

ΑΝΑΣΤΑΣΙΑ ΑΝΤΩΝΟΠΟΥΛΟΥ

ΥΣΤΕΡΙΑΣ ΛΟΓΟΣ

ΘΗΛΥΚΟΤΗΤΑ ΚΑΙ ΑΡΡΩΣΤΙΑ
ΣΕ ΘΕΩΡΗΤΙΚΑ ΚΑΙ ΛΟΓΟΤΕΧΝΙΚΑ ΚΕΙΜΕΝΑ
ΤΟΥ 19ΟΥ ΚΑΙ ΤΟΥ 20ΟΥ ΑΙΩΝΑ



Η μελέτη πραγματοποιήθηκε στο πλαίσιο του Προγράμματος Χρηματοδότησης των Τμημάτων για την Προώθηση της Έρευνας, το οποίο εγκρίθηκε και χρηματοδοτήθηκε από τον Ειδικό Λογαριασμό Κονδυλίων Έρευνας (ΕΛΚΕ) του Εθνικού και Καποδιστριακού Πανεπιστημίου Αθηνών.

© 2015, ΑΝΑΣΤΑΣΙΑ ΑΝΤΩΝΟΠΟΥΛΟΥ

ΑΘΗΝΑ ΣΟΚΟΛΗ ΚΑΙ ΣΙΑ ΕΕ
Σπυρ. Τρικούπη 3-5
Τηλ. 210 3822732-3805520
<http://www.sokolis.gr>
e-mail: athina@sokolis.gr

ISBN 978-618-5139-16-2

ΕΚΔΟΣΕΙΣ ΣΟΚΟΛΗ

εσωτερικά, η εσωτερικότητά της είναι το μόνο μέρος που το κοινωνικό περιβάλλον δεν έχει πρόσβαση, δεν μπορεί να το ελέγξει και να το καθυποτάξει.

Για αυτό αναρωτιόμαστε κατά πόσον αυτή «η γλωσσική ενδοσκοπήση»³⁶⁶ μπορεί να έχει μια καθαριστική επίδραση στην Έλζε, μιας και ο λόγος της παραμένει στο εσωτερικό, δεν επικοινωνείται, και με τον τρόπο αυτόν δεν αίρεται η «κοινωνική αφωνία».³⁶⁷

Σαν βουβός λόγος προς τα μέσα, ο εσωτερικός μονόλογος μπορεί να διαβαστεί και ως μεταφορά για την έλλειψη κοινωνικής φωνής, για την απαγόρευση κοινωνικής φωνής στη γυναίκα, για τη γυναικεία αφωνία εντέλει. Η Έλζε ως γυναίκα δεν είναι υποκείμενο, δεν είναι ένα δημόσια ομιλούν ον, αλλά αντικείμενο θέας και ανταλλαγής.³⁶⁸

366. Ester Saletta, *Die Imagination des Weiblichen. Schnitzlers «Fräulein Else» in der österreichischen Literatur der Zwischenkriegszeit*, Böhlau, Κολωνία-Βιέννη 2006, σ. 69.

367. Astrid Lange-Kirchheim, «Trauma bei Arthur Schnitzler...», *ό.π.*, σσ. 109-149 (εδώ σ. 112).

368. Astrid Lange-Kirchheim, «“Dummer Bub” und “liebes Kind” – Aspekte des Unbewussten in Arthur Schnitzlers *Lieutenant Gustl* und *Fräulein Else*», στο Evelyne Polt-Heinz-Gisela Steinlechner (επιμ.), *Arthur Schnitzler. Affären und Affekte*, Christian Brandstätter Verlag-Österreichisches Theatermuseum, Βιέννη 2006, σσ. 97-109 (εδώ σ. 108).

ΦΡΑΝΤΣΑ: Η ΑΝΑ-ΓΕΝΝΗΣΗ ΤΗΣ ΥΣΤΕΡΙΑΣ ΑΠΟ ΤΟ ΠΝΕΥΜΑ ΤΟΥ ΦΕΜΙΝΙΣΜΟΥ

Τιγκεμποργκ Μπάχμαν, *Η περίπτωση Φράντσα* (1978)

Ι. Εισαγωγικά. Το μικρόβιο του εγκλήματος

Το μυθιστόρημα *Η περίπτωση Φράντσα* είχε σχεδιαστεί από την Ingeborg Bachmann (1926-1973) ως μέρος της μυθιστορηματικής τριλογίας *Τρόποι θανάτου* (*Todesarten*). Πάνω στο έργο αυτό δούλεψε η συγγραφέας στα χρόνια 1965-1966, παραμέρισε όμως τη συγγραφή του προκειμένου να προχωρήσει τα άλλα δύο μυθιστορήματα *Μαλίνα* και *Ρέκβιεμ για τη Φάννυ Γκόλντμαν*. Η δημοσίευση του βιβλίου προοριζόταν για το έτος 1967, ωστόσο η Μπάχμαν –όπως φαίνεται από την αλληλογραφία με τον εκδότη της Klaus Piper– δεν ήταν ικανοποιημένη από το χειρόγραφό της και προτίμησε να αφήσει την έκδοση για αργότερα ή να μην την πραγματοποιήσει ποτέ.³⁶⁹ Το μυθιστόρημα κυκλοφόρησε τελικά μετά τον θάνατο της συγγραφέως, το 1978, ως ημιτελές με τον τίτλο «Η περίπτωση Φράντσα». Στην κριτική έκδοση του κύκλου *Τρόποι θανάτου* ωστόσο, το 1995, προτιμήθηκε ο τίτλος «Το Βιβλίο Φράντσα», επειδή εκτιμήθηκε από τους επιμελητές ότι προς αυτόν έκλινε μάλλον η συγγραφέας.³⁷⁰

