας και τον φωτισμό του χώρου δράσης, ως στοιχεία που σέβονται και προβάλλουν την τολμηρή ρεαλιστική μυθιστορηματική γραφή.

ε. Μια ακόμα άξια μνείας επισημάνση είναι και η βία που μερικές φορές ασκεί η μητέρα απέναντι στην κόρη της, στάση η οποία υπάρχει στο βιβλίο αλλά απουσιάζει από το έργο όπου ο μεγάλος αδελφός είναι αυτός που ασκεί βία. Ο λόγος που η μητέρα δεν διαδραματίζει στην ταινία τόσο σύνθετο ρόλο όσο στο βιβλίο θα μπορούσε να ερμηνευτεί από την υποκειμενική επιλογή του σκηνοθέτη να μην αλλοιώσει την ένταση μιας ιστορίας αγάπης όπως ο ίδιος την εκλαμβάνει και την κινηματογραφεί. Ενώ το μυθιστόρημα *Ο Εραστής* δεν είναι πρωτίστως μια ερωτική ιστορία, η ταινία δεν θέλει να είναι μόνο η ιστορία της σχέσης ενός κοριτσιού και της οικογένειάς του, αλλά κυρίως η ιστορία μιας παράνομης για τα δεδομένα της εποχής και του τόπου αγάπης ανάμεσα σε ένα νέο, φτωχό, λευκό κορίτσι και έναν μεγαλύτερο και πλούσιο άντρα που προέρχεται από μια διαφορετική φυλή.

στ. Επίσης, σε αντίθεση με την ίδια τη συγγραφέα αλλά και κάποιους ερευνητές του έργου της που αρνήθηκαν την απόλυτη ταύτιση της αφηγήτριας και συγγραφέως με την ηρωίδα του έργου, ο Annaud δεν διστάζει να συσχετίσει με τρόπο σαφή τα πρόσωπα αυτά ήδη στην εισαγωγή της ταινίας. Θα μπορούσε μάλιστα κάποιος να ισχυριστεί ότι πηγαίνει ακόμη πιο μακριά, μη αρκούμενος μόνο σε μια σύνδεση μεταξύ της νεαρής κοπέλας και της αφηγήτριας αλλά και μεταξύ της νεαρής κοπέλας και της συγγραφέως του βιβλίου. Μια γυναίκα κάθεται στο γραφείο της, τη βλέπουμε μόνο από πίσω. Καπνίζει και γράφει. Η κάμερα ακολουθεί ένα σωρό βιβλία όπου φαίνεται καθαρά το όνομα Marguerite Duras. Στη συνέχεια, βλέπουμε τη φωτογραφία της νεαρής κοπέλας, δηλαδή τη φωτογραφία της νεαρής ηθοποιού της ταινίας. Ο σκηνοθέτης λοιπόν μας λέει ότι η δική του κινηματογραφική εκδοχή είναι η ιστορία της ζωής της Marguerite Duras.

ζ. Περνώντας τώρα σε μια σκέψη γύρω από το ρόλο της βροχής, ας τονίσουμε τη μεγαλύτερη σημασία και τον έντονο συμβολισμό του υγρού στοιχείου που αποτυπώνεται στην κινηματογραφική εκδοχή, κάτι που είναι σαφώς δυσκολότερο να αποτυπωθεί στον γραπτό λόγο. Θυμίζουμε ότι την πρώτη φορά που στην ταινία βρισκόμαστε στην οικογένεια του κοριτσιού, υπάρχει μια καταιγίδα με ορμητικά νερά. Επίσης, μετά τη μοιραία σκηνή όπου ο άντρας βιάζει το κορίτσι, η βροχή αρχίζει και πάλι να πέφτει. Από τότε, η ταινία μπαίνει σε μια σκοτεινή και θλιβερή φάση. Ο άντρας δίνει τα χρήματα στο κορίτσι και αυτή στη μητέρα της. Η βροχή λίγο πολύ επιμένει σε όλη την υπόλοιπη ταινία. Κατά τη διάρκεια της γαμήλιας τελετής του άνδρα με την Κινέζα, μια καταιγίδα σηματοδοτεί ένα είδος κορύφωσης που θα μπορούσε να υπονοεί

ότι βρισκόμαστε στο τέλος της ιστορίας των εραστών. Από την άλλη, στη σκηνή της αναχώρησης, προς το τέλος του έργου, δεν βρέχει. Εδώ η κάμερα εστιάζει στο κορίτσι που βρίσκεται μέσα στο σκάφος της γραμμής, όπως φαίνεται στην αρχή της ταινίας, με το ένα πόδι στο κάγκελο. Ο Κινέζος την κοιτάζει από το μαύρο του αμάξι και αυτή τον κοιτάζει καθώς το πλοίο αποπλέει. Όμως όλα έχουν αλλάξει από τότε και το ποτάμι έχει μετατραπεί σε θάλασσα.

η. Ένα άλλο σημείο που θα μπορούσε να αποτελέσει έναυσμα σχολιασμού και κριτικής και το οποίο θα ήταν φυσιολογικό να αποτέλεσε σημείο ένστασης από τη συγγραφέα οδηγώντας την να πει ότι ο Annaud έκανε δικό του τον *Εραστή*, είναι αν το μοτίβο της γραφής αποτελεί τον κύριο χαρακτήρα και στην ταινία. Αν και το κορίτσι μιλάει πολύ για τα μελλοντικά του όνειρα, αυτό το επίπεδο γίνεται πιο ξεκάθαρο στο μυθιστόρημα όπου μαθαίνουμε αναφορές στη μελλοντική γραφή της Duras. Στο βιβλίο, το έργο της Duras είναι παρόν, κάτι που μαρτυρεί έναν από τους βασικούς συγγραφικούς της στόχους. Στην ταινία, η δημιουργός υπάρχει μόνο στην αρχή και στο τέλος, στις σκηνές όπου η γυναίκα κάθεται στο γραφείο της, περιτριγυρισμένη από τα βιβλία της.

θ. Για να επανέλθουμε στο ερωτικό στοιχείο όπως αυτό εμφανίζεται στο μυθιστόρημα και αντίστοιχα στην κινηματογραφική του προσαρμογή, ας αναφέρουμε ότι αποτέλεσε και εξακολουθεί να αποτελεί αντικείμενο διαφορετικών απόψεων και αντιπαραθέσεων. Ορισμένοι ισχυρίζονται ότι στο βιβλίο η νεαρή ηρωίδα βλέπει το σεξουαλικό της ξύπνημα όχι μόνο ως μια εμπειρία ή μια υπέρβαση αλλά και ως ένα έναυσμα που θα της επιτρέψει να ανακαλύψει τον εαυτό της και να βρει το δρόμο της. Στην ταινία, αυτό το ξύπνημα κινδυνεύει να εκληφθεί ως μια ιδιοτροπία ενός επαναστατημένου κοριτσιού που θέλει να χειραφετηθεί από την οικογένειά της και να αξιοποιήσει στο έπακρο τις σαρκικές απολαύσεις. Διαβάζουμε :

«Η ταινία κινδυνεύει να μην τραβήξει την προσοχή όλων, γιατί ο ρυθμός της είναι αρκετά αργός και οι αισθησιακές σκηνές μπορεί γρήγορα να γίνουν κουραστικές. Επίσης, η εμφανής στο βιβλίο κριτική του αποικιοκρατισμού δεν εμφανίζεται σχεδόν καθόλου στην ταινία, αν και, αναγνώστες, μεταφραστές και κριτικοί του βιβλίου το θεωρούν ένα πολύ σημαντικό στοιχείο. Νομίζω ότι πρέπει να διαβάσετε το βιβλίο πριν δείτε την ταινία για να κατανοήσετε ορισμένα πράγματα σχετικά με την πλοκή και να βυθιστείτε πιο στοχαστικά σε αυτό το αυτοβιογραφικό έργο. Το βιβλίο μας δίνει μια εντελώς διαφορετική προσέγγιση της ιστορίας και οδηγεί περισσότερο στον προβληματισμό των πράξεων και την προσοχή των δύο εραστών και επίσης στην

κατανόηση του ιστορικού πλαισίου της ιστορίας που φαίνεται να αντιμετωπίζεται με πολύ επιφανειακό τρόπο στην κινηματογραφική προσαρμογή».⁴⁶⁰

ι. Συμπερασματικά, θα λέγαμε ότι, μια συνολική αποτίμηση του “ντρεκουπάζ” σε σύγκριση με το βιβλίο, οδηγεί στο συμπέρασμα ότι ο σκηνοθέτης, με την θεωρητική και πρακτική γνώση του κινηματογραφικού μέσου που διαθέτει, με την μοναδική του σκηνοθετική ματιά, αναδεικνύει με μαεστρία ένα ήδη επιτυχημένο μυθιστόρημα αφήνοντας παράλληλα στον χώρο του κινηματογράφου μία σπουδαία κληρονομιά. Οι μοναδικές άλλοτε ρεαλιστικές και άλλοτε συμβολικές πινελιές του Annaud, σε επίπεδο εικόνας, μουσικής, σιωπής, ενσωμάτωσης διαλόγων και όλων των άλλων μέσων που συγκροτούν την ντουρασική κινηματογραφική του αισθητική, αποτελούν τους ακρογωνιαίους λίθους της τέχνης του και αποτυπώνουν τον ιδιαίτερο αφηγηματικό τόνο του βιβλίου. Τα υπαρξιακά προβλήματα, οι φόβοι, οι τραυματικές εμπειρίες, οι ευαισθησίες, ο ενίοτε καταγγελτικός- ανατρεπτικός τόνος αλλά και ο ερωτισμός που διατρέχουν τον κειμενικό κώδικα, γίνονται σεβαστά και προσαρμόζονται στην κινηματογραφική εκδοχή παρά τις όποιες επιφυλάξεις αναφέρθηκαν ανωτέρω. Όλα τα άκρως ανθρώπινα χαρακτηριστικά της ζωής, ο σπουδαίος σκηνοθέτης τα εισάγει σε μία δραματική ταινία-υπόδειγμα σκηνοθεσίας.

Πάντως, ας σημειώσουμε επιλογικά ότι, οποιαδήποτε επισήμανση ή ανάλυση γίνει με βάση τη μια ή την άλλη πλευρά της κινηματογραφικής εκδοχής του Annaud, το ουσιώδες ερώτημα και ζήτημα θα παραμείνει το αρχικό, κατά πόσο δηλαδή η ταινία έμεινε τελικά πιστή στην ατμόσφαιρα, στα πρόσωπα και στα “πιστεύω” της Duras ή, αντιθέτως, σε ποιο βαθμό τα “αλλοίωσε- πρόδωσε”. Μήπως τελικά το ζήτημα της πιστότητας είναι ουσιαστικά ένα ψευδοπρόβλημα; Όσο για την αρνητική στάση της συγγραφέως, εκτός του γνωστού χαρακτήρα της και της δικής της “σκηνοθετικής φιλοσοφίας” (η οποία ήταν δύσκολο να συμπορευτεί με την αντίστοιχη του Annaud), θα πρέπει να επισημανθεί ότι κάποιοι συγγραφείς αντιδρούν ενίοτε αρνητικά όταν τα έργα τους μεταφέρονται στον κινηματογράφο. Από την πλευρά τους, οι αναγνώστες συγκρίνουν συνειρμικά το βιβλίο που διάβασαν με τη μεταφορά του στη μεγάλη οθόνη, κρίνοντας ενίοτε αρνητικά τη δεύτερη εκδοχή. Σε αυτό έχει συντελέσει καθοριστικά και η συχνά κακοπροαίρετη κριτική ορισμένων κριτικών του κινηματογράφου οι οποίοι προωθούν, δίχως δεύτερη σκέψη, τη γνωστή γραμμή “η ταινία δεν έχει σχέση με το

⁴⁶⁰ Audrey Anzu, “Passion sans destin” στο https://www.senscritique.com/film/l_amant/critique/20079934, le 5 mars 2013

βιβλίο”. Επειδή με την απόλυτη (και συχνά ατεκμηρίωτη) αυτή άποψή τους θέτουν ζήτημα πιστότητας, είναι σημαντικό να λάβουμε υπόψη ότι και ο Annaud, όπως κάθε σκηνοθέτης, ήταν και είναι πρωταρχικά ένας αναγνώστης του λογοτεχνικού κειμένου, ο οποίος, κατά τη διαδικασία της ανάγνωσης, φαντάστηκε και εντόπισε διαφορετικά πράγματα από ότι ο συγγραφέας και θέλησε στη συνέχεια να τα μεταφέρει στην ταινία του. Επομένως, όπως θα μπορούσε να κατηγορηθεί για απιστία στο πρωτότυπο, με το ίδιο σκεπτικό θα μπορούσαμε να κατηγορήσουμε κάθε μεμονωμένο αναγνώστη, μεταφραστή και ερευνητή για τη δική του προσωπική ανάγνωση, αγνοώντας ότι το κείμενο, από τη στιγμή που εγκαταλείπεται από το συγγραφέα του, είναι απόλυτα φυσιολογικό και αναμενόμενο να προσλάβει διαφορετικές ερμηνείες και νοηματοδοτήσεις από εκείνες που ο ίδιος φαντάστηκε ή είχε στο μυαλό του κατά τη συγγραφή.

ΕΠΙΛΟΓΙΚΑ

Αν μια διδακτορική διατριβή συνίσταται στην εκπόνηση πρωτότυπης ερευνητικής εργασίας που οφείλει να οδηγεί σε αξιόλογα συμπεράσματα αποτελώντας διακριτή συμβολή στην επιστήμη, είτε αποκαλύπτοντας δεδομένα που συμβάλλουν στη δημιουργία νέας γνώσης ή στην ανασκευή κάποιας παλιότερης θεώρησης επί του θέματος που προσεγγίζεται, η διατριβή αυτή, μετά από επταετή διαδρομή (δυο πρώτα χρόνια έντονης και μεθοδικής προετοιμασίας και, στη συνέχεια, πέντε έτη συγγραφής), θα παραμείνει στη ματιά αυτοκριτικής και προσωπικής αξιολόγησης της υποψήφιας ως μια συμβολή στην ανίχνευση του ντουρασικού κόσμου, όπως εξάλλου αναφέρει και ο τίτλος της, οριοθετώντας και προσδιορίζοντας τα όριά της. Συμβολή, με την ευχή όμως και την ελπίδα να αποκτήσει το παρόν πόνημα κάποια αξία και να αποτελέσει στο μέλλον, μαζί με άλλες παρόμοιες απόπειρες διείσδυσης στα κείμενα της Duras, σημείο αναφοράς για τα ελληνικά δεδομένα με δεδομένη τη διαπίστωση ότι στη χώρα μας η διερεύνηση της έντονης και ιδιαίτερης προσωπικότητας αλλά και του πολυσχιδούς και πολύπλευρου έργου (λογοτεχνικού και κινηματογραφικού) της, παραμένει ακόμα σχετικά πενιχρή.

Αντίθετα, όπως επισημάνθηκε και καταγράφηκε στα πέντε μέρη της διατριβής, το ενδιαφέρον για τη δημιουργό του *Εραστή* ήταν και παραμένει σχετικά ζωντανό και εκδηλώνεται τόσο σε μεταφράσεις και επαναμεταφράσεις έργων της όσο και σε σκηνικές διδασκαλίες βασισμένες σε έργα της αλλά και σε προβολές προσωπικών κινηματογραφικών της έργων αλλά και ταινιών γυρισμένων από σκηνοθέτες που επιχείρησαν κινηματογραφικές προσαρμογές βιβλίων της. Είναι σαφές ότι το συνεχιζόμενο και ανανεωνόμενο παγκόσμιο ρεύμα εκδήλωσης ενδιαφέροντος για την Duras δεν θα μπορούσε να αφήσει ανεπηρέαστη και την Ελλάδα αφού, σήμερα, στην τρίτη ήδη δεκαετία του εικοστού πρώτου αιώνα, εικοσιεπτά χρόνια μετά το θάνατό της, η Γαλλίδα συγγραφέας διαβάζεται, προσεγγίζεται και μελετάται με τη χρονική πια απόσταση που μας επιτρέπει να αξιολογήσουμε ακόμα πιο αντικειμενικά το έργο της. Ένα έργο που αποτελεί πια πολιτιστική κληρονομιά όχι μόνο των Γαλλικών Γραμμάτων αλλά και της Παγκόσμιας Λογοτεχνίας του προηγούμενου αιώνα, κάτι που μαρτυρεί και η έκδοση των “Απάντων” της στην επιλεκτική, ποιοτική και αναγνωρισμένη γαλλική εκδοτική συλλογή *Pléiade* των εκδόσεων “Gallimard”.