369. Για τη δημιουργία του έργου, τα σχέδια, τις διαφορετικές εκδοχές και τη σχετική αλληλογραφία της Μπάχμαν, βλ. Monika Albrecht-Dirk Götsche (επιμ.), «Textkritischer Kommentar», *Ingeborg Bachmann «Todesarten» - Projekt*, τόμ. 2, Kritische Ausgabe, Piper, Μόναχο-Ζυρίχη 1995, σσ. 393-496 (εδώ σ. 398).

370. Ο αρχικός τίτλος «Περίπτωση» παραπέμπει κυρίως σε ένα ιατρικό περιστατικό ή σε μια αστυνομική περίπτωση, ο τίτλος «Το Βιβλίο Φράντσα», αντίθετα, ενεργοποιεί βιβλικούς συνειρμούς (π.χ. *Το Βιβλίο Ιώβ* ή *Το Βιβλίο Εσθήρ*), οι οποίοι ενυπάρχουν στο κείμενο, ιδιαίτερα στο τελευταίο κεφάλαιο, «Τα σκοτάδια της Αιγύπτου». Για την παρουσία βιβλικών θεμάτων στο έργο της Μπάχμαν γενικότερα, βλ. Karen Achberger, «Bachmann und die Bibel. “Ein Schritt nach Gomorrha” als weibliche Schöpfungsgeschichte», στο Hans Höller (επιμ.), *Der*

Εδώ η Μπάχμαν περιγράφει την ιστορία της Φραντσίσκας Τζόρνταν, το γένος Ράννερ, στην πραγματικότητα όμως περιγράφει το ιστορικό της αρρώστιας και της κατάρρευσής της. Η πρωταγωνίστρια έχει μεγαλώσει στην Καρινθία της Αυστρίας και φθάνει μετά το τέλος του Β' Παγκοσμίου Πολέμου στη Βιέννη για να σπουδάσει Ιατρική. Θα εγκαταλείψει ωστόσο τις σπουδές της και θα παντρευτεί με τον διάσημο βιεννέζο ψυχίατρο Λέοπολντ Τζόρνταν. Η Φράντσα υποφέρει από μια αόριστη ασθένεια για την οποία φαίνεται πως ευθύνεται ο ίδιος ο σύζυγός της, ο οποίος δεν βλέπει σ' αυτήν τίποτε άλλο παρά μια παθολογική περίπτωση. Ο γάμος τους παρουσιάζεται σαν μια άνιση μάχη των δύο φύλων, η οποία οδηγεί τη Φράντσα στην αρρώστια που εκδηλώνεται με κρίσεις πανικού και υστερικά συμπτώματα. Στο πρώτο κεφάλαιο, «Επιστροφή στη Γαλικία», τα γεγονότα παρουσιάζονται μέσα από την οπτική του αδελφού της πρωταγωνίστριας Μάρτιν. Ο γεωλόγος Μάρτιν ακολουθεί σχεδόν σαν ντετέκτιβ την κραυγή βοήθειας της αδελφής του μέσα από ένα τηλεγράφημα που λαμβάνει από την ίδια, όπου του βρίσκει άρρωστη, στο πατρικό τους σπίτι στην Καρινθία.³⁷¹ Φροντίζει τη Φράντσα και αποδέχεται τελικά την επιθυμία της να τον ακολουθήσει σε ένα ερευνητικό ταξίδι στις ερήμους της Βορείου Αφρικής, όπου εκείνη ελπίζει να θεραπευθεί. Το δεύτερο κεφάλαιο, με τίτλο «Η εποχή του Τζόρνταν», διαδραματίζεται πάνω στο πλοίο κατά τη διάρκεια του ταξιδιού τους προς την Αφρική. Με κόπο διηγείται η Φράντσα στον αδελφό της τη σταδιακή κατάρρευσή της, αναθυμούμενη αποσπασματικά γεγονότα και συμπτώματα. Στο τρίτο και τελευταίο κεφάλαιο, με

dunkle Schatten, dem ich schon seit Anfang folge. Ingeborg Bachmann – Vorschläge zu einer neuen Lektüre des Werks, Löcker, Βιέννη 1982, σσ. 97-110.

371. Το όνομα του χωριού, Γαλικία, είναι επινοημένο και δεν σχετίζεται με την περιοχή Γαλικία της παλαιάς Αυστροουγγαρίας (σήμερα στην Ουκρανία-Πολωνία). Για τη συμβολική σημασία του ονόματος στο έργο βλ. Luigi Reitani, «„Heimkehr nach Galicien“. Heimat im Werk Ingeborg Bachmanns», στο Barbara Agnese-Robert Pichl (επιμ.), *Topographien einer Künstlerpersönlichkeit. Neue Annäherungen an das Werk Ingeborg Bachmanns. Internationales Symposium Wien 2006*, Königshausen & Neumann, Würzburg 2009, σσ. 31-46, και Jürgen Wertheimer, «Galizien», *Transitraum zum Untergang. Ingeborg Bachmanns Raum – Projektionen in Der Fall Franza*, στο Roger Bauer-Douwe Fokkema (επιμ.), *Space and boundaries in Literature Theory and Criticism*, τόμ. 2, Iudicium, Μόναχο 1988, σσ. 226-233.

τίτλο «Τα σκοτάδια της Αιγύπτου», η αφηγηματική φωνή περιγράφει εναλλάξ τις εντυπώσεις και τις εμπειρίες της Φράντσας και του Μάρτιν. Παρόλο που στην αρχή όλα δείχνουν ότι η Φράντσα αρχίζει να συνέρχεται στην έρημο, η σεξουαλική επίθεση που δέχεται από έναν άγνωστο λευκό καθίσταται γι' αυτή μοιραία. Το εν λόγω περιστατικό ξυπνά βίαιες αναμνήσεις από τον γάμο της με τον Τζόρνταν, η Φράντσα αυτοτραυματίζεται και πεθαίνει. Το βιβλίο τελειώνει με τις αναμνήσεις του Μάρτιν, ο οποίος κατά τη διάρκεια του ταξιδιού έχει ξαναβρεί την παλιά οικειότητα που τον συνέδεε με την αδελφή του, με τις σκέψεις του για την αινιγματική της αρρώστια και για τις κοινές τους μέρες στην έρημο.

Ξεκινώντας η Μπάχμαν από τη θέση ότι κάθε αρρώστια προέρχεται από την κοινωνία,³⁷² στο *Βιβλίο Φράντσα* δεν περιγράφει απλώς το ιστορικό της αρρώστιας της πρωταγωνίστριας, αλλά τη διαδικασία νόσησής της και ανιχνεύει τη σύνδεσή της με τις αιτίες. Στον προγραμματικό πρόλογο του μυθιστορήματος, απευθυνόμενη η συγγραφέας άμεσα στον αναγνώστη, αναφέρει ότι ο θάνατος της Φράντσας δεν ανάγεται μόνο στην αρρώστια:

Το βιβλίο ωστόσο δεν είναι απλώς και μόνο το οδοιπορικό μιας αρρώστιας. Στους τρόπους θανάτου περιλαμβάνονται και τα εγκλήματα. Το βιβλίο αυτό μιλάει για ένα έγκλημα.

Συνεχίζει διαπιστώνοντας:

Συχνά αναρωτιέμαι, όπως ίσως κι εσείς, πού έχει χαθεί το μικρόβιο του εγκλήματος – δεν μπορεί να εξαφανίστηκε έτσι στα ξαφνικά πριν από είκοσι χρόνια, μόνο και μόνο επειδή η εποχή δεν επιδαφιλεύει τιμές στον φόνο, δεν τον επιζητεί, δεν τον υποστηρίζει, δεν τον ενθαρρύνει και δεν τον παρασημοφορεί. Οι σφαγιασμοί βέβαια ανήκουν στο παρελθόν, οι δολοφόνοι όμως εξακολουθούν να ζουν ανάμεσά μας. [...] [Το βιβλίο] προσπαθεί να μας φέρει κοντά σε κάτι, να αναζητήσει κάτι, που δεν χάθηκε από τον κόσμο αυτόν. Διότι σήμερα είναι πολύ δυσκολότερο να διαπράξει κανείς έγκλημα, κι αυτό κάνει τα εγκλήματα τόσο περίτεχνα και επιδέξια, ώστε δεν τα αντιλαμβανόμα-

372. Ingeborg Bachmann, *Wir müssen wahre Sätze finden. Gespräche und Interviews*, Piper, Μόναχο 1983, σ. 110.

στε καν [...]. Ναι, ισχυρίζομαι, και θα προσπαθήσω τώρα να παρουσιάσω τις πρώτες αποδείξεις, ότι και στην εποχή μας πολλοί άνθρωποι δεν πεθαίνουν, αλλά δολοφονούνται. (σ. 10 κ.ε.)³⁷³