Σε ευρωπαϊκό επίπεδο, αν δεχτούμε αυτό που συχνά λέγεται και γράφεται, ότι δηλαδή η πολιτιστική κληρονομιά της ηπείρου μας είναι ένα πλούσιο και ποικιλόμορφο μωσαϊκό πολιτιστικής και δημιουργικής έκφρασης που κληρονομήσαμε από τις προηγούμενες γενιές Ευρωπαίων και πρόκειται να κληροδοτήσουμε στις επόμενες γενιές, τότε η Duras, ως μια γνήσια εκπρόσωπος της γαλλικής πολιτισμικής ζωής και έκφρασης του προηγούμενου αιώνα, αποτελεί, δίπλα και σε άλλες λογοτεχνικές μορφές, ένα σταθερό όνομα αναφοράς. Δεν είναι εξάλλου τυχαία τα όσα αναφέρει μια από τις εγκυρότερες ερευνήτριες του έργου της, η Joëlle Pagès-Pindon:

«Η Marguerite Duras αποτελεί σίγουρα κεντρικό πρόσωπο της λογοτεχνικής και καλλιτεχνικής κληρονομιάς του 20ού αιώνα. Βαθιά ριζωμένη στο πεπρωμένο αυτού του αιώνα, η γραφή και η γενικότερη δημιουργία της δεν μπορεί να αναχθεί μόνο σε αυτό το χρονικό διάστημα και το ξεπερνά μέσα από τη διαχρονική δύναμη αυτού που δικαίως αποκαλείται “μια κλασική φωνή” ».⁴⁶¹

Κάτω από αυτή την οπτική γωνία, κάθε έρευνα που σχετίζεται με τα ευρωπαϊκά Γράμματα θα πρέπει να συνυπολογίζει τον ευρύτερο πολιτιστικό περίγυρο στον οποίο ωριμάζει και δημιουργεί ένας λογοτέχνης. Για το λόγο αυτό, η διδακτορική αυτή διατριβή, επέλεξε, στόχευσε και οδηγήθηκε σε μια πολυπρισματική προσέγγιση του έργου της Duras, αρχικά μέσα από αναφορές στο γενικότερο λογοτεχνικό (και όχι μόνο) κλίμα του εικοστού αιώνα το οποίο επηρέασε και καθόρισε τη γραφή της. Στη συνέχεια, η έρευνα περιστράφηκε γύρω από τον *Εραστή*, ένα από τα σημαντικότερα μυθιστορηματικά έργα του εικοστού αιώνα, το οποίο, μετά από σύντομη αναφορά στην γαλλική του έκδοση και την υποδοχή της οποίας έτυχε στη Γαλλία, προσεγγίστηκε τόσο μέσα από τη μελέτη και σύγκριση των δυο ελληνικών του μεταφράσεων αλλά και από την “ανάγνωση” του σπάνιου υλικού του ντεκουπάζ της κινηματογραφικής ταινίας του Jean-Jacques Annaud. Η μεταφραστική προσέγγιση, με έμφαση στην καταγραφή, ανάδειξη και σχολιασμό του μεταφραστικού λάθους και του φαινομένου της επαναμετάφρασης από τη μια, και η έρευνα της κινηματογραφικής προσαρμογής του μυθιστορήματος από την άλλη, δεν εντάσσονται μόνο στη θεματική σφαίρα μιας διδακτορικής διατριβής αλλά πρέπει να αξιολογηθούν και να εκτιμηθούν και ως ψηφίδες αυτού που πριν λίγο ονομάσαμε ποικιλόμορφο μωσαϊκό πολιτιστικής και δημιουργικής έκφρασης. Μέσα από τα μεγάλα και σημαντικά βήματα ωριμότητας που κατέγραψαν μεταπολεμικά, η Γαλλική Λογοτεχνία ως τμήμα της Ιστορίας του

⁴⁶¹ Βλ. εδώ, “Παράρτημα”

Πολιτισμού του εικοστού αιώνα, η Μετάφραση ως νέα επιστήμη και ο κινηματογράφος ως εξελισσόμενη Έβδομη Τέχνη, δείχνουν να “συναντήθηκαν” αρμονικά, βρίσκοντας πεδίο συνύπαρξης, συμπόρευσης και αλληλοσυμπλήρωσης στις σελίδες αυτής της διατριβής.

Μέσα από τα διαφορετικά μέρη αυτής της μελέτης, η σχετική με την Duras ερευνητική διαδρομή δεν ολοκληρώθηκε. Ίσως μόλις ξεκίνησε. Όπως κάθε ανιχνευτική ματιά σε επίπεδο διατριβής, έτσι και εδώ τα πεδία προσέγγισης της προσωπικότητας και του έργου της παραμένουν ανοικτά για τον μελλοντικό ερευνητή που θα βρει πιθανόν στη διατριβή αυτή εναύσματα και στοιχεία άξια προσοχής, καταγραφής, επέκτασης και εμβάθυνσης. Το πότε, για παράδειγμα, αλλά και πως το έργο της εμφανίζεται και σταδιακά γίνεται γνωστό στη χώρα μας, θα μπορούσε να επανεξεταστεί και επαναπροσδιοριστεί με βάση την ευρύτερη λογοτεχνική υποδοχή στην Ελλάδα της γαλλικής και γαλλόφωνης συγγραφικής παραγωγής από τα τέλη του εικοστού μέχρι τις απαρχές του εικοστού πρώτου αιώνα. Το φαινόμενο της επαναμετάφρασης χρήζει περαιτέρω ανάλυσης τόσο σε θεωρητικό επίπεδο όσο και συνυπολογίζοντας την ανάδειξη των κωδίκων ηθικής, δεοντολογίας και πολιτισμικής διπλωματίας των δεκαετιών που ακολουθούν, με γνώμονα την κατά Γιώργο Κεντρωτή ρήση ότι στη λογοτεχνική μετάφραση, «τον θεμέλιο φθόγγο τον δίνει η γλώσσα του μεταφράσματος με καταλύτες παρμένους από τη λογοτεχνία της». Όσο για την σχετική με την κινηματογραφική προσαρμογή του *Εραστή* θεώρηση, ο μελλοντικός ερευνητής θα μπορούσε να ανιχνεύσει περαιτέρω στοιχεία μέσα από έναν επιμέρους επιστημονικό κλάδο που ονομάζεται “Adaptation Studies” ο οποίος έχει ως αντικείμενό του τις διασημειωτικές αναφορές προσαρμογές/μεταφορές, στις οποίες συγκαταλέγονται και οι κινηματογραφικές μεταφορές/προσαρμογές βιβλίων.

Και οι έννοιες πολυπολιτισμικότητα και διαπολιτισμικότητα θα μπορούσαν όμως να τοποθετηθούν στο κέντρο μιας πιθανής μελλοντικής έρευνας γύρω από την Duras με βάση την έμπνευση της σύλληψης και τη συγγραφή του μεγάλου μυθιστορήματός της *Ο Εραστής* αλλά και άλλων “συναντήσεων” της με διάφορους πολιτισμούς. Αν κρατήσουμε τη ρήση του Τσέχου συγγραφέα Μίλαν Κούντερα ότι «ένα μυθιστόρημα είναι ένας διαλογισμός γύρω από την ύπαρξη ιδωμένος μέσα από φανταστικά πρόσωπα» και δεχτούμε ότι ο σημερινός μελετητής της Λογοτεχνίας έχει συνειδητοποιήσει και λάβει υπόψη στη σημερινή θεώρηση του λογοτεχνικού φαινομένου ότι η διαπολιτισμικότητα απορρέει από τη συνειδητοποίηση της

πολυπολιτισμικότητας των σημερινών κοινωνιών, οι οποίες έχουν διαφορετικά ποιοτικά χαρακτηριστικά και ουσιαστικές διαφορές από τις προηγούμενες, τότε θα “διαβάσει” και αποκρυπτογραφήσει τον γραπτό και κινηματογραφικό λόγο της Γαλλίδας συγγραφέως με μια εμπλουτισμένη νοηματοδότηση του όρου “πολυπολιτισμικός” ως αρμονικής συνύπαρξης πολλών πολιτισμών στον ίδιο χώρο, του δε “διαπολιτισμικού” ως δυναμική αλληλεπίδραση μεταξύ των πολιτισμών. Όσο για τα ερευνητικά πεδία της Μετάφρασης και της Συγκριτικής Γραμματολογίας, αυτά μπορούν να συνεχίσουν να είναι διαχρονικοί μεθοδολογικοί αρωγοί σε μια τέτοια προσέγγιση με βάση μάλιστα τη ρήση του Παναγιώτη Κανελλόπουλου ότι «ο χρόνος στην ιστορία του πνεύματος είναι κάτι αλλιώτικο από το χρόνο στην Ιστορία της πολιτικής ζωής, των πολέμων και των κοινωνικών θεσμών. Ο δεύτερος φθείρει, ο πρώτος διαιωνίζει».⁴⁶²

Μια διδακτορική όμως διατριβή, πέρα από προσδοκία αναγνώρισης και έμπνευσης πιθανών μελλοντικών εργασιών, πρέπει να αποτελεί την ανανέωση της ελπίδας για το αβέβαιο μέλλον των ανθρωπιστικών σπουδών. Αν θα κινδύνευε να χαρακτηριστεί κοινότοπη η πανθομολογούμενη διαπίστωση ότι σε όλο τον κόσμο οι ανθρωπιστικές σπουδές αντιμετωπίζονται όλο και πιο συχνά ως οι φτωχοί συγγενείς της εκπαίδευσης και της έρευνας, αυτό δεν είναι παρά ο σοβαρότερος λόγος, το έναυσμα για να τονίσουμε και πάλι ότι οι ανθρωπιστικές σπουδές μπορούν να προσφέρουν αναλυτικές δεξιότητες, να καλλιεργήσουν την κριτική σκέψη και τη φαντασία, να ενισχύσουν τη δημιουργικότητα. Ανακαλύπτοντας σήμερα και πάλι, αναλύοντας και ερμηνεύοντας κείμενα της Duras και άλλων συγγραφέων που χάραξαν με την γραφή τους μια εποχή αφήνοντας σε αυτή και στις μελλοντικές γενιές το έντονο αποτύπωμα της προσωπικότητάς τους, αποκτούμε την ικανότητα να κατανοούμε άλλους ανθρώπους, ελάχιστα γνωστούς πολιτισμούς. Σχηματίζουμε και εκτιμούμε διαφορετικές οπτικές, κάνουμε εννοιολογικές διακρίσεις, συγκροτούμε επιχειρήματα, εγείρουμε αντιρρήσεις, αναγνωρίζουμε αναλογίες, ομοιότητες και διαφορές. Φέρνουμε νέα στοιχεία στην επιφάνεια, αποκαλύπτουμε κρυμμένες παραδοχές, διακρίνουμε αντιφάσεις, ελέγχουμε ισχυρισμούς, αμφισβητούμε τις αυθεντίες.

Το κορυφαίο όμως αυτοβιογραφικό μυθιστόρημα της Duras που αποτέλεσε τον πυρήνα της έρευνας στη διατριβή αυτή δεν αποτελεί μόνο την κορύφωση μιας συγγραφικής

⁴⁶² Παναγιώτης Κανελλόπουλος, *Ιστορία του Ευρωπαϊκού Πνεύματος*, από τον “Πρόλογο” των εκδόσεων 1941 και 1947, στο Τόμος I, Αθήνα, εκδ. “Δ. Γιαλλέλης”, 1976, σελ.12

διαδρομής, ούτε μόνο μία συγκλονιστική μύηση στον έρωτα και στην αφύπνιση του αισθησιασμού με φόντο την υποβλητική ατμόσφαιρα της αποικιακής Ινδοκίνας του Μεσοπολέμου. *Ο Εραστής* δεν είναι μόνο ένα βιβλίο διέλευσης ανάμεσα σε δύο ακτές, ανάμεσα σε δύο εποχές και ανάμεσα σε δύο κόσμους, τον κόσμο των Ιθαγενών και τον αντίστοιχο των Αποίκων. Σε όλη τη λογοτεχνική, κινηματογραφική και δημοσιογραφική της πορεία, η Duras δημιουργεί διαρκώς μυθικούς χώρους ανανεώνοντας και εκσυγχρονίζοντας το μυθολογικό σύμπαν. Έζησε το δύσκολο και απρόβλεπτο σε ανακατατάξεις αιώνα της δίχως συμβιβασμούς αλλά με συνέπεια στις αρχές της. Υπήρξε μια επαναστατική και επαναστατημένη δημιουργός του εικοστού αιώνα, ζωντανή εκπρόσωπος ενός νέου ουμανισμού, βασισμένου στην προσπάθεια του σκεπτόμενου ανθρώπου να συμβάλλει στην επούλωση πληγών του μεταπολεμικού κόσμου. Διαπραγματεύτηκε την τραγωδία της ύπαρξης και της Ιστορίας και με τη λογοτεχνική και δημοσιογραφική της κατάθεση αμφισβήτησε ήδη παραδοσιακής γραφής και πολιτικών κατεστημένων, ενώ με τη στάση ζωής της αλλά και με τη δράση των λογοτεχνικών της ηρώων ανατάρραξε ηθικούς κανόνες, ανατρέποντας δυσκαμψίες, υιοθετώντας καινοτομίες.

Η διατριβή αυτή ολοκληρώθηκε και κατατέθηκε στο Τμήμα Ξένων Γλωσσών, Μετάφρασης και Διερμηνείας του Ιονίου Πανεπιστημίου λίγο πριν από τη δύση του 2023 και υποστηρίζεται-παρουσιάζεται στην ανατολή του 2024, έτους στο οποίο θα εορταστεί, μέσα από διάφορες εκδηλώσεις, η 110η επέτειος από τη γέννηση της Marguerite Duras. Ο προγραμματισμός και η αναγγελία διαλέξεων, ημερίδων, ανεβάσματος θεατρικών έργων και προβολής κινηματογραφικών έργων, δίνουν από τώρα το στίγμα της αξίας που εξακολουθεί να έχει η πένα και η κάμερα της συγγραφέως του *Εραστή* και το ενδιαφέρον που εξακολουθεί να προκαλεί η προσωπικότητα και η δημιουργία της ανά τον κόσμο. Για να παρατεθεί μόνο ένα ενδεικτικό παράδειγμα, η Γαλλίδα Καθηγήτρια Κλασσικής Φιλολογίας Pagès-Pindon, συνεργάτης ερευνητής του Πανεπιστημίου της Σορβόνης και του Εθνικού Κέντρου Ερευνών της Γαλλίας καθώς και Αντιπρόεδρος της “Διεθνούς Ένωσης Marguerite Duras”, μας πληροφορεί ότι η Μπιενάλε της Εταιρίας θα είναι αφιερωμένη στην Duras και ότι συνεργάζεται με τη Διαπανεπιστημιακή Βιβλιοθήκη της Σορβόνης για να οργανωθεί μια έκθεση φωτογραφίας για το έργο και τη ζωή της Duras, συνοδευόμενη από συνέδρια.⁴⁶³

⁴⁶³ Βλ. εδώ, “Παράρτημα”

Θα ήταν βέβαια ευχής έργον αν και στην Ελλάδα επίσημοι γαλλικοί φορείς ή άλλοι θύλακες έρευνας (όχι υποχρεωτικά ακαδημαϊκοί) τιμούσαν την Duras με κάποιες εκδηλώσεις. Ευχή μας, η διατριβή αυτή να αποτελέσει ένα κάλεσμα σε τέτοιες πρωτοβουλίες οι οποίες θα αναθερμάνουν ακόμα περισσότερο το ενδιαφέρον ερευνητών και κοινού για το έργο της. Στα αμέσως επόμενα χρόνια, στην Ελλάδα, το ζήτημα επαναμετάφρασης κάποιων έργων της, κυρίως μυθιστορηματικών, πρέπει να τεθεί επιτακτικά, απασχολώντας τον εκδοτικό χώρο, τους μεταφραστές λογοτεχνίας, τους κριτικούς αλλά και την ακαδημαϊκή κοινότητα. Ενδιαφέρουσα και η διάσταση ερευνητικής και μεταφραστικής προσέγγισης θεατρικών της έργων, κάποια από τα οποία παραμένουν ακόμα άγνωστα στη χώρα μας καθώς και βιβλίων που εκδόθηκαν στη Γαλλία μετά το θάνατό της και συμπληρώνουν την εικόνα και τη διαδρομή της ως πνευματικού ανθρώπου της γενιάς της της μέσα από συζητήσεις της με εκπροσώπους της λογοτεχνίας και του κινηματογράφου της εποχής της.

ΕΡΓΟΓΡΑΦΙΑ ΚΑΙ ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

A. ΕΡΓΟΓΡΑΦΙΑ MARGUERITE DURAS

1. Μυθιστορηματικά-Θεατρικά-Συγκεντρωτικές εκδόσεις- Συλλογές- Συζητήσεις

Les Impudents, éd. “Plon”, 1943

La Vie tranquille, éd. “Gallimard”, 1944

{Ελληνική έκδοση: *Ηρεμη ζωή*, μετάφραση Μαρία Λαμπαδαρίδου – Πόθου, εκδ. “Δωρικός”, 1989}

Un Barrage contre le Pacifique, éd. “Gallimard”, 1950

{Ελληνική έκδοση: *Το φράγμα στον Ειρηνικό*, μετάφραση Ζωρζ Σαρή, εκδ. “Κέδρος”, 1985}

Le Marin de Gibraltar, éd. “Gallimard”, 1952

{Ελληνική έκδοση: *Ο Ναύτης του Γιβραλτάρ*, μετάφραση Έφη Κορομηλά, εκδ. “Εξάντας”, 1986}

Les Petits chevaux de Tarquinia, éd. “Gallimard”, 1953

{Ελληνική έκδοση: *Τα αλογάκια της Ταρκινία*, μετάφραση Μελίνα Παπακώστα, εκδ. “Κέδρος”, 1989}

Des journées entières dans les arbres, Le Boa, Madame Dodin, Les Chantiers, éd. “Gallimard”, 1954

{Ελληνικές εκδόσεις: Πρώτη μετάφραση: *Μέρες στα δέντρα* και *La musica*, μετάφραση Κωστούλα Μητροπούλου, εκδ. “Δωδώνη”, σειρά “Παγκόσμιο θέατρο”, 1969

Δεύτερη μετάφραση: *Μουσική*, μετάφραση Λουκία Ρικάκη, εκδ. “Καστανιώτη”, 1997}

Le square, éd. “Gallimard”, 1955

Moderato Cantabile, “Les Editions de Minuit”, 1958

{Ελληνικές εκδόσεις: Πρώτη μετάφραση: *Μοντεράτο καντάμπιλε*, μετάφραση Λίτσα Σιούτη-Γεωργίου, εκδ. “Σύμπαν”, 1982

Δεύτερη μετάφραση: *Moderato Cantabile*, μετάφραση Άρης Μαραγκόπουλος, εκδ. “Σμίλη”, 1997}

Les Viaducs de la Seine et Oise, éd. “Gallimard”, 1959

{Ελληνική μετάφραση: *Οι οδογέφυρες του Σεν-ε-Ουάζ*, μετάφραση Κωστούλα Μητροπούλου, εκδ. “Γκοβόστης”, σειρά “Θεατρικά τετράδια”, 1970}

Dix heures et demi du soir en été, éd. “Gallimard”, 1960

{Ελληνικές εκδόσεις: Πρώτη μετάφραση: *Δέκα και μισή καλοκαίρι βράδυ*, μετάφραση Τατιάνα Τσαλίκη-Μηλιώνη, εκδ. “Οδυσσέας”, 1981. Επανεκδοση το 1982

Δεύτερη μετάφραση: *Δέκα και μισή, βράδυ, καλοκαίρι*, μετάφραση Βάσω Νικολοπούλου και Νίκη Καρακίτσου-Ντουζέ, εκδ. “Σμίλη”, 1998}

L'après-midi de monsieur Andesmas, éd. “Gallimard”, 1960

Hiroshima mon amour, éd. “Gallimard”, 1960

{Ελληνική έκδοση: *Χιροσίμα αγάπη μου*, μετάφραση Λουκάς Θεοδωρακόπουλος, εκδ. “Κάμερα-στυλό”, 1974}

Le Ravisement de Lol V. Stein, éd. “Gallimard”, 1964

{Ελληνική έκδοση: *Το μακρύ ταξίδι στη μοναξιά της Λόλα Στάιν*, μετάφραση Χρύσα Τσαλικίδου, εκδ. “Εξάντας”, 1987}

Le Vice-Consul, éd. “Gallimard”, 1965

{Ελληνική μετάφραση: *Ο υποπρόξενος*, μετάφραση Θεοφανώ Χατζηφόρου, εκδ. “Εξάντας”, 1985}

L'Amante Anglaise, éd. “Gallimard”, 1967

{Ελληνική έκδοση: *Οι εραστές της Βιορν*, μετάφραση Σωτήρης Τσόγκας, εκδ. “Δωδώνη”, 1997}

Détruire, dit-elle, “Les Editions de Minuit”, 1969

Abahn, Sabana, David, éd. “Gallimard”, 1970

L'Amour, éd. “Gallimard”, 1971

{Ελληνική έκδοση: *Έρωτας*, μετάφραση μετάφραση Χρύσα Τσαλικίδου, εκδ. “Εξάντας”, 1995}

Ah! Ernesto, éditeurs: “Hatlin Quist”, éd. “Thierry Magnier”, 1971

India Song, éd. “Gallimard”, 1973

Nathalie Granger, suivi de *La Femme du Gange*, éd. “Gallimard”, 1973

Les Parleuses (entretiens avec Xavière Gauthier), “Les Editions de Minuit”, 1974

Le Camion (suivi de *Entretien avec Michelle Porte*), “Les Editions de Minuit”, 1977

Les Lieux de Marguerite Duras (en collaboration avec Michelle Porte), “Les Editions de Minuit”, 1977

Le Navire Night, suivi de *Cesarée*, *Les mains négatives*, *Aurélia Steiner*, éd. “Mercure de France”, 1979

Vera Baxter ou les Plages de l'Atlantique, éd. “Albatros”, 1980

L'Homme assis dans le couloir, “Les Editions de Minuit”, 1980

{Ελληνική έκδοση: *Ο άνδρας που καθόταν στον διάδρομο*, μετάφραση Δημήτρης Δημητριάδης, εκδ. “Αγρὰ”,1997}

L'Été 80, “Les Editions de Minuit”,1980

Les Yeux verts, Cahiers du cinéma, n°312-313,1980

{Ελληνική έκδοση: *Τα πράσινα μάτια*, μετάφραση Μαρία Αγγελίδου, εκδ.“Αιγόκερως”,1992}

Agatha, “Les Editions de Minuit”,1981

Outside, éd. “Albin Michel”,1981

L'Homme Atlantique, “Les Editions de Minuit”,1982

Savannah Bay, “Les Editions de Minuit”,1982

{Ελληνική έκδοση: *Η ακτή Σαβάνα*, μετάφραση Κλαίρη Μητσοτάκη, εκδόσεις του “Μορφωτικού Συμβουλίου της Γαλλικής Πρεσβείας”, 1990}

La maladie de la mort, “Les Editions de Minuit”,1982

{Ελληνική μετάφραση: *Αρρώστια του θανάτου*, μετάφραση Κυβέλη Μαλαματή, εκδ. “Εξάντας”,1984}

L'Amant, “Les Editions de Minuit”,1984

{Ελληνικές εκδόσεις: Πρώτη μετάφραση: *Ο Εραστής*, μετάφραση Χρύσα Τσαλικίδου, εκδ. “Εξάντας”,1985.

Δεύτερη μετάφραση: *Ο Εραστής*, μετάφραση Έφη Κορομηλά, εκδ. “Μεταίχμιο”, 2017}

La Douleur, éd. “POL”,1985

{Ελληνική έκδοση: *Οδύνη*, μετάφραση Χρύσα Τσαλικίδου, εκδ. “Εξάντας”,1985}

La Musica deuxième, éd. “Gallimard”,1985

La Mouette de Tchekov, éd. “Gallimard”,1985

Les Yeux bleus, cheveux noirs, “Les Editions de Minuit”,1986

{Ελληνική έκδοση : *Μάτια γαλανά μαύρα τα μαλλιά*, μετάφραση Έφη Κορομηλά, εκδ. “Εξάντας”,1987}

La Pute de la côte normande, “Les Editions de Minuit”,1986

La Vie matérielle, éd. “POL”,1987

{Ελληνική έκδοση: *Αυτοβιογραφία*, μετάφραση Βικτωρία Τράπαλη, εκδ. “Εξάντας”,1988}

Emily L., “Les Editions de Minuit”,1987

{Ελληνική έκδοση : *Emily*, μετάφραση Έφη Χατζηφόρου, εκδ. “Εξάντας”,1988}

La Pluie d’été, éd. “POL”,1990

{Ελληνική έκδοση: *Καλοκαιρινή βροχή*, μετάφραση Έφη Κορομηλά, εκδ. “Εξάντας”,1990}

L’Amant de la Chine du Nord, éd. “Gallimard”,1991

{Ελληνική έκδοση: *Ο εραστής της Βόρειας Κίνας*, μετάφραση Στέλλα Μανέ, εκδ. “Εξάντας”,1993}

Yann Andréa Steiner, éd. “POL”,1992

{Ελληνική έκδοση : *Γιαν Αντρέα Στάινερ*, μετάφραση Νίκη Καρακίτσου – Ντουζέ και Βάσω Νικολοπούλου, εκδ. “Εξάντας”,1993}

Ecrire, éd. “Gallimard”,1993

{Ελληνική έκδοση: *Γράφοντας*, μετάφραση Χρύσα Τσαμαδού, εκδ. “Εξάντας”,1996}

Marguerite Duras, Alain Resnais: *Hiroshima mon amour*, éd. “PUF”,1994

C’est tout, éd. “POL”,1995

{Ελληνική έκδοση: *Τελεία και παύλα*, μετάφραση Ευριδίκη Μισλάνη- Τρισόν, εκδ. “Εξάντας”,1996}

Romans, Cinéma, Théâtre, un parcours 1943 – 1993 (Œuvre posthume), éd. “Gallimard – Quarto”,1997

La Cuisine de Marguerite, éd. “Benoît Jacob”,1999

Dits à la télévision, Marguerite Duras et Pierre Dumayet, éd “EPEL”, coll. “Atelier”, 1999

La Couleur des mots, Marguerite Duras et Dominique Noguez, éd. “Benoît Jacob”, 2001

Cahiers de la guerre et autres textes, établie par Olivier Corpet et Sophie Bogaert, éd. “POL/Imec”, 2006

{Ελληνική έκδοση: *Τετράδια του πολέμου και άλλα κείμενα*, μετάφραση Τάσος Μπένζελος, εκδ.“Μεταίχμιο”, 2007}

Le Bureau de poste de la rue Dupin et autres entretiens, Marguerite Duras et François Mitterrand, éd. “Gallimard”, 2006

La Beauté des nuits du monde, textes choisis et présentés par Laure Adler, éd. “La Quinzaine littéraire”, coll. “Voyager avec”, 2010

La Passion suspendue, Marguerite Duras et Leopoldina Pallotta della Torre, éd. “Le Seuil”, 2013

{Ελληνική έκδοση: *Μετεωρο πάθος*, μετάφραση Βάσω Μέντζου, εκδ. “Ολκός”, 2013}

Deauville la mort, éd. “de L’Herne”, 2014

Dialogues avec Jean-Luc Godard, présenté par Cyril Béghin, “Post-éditions”, 2014

Œuvres complètes, 4 tomes, “Gallimard”, coll. “Bibliothèque de la Pléiade”, 2011-2014

2. Δημοσιευμένα σενάρια

Hiroshima mon amour, éd. “Gallimard”, 1960

Une aussi longue absence, en collaboration avec Gérard Jarlot, éd. “Gallimard”, 1961

Nathalie Granger, suivi de *La Femme du Gange*, éd. “Gallimard”, 1973

Le Camion, suivi d’ *Entretiens avec Michelle Porte*, “Les Éditions de Minuit”, 1977

Le Navire Night, suivi de *Césarée*, *Les Mains négatives*, *Aurélia Steiner*, éd. “Mercure de France”, 1979

3. Κινηματογραφικές προσαρμογές έργων της Duras από την ίδια

1967: “*La Musica*”, σε συνεργασία με τον Paul Seban, βασισμένο στο ομότιτλο θεατρικό της έργο του 1965

1969: “*Détruire, dit-elle*”, κινηματογραφική προσαρμογή του ομότιτλου μυθιστορήματός της που εκδόθηκε την ίδια χρονιά από τις “Les Éditions de Minuit”

1972: “Jaune le soleil”, προσαρμογή του μυθιστορήματός της *Abahn Sabana David* που δημοσιεύτηκε το 1970

1975: “India Song”, προσαρμογή του ομότιτλου θεατρικού της έργου που δημοσιεύτηκε το 1973 το οποίο ήταν εμπνευσμένο από το μυθιστόρημά της *Le Vice-Consul* που είχε δημοσιευτεί το 1966

1977: “Des journées entières dans les arbres”, προσαρμογή από την ομότιτλη νουβέλα της που δημοσιεύτηκε το 1954 ενώ η ίδια η νουβέλα έτυχε και σκηνικής διδασκαλίας το 1965 και δημοσιεύτηκε την επόμενη χρονιά.

1981: “Agatha et les lectures illimitées”, προσαρμογή από το θεατρικό της έργο *Agatha* που εκδόθηκε την ίδια χρονιά από τις “Les Éditions de Minuit”

1985: “Les Enfants”, προσαρμογή από το παιδικό της διήγημα *Ah! Ernesto* που είχε δημοσιευτεί το 1971

4. Κινηματογραφικές προσαρμογές έργων της Duras από άλλους σκηνοθέτες

“Barrage contre le Pacifique” (“This Angry Age”), ιταλο-αμερικανική κινηματογραφική παραγωγή του σκηνοθέτη René Clément που προβλήθηκε το 1958 και αποτελεί προσαρμογή του ομότιτλου μυθιστορήματος της Duras που δημοσιεύτηκε το 1950

“Moderato cantabile”, ιταλο-αμερικανική κινηματογραφική παραγωγή του σκηνοθέτη Peter Brook που προβλήθηκε το 1960 και αποτελεί προσαρμογή του ομότιτλου μυθιστορήματος της Duras που δημοσιεύτηκε το 1958

“Dix heures et demie du soir en été”, ισπανο-αμερικανική παραγωγή του σκηνοθέτη Jules Dassin, που προβλήθηκε το 1966 και αποτελεί πρώτη προσαρμογή του ομότιτλου μυθιστορήματος της Duras που δημοσιεύτηκε το 1960

“Le Marin de Gibraltar” (“The Sailor from Gibraltar”), βρετανική κινηματογραφική παραγωγή σε σκηνοθεσία Tony Richardson που προβλήθηκε το 1967 και αποτελεί προσαρμογή του ομότιτλου μυθιστορήματος της Duras που δημοσιεύτηκε το 1952

“L’Amant”, γαλλο-βρετανική παραγωγή σε σκηνοθεσία Jean-Jacques Annaud, που προβλήθηκε το 1992 και αποτελεί προσαρμογή του ομότιτλου μυθιστορήματος της Duras που δημοσιεύτηκε το 1984

“H Story”, ιαπωνική παραγωγή, σε σκηνοθεσία Nobuhiro Suwa που προβλήθηκε το 2001 και αποτελεί παράλληλα ριμέικ, “τοποθέτηση στην άβυσσο”⁴⁶⁴ αλλά και σχολιασμό του κινηματογραφικού έργου *Hiroshima mon amour*, έργο του 1959 σε σενάριο Marguerite Duras και σκηνοθεσία Alain Resnais.

“L’Après-midi de monsieur Andesmas”, γαλλική παραγωγή σε σκηνοθεσία Michelle Porte που προβλήθηκε το 2004 και αποτελεί προσαρμογή του ομότιτλου μυθιστορήματος που είχε εκδοθεί το 1961.

“Un barrage contre le Pacifique”, γαλλο-βελγική παραγωγή σε σκηνοθεσία Rithy Panh που προβλήθηκε το 2008 και αποτελεί δεύτερη προσαρμογή του ομότιτλου μυθιστορήματος της Duras, που είχε εκδοθεί το 1950

“Orage”, γαλλική παραγωγή σε σκηνοθεσία Fabrice Camoin που προβλήθηκε το 2015 και αποτελεί δεύτερη προσαρμογή του μυθιστορήματος *Dix heures et demie du soir en été* της Duras που εκδόθηκε το 1960

“La Douleur”, γαλλική παραγωγή σε σκηνοθεσία Emmanuel Finkie που προβλήθηκε το 2017 και αποτελεί προσαρμογή των δυο πρώτων κεφαλαίων του ομότιτλου μυθιστορήματος του 1985

“Azuro”, γαλλική παραγωγή σε σκηνοθεσία Matthieu Rozé που προβλήθηκε το 2022 και αποτελεί προσαρμογή του μυθιστορήματος *Les Petits Chevaux de Tarquinia*, του 1953

5. Βιογραφίες της Duras

Laure Adler, *Marguerite Duras*, Paris, éd. “Gallimard”, 1998.
{Ελληνική έκδοση: *Marguerite Duras: Ζωή σαν μυθιστόρημα*, μετάφραση Μαρία Κράλλη, εκδ. “Ηλέκτρα”, 2004}

Denise Bourdet, *Marguerite Duras, dans Brèves rencontres*, Paris, éd. “Grasset”, 1963.

⁴⁶⁴ Στη δυτική ιστορία της τέχνης, το *mise en abyme*, κυριολεκτικά “τοποθέτηση στην άβυσσο”, είναι μια τυπική τεχνική τοποθέτησης ενός αντιγράφου μιας εικόνας μέσα του, συχνά με τρόπο που υποδηλώνει μια απείρως επαναλαμβανόμενη ακολουθία

Romane Fostier, *Marguerite Duras*, Paris, éd. “Gallimard”, coll. “Folio Biographies”, 2018.

Marie-Christine Jeanniot, *Marguerite Duras à 20 ans: l'amante*, éd. “Au Diable Vauvert”, 2010.

Frédérique Lebelley, *Duras ou le Poids d'une plume*, biographie romancée, Paris, éd. “Grasset”, 1994.

Jean Vallier, *C'était Marguerite Duras*

Tome I: 1914-1945, Paris, éd. “Fayard”, 2006.

Tome II: 1946-1996, Paris, éd. “Fayard”, 2010.

Alain Vircondelet:

Duras, Paris, éd. “François Bourin”, 1991.

Marguerite à Duras, Paris, “Éditions 1”, 2001.

Sur les pas de Marguerite Duras, Paris, “Presses de la Renaissance”, 2006.

Marguerite Duras. Une autre enfance, éd. “Le Bord de l'eau”, 2009.

Marguerite Duras. La traversée d'un siècle, Paris, éd. “Plon”, 2013.

B. ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ MARGUERITE DURAS

1. Μελέτες – Συνεντεύξεις – Αφιέρωματα σε αυτόνομους τόμους

Denès D., 2019. *Marguerite Duras, “L'Amant”*, éd. “Ellipses”, collection “Résonances” dirigée par Etienne Calais

Limam-Tnani N., 2013. *Marguerite Duras. Altérité et étrangeté ou la douleur de l'écriture et de la lecture*. éd., “Presses Universitaires de Rennes” (collection “Interférences”)

2012. Les archives de Marguerite Duras /Textes réunis et présentés par Sylvie Loignon, Grenoble, “ELLUG”

Mars 2020.Dossier spécial *Marguerite Duras, une voix fantôme: roman, théâtre, cinéma*, textes réunis par Atsuo Morimoto et Gilles Philippe, Revue *Zinbun* (Institute for Research in Humanities, Kyoto University), n°50

Pagès-Pindon J., 2001. *Marguerite Duras*, éd. “Ellipses”

Pagès-Pindon J.,2015. *Marguerite Duras. La voix du ravissement*, Bruxelles, “L’Arbre à paroles”

Pagès-Pindon J., 2012.*Marguerite Duras. L’écriture illimitée*, Paris, “Ellipses”

Pellet, Ch. 2018. *Le théâtre de Marguerite Duras*, éd. “Ides Et Calendes”

20 octobre 2013. Table ronde «Marguerite Duras et ses comédiens », animée par Vircondelet A. avec J. Pagès-Pindon J., Jérôme Beaujour J. et Axel Bogousslavsky A.