Αν έπρεπε να ορίσουμε επιγραμματικά τη θεματική του κύκλου *Τρόποι θανάτου*, θα μπορούσαμε να πούμε ότι κεντρικός προβληματισμός τους είναι η παρουσίαση των σχέσεων εξουσίας και βίας στη μεταπολεμική Αυστρία, όπως παρουσιάζονται μέσα από τη σφαίρα των διαπροσωπικών σχέσεων και των σχέσεων των δύο φύλων. Στη *Φράντσα* η αρρώστια και το έγκλημα, κυρίως όμως ο συνδυασμός τους, λειτουργούν ως «μικρόβιο του εγκλήματος» (σ. 10), ως μεταφορές για τον κυρίαρχο τρόπο σκέψης στη δυτική κοινωνία και για τους μηχανισμούς αποκλεισμού του μη ιδίου που προκύπτουν από αυτόν: η αρρώστια για την Μπάχμαν δεν είναι κάποιο τυχαίο γεγονός που πλήττει τη ζωή των ανθρώπων ούτε κάποια κακή μοίρα, αλλά φαινόμενο και τεκμήριο ψυχοκοινωνικών δομών.³⁷⁴

II. Η αρρώστια και τα συμπτώματά της. Η αφήγηση

Η Φράντσα υποφέρει από έντονα συμπτώματα που δεν αποκρυπτογραφούνται εύκολα, δεν συγκροτούν δηλαδή μια ακριβή εικόνα της ασθένειας, μπορεί και να αποτελούν έκφραση περισσότερων από μιας ασθένειών. Η Μπάχμαν στην εισαγωγή της αναφέρει ότι στον εσωτερικό κόσμο της πρωταγωνίστριάς της εκτυλίσσονται διαφορετικά δράματα. Είναι ξεκάθαρο, ωστόσο, ότι το κείμενο παραπέμπει σε μεγάλο βαθμό στα κλασικά συμπτώματα της υστερίας, όπως αυτά έχουν διατυπωθεί στις μελέτες του Φρόυντ:³⁷⁵ ένα είδος επιληπτικών κρίσεων, σπασμοί, τρέμουλο, παραισθήσεις, τραύλισμα, κρίσεις ιλίγγου και αίσθημα πνιγ-

373. Η αρίθμηση παραπέμπει στην ελληνική έκδοση του έργου· βλ. Ingeborg Bachmann, *Η περίπτωση Φράντσα*, μτφρ. Μαρία Αγγελίδου, Άγρα, Αθήνα 1992.

374. Rita Morrien, *Weibliches Textbegehren bei Ingeborg Bachmann, Marlen Haushofer und Unica Zürn*, Königshausen & Neumann, Würzburg 1996, σ. 119.

375. Στο σημείο αυτό συμφωνούν όλες οι ερμηνείες· βλ. π.χ. Rita Morrien, *Weibliches Textbegehren...*, ό.π., σ. 124, και Sabine Grimkowski, *Das zerstörte Ich. Erzählstruktur und Identität in Ingeborg Bachmanns «Der Fall Franza» und «Malina»*, Königshausen & Neumann, Würzburg 1992.

μού είναι κάποια από τα συμπτώματα που εμφανίζονται στη Φράντσα.

Τη στιγμή που τη βρίσκει ο αδελφός της, άρρωστη στο πατρικό τους, βλέπουμε πράγματι τη Φράντσα να ταράζεται από σπασμούς, ακριβώς όπως σε μια επιληπτική ή υστερική κρίση. Η κατάστασή της περιγράφεται ως εξής:

[...] τραύλιζε [...] κάτι πάσχιζε ακόμη να του πει και δεν μπορούσε να μιλήσει [...] έτρεμε και το κορμί της την τάραιζε τόσο που εκείνος δεν μπορούσε να τη συγκρατήσει με τα χέρια του, τη συγκλόνιζε ολόκληρη με σπασμούς ολόενα και πιο δυνατούς, τινάζοταν και τον έσπρωχνε μακριά της, ύστερα πάλι γαντζωνόταν πάνω του. (σσ. 40-41)

Συχνά, επίσης, θα δούμε τη Φράντσα να πνίγεται ή «να μην μπορεί να πάρει αέρα». Η Ortrud Gutjahr επιχειρεί μια ψυχαναλυτική ανάγνωση του μυθιστορήματος και επιμένει στις κρίσεις πνιγμού, οι οποίες δικαιολογούν τον χαρακτηρισμό *υστερικές κρίσεις*:³⁷⁶

Και κάποια μέρα έγινε, δεν ξέρω πότε ακριβώς άρχισε. Ξαφνικά, σ' ένα δείπνο, τρώγοντας ένα σνίτσελ βιεννουά, ένα φρούτο, ένα μήλο, ξέρεis, ήταν σαν το μήλο του παραμυθιού, είχα την μπουκιά το μήλο στο στόμα μου κι άρχισα να βήχω, αλλά ήξερα πως δεν είχα στραβοκαταπιεί, ήμουν σίγουρη, ξάφνου όμως μ' έπιασε βήχας τρελός, λες και το μήλο ήταν δηλητηριασμένο, κι αυτό συνεχιζόταν, συνεχιζόταν, και δεν μπορούσα να πάρω ανάσα. (σ. 111)

Σε άλλες σκηνές η Φράντσα ιδρώνει, αρνείται τη λήψη τροφής ή κάνει εμετό, σαν να ήθελε με τη βία να βγάλει κάτι μέσα από το σώμα της.³⁷⁷

376. Ortrud Gutjahr, *Fragmente unwiderstehlicher Liebe. Zur Dialogstruktur literarischer Subjektentgrenzung in Ingeborg Bachmanns «Der Fall Franza»*, Königshausen & Neumann, Würzburg 1988, σ. 116.