Μαργκερίτ Ντυράς, 2013. «Μετέωρο πάθος, συνέντευξη στην Λεοπολντίνα Παλλόττα -Ντελλά Τόρρε», μετάφραση Βάσω Μέντζου, Αθήνα, “Ολκός”

Λωρ Άντλερ, 2004. «Marguerite Duras. Ζωή σαν μυθιστόρημα», μετάφραση Μαρία Κράλλη, επιμέλεια, Γιώργος Μπλάνας, Αθήνα, “Ηλέκτρα”

2. Άρθρα -Αναφορές σε περιοδικά-τόμους-ιστοσελίδες

Abdelaziz A., 2011. (Université Cadi Ayyad, Marrakech),“Sensitivité et sexualité chez Duras dans *L’Amant*”, στο “Communication Interculturelle et Littérature”, NR. 4 (16) Octombrie-noiembrie-decembrie, Coordonatori-editori: Alina Crihană Simona Antofi, Nicolae Ioana, Doinița Milea, Editura “Europlus”.Διαθέσιμο στο https://www.academia.edu/11010989/Sensualit%C3%A9_et_sexualit%C3%A9_chez_Duras_dans_LAmant

Borgomano M.,1981. “L’histoire de la mendiante indienne, une cellule génératrice de l’œuvre de Marguerite Duras”, *Poétique*, n°48, Paris

Cohen S.,1990. “Fiction and the Photographic Image in Duras’ “The Lover”, *L’Esprit Créateur* Vol. 30, No. 1, Marguerite Duras (Spring 1990), pp. 56-68 (13 pages), Published By: The Johns Hopkins University Press

Diouf M., printemps-été 2014 (Université de Moncton), “L’Amant de Marguerite Duras: entre autographie et autofiction?”. Διαθέσιμο στο https://www.academia.edu/26464375/L_Amant_de_Marguerite_Duras_entre_autographie_et_autofiction?auto=download&email_work_card=download-paper.

Ledwina A., 2014. “Désir féminin, folie et écriture: la transgression chez Marguerite Duras”, Université Aix-Marseille, Revue *Malice* -4|2014. Διαθέσιμο στο <https://cielam.univ-amu.fr/malice/articles/desir-feminin-folie-ecriture-transgression-chez-marguerite-duras>

Ledwina A., 2015. “Du souvenir à l’image: enjeux narratifs dans *L’Amant*”, στο *Quêtes littéraires* n° 5, σελ. 171-179

Limam-Tnani N., 2018. “*L’Amant* de Marguerite Duras: album de photos ou film virtuel?”, στο *Littératures*, no 78

15-5-2016. Marguerite Duras, “*L’Amant*, petite fiche de lecture”, στο *Aventure Littéraire*, BY MLC. Διαθέσιμο στο <http://www.aventurelitteraire.com/marguerite-duras-l-amant/>

10-11-2017. Marguerite Duras: «A 12 ans j’ai vu l’injustice, et puis à 16 ans je l’ai jugée». Διαθέσιμο στο <https://www.franceculture.fr/litterature/marguerite-duras-0>

Poulet E., 22-2-2022. “Les écritures corporelles d’Artaud et Duras”. Διαθέσιμο στο <https://www.larevuedesressources.org/les-ecritures-corporelles-d-artaud-et-duras,950.html>

Youssef Helmi Kalini R., 2019, “L’écriture autofictionnelle et l’autoportrait dans *L’Amant* de Duras”, στο *الإنسانية والعلوم الآداب مجلة*, Article 24, Volume 89. Διαθέσιμο στο https://fjhj.journals.ekb.eg/article_93548_3f69dbcae4944170190533c0f758286d.pdf

Βακαλοπούλου Η., 6-4-1990. “Μανιέρα ερωτικής μνήμης”, εφημερίδα *Θεσσαλονίκη*, στήλη “Τέχνες – Γράμματα”

Γεωργαντή Σ., 29-8-2017. “Στη διακεκαυμένη ζώνη της γης. *Ο Εραστής*, Μαργκερίτ Ντυράς”. Διαθέσιμο στο www.literature.gr/sti-diakekavmeni-zoni-tis-gis-grafi-i-sotiria-georganti-o-erastis-margkerit-ntyras/

Κονομάρα Α.(επιμέλεια), 3-3-2016. “Οι εξομολογήσεις της Ντυράς”. Διαθέσιμο στο <https://www.o-klooun.com/time-machine/oi-eksomologiseis-tis-dyras>

Κώτσιου Ν., 2-8-2017. “Ο Κινέζος εραστής της Μαργκερίτ Ντυράς”. Διαθέσιμο στο <https://www.oanagnostis.gr/%CE%BF-%CE%BA%CE%B9%CE%BD%CE%AD%CE%B6%CE%BF%CF%82-%CE%B5%CF%81%CE%B1%CF%83%CF%84%CE%AE%CF%82-%CF%84%CE%B7%CF%82-%CE%BC-%CE%BD%CF%84%CF%85%CF%81%CE%AC%CF%82-%CF%84%CE%B7%CF%82-%CE%BD%CE%AF%CE%BA%CE%B7/>

Λάλας Θ., 24-11-2008. “Μαργκερίτ Ντυράς”. Διαθέσιμο στο <https://www.tovima.gr/2008/11/24/culture/margkerit-ntyras/>

Λάλας Θ., 13 -12- 2013. “Ο Θανάσης Λάλας προτείνει: Μαργκερίτ Ντυράς (Marguerite Duras) *Ο εραστής (L’ amant)*”. Διαθέσιμο στο *Bora*, <https://boro.gr/36164/o-thanashs-lalas-proteinei-margkerit-ntyras-marguerite-duras-o-erasths-l-amant/>

Λινάρδος Α.-Ρ., 27-10-2021. “Μια ταινία για την ερωτική ζωή της Μαργκερίτ Ντυράς”. Διαθέσιμο στο <https://www.ertnews.gr/eidiseis/politismos/mia-tainia-gia-tin-erotiki-zoi-tis-margkerit-ntyas/>

Λυχναρά Λ., 24-11-2008. “Μαργκερίτ Ντυράς”, εφημερίδα *ΤΟ ΒΗΜΑ*, στήλη “Βιβλίο”

Πατσογιάννης Β., 9-2-2014 .“Οι εξομολογήσεις μιας γυναίκας”, εφημερίδα *Η ΚΑΘΗΜΕΡΙΝΗ*

Ρικάκη Λ., “Μουσική, της Μαργκερίτ Ντυράς”. Διαθέσιμο στο <https://luciarikaki.gr/front/work/17>

Σαράφη Π., 30-10-2018. “Η Κάλλας, η Μερκούρη και ο Βασιλικός μέσα από τη ματιά της Ντυράς” στο *Γράφειν*

Σχορετσανίτης Γ., 5-6-2019. “Ακόμα μια επανέκδοση εξομολογητικής λογοτεχνίας και ενός καθημερινού “περάσματος” ”. Διαθέσιμο στο www.fractalart.gr/o-erastis/

Γ. ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ ΕΥΡΩΠΗ-ΓΑΛΛΙΑ-ΙΣΤΟΡΙΑ

Γουντς Α. 3-5-2018. “Γαλλικός Μάης 1968: Γεγονότα και συμπεράσματα”. (Μετάφραση: Ορέστης Δούλος, Εύη Τούντα). Διαθέσιμο στο <https://marxismos.com/gallikos-mais-68-gegonota-sumperasmata/>

Ford D., 29-10-2011. “Ο Α΄ Πόλεμος της Ινδοκίνας”. Διαθέσιμο στο <https://www.kathimerini.gr/world/441267/o-a-polemos-tis-indokinas/>

Lavelle.L.,1942. *La philosophie française entre les deux guerres*, Paris, Aubier, Éditions “Montaigne”

Maspero F., 2002. *Les Abeilles & la Guêpe*, éd. “Seuil”. Ελληνική έκδοση: 2005. *Οι μέλισσες και η σφήκα*, μετάφραση Δημήτρης Φίλιας, εκδ. “Σοκόλης”

«PHILOSOPHIE, de 1900 à 1950». Διαθέσιμο στο <https://www.universalis.fr/encyclopedie/philosophie-de-1900-a-1950>

Κωνσταντινίδης Γ. , 19-2-2019. “1919-1939: Ένας αιώνας από την έκρηξη των τεχνών στο Μεσοπόλεμο”. Διαθέσιμο στο [Andro.gr\[https://www.andro.gr/empneusi/1919-1939-interwar/\]](https://www.andro.gr/empneusi/1919-1939-interwar/).

Μαυραγάνης Κ. ,13-3-1016. “Μάχη του Ντιεν Μπιεν Φου: Η επώδυνη ήττα των γαλλικών αποικιακών δυνάμεων από τους Βιετμίνχ στο Βιετνάμ”. Διαθέσιμο στο https://www.huffingtonpost.gr/2016/03/13/dien-bien-phu_n_9450220.html

Παπαστάμκου Σ.,10-1-2016.“Η ανεξαρτησία της Αλγερίας”. Διαθέσιμο στο <https://www.kathimerini.gr/world/845176/i-anexartisia-tis-algerias/>

Τσαλίκη- Μηλιώνη Τ. (Πρόλογος-Μετάφραση),2004. *Camus Α., Κατακουζηνός Α., Παπανούτσος Ε., Τσάτσος Κ., Θεοτοκάς Γ., Βεγλερής Φ., Χατζηκυριάκος- Γκίκας Ν. Το μέλλον του Ευρωπαϊκού πολιτισμού. Μια συζήτηση στην Αθήνα*, Εκδόσεις “Αλεξάνδρεια”

Τσίβος Κ., 3-12-2017. “Άνοιξη της Πράγας, ελπίδα και καταστολή”. Διαθέσιμο στο <https://www.kathimerini.gr/world/937392/anoixi-tis-pragas-elpida-kai-katastoli/>

Χαρίση Μ., 9-10-2012. “Η τέχνη του Μεσοπολέμου”. Διαθέσιμο στο http://www.artsantiquessccr.gr/2012/10/blog-post_9.html

Λήμμα “Γαλλική Ινδοκίνα”. Διαθέσιμο στο https://el.wikipedia.org/wiki/%CE%93%CE%B1%CE%BB%CE%BB%CE%B9%CE%BA%CE%AE_%CE%99%CE%BD%CE%B4%CE%BF%CE%BA%CE%AF%CE%BD%CE%B1

«1936: Το Λαϊκό Μέτωπο σχηματίζει την πρώτη κυβέρνηση στη Γαλλία». Διαθέσιμο στο <https://www.kar.org.gr/2014/06/04/>

«Ο ΧΙΤΛΕΡ ΑΝΕΒΑΙΝΕΙ ΣΤΗΝ ΕΞΟΥΣΙΑ». Διαθέσιμο στο <https://encyclopedia.ushmm.org/content/el/article/hitler-comes-to-power>

«Ο Ισπανικός Εμφύλιος Πόλεμος». Διαθέσιμο στο <https://www.sansimera.gr/articles/165>

«Ο Β΄ ΠΑΓΚΟΣΜΙΟΣ ΠΟΛΕΜΟΣ ΣΤΗΝ ΕΥΡΩΠΗ». Διαθέσιμο στο <https://encyclopedia.ushmm.org/content/el/article/world-war-ii-in-europe> και <https://encyclopedia.ushmm.org/content/el/article/world-war-ii-in-europe-1>

“Γαλλική Αντίσταση”. Διαθέσιμο στο https://el.wikipedia.org/wiki/%CE%93%CE%B1%CE%BB%CE%BB%CE%B9%CE%BA%CE%AE_%CE%91%CE%BD%CF%84%CE%AF%CF%83%CF%84%CE%B1%CF%83%CE%B7

10-12-2017. “Η αντίσταση στη Γαλλία: μύθος ή πραγματικότητα;”. Διαθέσιμο στο <https://greekcivilwar.wordpress.com/2017/12/10/gcw-1504/>

27-2-2011. «Η απελευθέρωση του Παρισιού». Διαθέσιμο στο <https://www.kathimerini.gr/world/420009/i-apeleytherosi-toy-parisioy/>

Δ. ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ ΦΙΛΛΕΛΗΝΙΣΜΟΥ
ΚΑΙ ΕΛΛΗΝΟΓΑΛΛΙΚΩΝ ΣΧΕΣΕΩΝ

Raybaud M., 2020-2021. *Απομνημονεύματα από την Ελλάδα*, μετάφραση από τα γαλλικά στα ελληνικά Παναγιώτα Σαράφη, δυο τόμοι, τόμος πρώτος, Αθήνα, 2020, τόμος δεύτερος, 2021, εκδόσεις “Ιστορικής και Εθνολογικής Εταιρείας της Ελλάδος”.

Δημαράς Κ.Θ, 1977. *Νεοελληνικός Διαφωτισμός*, Αθήνα, εκδ.“Ερμής”

Μανιτάκης Μ., 2022. *Το Γαλλικό Ινστιτούτο Αθηνών (1915-1961). Η αειφορία των ελληνογαλλικών πολιτιστικών σχέσεων*, εκδ. “Ασίνη”

Τσαγκαράκη Α., 2021. *Οι Γάλλοι Φιλέλληνες στον Αγώνα της Ανεξαρτησίας*, Φιλελληνική Βιβλιοθήκη

Τσατσάνη Γ., 18-3-2021. “Επανάσταση 1821: Ο ρόλος της γαλλικής γλώσσας στον ελληνόφωνο χώρο”. Διαθέσιμο στο https://www.ethnos.gr/istoria/150048_epanastasi-1821-o-rolos-tis-gallikis-glossas-ston-ellinofono-horo

Ε. ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ ΓΑΛΛΙΚΗΣ ΛΟΓΟΤΕΧΝΙΑΣ,
ΜΥΘΙΣΤΟΡΗΜΑΤΙΚΟΥ ΕΙΔΟΥΣ, ΘΕΩΡΙΑΣ ΤΗΣ ΛΟΓΟΤΕΧΝΙΑΣ
ΚΑΙ ΣΥΓΚΡΙΤΙΚΗΣ ΓΡΑΜΜΑΤΟΛΟΓΙΑΣ

Brée G.,1994. *Littérature Française, Le XXe siècle*, Paris, éd. Flammarion

Brunel P., 2002. *La littérature française du xxe siècle*, Paris, éd. “Nathan”

BRUNEL P., PICHOS C. P., ROUSSEAU A-M.,2012. *Τι είναι η συγκριτική γραμματολογία*, πρόλογος-μετάφραση Δημήτρης Αγγελάτος, εκδ. “Πατάκης”

Grillet A. R. / Sarraute N., 1970. *Στιγμιότυπα. Τροπισμοί*. Και τρία δοκίμια των συγγραφέων για το σύγχρονο μυθιστόρημα, μετάφραση: Τατιάνα Τσαλίκη – Μηλιώνη, Αθήνα, Κάλβος

Huet P.-D.,2013. *ΠΡΑΓΜΑΤΕΙΑ ΠΕΡΙ ΤΗΣ ΚΑΤΑΓΩΓΗΣ ΤΩΝ ΜΥΘΙΣΤΟΡΗΜΑΤΩΝ*, Μετάφραση Δημήτρης Δολαψάκης, εκδ. “Περίπλους”

Βαλ Ζ.,1988. *Εισαγωγή στις φιλοσοφίες του υπαρξισμού*, μτφ Μαλεβίτσης Χρήστος Αθήνα-Γιάννενα, εκδ. “Δωδώνη”

Λούκατς Γκ., 2002 *Η θεωρία του Μυθιστορήματος*, μετάφραση Γιώργου Ηλιόπουλου και επιμέλεια Κωνσταντίνου Καβουλάκου, εκδόσεις “Νήσος”

Μπάσνετ Σ., 2012 *Συγκριτική Γραμματολογία, Κριτική εισαγωγή*, (Ξενόγλωσσος τίτλος COMPARATIVE LITERATURE: A CRITICAL INTRODUCTION), μετάφραση Αναστασία Αναστασιάδου, πρόλογος-επιμέλεια Δημήτρης Τζόβας, εκδ. “Πατάκης”

Ricardou J., 1971. *Pour une théorie du Nouveau Roman*, Paris, éd. “du Seuil”

Tadié J.-Y., 2007. *Το Μυθιστόρημα στον εικοστό αιώνα*, μετάφραση Μαρίνα Κουνέζη, εκδ. “Τυπωθήτω- Δαρδανός”

Ζήρας Α., Ιβάνοβιτς Β., Κιουρτσάκης Γ., Στεφάνου Α., Τσαλίκη- Μηλιώνη Τ. (Μεταφραστές), 1999. *ΕΥΡΩΠΑΙΚΑ ΓΡΑΜΜΑΤΑ. Ιστορία της Ευρωπαϊκής Λογοτεχνίας*, εκδ. “Σοκόλη”

Καρασαρίνης Μ. 21-4-2020. “Ζαν-Πολ Σαρτρ: Ο εραστής του υπαρξισμού”, *ΤΟ ΒΗΜΑ*, (ΒΗΜΑgazino)

Κατακουζηνού Α., 1979. *Συντροφιά με τον Albert Camus*, “Ερμείας”

Κατσίκερος Θ. και Σπαθαράκης Κ., (Μετάφραση) 2023. *Η Λογοτεχνική Θεωρία του Εικοστού Αιώνα. Ανθολόγιο κειμένων*, “Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης”

Κούβελα Α., «Η γαλλική λογοτεχνία του 20ού αιώνα», στο “Cahier de Français”. Διαθέσιμο στο <https://tetradiogallikon.weebly.com/>

Πογκρίδης Λ., 2021. *ΤΑ ΜΥΣΤΗΡΙΑ ΤΟΥ ΜΥΘΙΣΤΟΡΗΜΑΤΟΣ. Από τον Κούντερα στον Ραμπελαί*, ελληνική μετάφραση Γιώργου Καραμπέλα, εκδόσεις “Βιβλιοπωλείον της Εστίας”, Ι.Δ.Κολλάρου & Σιας Α.Ε.

ΣΤ. ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ ΜΕΤΑΦΡΑΣΗΣ ΚΑΙ ΛΟΓΟΤΕΧΝΙΚΗΣ ΜΕΤΑΦΡΑΣΗΣ

Bassnett S., 2005. *Translation Studies*, Routledge, Taylor and Francis Group, London and New York, third edition. Διαθέσιμο στο <http://golshanlc.com/wp-content/uploads/2019/09/Translation-Studies.pdf>

Μπένγιαμιν Β., 2011. *Η αποστολή του μεταφραστή*, μετάφραση Γιώργος Σαγκριώτης, Αθήνα, “Πατάκης”

Connolly D., 1988. “Λογοτεχνική μετάφραση: σε τι χρησιμεύει η θεωρία ;” Πρακτικά Ημερίδας «Η γλώσσα της λογοτεχνίας και η γλώσσα της μετάφρασης», Θεσσαλονίκη, Κέντρο Ελληνικής Γλώσσας. “Πύλη για την ελληνική γλώσσα”. Διαθέσιμο στο https://www.greek-language.gr/greekLang/literature/studies/literature_translation/01_conolly.html

Deslile J., 1984. *L'Analyse du discours comme méthode de traduction; théorie et pratique*, ed. "de l'Université d'Ottawa"

Douglas R., 2017. "What kind of literature is a literary translation?" *Target*. 29, Διαθέσιμο στο https://www.researchgate.net/publication/319138714_What_kind_of_literature_is_a_literary_translation

Gouadec D., 1974. *Comprendre et traduire*, Paris, "Bordas"

Hatim B. & Mason I., 1997. *The Translator as a Communicator*, Routledge, London-New York

Holmes J.S. 1988. *Translated! Papers on Literary Translation and Translation Studies*. Amstredam, "Rodopi"

Larose R. 1989. *Théories contemporaines de la traduction*, "Presses de l'université du Québec"

Munday J., 2004. *Μεταφραστικές σπουδές. Θεωρίες και εφαρμογές, μετάφραση Άγγελος Φιλίππατος*, εκδ. "Μεταίχμιο"

Nord C., 2014. *Η Μετάφραση ως στοχευμένη δραστηριότητα. Εισαγωγή στις λειτουργικές προσεγγίσεις. Μετάφραση- Προσαρμογή Σίμος Γραμμενίδης-Δέσποινα Δ. Λάμπρου. Επιστημονική Επιμέλεια Σίμος Π. Γραμμενίδης*, Αθήνα, εκδ. "Διάυλος"

Paloposki O. & Koskinen K., 2004. "A Thousand and One Translations: Revisiting Retranslation" στο Hansen G., Malmkjaer K. & Gille D.(eds), *Claims, Changes and challenges in Translation Studies*, Amsterdam: Benjamins

Reiß K.-Vermeer H.J., 1984. *Grundlegung einer allgemeinen Translationstheorie* Volume 147 in the series Linguistische Arbeiten <https://doi.org/10.1515/9783111351919> ([1984], 2 1991 (Ελληνική έκδοση του βιβλίου: Ράις Κ.- Βερμέερ Χ., 2021. *Θεμελίωση μιας γενικής περί μεταφράσεως θεωρίας, μετάφραση Olaf Immanuel Seel*, εκδ. "Διάυλος")

Ricoeur P., 2010 *Για τη μετάφραση*, μετάφραση Γιώργου Αυγούστη, Αθήνα, εκδ. "Πατάκης"

Sarajeva S., 2003. "Multi-entry Visa to Travelling Theory: Retranslation of Literaly and Cultural Theories", στο *Target 5:1*

Seel O.-I., 2015. *Εισαγωγή στη Γενική Μετάφραση. Μια λειτουργική προσέγγιση με βάση το ζεύγος γλωσσών ελληνικά/γερμανικά και τα κειμενικά είδη συνταγών μαγειρικής, διαφημίσεων, ταξιδιωτικών οδηγών και φυλλαδίων*, Ελληνικά Ακαδημαϊκά Ηλεκτρονικά Συγγράμματα και Βοηθήματα. Διαθέσιμο στο www.gallipos.gr, "Σύνδεσμος Ελληνικών Ακαδημαϊκών Βιβλιοθηκών"

Toury G., 1980. *In Search of a Theory of Translation*, Tel Aviv: The Porter Institute of Poetics and Semiotics

Venuti L., 2001. “Rethinking translation”, εισαγωγή στο Γούτσος, Δ. *Ο λόγος της μετάφρασης : Ανθολόγιο σύγχρονων μεταφραστικών θεωριών*, Αθήνα, “Ελληνικά Γράμματα”

Vinay J.P., - Darbelnet J., 1958/1977. *Stylistique comparée du français et de l'anglais. Méthode de traduction*, Paris, éd. “Didier”

Woodstein B. J., 2022. University of East Anglia “Translation and Genre”, Part of *Elements in Translation and Interpreting*, Cambridge Elements

Αντωνιάδης Π. 2001. “Valentin Garcia Yebra: Προβλήματα της Λογοτεχνικής Μετάφρασης” στο *Περί Μεταφράσεως σύγχρονες προσεγγίσεις*, συλλογικός τόμος, επιμέλεια Φρειδερίκη Μπατσαλιά, εκδόσεις “Κατάρτι”

Βάρσος Γ., 1998. “Το μεταφραστικό εγχείρημα και τα σημάδια του στο κείμενο”, Πρακτικά Ημερίδας “Η γλώσσα της λογοτεχνίας και η γλώσσα της μετάφρασης”, Θεσσαλονίκη, “Κέντρο Ελληνικής Γλώσσας”. Διαθέσιμο στο “Πύλη για την ελληνική γλώσσα” https://www.greek-language.gr/greekLang/literature/studies/literature_translation/07_varsos.html

Γραμμενίδης Σ., 2009. *Μεταφράζοντας τον Κόσμο του Άλλου*. Θεωρητικοί προβληματισμοί- Λειτουργικές προοπτικές, εκδ. “Δίαυλος”

Γραμμενίδης, Σ., Δημητρούλια, Ξ., Κουρδής, Ε., Λουπάκη, Ε., Φλώρος, Γ., 2015. *Διεπιστημονικές προσεγγίσεις της μετάφρασης*. [ηλεκτρ. βιβλ.] Αθήνα: Σύνδεσμος Ελληνικών Ακαδημαϊκών Βιβλιοθηκών, Διαθέσιμο στο: <http://hdl.handle.net/11419/3901>

Γραμμενίδης Σ., Δημητρούλια, Ξ., Κουρδής, Ε., Λουπάκη, Ε., Φλώρος, Γ., 2015. *Η γλωσσική διάσταση της μετάφρασης*. Διαθέσιμο στο https://repository.kallipos.gr/bitstream/11419/3902/2/05_chapter_02.pdf

Γρηγοριάδου Χ., 2015. “Αναμετάφραση και Γλωσσική Επικαιροποίηση. Η νεανική ιδιόλεκτος στο *The Catcher in the Rye*, του J.D. Salinger”, Διπλωματική εργασία για την απόκτηση Μεταπτυχιακού Διπλώματος στη Μετάφραση, ΑΡΙΣΤΟΤΕΛΕΙΟ ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ ΘΕΣΣΑΛΟΝΙΚΗΣ, ΔΙΑΤΜΗΜΑΤΙΚΟ ΠΡΟΓΡΑΜΜΑ ΜΕΤΑΠΤΥΧΙΑΚΩΝ ΣΠΟΥΔΩΝ “ΔΙΕΡΜΗΝΕΙΑ ΚΑΙ ΜΕΤΑΦΡΑΣΗ” των τμημάτων: Φιλολογίας, Αγγλικής Γλώσσας και Φιλολογίας, Γαλλικής Γλώσσας και Φιλολογίας, Γερμανικής Γλώσσας και Φιλολογίας, Ιταλικής Γλώσσας και Φιλολογίας, Θεσσαλονίκη

Δημητρούλια Τ. – Κεντρωτής Γ., 2015. *Λογοτεχνική Μετάφραση. Θεωρία και Πράξη*, Ελληνικά Ακαδημαϊκά Ηλεκτρονικά Συγγράμματα και Βοηθήματα. Διαθέσιμο στο https://repository.kallipos.gr/bitstream/11419/5252/1/00_master_document.pdf.

Ηλιόπουλος Κ., 3-4-2021. “Περί της τέχνης του μεταφραστή”, *Φρέαρ*, Αφιέρωμα “Μετάφραση”, τεύχος 3. Διαθέσιμο στο <https://mag.frear.gr/peri-tis-technis-toy-metafrasti/>

- Κεντρωτής Γ., 2000. *Θεωρία και πράξη της Μετάφρασης*, εκδ. “Διάυλος”
- Κεντρωτής Γ., 2021. *ΠΟΔΗΛΑΤΑ ΚΑΙ ΠΟΔΗΛΑΤΕΣ. Περί μεταφράσεως ο λόγος*, εκδ. “GUTENBERG”
- Κλούρα Ε., Ιούνιος 2010. “Ο βαθμός μεταφραστικής δυσκολίας ως αντικείμενο της διδακτικής της Μετάφρασης”, Μεταπτυχιακή εργασία, UNIVERSITÉ DE CAEN BASSE-NORMANDIE - IONIO ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ, Κοινό ελληνογαλλικό Π.Μ.Σ. “Επιστήμες της μετάφρασης - Μεταφρασεολογία και Γνωσιακές Επιστήμες”, Κέρκυρα
- Κουτσουρέλης Κ., 25-9-2022. “Πώς διαμορφώνονται οι λογοτεχνικές αξίες;”, Διαθέσιμο στο <https://bookpress.gr/stiles/eponimos/16196-pos-diamorfonontai-oi-logotexnikes-aksies>
- Κριμπάς Π., 2017. *Εισαγωγή στη θεωρία της Μετάφρασης*, εκδ. “Γρηγόρη”
- Λιάμα Α., 27-2-2022. “Εμφυλοι ρόλοι: Οι νόρμες που μας καθορίζουν τη ζωή”. Διαθέσιμο στο <https://www.offlinepost.gr/2022/02/27/emfiloi-roloi-oi-normes-pou-mas-kathorizoun-ti-zoi/>
- Μαρωνίτης Δ.Π., 1988. Πρόλογος στα Πρακτικά Ημερίδας “Η γλώσσα της λογοτεχνίας και η γλώσσα της μετάφρασης”, Θεσσαλονίκη, Κέντρο Ελληνικής Γλώσσας, “Πύλη για την ελληνική γλώσσα”. Διαθέσιμο στο https://www.greeklanguage.gr/greekLang/literature/studies/literature_translation/prologue.html
- Μιχαλάκη Ε., Σεπτέμβριος 2010. “Το φαινόμενο των πολλαπλών μεταφράσεων-επαναμεταφράσεων. Η περίπτωση του μυθιστορήματος *Νανά* του Emile Zola”, Ιόνιο Πανεπιστήμιο, Τμήμα Ξένων Γλωσσών, Μετάφρασης και Διερμηνείας, Πρόγραμμα Μεταπτυχιακών Σπουδών “Επιστήμη της Μετάφρασης: Θεωρία και Διδακτική της Μετάφρασης και της Διερμηνείας”, Κέρκυρα
- Μπατσαλιά Φ.(επιστημονική επιμέλεια), 2001. *Περί μεταφράσεως σύγχρονες προσεγγίσεις*, εκδ. “Κατάρτι”
- Μπατσαλιά Φ. – Σελλά – Μάζη Ε., 1997. *Γλωσσολογική προσέγγιση στη θεωρία και τη διδακτική της Μετάφρασης*, εκδ. “Ελλην”
- Μπλάνας Γ., 3-4-2021. “Περί μετάφρασης” *Φρέαρ*, Αφιέρωμα “Μετάφραση”, τεύχος 3, Διαθέσιμο στο <https://mag.frear.gr/peri-metafrasis/>
- Παπαγεωργίου Β., Ιούλιος 2022. “Η μετάφραση ως πράξη κατάφασης”, *ΧΑΡΤΗΣ 55* στο <https://www.hartismag.gr/hartis-55/klimakes/i-metafrasi-os-praksi-katafasis>
- Pappas Ph. Σεπτ. 2010. “Ιστορία των μεταφράσεων και των μεταφραστών στην Ελλάδα (1830-1909): Απόπειρα προσέγγισης”.
- Διαθέσιμο στο <https://www.academia.edu/>

Σωφρονίδου Φ., 2016. *ΟΙ ΕΛΛΗΝΙΚΕΣ ΜΕΤΑΦΡΑΣΕΙΣ ΤΗΣ ΓΑΛΛΙΚΗΣ ΛΟΓΟΤΕΧΝΙΑΣ. Συμβολή στην καταγραφή και στη μελέτη της παρουσίας τους στα Ελληνικά Γράμματα από το 1900 έως το 2010*, Αθήνα, “ΥΨΙΛΟΝ /ΒΙΒΛΙΑ”

Τσίγκου Μ., 2012. *Γλωσσολογία και Μετάφραση*, Αθήνα, εκδ. “Διάυλος”

Χρηστίδου Σ., 2018. *Ιστορία της Μετάφρασης από τις αρχές της έως τις μέρες μας*, εκδ. “Αντ. Σταμούλη”

8/9-12-2016. “Η μετάφραση της γαλλικής λογοτεχνίας στην Ελλάδα και στην Κύπρο (19ος-21ος)” Λευκωσία. Συνδιοργάνωση Τμήματος Γαλλικών και Ευρωπαϊκών Σπουδών Πανεπιστημίου Κύπρου και Εθνικού και Καποδιστριακού Πανεπιστημίου Αθηνών. Διαθέσιμο στο http://www.frl.uoa.gr/fileadmin/frl.uoa.gr/uploads/sinedria/I_Metafrasi_tis_Gallikis_Logotechnias_-_Programma_S_ynedrioy1.pdf

Z. ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟΥ ΚΑΙ ΛΟΓΟΤΕΧΝΙΑΣ -

DURAS ΚΑΙ ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΙΚΟΥ ΤΗΣ ΕΡΑΣΤΗ

Annaud J-J., 2018. *Une vie pour le cinéma* (avec Marie-Françoise Leclère), éd. “Grasset”

Bordwell D., 2011. *Ιστορία του κινηματογράφου*, μετάφραση Νίκος Λέρος- Ρίτα Κολαίτη, εκδ. “Πατάκης”

Bovier F. et Margel S., 2021. *Marguerite Duras, Le cinéma que je fais. Écrits et entretiens*, ed. “P.O.L”.

Chatman S., 1978. *Story and Discourse: Narrative Structure in Fiction and Film*, Ithaca, “Cornell University Press”, Ithaca. Διαθέσιμο στο

https://books.google.gr/books?id=ewrOp9uPjYUC&printsec=frontcover&hl=el&source=gbs_ge_summary_r&cad=0#v=onepage&q&f=false

Deplaedt Y., 2018. “Nouvelle Vague et Nouveau Roman: de la proximité sémantique à la proximité artistique”, στο 単, 2018.9, 名古屋外国語大学論集第3号 *Revue japonaise de didactique du français* Vol. 6, no 1

Douglas G., 1998. *Η Ιστορία του Κινηματογράφου*, μετάφραση Μαρία Ταλαντοπούλου, επιμέλεια Μάριος Ρετσίλας, εκδ. “Ελλην”

Dudley A., 1984. *Concepts in Film Theory*, Oxford University Press, Oxford. Διαθέσιμο στο

https://www.academia.edu/11159744/Dudley_Andrew_Concepts_in_Film_Theory

Gas G., 17-12-2018. “L’Amant”. *Analyses*”. Διαθέσιμο στο <https://www.courte-focale.fr/cinema/analyses/lamant-jean-jacques-annaud-1992/>

Guerin A.M., 2003. *Η αφήγηση στον κινηματογράφο*, μτφρ. Δώρα Θυμιοπούλου, επιμ. μτφρ. Μαρία Γαβαλά, εκδ. “Πατάκη”

Lauriane M., 13-07-2023. “Nouveau Roman: le mouvement littéraire qui veut repenser l’écriture” Διαθέσιμο στο <https://sherpas.com/blog/nouveau-roman-mouvement-litteraire/>

Paulet Dubois F., “Littérature et cinéma: *L’Amant* de Duras vu par Annaud”, *Recherches en Langue et Littérature Françaises, Revue de la Faculté des Lettres Année 7*, N0 11. Διαθέσιμο στο https://france.tabrizu.ac.ir/article_528_82bb6e75c859409ba8c2435f98a38ec2.pdf

Ρόμπερτ Σ, 2006. *Εισαγωγή στη θεωρία του κινηματογράφου*, μετάφραση Κατερίνα Κακλαμάνη, εκδ. “Πατάκης”

Sabria J.-Ch., 1987. *Le Cinéma français, les années 1950*, édition du Centre Georges Pompidou: “Économica”, Paris

Stanzel F., 1999. *Θεωρία της αφήγησης*, μτφρ. Κυριακή Χρυσομάλλη Henrich, “University Studio Press”, Θεσσαλονίκη

Jutel T., Μάρτιος 1993. “Marguerite Duras et le cinéma de la modernité: tout [est] ce qu’il n’y a pas dans India Song”, στο *The French Review*, Vol. 66, No. 4 pp. 638-647 (10 pages). Published By: “American Association of Teachers of French”

3-3-2021. “Marguerite Duras et le cinéma”. Διαθέσιμο στο https://www.cnc.fr/cinema/actualites/marguerite-duras-et-le-cinema_1410442

2002. Marguerite Duras. “Le cinéma de l’Amant, CD AUDIO”, éd. “Benoit Jacob”

Αγάθος Θ., 2010. “Από το κείμενο στην οθόνη: Ζ φανταστικό ντοκιμαντέρ ενός εγκλήματος του Βασιλικού και “Ζ” του Γαβρά” στο *Σύγκριση- Comparaison 20* Διαθέσιμο στο <http://gcla.phil.uoa.gr/newfiles/syngrisi20/20.agathos.pdf>

Αγάθος Θ., 2012. “Διηγήματα του Παπαδιαμάντη στον κινηματογράφο: Η περίπτωση της ταινίας “Ο μετανάστης” του Νέστορα Μάτσα”, στο *Σύγκριση- Comparaison 23*. Διαθέσιμο στο http://gcla.phil.uoa.gr/newfiles/syngrisi_23/119-132.pdf

Αγάθος Θ., 2017. *Ο Νίκος Καζαντζάκης στον κινηματογράφο*, εκδ. Gutenberg

Γουδέλης Τ., 6-8-1992 “Λογοτεχνία και κινηματογράφος. Συζήτηση των Αντ. Κόκκινου και Τ. Γουδέλη”, περ. *Το Δέντρο* - τχ. 69-70 , σ. 30-36.