377. Βλ. Ortrud Gutjahr, *Fragmente...*, ό.π., σ. 116. Η ψυχολογική έρευνα έχει εντάξει τον εμετό και την ανορεξία στα χαρακτηριστικά συμπτώματα της υστερίας· βλ. Sigmund Freud, «Über den psychischen Mechanismus hysterischer Phänomene (1893)», *Studienausgabe*, τόμ. 6: «Hysterie und Angst», ό.π., σ. 18. Σε παλαιότερα σχεδιάσματα του έργου η Φράντσα αρνείται την τροφή: «[...] κι όταν γινόταν ηουχία στο σπίτι εγώ πήγαινα στο μπάνιο και άδειαζα όλο το πρωινό στη λεκάνη [...]. Το μεσημέρι το ίδιο» Monika Albrecht-Dirk Götsche (επιμ.), *Ingeborg Bachmann «Todesarten» - Projekt*, ό.π., σ. 60.

Η θεώρηση της υστερίας από τον Φρόυντ ως μιας αρρώστιας που έχει τη ρίζα της σε τραυματικά απωθημένα γεγονότα του παρελθόντος μπορεί να εφαρμοστεί στην περίπτωση της Φράντσας. Όταν ο Μάρτιν Ράννερ κάνει τη διάγνωση για την αδελφή του ότι «κατέρρεε και ότι εξαιτίας της αρρώστιας της υπέφερε ακόμα και "για την αρρώστια του άλλοτε", ότι έφερε πάνω της πολλά από τα σημάδια της παλιάς αρρώστιας» (σ. 58), περιγράφει στην πραγματικότητα τη δυνατή παρουσία του χθες στο παρόν της Φράντσας με τη μορφή οδυνηρών σωματοποιημένων αναμνήσεων.

Το σώμα της Φράντσας, πράγματι, αναπαράγει στη διάρκεια του ταξιδιού της στην έρημο αναμνήσεις από παλαιότερα βιωμένους φόβους κι αυτό εκφράζεται με κρίσεις νευρικής φοβίας. Κυρίαρχο αίσθημα εδώ είναι η απώλεια του ελέγχου του σώματός της, με ξαλάδες και ιλίγγους, κατά τους οποίους αισθάνεται το έδαφος να χάνεται κάτω από τα πόδια της, ενώ η ίδια δεν μπορεί να κινηθεί:

Τότε ο Νείλος φούσκωσε, έγινε ένα ζωντανό φίδι, που σάλεψε γοργά, σηκώνόταν και χαμήλωνε, ολόκληρος, η Φράντσα κρατήθηκε από το τραπεζάκι, τα γόνατά της λύγισαν, και σωριάστηκε στο σκαμνί που της έφερε ο Μάρτιν [...], προσπάθησε να κρατά το βλέμμα της καρφωμένο στο δάπεδο, δεν μπορούσε να ελέγξει αυτά τα παράθυρα που κατέβαιναν μέχρι κάτω [...], δεν μπορούσε να σηκώσει τα μάτια της [...]. Οι φωνές συγκεντρώθηκαν τώρα στο πάτωμα γύρω από τα πόδια της [...] στροβιλίζονταν στα πόδια της Φράντσας, όπου και να γύριζε να κοιτάξει, και τότε ο πύργος του Καίρου της έδωσε τη χαριστική βολή, άρχισε να ταλαντεύεται. (σ. 179 κ.ε.)

Η ταύτιση κάποιων τέτοιων περιγραφών με τη συμπτωματολογία που περιγράφει ο Φρόυντ αναφορικά με τις φοβικές νευρώσεις είναι εντυπωσιακή. Για τον ίλιγγο π.χ. αναφέρει ο Φρόυντ ότι συνοδεύεται από την αίσθηση ότι «το πάτωμα κινείται και φουσκώνει, τα πόδια βυθίζονται, δεν μπορείς να σταθείς όρθιος, ενώ, παρόλο που τα πόδια παραμένουν βαριά σαν μολύβι, τρέμουν και λυγίζουν».³⁷⁸

378. Sigmund Freud, «Über die Berechtigung, von der Neurasthenie einen bestimmten Symptomenkomplex als "Angstneurose" abzutrennen (1913)», *Studienausgabe*, τόμ. 6, ό.π., σ. 31 κ.ε.

Το χαρακτηριστικό, ωστόσο, που πάνω από όλα τοποθετεί τη Φράντσα στη «χορεία των μεγάλων υστερικών γυναικών της παγκόσμιας λογοτεχνίας»³⁷⁹ είναι η κατά διαστήματα απώλεια της ομιλίας και η έκφρασή της με μια σωματική γλώσσα, στην οποία εντέλει κατατάσσονται και τα συμπτώματα της αρρώστιας της.