Δενδραμής Π., 5-4-2021. “Nouvelle Vague: Η μεγάλη στιγμή του γαλλικού κινηματογράφου” στο Σεμινάριο Κινηματογραφική Γεωγραφία Συνάντηση 10η (Διαδικτυακή), Κινηματογραφική Λέσχη Βριλησσιών. Διαθέσιμο στο <https://www.drasisvrilissia.gr/Articles/Article/4105>

Δρίβα Ε. 10-4-2020. “Video club: «Ο Εραστής / L’ Amant» (1992) του Ζαν Ζακ Ανό”. Διαθέσιμο στο <https://tetragwono.gr/kinimatografos/afieromata-tainion/video-club/video-club-o-erastis-l-amant-1992-toy-zan-zak-ano>

Κακλαμανίδου Δ., 2006. *Όταν το μυθιστόρημα συνάντησε τον κινηματογράφο*, εκδ. “Αιγόκερως”

Κουκάκης Κ. 2021. “Η αλληλεπίδραση του πεδίου της λογοτεχνίας και του πεδίου του κινηματογράφου στο έργο του Θανάση Βαλτινού: το δισυπόστατο του λογοτέχνη και του συγγραφέα κινηματογραφικών σεναρίων”, Διδακτορική διατριβή, Τμήμα Φιλολογίας ΕΚΠΑ

Λεοντάρης Γ., 2001. “Ρόλοι και λειτουργίες του αφηγητή στη λογοτεχνική και κινηματογραφική αφήγηση”, στο *Σύγκριση- Comparaison* 12. Διαθέσιμο στο <http://gcla.phil.uoa.gr/newfiles/syngrisi12/12.leontaris.pdf>

Μωραΐτης Μ., (Επιλ. κειμένων-μτφρ-εισαγ.), 1990. *Το μυθιστόρημα στον κινηματογράφο*, εκδ. “Αλεξάνδρεια”

Ραφαηλίδης Β., 2003. “Λεξικό ταινιών”, τόμος Α-Μ, επιμέλεια Έφη Βενιανάκη, εκδ. “Αιγόκαιρος”

Σολδάτος Γ., 2007. *Κινηματογράφος. Ντανταϊσμός-Σουρρεαλισμός*, εκδ. “Αιγόκαιρος”

25-2022. “Διαχρονικά βιβλία που μετατράπηκαν σε κλασικές ταινίες”. Διαθέσιμο στο <https://blog.public.gr/diachronika-vivlia-tainies> , 25 Φεβρουαρίου 2022

Σταύρου Χ., 2014.: “Η λογοτεχνία στον κινηματογράφο της αμφισβήτησης: nouvelle vague - free cinema: η αποδόμηση του λογοτεχνικού κειμένου στην οθόνη και η περίπτωση της αφαίρεσης στον υποτιτλισμό των DVDs”, Διδακτορική Διατριβή, Ιόνιο Πανεπιστήμιο, Τμήμα Ξένων Γλωσσών, Μετάφρασης και Διερμηνείας, Κέρκυρα. Διαθέσιμο στο <https://thesis.ekt.gr/thesisBookReader/id/36650?lang=el#page/1/mode/1up>

Ταμπάκη-Ιωνά Φ. και Μ.Ε. Γαλάνη Μ.Ε. 2011 (επιμέλεια). *Du texte écrit au texte filmique – Από τη λογοτεχνία στον κινηματογράφο*, συλλογικός τόμος, εκδ. “Αιγόκερως”

Φραγκούλη Κ, 2009. “Η σχέση της ελληνικής μεταπολεμικής και μεταπολιτευτικής πεζογραφίας (1949-2009) με τον κινηματογράφο. Μια εξέταση μέσα από το πρίσμα της συγκριτικής ποιητικής”, Διδακτορική Διατριβή, ΕΚΠΑ, Τμήμα Φιλολογίας

Ψάλτη Μ., Δημήτρης Αγγελάτος, Ευριπίδης Γαρντούδης (επιμέλεια) 2013. *Η λογοτεχνία και οι τέχνες της εικόνας. Ζωγραφική και κινηματογράφος*, Αθήνα, εκδ. “Καλλιγράφος”, σειρά “Νεοελληνική Λογοτεχνία – Μελέτες”

ΠΑΡΑΡΤΗΜΑ 1
ΠΕΡΙΛΗΨΗ ΤΗΣ ΔΙΔΑΚΤΟΡΙΚΗΣ ΔΙΑΤΡΙΒΗΣ ΣΤΑ
ΓΑΛΛΙΚΑ

RESUMÉ DE LA THÈSE EN FRANCAIS

Université Ionienne

ÉCOLE DES SCIENCES HUMAINES

DÉPARTEMENT DE LANGUES ÉTRANGÈRES,

TRADUCTION ET INTERPRÉTATION

THÈSE DE DOCTORAT DE PANAGIOTA G. SARAFI

TITRE DE LA THÈSE :

« L'époque, la vie et l'œuvre de Marguerite Duras. Les traductions grecques et l'adaptation cinématographique de son roman *L'Amant* (1984). Contribution à la recherche sur la réception et le sort littéraire de l'écrivaine française en Grèce. »

Six raisons principales nous ont amenés à choisir l'écriture romanesque de Marguerite Duras comme sujet de cette Thèse. Premièrement, parce que nous la considérons comme l'un des cas les plus typiques qui reflètent et expriment le concept de multiculturalisme et d'interculturalisme au XXe siècle puisqu'elle est née et a grandi dans la lointaine Indochine, elle commencé à connaître la manière occidentale de penser, de vivre et de s'exprimer après l'âge de dix-huit ans et elle s'inspire souvent dans ses écrits des lieux où elle a grandi. Deuxièmement, parce que, pendant une grande partie du siècle (puisque'elle est née en 1914 et décédée en 1996), Duras rejoint à juste

titre le panthéon des grands romanciers français de l'après-guerre aux côtés de grandes figures littéraires, jouant un rôle important dans l'évolution de la littérature française et mondiale, contribuant à la naissance et à l'épanouissement du "Nouveau Roman".

Une troisième raison était l'attrance que nous ressentons, comme d'autres lecteurs et spécialistes de son œuvre, pour la vie intéressante et turbulente qu'elle menait en période de réorganisation et de crise, l'environnement politique et social l'influençant sur ses aspects caractéristiques et parfois sur certaines dimensions de son écriture. Quatrièmement, parce qu'elle a été pionnière en combinant l'écriture romanesque avec les scénarios de cinéma, ou, pour le dire autrement, le "Nouveau Roman" avec la "Nouvelle Vague", ce qui pourrait être considéré comme "avant gardiste" pour son époque et nous a permis d'approcher un domaine de recherche qui a toujours présenté de l'intérêt, la "rencontre" et la coexistence souvent difficiles de deux codes, l'œuvre littéraire avec son adaptation cinématographique.

La cinquième raison pour laquelle nous avons choisi le sujet de cette recherche est que nous avons toujours considéré Duras comme l'une des écritures féministes les plus représentatives. Rappelons qu'après avoir obtenu le droit de vote en France en 1944, les femmes se sont battues avec acharnement tant au niveau parlementaire qu'extra-parlementaire. Les événements de mai 1968 ont joué un rôle catalyseur lorsque les femmes ont pris conscience de la possibilité de changer la situation. Avec les précurseurs du féminisme français, Simone de Beauvoir et Marguerite Duras entre autres, l'écriture féministe s'impose. Cette écriture va être promue par des publications féministes, avec de nouvelles auteures d'œuvres philosophiques et littéraires, comme Hélène Cixous (*Le Troisième Corps*, 1970), Luce Irigaray (*Ce sexe n'en est pas un* 1977), Julia Kristeva (*Histoires d'amour*, 1983), Catherine Clément, (*La Maure de Venise*, 1983) etc.

La sixième - dernière mais tout aussi importante que les précédentes - raison de notre choix était le défi de la recherche que représente l'approche des traductions grecques des œuvres de Duras par plus d'un traducteur à des époques différentes, ce qui conduit à la comparaison de deux ou plusieurs traductions différentes mais aussi à une réflexion liée au phénomène de retraduction. En même temps, cela permet à cette recherche d'ajouter une pierre à l'enquête sur les relations littéraires gréco-françaises de l'après-guerre jusqu'à nos jours. Notons ici qu'en Grèce, seules des références sporadiques à

Duras sont faites jusqu'à aujourd'hui, alors qu'au niveau académique l'intérêt reste encore relativement limité. Aucune thèse ou étude n'a traité en profondeur de son œuvre tant au niveau littéraire, traductologique et cinématographique.

En raison de l'ampleur de l'ensemble de la production littéraire de Duras, nous avons estimé qu'il dépasserait le cadre d'une pareille étude et qu'il serait donc impossible d'aborder tous les aspects de son œuvre. Nous nous sommes donc proposés de définir un domaine de recherche spécifique. Notre choix s'est porté sur le roman *L'Amant* (1984) qui remua les eaux littéraires de son époque et resta l'œuvre la plus caractéristique par laquelle Duras s'est fait connaître dans l'histoire des Lettres Françaises du XXe siècle.

Avant l'approche de *L'Amant*, de ses deux traductions grecques ainsi que de son adaptation cinématographique qui constituent l'essentiel du champ de recherche de cette thèse, nous avons jugé nécessaire de proposer une première partie approfondie intitulée "L'époque, la vie et l'œuvre de Marguerite Duras". Cette partie est divisée en cinq périodes:

- A. 1914 – 1932: De la naissance et de l'enfance en Indochine jusqu'au départ pour la France de l'entre-deux-guerres.
- B. 1932-1943: Des études à Paris des artistes, philosophes et écrivains jusqu'à l'occupation allemande et son premier livre.
- C. 1944 -1967: Le processus créatif d'après-guerre, de la Libération aux lendemains de la guerre d'Algérie.
- D. 1968-1996: De mai 1968 jusqu'à la fin de sa vie.
- E. Reconnaissance posthume.

L'importance particulière accordée à cette première partie est démontrée par le fait qu'elle apparaît également dans le titre de la Thèse dont elle constitue une partie importante. Elle retrace les étapes de sa vie et de son œuvre dans un siècle plein de bouleversements et de remaniements. Cette partie du parcours littéraire est importante dans une telle étude afin de situer l'écriture romanesque à aborder dans son espace-temps et son microcosme littéraire. À travers ce parcours historique et littéraire du XXe siècle, nous espérons que la valeur de l'œuvre examinée, de ses traductions et de son

adaptation cinématographique deviendra encore plus évidente. Après tout, lorsque nous parlons de traduction littéraire, ne parlons-nous principalement d'histoire littéraire et de la genèse d'un texte littéraire à une époque précise et dans des conditions qui influencent souvent, voire déterminent, sa naissance? Une thèse qui, entre autres, aspire à étudier le passage d'un code de langue à un autre et à être (comme le souligne le sous-titre de la thèse) une contribution à la réception et le sort littéraire d'un auteur dans un pays, ne doit pas présupposer et incorporer toujours une référence à un éventail littéraire plus large et à l'époque à laquelle appartiennent les textes?

Dans la deuxième partie, la recherche a été orientée vers une référence distincte au roman étudié, *L'Amant*, comme point culminant de la production littéraire de Duras afin que le lecteur de la Thèse et le futur chercheur entrent en contact avec l'intrigue du roman, mais avant tout être informés à propos de la manière dont ce livre a été accueilli en France. Passant à la troisième partie intitulée "Marguerite Duras en Grèce", après un bref regard sur la place et le rôle de la langue et de la littérature française en Grèce, référence est faite à Duras en Grèce avant et après *L'Amant* à travers un premier enregistrement de l'apparition de ses écrits à travers des traductions de ses œuvres et des références plus générales à celles-ci, ainsi que projections des œuvres cinématographiques de Duras.

Les deux traductions grecques de *L'Amant* (première faite par Chrysa Tsalikidou en 1985 publiée chez "Exantas" et la seconde par Efi Koromilas en 2017 publiée chez "Metahmio") sont abordées dans la quatrième partie de la thèse qui comprend les cinq sous-chapitres suivants:

- A. Traduction littéraire, considérations théoriques et techniques de traduction.
- B. L'art de la traduction et de la traduction en prose.
- C. Retraduction et erreurs de traduction.
- D. Approche des deux traductions grecques.
- E. Conclusions issues de la comparaison des deux traductions.

Comme le montrent clairement les titres des sous-chapitres, cette quatrième partie évolue selon trois paramètres: premièrement, une brève référence aux questions théoriques de la traduction en mettant l'accent sur la traduction du genre romanesque,

deuxièmement, l'approche des deux traductions grecques de *L'Amant* avec un accent sur l'enregistrement et le commentaire des erreurs de traduction et, enfin, une première série de conclusions qui résultent de l'approche et de la comparaison des deux traductions. Il est évident que dans cette étude des deux traductions grecques, nous avons évité de répéter les théories bien connues sur la traduction et la traduction littéraire. Aussi, nous n'avons pas choisi, comme l'ont – à juste titre – fait plusieurs mémoires de Maîtrise et Thèses de Doctorat soutenus en Grèce au cours des vingt dernières années, comme supports théoriques des catégories et des techniques de traduction les ouvrages intéressants et désormais classiques de J.P. Vinay et J. Darbelnet, *Stylistique comparée du français et de l'anglais. Méthode de traduction*, (Paris, éd. "Didier", 1958) et de Frederikis Batsalia et Eleni Sella-Mazi, *Approche linguistique de la théorie et de l'enseignement de la traduction*, (Athènes, éd. "Hellin", 1997). Nous nous sommes contentés de nous concentrer sur l'erreur en traduction afin que nous puissions être ainsi amenés à tirer quelques premières conclusions sur la valeur des deux traductions de *L'Amant* mais aussi à nous poser la question de la fonction du phénomène de retraduction. Bien entendu, notre objectif était ici une première contribution à un vaste sujet qui, en soi, mériterait seul une recherche doctorale.

La cinquième partie se rapproche de la version cinématographique de *L'Amant*. Après avoir évoqué la relation entre Littérature et Cinéma, où l'on fait référence aux thèmes de prédilection et aux œuvres littéraires captées sur grand écran, aux paramètres théoriques et de recherche et aussi à la convergence du "Nouveau Roman" avec la "Nouvelle Vague", notre recherche porte sur le rapport de l'écrivaine française au septième art. Ce qui suit est l'un des paramètres de notre approche qui aspire à être qualifié d'original et unique en son genre pour une Thèse de doctorat: Il s'agit d'une exploration pas à pas de toutes les scènes cinématographiques de *L'Amant* telles qu'elles ont été conçues et filmées par le réalisateur français Jean -Jacques Annaud en combinant des extraits textuels et des descriptions du roman français original de Duras avec plusieurs éléments de son adaptation personnelle. Dans cette partie de notre approche, nous nous sommes appuyés sur un matériel cinématographique original et rare lequel, par un heureux hasard, est entré en notre possession grâce à une connaissance personnelle d'un membre de l'équipe de tournage de Jean-Jacques

Annaud. Ici, nous déchiffrons le découpage, puis nous passons à une critique de première main du film.

Il ressort de la structure de recherche de ces cinq parties que cette Thèse, correspond aux matières académiques traitées dans le Département de Langues Etrangères, Traduction et Interprétation dans lequel elle a été élaborée et soutenue sous la direction de Mons. Dimitris Filias, Professeur de Traduction Littéraire. Du domaine de la littérature française, en passant par la traduction littéraire jusqu'au cinéma, cette étude aspire à être dûment reconnue comme le fruit de la vision académique d'un Département Académique européen moderne, multidimensionnel et multithématique, qui, tourné vers l'avenir, continue d'articuler un fructueux et mûr discours de recherche offrant un abri intellectuel aux jeunes scientifiques et chercheurs.