Στη Φράντσα η αφηγηματική οπτική είναι αυτή του αδελφού και αυτή ενός ουδέτερου αφηγητή. Αυτές οι αφηγηματικές φωνές αντικαθιστούν εν πολλοίς τη φωνή της πρωταγωνίστριας. Έτσι κι εδώ η γυναίκα δεν εμφανίζεται ως υποκείμενο της ιστορίας της, αλλά ως «αντικείμενο αφήγησης».³⁸⁰ Στην αφηγηματική κατάσταση, όπως διαμορφώνεται στα σχεδιάσματα, φαίνεται πως επιδίωξη της Μπάχμαν ήταν να σχετικοποιήσει την οπτική της πρωταγωνίστριας της, χωρίς όμως να την ακυρώσει. Καθαρά από τη δική της οπτική έχουμε μόνο κάποιες αφηγήσεις αναμνήσεών της στο δεύτερο και το τρίτο κεφάλαιο, οι οποίες συχνά έχουν τη μορφή εσωτερικού μονολόγου.

Στο πρώτο κεφάλαιο, η Φράντσα δεν μπορεί καν να δημιουργήσει προτάσεις με συνοχή, «τραύλιζε» στην προσπάθειά της να επικοινωνήσει με τον Μάρτιν, «πάσχιζε ακόμα κάτι να του πει και δεν μπορούσε να μιλήσει» (σ. 40). Η Φράντσα συχνά βουβαινόταν, «είχε λόγια, κι ύστερα πάλι ούτε καν αυτά» (σ. 51). Προσπαθούσε έτσι με το βλέμμα της και μόνο να επικοινωνήσει με τον αδελφό της: «τον κοίταξε μ' επιμονή, βουβή ακόμα, σαν να 'πρεπε αυτός να καταλάβει κάποια επιθυμία της» (σ. 52). Αργότερα κατάφερε να αρθρώσει λόγο με κάποια συνοχή: «Η Φράντσα μιλούσε με ειρμό, αλλά πολύ αργά, σαν να έπρεπε να σπρώξει κάθε λέξη από τη ρίζα της γλώσσας μέχρι τα δόντια. Μετά το πράγμα καλυτέρευε γρήγορα, άρθρωνε μ' ευκολία» (σ. 52). Κατά καιρούς έπε-

379. Βλ. Sara Lennox, «Geschlecht, Rasse und Geschichte in *Der Fall Franza*, περ. *Text + Kritik: Sonderband Ingeborg Bachmann*, Μόναχο 1984, σσ. 156-179 (εδώ σ. 165), και Christine Kanz, *Angst und Geschlechterdifferenz. Ingeborg Bachmanns «Todesarten» - Projekt in Kontexten der Gegenwartsliteratur*, Metzler, Στουτγάρδη-Βαϊμάρη 1999, σ. 55.

380. Sabine Grimkowski, *Das zerstörte Ich...*, ό.π., σ. 18. Γενικότερα για την αφηγηματική οργάνωση του μυθιστορήματος βλ. στο ίδιο, σσ. 8-50, και Michèle Pommé, *Ingeborg Bachmann - Elfriede Jelinek. Intertextuelle Schreibstrategien in «Malina», «Das Buch Franza», «Die Klavierspielerin» und «Die Wand»*, Röhrig Universitätsverlag, St. Ingbert 2009, σσ. 34-38.

φτε σε νεκρική ακαμψία. «Όταν συνερχόταν από τη νεκρική ακαμψία της, μιλούσε, βέβαια, μιλούσε πολύ, όχι όμως για κάποιο ζήτημα, προτιμούσε τα περασμένα» (σ. 62).

Το δεύτερο κεφάλαιο που διαδραματίζεται στο πλοίο για την Αίγυπτο αποδίδεται σε μεγάλο μέρος από την οπτική της Φράντσας, ενώ παρεμβαίνει και η αφηγηματική φωνή. Η Φράντσα προσπαθεί να εξωτερικεύσει τα βιώματα και τα αισθήματά της, απευθυνόμενη στον αδελφό της. Μιλάει για το παρελθόν με έναν λόγο που παραπέμπει στους ελευθέρους συνειρμούς της ψυχαναλυτικής πράξης.³⁸¹ Οι διάλογοι, ωστόσο, δεν είναι ισότιμα μοιρασμένοι ανάμεσα στους ομιλητές, η διαλογική δομή συχνά υποχωρεί δίνοντας τη θέση της σε αποσπασματικούς μονολόγους της Φράντσας. Φαίνεται πως εδώ η ηρωίδα βρίσκει μια γλώσσα έκφρασης, ωστόσο όχι απρόσκοπτα: η προσπάθειά της να μιλήσει για το παρελθόν συνοδεύεται από σωματικά συμπτώματα: «Είναι δύσκολο να τα διηγηθώ. Αχ, πάλι δεν μπορεί να πάρει αέρα, γέλασε, η ανάσα της ακουγόταν σφυριχτή, είχε καρφώσει το βλέμμα στα χέρια της, είχαν κάνει φουσκάλες που έσκαγαν, αλλάζω δέρμα, είπε, βλέπεις, όλα θα πάνε καλά, ρίχνω το παλιό και αποκτώ καινούριο» (σ. 102). Η *talking cure*, όμως, φαίνεται πως λειτουργεί για τη Φράντσα θετικά, εφόσον, έστω και παροδικά, θα τη δούμε στην Αίγυπτο απαλλαγμένη από τον φόβο.

Στο τρίτο κεφάλαιο υπάρχει εναλλαγή ανάμεσα στις τρεις αφηγηματικές φωνές, του Μάρτιν, της Φράντσας και του αφηγητή. Οι διαφορετικοί αφηγηματικοί τρόποι, η έλλειψη ενός σταθερού αφηγητή και τα θραύσματα εμβόλιμων εσωτερικών μονολόγων της Φράντσας οδηγούν τη Sigrid Weigel στο να χαρακτηρίσει το μυθιστόρημα ως τόπο «διάλυσης της αφηγηματικής τάξης».³⁸²

381. Christine Kanz, *Angst und Geschlechterdifferenz...*, ό.π., σ. 55.

382. Sigrid Weigel, «Ein Ende mit der Schrift. Ein anderer Anfang. Zur Entwicklung von Ingeborg Bachmanns Schreibweise», περ. *Text + Kritik: Zeitschrift für Literatur: Sonderband Ingeborg Bachmann*, ό.π., σσ. 58-92 (εδώ σσ. 86-87). Παρόμοια και η Marianne Schuller υπογραμμίζει –σε συνδυασμό και με το μη ολοκληρωμένο του μυθιστορήματος– τον αποδομητικό χαρακτήρα του: βλ. «Wider den Bedeutungswahn: Zum Verfahren der Dekomposition in *Der Fall Franza*», περ. *Text + Kritik...*, ό.π., σσ. 150-156 (εδώ σ. 150).

III. Ο αδελφός Μάρτιν

Ο Μάρτιν είναι γεωλόγος και ιστορικός, ενσαρκώνει επομένως τον ερευνητή που μπορεί να αποκρυπτογραφήσει και να ανασκευάσει από ευρήματα και θραύσματα μια ιστορία. Το κείμενο τον παρουσιάζει ήδη στην πρώτη σελίδα παραπέμποντας στον διάσημο αιγυπτιολόγο του 19ου αιώνα Σαμπολιόν, ο οποίος «πρώτος έριξε φως σε μια γραφή» (σ. 13), εννοώντας ότι πρώτος πέτυχε να αποκρυπτογραφήσει τα αιγυπτιακά ιερογλυφικά. Έτσι εισάγεται αρκετά νωρίς στο κείμενο η διαδικασία της αποκρυπτογράφησης.³⁸³ Ο Μάρτιν προσεγγίζει τη Φράντσα με έναν μεταφορικό λόγο που σχετίζεται και με την άλλη ιδιότητα, αυτή του γεωλόγου:

Και πριν ο Μάρτιν ρωτήσει το παραμικρό την αδελφή του, πριν σχηματίσει μια κάποια εικόνα μέσα στο μυαλό του, ήθελε να γνωρίσει τη φύση του εδάφους της, όχι, κάτι παραπάνω απ' αυτό, γιατί το έδαφος το γνώριζε ήδη κατά κάποιον τρόπο, αλλά αυτά που είχαν επισωρευτεί και μετακινηθεί πάνω του, τους πλάνητες λίθους, τις νέες πτυχώσεις και τη δύναμη των κοιτασμάτων. Ωραία λόγια είχαν στη γεωλογία. Δύναμη των κοιτασμάτων. Και ποια καινούρια μέταλλα βρίσκονταν εγκλεισμένα στο πρόσωπό της. (σ. 82)

Στις γεωλογικές μεταφορές του Μάρτιν η προσωπικότητα της Φράντσας παρουσιάζεται σαν γεωλογική διαστρωμάτωση, όπου το οικείο έδαφος αποτελεί την παιδική ηλικία και τη νεότητα, ενώ τα επόμενα στρώματα, οι προσμείξεις ή οι μετατοπίσεις, προέρχονται από το στίγμα

383. Στην προσέγγιση της ιστορίας της αδελφής του υπάρχει και μια αστυνομική διάσταση: «Στάθηκε λοιπόν εκεί δα, σαν αληθινός αστυνομικός επιθεωρητής, που έμπαινε για πρώτη φορά στον χώρο κι έπρεπε να σημαδέψει με την κιμωλία τα χνάρια των ποδιών και των ποτηριών για να μπορεί να θυμάται αργότερα με ακρίβεια που είχε σταθεί ο καθένας [...]. Και τώρα στεκόταν μέσα σ' αυτό το σαλόνι, που του έλεγε ένα σωρό πράγματα, αλλά τίποτα για τη Φράντσα που πηγαίνανε ποτήρια, που τριγύριζε ανάμεσα στους καλεσμένους πανταχού παρούσα» (σ. 24 κ.ε.). Βλ. και Annika Nickenig, *Devianz als Strategie: Aneignung und Subvertierung pathologisierter Weiblichkeit bei Autorinnen des 20. Jahrhunderts*, Königshausen & Neumann, Würzburg 2014, σ. 110.