La Thèse se termine par des réflexions finales dans lesquelles on tente de ne pas répéter les données et les dimensions interprétatives présentées dans les cinq parties, mais de situer l'œuvre de Duras et plus largement la position - survie du genre romanesque qui a prospéré au XXe siècle dans l'espace-temps littéraire étant encore un choix des lecteurs-critiques-chercheurs et traducteurs de la troisième décennie du XXIe siècle. Aussi, cette Thèse de Doctorat comprend deux "Annexes" dont le premier constitue le présent résumé. Quant au second, elle encadre, avec du matériel "extra-recherche", l'atmosphère littéraire environnante de l'œuvre étudiée ainsi que l'époque de son écriture grâce aux réponses apportées à nos questions par l'éminente chercheuse de Duras, Joëlle PAGÈS-PINDON.

Le lecteur et futur chercheur trouvera également une liste détaillée et complète des livres de Marguerite Duras avec une chronologie des ses œuvres originales ainsi que toutes leurs traductions et retraductions en grec. Egalement, une bibliographie riche et à jour en langues étrangères et grecques sur sa vie et son œuvre, la littérature française d'après-guerre, le roman comme genre littéraire, la traduction et la traductologie, la traduction littéraire, ainsi que sur le cinéma et la littérature.

ΠΑΡΑΡΤΗΜΑ 2

ΣΥΝΕΝΤΕΥΞΗ ΜΕ ΤΗΝ ΚΑΘΗΓΗΤΡΙΑ-ΕΡΕΥΝΗΤΡΙΑ

Joëlle PAGÈS – PINDON

Ερώτηση 1:

Κυρία Pagès-Pindon, αγαπητή Joëlle, είστε Καθηγήτρια Κλασσικών Γραμμάτων, συνεργάτης ερευνητής του Πανεπιστημίου της Σορβόνης και του Εθνικού Κέντρου Ερευνών της Γαλλίας καθώς και Αντιπρόεδρος της “Διεθνούς Ένωσης Marguerite Duras”. Είστε μια από τις πιο γνωστές ερευνήτριες του έργου της Marguerite Duras. Μεταξύ άλλων, αναφέρω βιβλία σας, άρθρα, μελέτες, διδασκαλία, συνέδρια, στρογγυλές τράπεζες, συνεντεύξεις, αφιερώματα και παρουσιάσεις της Duras, μια εξαιρετική ερευνητική διαδρομή! Σας ευχαριστούμε που δεχτήκατε να απαντήσετε στις ερωτήσεις μας.

Θα θέλατε να μας πείτε πρώτα για την προσωπική σας συνάντηση με το έργο της Duras και τους λόγους για τους οποίους αισθανθήκατε έλξη από αυτό;

Απάντηση:

Η συνάντησή μου με το έργο της Marguerite Duras έγινε σε ηλικία 18 ετών, όταν διάβασα τη *Σαγήνευση της Λολ Β. Στάιν* που αποτέλεσε πραγματική αποκάλυψη για μένα. Τα πάντα σε αυτό το μυθιστόρημα μου φάνηκαν εξαιρετικής δύναμης και πρωτοτυπίας: ο χαρακτήρας της Lol, την οποία ο συγγραφέας αποκαλεί “μικρή μου τρελή”, αυτή η αινιγματική παρουσία-απουσία, η αιωρούμενη αφηγηματική φωνή, η γραφή που είναι και αποστασιοποιημένη και εμποτισμένη με ποιητικές λάμψεις. Από εκείνη τη στιγμή, διάβαζα όλα τα κείμενα της συγγραφέως με πάθος. Αργότερα όμως, όταν έγινα καθηγήτρια, δεν ήθελα ποτέ να τα αναλύσω με τους μαθητές μου. Ήταν σαν μια ιερή περιοχή με την οποία διατηρούσα μια σχέση πολύ προσωπική κάτι που δεν ήθελα να εκτεθεί... Ωστόσο, το 2000, όταν οι εκδόσεις “Ellipses” μου ζήτησαν να κάνω μια συνθετική παρουσίαση της δουλειάς της Duras για μια νέα συλλογή που προοριζόταν για προπτυχιακούς φοιτητές πανεπιστημίου (*Marguerite Duras, Ed.*

“Ellipses”, col. “Thèmes & Études”, 2001), ξεκίνησα μια ερευνητική διαδρομή που κρατάει πάνω από είκοσι χρόνια!

Η έρευνά μου επικεντρώθηκε στη μοναδικότητα του ντουρασινού φαντασιακού, που χαρακτηρίζεται από την εξαφάνιση των ορίων μεταξύ πραγματικότητας και μυθοπλασίας, με αυτό που ονόμασα “αυτομυθογραφία” (ετυμολογικά “γραφή του μύθου του εαυτού”): Η συγγραφέας αναδιαμορφώνει τη βιωματική της εμπειρία με έναν μύθο με την αρχαία έννοια, μια διήγηση οι δομές της οποίας θέτουν ως στόχο να δώσουν απάντηση στα μεγάλα ερωτήματα του ανθρώπου χωρίς να καταφεύγουν στον ορθολογικό λόγο, αλλά ενεργοποιώντας τη δύναμη της μαγείας του ποιητικού λόγου. Όπως στην ελληνική αρχαιότητα η *Ιλιάδα* και η *Οδύσσεια* σκιαγράφησαν έναν κύκλο του Τρωικού Πολέμου, με τους ήρωές του και τις περιπέτειές τους, έτσι θα μπορούσαμε να θεωρήσουμε ότι το έργο της Duras ήταν δομημένο σε κύκλους, με επίκεντρο εμβληματικούς τόπους και χαρακτήρες: Ινδοκινέζικος κύκλος, Ινδικός κύκλος, κύκλος Yann Andréa. Σε αυτήν την προοπτική, πρότεινα στο *Cahier de l’Herne Duras* την έκφραση “Ατλαντικός κύκλος”, ο οποίος από τότε υιοθετήθηκε από τους εξειδικευμένους στη ζωή και το έργο της Marguerite Duras ερευνητές, για να χαρακτηρίσει όλες τις παραγωγές της δεκαετίας του 1980, συμπεριλαμβανομένου του Yann Andréa, του “ανθρώπου του Ατλαντικού” που αποτελεί το τόσο πραγματικό όσο και συγγραφικό κέντρο, ακόμα και όταν τα έργα δεν δείχνουν να είναι αποκλειστικά αφιερωμένα σε αυτόν, γιατί αποκρυσταλλώνει στο πρόσωπό του φιγούρες και θέματα που ήταν πάντα αυτά της συγγραφέως. Ο ουσιαστικός ρόλος που διαδραμάτισε ο Yann Andréa στην αναβίωση της δημιουργίας της Duras από το 1980 και μετά δεν έπαψε ποτέ να με συναρπάζει, και η ανακάλυψη αδημοσίευτων αρχείων κατά τη διάρκεια της έρευνάς μου για την προετοιμασία των *Απάντων* της Marguerite Duras στις εκδόσεις “Pléiade” (βλ. συγκεκριμένα την έκδοσή μου στο Βιβλίο *Livre dit. Entretiens de “Duras filme”, “Gallimard”, 2014*) μου επέτρεψαν να εμβαθύνω αυτή τη διάσταση σε πολλές κατευθύνσεις, όπως η ανάδυση του μοτίβου της αιμομικτικής αγάπης ή η σημασία της “φωνής στη γένεση της γραφής”.

Ερώτηση 2:

Όπως γνωρίζετε, εκπονώ διδακτορική διατριβή στο Τμήμα Ξένων Γλωσσών, Μετάφρασης και Διερμηνείας του Ιονίου Πανεπιστημίου στην Ελλάδα με θέμα την

Duras και την εποχή της, τις δύο ελληνικές μεταφράσεις του μυθιστορήματος «Ο Εραστής» και την κινηματογραφική του μεταφορά. Θέλετε να μας μιλήσετε για το μυθιστόρημα «Ο Εραστής»;

Απάντηση:

Ο Εραστής έχει γίνει ένα βιβλίο λατρείας και σταθερής αναφοράς, μια εμπορική επιτυχία τεράστιου μεγέθους, όπως αναφέρεται στον ιστότοπο των εκδόσεων “Éditions de Minuit”: «Αυτό το μυθιστόρημα έχει πουλήσει, συνδυαστικά σε όλες τις εκδόσεις του, 2.400.000 αντίτυπα. Έχει μεταφραστεί σε 35 χώρες». Μπορούμε όμως να πούμε ότι αυτό το εξαιρετικό πεπρωμένο οφείλεται σε καλούς και κακούς λόγους. Η ίδια η Duras, στο *La Vie matérielle* (συνέντευξη στον Jérôme Beaujour το 1987) θα αναφερθεί σε αυτούς τους αναγνώστες που είδαν στον *Εραστή* ένα εύκολο μείγμα ερωτισμού και εξωτισμού, «την τρελή οικογένεια, τις βόλτες, το απολυτήριο, [...] τη Σαϊγκόν τη νύχτα και όλο το αποικιακό παζάρι». Μεταξύ των κακών λόγων, μπορεί κανείς επίσης να συμπεριλάβει την αντίληψη του βιβλίου ως αυτοβιογραφίας, αποκαλύπτοντας αυτό που ο Malraux αποκάλυψε «το άθλιο μικρό σωρό από μυστικά μιας ζωής». Είναι μια ανάγνωση που μπόρεσε να αποκλείσει η συγγραφέας κατά τη διάρκεια της διάσημης τηλεοπτικής εκπομπής “Apostrophes” στη διάρκεια της οποίας είπε στον δημοσιογράφο Bernard Pivot: «Είναι η πρώτη φορά που δεν έχω γράψει μυθοπλασία».

Αν όμως θέλουμε να πάμε πέρα από τα επιφανειακά εφέ, πέρα από την ψευδαίσθηση ενός “εύκολου” βιβλίου, συνειδητοποιούμε ότι *Ο Εραστής* είναι ένα από εκείνα τα “άθικτα” έργα -η έκφραση είναι της ίδιας της Duras-, που είναι απαραίτητα για να φτάσουμε στην καρδιά του ντουρασικού φανταστικού κόσμου και σε αυτό που τον κάνει μοναδικό. Το βιβλίο αυτό, ακόμα κι αν συνδέεται με τους χαρακτήρες και τα μέρη του Ινδοκινέζικου κύκλου-που προτιμώ να τον αποκαλώ “κύκλο του Ειρηνικού” για να διατηρήσω το θέμα των ωκεανών-είναι επίσης, κατά τη γνώμη μου, ένα ουσιώδες βιβλίο του κύκλου του Ατλαντικού που αποτυπώνεται σε αυτή τη διακήρυξη της συγγραφέως, στην αρχή της αυτομυθογραφίας της: «Βίωσα την πραγματικότητα ως μύθο». Επιστρέφοντας στα παιδικά χρόνια, ανακατεύοντας παρελθόν και παρόν, μυθοπλασία και πραγματικότητα, απόσταση και εγγύτητα, είναι ένα δυνατό ποιητικό έργο που μας μεταφέρει από το ένα σύμπαν στο άλλο, φέρνοντάς μας αντιμέτωπους

με την ομορφιά του κόσμου (ομορφιά των τοπίων της πατρίδας αλλά και του σώματος) καθώς και τη σκοτεινή του πλευρά (με τη βία των οικογενειακών και κοινωνικών σχέσεων). Ο *Εραστής* αφηγείται το λεπτό πέρασμα από την παιδική ηλικία στην ενηλικίωση, με τις αμφιθυμίες και τα ξεσπάσματά του: τη βαθιά προσκόλληση σε μια οικογένεια που άφησε το στίγμα της στη συγγραφέα, καθώς και την απαραίτητη απομάκρυνση από αυτό το περιβάλλον για να κατακτήσει μια ελευθερία απαραίτητη για τη δημιουργία. Η αρχή του μυθιστορήματος είναι από αυτή την άποψη απολύτως εμβληματική: το “κατεστραμμένο” πρόσωπο της συγγραφέως μοιάζει με ένα παλίμψηστο, μια μεταφορική περίληψη ενός έργου που συνδυάζει την επανεγγραφή της βιωμένης εμπειρίας με το χάος της δημιουργίας.

Ερώτηση 3:

Ποια είναι η γνώμη σας για τις κινηματογραφικές διασκευές λογοτεχνικών έργων; Θα θέλατε να μας πείτε τι υποστηρίζει η έρευνα για την κινηματογραφική μεταφορά του “L’Amant” του Jean-Jacques Annaud;

Απάντηση:

Όπως γνωρίζουμε, η Marguerite Duras ήταν πάντα πολύ επιφυλακτική έως και επικριτική για τις κινηματογραφικές προσαρμογές των έργων της. Δεν είχε ικανοποιηθεί ούτε με το “Barrage contre le Pacifique” του René Clément το 1958, ούτε με το “Moderato cantabile” του Peter Brook ή το “Une aussi longue absence” του Henri Colpi το 1960. – δύο ταινίες στις οποίες, ωστόσο, είχε συνεργαστεί στο σενάριο – ούτε το “Dix heures et demie du soir en été” του Jules Dassin ούτε το “Le Marin de Gibraltar” το 1967 του Tony Richardson. Στα γυρίσματα του “India Song” το 1974, όταν ρωτήθηκε γιατί στράφηκε στον κινηματογράφο, απάντησε: «Από αηδία για τις ταινίες που έγιναν με βάση τα βιβλία μου»! Και παραδόξως, επικρίνει αυτές τις προσαρμογές για υπερβολική εξάρτηση από το βιβλίο:

«Νομίζω ότι τελικά οι προσαρμογείς είναι πολύ πιστοί (...) Το κύριο πράγμα, αν θέλουμε να είμαστε πιστοί, είναι να διατηρήσουμε έναν τόνο».

Γι' αυτό μπορούμε να πούμε ότι, αντί της έννοιας *προσαρμογή* θα προτιμούσε αναμφίβολα αυτή της *μεταφοράς*, που συνίσταται στην ανάληψη του μεριδίου της δημιουργικής ελευθερίας που συνεπάγεται το πέρασμα από το ένα μέσο στο άλλο, από τη λογοτεχνία στον κινηματογράφο. Σε αυτό εξάλλου θα δοκιμάσει και θα ασκηθεί έξοχα και η ίδια μέσα από την επανεγγραφή και την εφεύρεση υβριδικών ειδών, “Text Theatre Film” σύμφωνα με τον υπότιτλο του “India Song”.

Αρχικά, κατόπιν αιτήματος του γιου της Jean Mascolo, *Ο Εραστής* επρόκειτο να είναι ένα σχόλιο από τη συγγραφέα του οικογενειακού της άλμπουμ φωτογραφιών. Αργότερα, η διασπορά που θα μπορούσε να αντιπροσωπεύει ένα τέτοιο έργο δίνει τη θέση του σε μια διαδικασία συμβολικής συμπίκνωσης αφού το έργο τιτλοφορείται προσωρινά «Απόλυτη φωτογραφία» και μετά «Απόλυτη εικόνα». Το τελικό κείμενο ολοκληρώνει τη δημιουργική διαδικασία αφού η υπενθύμιση του παρελθόντος έχει την πηγή της σε μια φωτογραφία που δεν υπάρχει, μια εικόνα που παρουσιάζεται υποθετικά:

«Θα μπορούσε να υπήρχε, μια φωτογραφία θα μπορούσε να έχει ληφθεί, όπως μια άλλη, αλλού, σε άλλες περιστάσεις. Αλλά δεν προέκυψε [...]. Σε αυτήν την έλλειψή του να έχει δημιουργηθεί οφείλει την αρετή του, αρετή της αντιπροσώπευσης ενός απόλυτου, του να είναι ακριβώς ο συγγραφέας της».

Αυτή η καθαρά οπτική εικόνα επιβεβαιώνει την απόστασή της από την πραγματικότητα για να ανοίξει το δρόμο στη φαντασία, στη γραφή.

Όταν το σχέδιο για την ταινία του Jean-Jacques Annaud πήρε σάρκα και οστά, η Duras δούλεψε πάνω στο σενάριο και σχεδίαζε να κινηματογραφηθεί διαβάζοντας αυτό το σενάριο δυνατά – όπως είχε κάνει στο “Le Camion”. Οι επιλογές όμως του σκηνοθέτη και παραγωγού Claude Berri θα είναι πολύ διαφορετικές και η ταινία του Annaud θα είναι μια πιστή αναπαράσταση της πραγματικότητας της εποχής: τα Ινδοκινέζικα τοπία, το πορθμείο στον ποταμό Μεκόνγκ, η μαύρη λιμουζίνα Morris Léon Bollée, η εργένικη γκαρσονιέρα στην πολυσύχναστη και πολύχρωμη συνοικία Cholen. Η Duras θα θεωρήσει τον εαυτό της προδομένη από αυτή τη θεαματική ταινία που, σύμφωνα με την ίδια, αποτελεί παρερμηνεία του κειμένου:

«Όταν συναντηθήκαμε, ο Annaud ασχολήθηκε ουσιαστικά με υλικές, ιστορικές λεπτομέρειες. Θέλει να κάνει μια βιογραφία για μένα, ενώ *Ο Εραστής* δεν είναι μια αυτοβιογραφική ιστορία, είναι μια μετάφραση».

Στη συνέχεια, θα προτείνει το δικό της όραμα για την ταινία γράφοντας το βιβλίο *Εραστής της Βόρειας Κίνας* (1991), με πρώτο τίτλο *Το σενάριο του “Εραστή”* του οποίου η παρουσίαση -“Είναι ένα βιβλίο / Είναι μια ταινία / Είναι η νύχτα” - απεικονίζει την αντίληψή της για την κινηματογραφική μεταφορά ως επανεγγραφή και όχι ως εικονογράφηση...

Ερώτηση 4:

Θα μπορούσατε να μας μιλήσετε για την “Εταιρία Marguerite Duras”;

Απάντηση:

Η Εταιρία αυτή, της οποίας έχω την τιμή να είμαι αντιπρόεδρος, ονομάζεται πλέον “Διεθνής Εταιρεία Marguerite Duras” για να αντικατοπτρίζει τη συμμετοχή των μελών της, αφού εκτείνεται πολύ πέρα από τη Γαλλία σε πολλές χώρες και ηπείρους: Ευρώπη, Βόρεια Αμερική, Λατινική Αμερική, Αυστραλία, Καναδάς, Κίνα, Ιαπωνία, Ισραήλ. Δημιουργήθηκε το 1997 από κατοίκους του Duras, στην περιοχή Lot-et-Garonne, όπου έχει την έδρα του, για να δημοσιοποιήσει τους οικογενειακούς δεσμούς της συγγραφέως με αυτό το μέρος που επέλεξε ως λογοτεχνικό ψευδώνυμο και να αποτίσει φόρο τιμής στο έργο της μέσω του θεσμού των “Συναντήσεων της Duras”, που αρχικά διοργανώνονταν κάθε χρόνο και αργότερα, από το 2014, κάθε δύο χρόνια. Συνέδρια, στρογγυλές τράπεζες, συνεντεύξεις, προβολές ταινιών και θεατρικές παραστάσεις διαδέχονται η μια την άλλη σε διάρκεια αρκετών ημερών, γύρω από θέματα που ανανεώνονται συνεχώς, τα οποία μπορείτε να ανακαλύψετε χάρη σε αυτόν τον σύνδεσμο στον ιστότοπο [https:// www.margueriteduras.org/toutes-les-rencontres-de-duras/](https://www.margueriteduras.org/toutes-les-rencontres-de-duras/)

Κατά τη διάρκεια αυτών των δύο δεκαετιών “Συναντήσεων”, η Εταιρία διαδραμάτισε ουσιαστικό ρόλο στην προβολή και τη γνώση του έργου της Marguerite Duras συγκεντρώνοντας Γάλλους και ξένους ειδικούς και σπουδαίες προσωπικότητες που έζησαν και δούλεψαν μαζί της: συγγενείς, φίλους, ηθοποιούς, σκηνοθέτες, καλλιτέχνες, μουσικούς, δημοσιογράφους, κριτικούς. Στο πλαίσιο αυτών των εκδηλώσεων της Εταιρίας στη διοργάνωση των οποίων συμβάλλω και εγώ ενεργά, γνώρισα προσωπικότητες που είχαν ζήσει τη συγγραφέα με τους οποίους έχω δημιουργήσει

σχέσεις φιλίας και εμπιστοσύνης, όπως π.χ. ο γιος της Jean Mascolo, η σκηνοθέτης Michelle Porte, η γλύπτρια Marie-Pierre Thiébaud, η ηθοποιός Claire Deluca, ο συνθέτης Ami Flammer, η ζωγράφος Michèle Laverdac και άλλοι.

Η Εταιρία έχει επίσης ξεκινήσει έρευνα γύρω από το Platier, το ακίνητο κοντά στην πόλη Duras όπου πέθανε ο Henri Donnadieu, ο πατέρας της Marguerite το 1921 και όπου η ίδια έζησε δύο χρόνια (από το 1922 έως το 1924) με τη μητέρα της που ήρθε για να ασχοληθεί με τα σχετικά με το κτήμα ζητήματα. Αν και η περιοχή αυτή παρέμεινε άγνωστη για πολύ καιρό, επειδή η συγγραφέας πάντα έδινε έμφαση στις αναμνήσεις της από την Ινδοκίνα βάζοντας σε δεύτερη μοίρα την οικογενειακή της καταγωγή από το Lot-et-Garonne, αυτή η παραμονή σηματοδότησε ωστόσο τη συγγραφή του πρώτου της μυθιστορήματος, *Les Impudents* (1943) και ενέπνευσε ιδιαίτερα το ψευδώνυμό της. Χάρη στη συνεχή δράση της Εταιρίας, αυτό το ακίνητο, που τώρα είναι πια ερειπωμένο στη μέση της βλάστησης και όπου ξεχωρίζει ακόμη το πάρκο του παρελθόντος, μπόρεσε να αγοραστεί από την Κοινότητα της περιοχής Duras το 2018. Τον Σεπτέμβριο του 2020 μάλιστα, διοργανώθηκε μια ημερίδα μελέτης στο Platier σε συνεργασία με το δίκτυο του “Οίκου συγγραφέων της Nouvelle Aquitaine”. Από την πλευρά μου, είχα συμμετοχή στο συνέδριο με θέμα: “Η φαντασία των ερειπίων στο έργο της Marguerite Duras”, μελέτη την οποία μπορείτε να διαβάσετε διαδικτυακά στον Ισότοπο “Ανοιχτά Αρχεία” <https://hal.archives-ouvertes.fr/hal-02985887>.

Ερώτηση 5:

Θα υποστηρίζατε ότι το μυθιστορηματικό έργο της Duras είναι το πιο σημαντικό ή βρίσκετε ενδιαφέρουσες τόσο τη θεατρική όσο και την κινηματογραφική της παραγωγή;

Απάντηση:

Για να χαρακτηρίσω το έργο της Marguerite Duras, θα έλεγα, παραφράζοντας τον υπότιτλο του *India Song* που ήδη αναφέρθηκε, ότι θα πρέπει να γίνει κατανοητό ως ένα αχώριστο σύνολο “κείμενα-θέατρο-ταινίες”, επειδή η Duras πάντα αρνιόταν τα όρια μεταξύ λογοτεχνικών ειδών και ακόμη μεταξύ των τεχνών. Το 1977, δήλωσε στο *Cahiers Renaud Barrault*:

«Δεν γνωρίζω τίποτα περί διαφοράς μεταξύ ανάγνωσης και γραφής, μεταξύ ανάγνωσης, όρασης και ακρόασης. Δεν βλέπω πια τίποτα διαφορετικό ανάμεσα στο θέατρο και τον κινηματογράφο, τον κινηματογράφο και τη συγγραφή, το θέατρο και τη συγγραφή».

Επανερχόμενη στο ζήτημα αυτό, το 1991, σε σχετική ερώτηση των δημοσιογράφων της *Le Monde*, απαντούσε ότι δεν υπάρχει διαφορά ανάμεσα στα βιβλία της και τις κινηματογραφικές ταινίες της.

Πράγματι, η Duras ασκείτο συνεχώς στην εκ νέου γραφή, οι χαρακτήρες της και η ιστορία τους μετακινούνται από ένα μυθιστόρημα σε ένα έργο ή μια ταινία: ο κόσμος του *Un barrage contre le Pacifique* βρίσκεται στο θεατρικό της έργο *L'Éden cinéma*. Τα μυθιστορήματα *Le Ravissement de Lol V. Stein*, *Le Vice Consul* και *L'amour*, μεταφέρονται στην τριλογία ταινιών “La Femme du Gange”, “India Song” και “Son nom de Venise dans Calcutta desert”. Γυρισμένη τον Απρίλιο του 1972, η ταινία “Nathalie Granger” προηγείται του βιβλίου που εκδίδεται τον Οκτώβριο του 1973. Το “Baxter, Vera Baxter” είναι αρχικά μια ταινία το 1976 πριν γίνει το βιβλίο *Vera Baxter ou les plages de l'Atlantique* το 1980. Το *Le Navire Night* (1979) θα πάρει διαδοχικά τη μορφή ταινίας, βιβλίου και θεατρικού έργου. Το *Agatha -Διάλογοι για το Θέατρο*, εκδόθηκε τον Φεβρουάριο του 1981, λίγες μέρες πριν την έναρξη των γυρισμάτων της ταινίας “Agatha et les lectures illimitées” την 1η Μαρτίου.

Για τη Marguerite Duras λοιπόν, η δημιουργία της ήταν κάτι ενιαίο, μια δημιουργία που η ίδια χαρακτήρισε με τον όρο γραφή, εφαρμόστηκε και στον κινηματογράφο – «Όταν κάνω σινεμά, γράφω, γράφω στην εικόνα» (“Τα πράσινα μάτια”) – όσο και στη θάλασσα: « Η θάλασσα είναι απόλυτα γραμμένη για μένα» (*Les Lieux de M. Duras*). Επιπλέον, για αυτές τις διαφορετικές μορφές γραφής-κειμενική, σκηνική και κινηματογραφική-,εκφράζει την ίδια καλλιτεχνική απαίτηση. Στο *Duras filme*, θα πει:

«Μέσω της έλλειψης λέμε πράγματα. Η έλλειψη ζωής, η έλλειψη όρασης. Από την έλλειψη φωτός μιλάμε για το φως και από την έλλειψη ζωής μιλάμε για τη ζωή. Η έλλειψη επιθυμίας μας οδηγεί να κάνουμε λόγο για επιθυμία, η έλλειψη αγάπης για αγάπη. Νομίζω ότι είναι απόλυτος κανόνας».

Στην αισθητική της έλλειψης θα επανέλθει για τη σκηνοθεσία της στο *Savannah bay* λέγοντας:

«Νομίζω ότι στο θέατρο προσφέρουμε θέμα από την έλλειψη [...], το έχω πει και για τον κινηματογράφο».

Ερώτηση 6:

Το 2024 θα είναι το έτος της 110ης επετείου από τη γέννηση της Marguerite Duras. Σκοπεύετε να τιμήσετε αυτήν την επέτειο αποτίοντας φόρο τιμής σε αυτή τη συγγραφέα-σκηνοθέτη που άφησε το αποτύπωμά της στον 20ό αιώνα;

Απάντηση:

Πράγματι, το έτος 2024 θα είναι η αφορμή για να γιορτάσουμε την 110η επέτειο από τη γέννηση της Marguerite Duras μέσα από διάφορες εκδηλώσεις. Η Μπιενάλε της Εταιρίας φυσικά θα είναι αφιερωμένη σε αυτήν και αυτή τη στιγμή συνεργάζομαι με τη Διαπανεπιστημιακή Βιβλιοθήκη της Σορβόνης για να οργανώσουμε μια έκθεση φωτογραφίας για το έργο και τη ζωή του Duras, συνοδευόμενη από συνέδρια. Είναι ένα ιστορικό μέρος (με έναν υπέροχο χώρο πρόσφατα αναπαλαιωμένο) και ένα επιλεγμένο φοιτητικό κοινό. Επίσης, ανάμεσα στις εκδηλώσεις που προγραμματίζονται στη Γαλλία, να σας αναφέρω την πόλη της Tours όπου σχεδιάζεται επίσης μια εβδομάδα εκδηλώσεων γύρω από το Duras σε διάφορες τοποθεσίες: βιβλιοθήκη, πανεπιστήμιο, θέατρο, κινηματογράφος, αίθουσα συναυλιών, βιβλιοπωλείο.

Θα ήταν υπέροχο αν το Γαλλικό Ινστιτούτο Ελλάδος συμμετείχε, με τον ένα ή τον άλλο τρόπο, σε αυτή την επέτειο, γιατί υπό το φως της Αθήνας γίνεται ο διάλογος που ανοίγει το *Le Navire Night*!

Ερώτηση 7:

Έχετε απόλυτα δίκιο διότι το έργο της Duras δεν είναι ακόμα τόσο γνωστό στην Ελλάδα όσο θα άξιζε. Ας ελπίσουμε αυτή η επέτειος να αναθερμάνει το ενδιαφέρον για τη συγγραφέα του “Εραστή” και στη χώρα μας. Είναι ίσως ζήτημα που αφορά και τη Γαλλική Πρεσβεία αλλά και την ακαδημαϊκή κοινότητα, ασφαλώς όμως και τον εκδοτικό χώρο, τους κριτικούς και τους μεταφραστές.

Κλείνοντας, θα ήθελα να σας ρωτήσω αν, κατά την άποψή σας, θα μπορούσαμε να πούμε σήμερα ότι η Duras θεωρείται μια κλασική λογοτεχνική φωνή του 20ού αιώνα. Πιστεύετε ότι το έργο της θα επιβιώσει στο χρόνο;

Απάντηση:

Η Marguerite Duras αποτελεί σίγουρα κεντρικό πρόσωπο της λογοτεχνικής και καλλιτεχνικής κληρονομιάς του 20ού αιώνα. Βαθιά ριζωμένη στο πεπρωμένο αυτού του αιώνα, η γραφή και η γενικότερη δημιουργία της δεν μπορεί να αναχθεί μόνο σε αυτό το χρονικό διάστημα και το ξεπερνά μέσα από τη διαχρονική δύναμη αυτού που δικαίως αποκαλείται “μια κλασική φωνή”. Η είσοδος του έργου της στην περίφημη συλλογή της “Pléiade” με την έκδοση τεσσάρων τόμων που περιέχουν το σύνολο του έργου της (που εκδόθηκαν το 2011 και το 2014) είναι μια καταξίωση που κατέκτησε ένας περιορισμένος αριθμός συγγραφέων του 20ού αιώνα. Είναι μια από τις κορυφαίες συγγραφείς στις οποίες αναφέρονται οι διατριβές που έχουν υποβληθεί σε όλο τον κόσμο. Και αρκετά από τα έργα της (κείμενα ή ταινίες) έχουν μπει στο πρόγραμμα του Απολυτηρίου “Baccalauréat” ή σε μεγάλους ακαδημαϊκούς διαγωνισμούς, όπως η “Agrégation de Lettres” ή η “École Normale Supérieure”.

Η επιρροή της γίνεται αισθητή σε τομείς που ξεπερνούν κατά πολύ τη λογοτεχνία – μια λέξη που δεν της άρεσε αφού προτιμούσε τον όρο γραφή, δηλαδή τη “δημιουργία”. Σήμερα, η αναφορά στη Marguerite Duras γίνεται αισθητή σε όλους τους τομείς: στο χώρο των εικαστικών τεχνών, αλλά και στον ευρύτερο καλλιτεχνικό κόσμο η Duras είναι πηγή έμπνευσης και σημείο αναφοράς. Όσο για το θέατρο, αρκεί να αναφέρουμε ότι τις τελευταίες θεατρικές σεζόν στη Γαλλία και στο εξωτερικό παρατηρήθηκε πληθώρα θεατρικών διδασκαλιών κειμένων της Duras, πολλά από τα οποία δεν προορίζονταν για τη σκηνή, όπως το *La Douleur*, το *La Vie matérielle* ακόμη και οι συνεντεύξεις της με τον Bernard Pivot ή τον François Mitterrand. Στον κινηματογράφο, με ταινίες για τη ζωή της ή προσαρμοσμένες από κείμενά της όπως οι ταινίες “Cet Amour-là” του Josée Dayan (2001), “L'Après-midi de Monsieur Andesmas” της Michelle Porte (2004), “Un barrage contre le Pacifique” του Rithy Panh (2009), “La Douleur” του Emmanuel Finkiel (2017), “Vous ne désirez que moi” της Claire Simon (2022). Σε λογοτεχνικό πεδίο, συγγραφείς όπως η Christine Angot και η Marie Darrieussecq ισχυρίζονται ότι έχουν επηρεαστεί από τη συγγραφέα του *Εραστή* ενώ

στην πολιτική και στις κοινωνικές συζητήσεις η Duras εμφανίζεται ως δύναμη διαμαρτυρίας, αγανάκτησης, ενσαρκώνοντας πάνω από όλα τα λόγια μιας ελεύθερης γυναίκας. Εκείνο που, μεταξύ άλλων, με εντυπωσίασε κατά τη διάρκεια των ταξιδιών μου σε πολλές ξένες χώρες με αφορμή τα εκατό χρόνια από τη γέννησή της, είναι η σημασία του “μύθου της Duras”.

«Γράφω βιβλία σε ένα δύσκολο χώρο, δηλαδή ανάμεσα στη μουσική και τη σιωπή», είτε η Duras. Γιατί, όπως τα λόγια των μεγαλύτερων ποιητών μας, τα λόγια της αντηχούν στα αυτιά μας, αναγνωρίσιμα από όλους. Οι προτάσεις της αποτυπώνουν την άπειρη διαμόρφωση των φωνών των χαρακτήρων της, όπως η τρεμάμενη φωνή της Anne Desbaresdes στο *Moderato cantabile*, η λευκή φωνή της Anne-Marie Stretter στο *India Song*, η στοιχειωμένη φωνή του ζητιάνου στο *Le Vice-consul*, η απρόσωπη φωνή του *Navire Night*, η χιλιετής φωνή του εραστή της *Césarée*, οι κλαίουσες φωνές της *Agatha*, οι αιωρούμενες φωνές του *Savannah Bay*.

Κυρία Pagès-Pindon, αγαπητή Joëlle, σας ευχαριστώ πολύ για όσα ενδιαφέροντα και άκρως κατατοπιστικά είχατε την καλοσύνη να μας πείτε, τα οποία θα ενσωματωθούν στο “Παράρτημα” της διατριβής μου και θα αποτελούν πηγή και σημείο αναφοράς για τον μελλοντικό ερευνητή. Επιτρέψτε μου, επίσης, να σας συγχαρώ για τη μεγάλη και σημαντική σας προσφορά στη γνωριμία και προώθηση του έργου της Marguerite Duras και να σας παρακαλέσω να μας ενημερώνετε, σε όλη τη διάρκεια του 2024, για όσα πολλά και σημαντικά θα οργανωθούν στη Γαλλία και σε άλλες χώρες στο πλαίσιο της επετείου που αναφέρατε.