που αφήνουν οι μεταγενέστερες εμπειρίες. Στη μεταφορικήτητα που χρησιμοποιεί ο Μάρτιν ανήκει και ο χαρακτηρισμός *απολίθωμα* για τον Λέο Τζόρνταν, ο οποίος αφενός παραπέμπει στην ηλικία και στο στάτους του Τζόρνταν (καθηγητής, με μεγάλη ηλικιακή διαφορά από τη Φράντσα), αφετέρου στα σημάδια που αποτυπώνει στο μόρφωμα Φράντσα. Η πρώτη πρόταση του μυθιστορήματος είναι χαρακτηριστική: «Υπεύθυνος για τον χαμό της αδελφής του Μάρτιν ήταν ο Καθηγητής, το Απολίθωμα».

Με τη φιγούρα του Μάρτιν εισάγεται μια θεωρητική αρχή στο μυθιστόρημα και ένας τρόπος παρατήρησης που μοιάζει με το αρχαιολογικό μοντέλο μνήμης του Βάλτερ Μπένγιαμιν, σύμφωνα με το οποίο όποιος θέλει να πλησιάσει το επιστρωματωμένο παρελθόν του πρέπει να λειτουργήσει σαν κάποιος που σκάβει.³⁸⁴ Η αναζήτηση των αιτιών για την αρρώστια της Φράντσας από τον Μάρτιν με όρους γεωλογικούς και αρχαιολογικούς παρουσιάζει μια ξεκάθαρη αναλογία με τη μεταφορά του Φρόντ για τη δουλειά του ψυχαναλυτή. Στο κείμενό του για την *Αιτιολογία της υστερίας* παρομοιάζει το έργο αυτού που θα αναζητήσει τις αιτίες των υστερικών συμπτωμάτων με μια αρχαιολογική έρευνα σε ένα άγνωστο πεδίο, όπου ανάμεσα «σε ερείπια, θραύσματα κιόνων, πίνακες με μισοσβησμένες και δυσανάγνωστες επιγραφές» θα φέρει στην επιφάνεια το «βαθιά θαμμένο» και θα αποκαταστήσει απομακρύνοντας τις επιχωματώσεις ένα μήνυμα με νόημα.³⁸⁵ Η μεταφορά του ιερογλυφικού, τέλος, που διατρέχει το έργο από το πρώτο κεφάλαιο ως το τελευταίο συνδέεται επίσης με τον Φρόντ και το έργο του *Ερμηνεία ονείρων*, όπου η γλώσσα του ονείρου παρομοιάζεται με ιερογλυφικό προς αποκρυπτογράφηση.³⁸⁶ Στο κείμενο μέσω του Μάρτιν ανταπύσσεται μια σχέση μεταξύ γεωλογίας, αρχαιολογίας και ψυχανάλυσης. Σε αντίθεση με τη φιγούρα του ψυχιάτρου Τζόρνταν που ενδιαφέρεται

384. Sigrid Weigel, *Ingeborg Bachmann: Hinterlassenschaften unter Wahrung des Briefgeheimnisses*, Zsolnay, Βιέννη 1999, σσ. 509-525 (εδώ σ. 517 κ.ε.).

385. «Για το αν άξιζε η δουλειά αυτή, τα ευρήματα μιλούν από μόνα τους: Τα τείχη ανήκαν σε κάποιο παλάτι, από τους κίονες συναρμολογείται ένας ναός [...] οι πολυάριθμες επιγραφές αποκαλύπτουν ένα αλφάβητο και μια γλώσσα, η αποκρυπτογράφηση της οποίας προσφέρει ασύλληπτες πληροφορίες για τα γεγονότα της αρχαίας εποχής» S. Freud, «Zur Ätiologie der Hysterie», *Studienausgabe*, τόμ. 6, ό.π., σσ. 53-81 (εδώ σ. 54).

386. Sigmund Freud, «Traumdeutung», *Studienausgabe*, τόμ. 2, ό.π., σ. 281.

μόνο για την παθολογία του ψυχικού νοσήματος, η συγγραφέας συνδέεται εδώ με μια παράδοση ψυχαναλυτικής πράξης που ενδιαφέρεται να βρει το γιατί.³⁸⁷

«Γιατί της είχε συμβεί αυτό που της είχε συμβεί, και πώς είχε φτάσει να καταστραφεί σε τέτοιο σημείο;» (σ. 82). Αυτό το ερώτημα απασχολεί τον αδελφό και προσπαθεί να βρει απαντήσεις. Στο τέλος θα μάθει κάτι για την αρρώστια και τους λόγους της καταστροφής της αδελφής του. Οι αναμνήσεις του Μάρτιν από τη Φράντσα προέρχονται από την παιδική τους ηλικία και είναι απολύτως θετικές: τον παραπέμπουν σε ένα αίσθημα προστασίας και ασφάλειας που ένιωθε όταν ήταν μαζί με την αρκετά μεγαλύτερή του αδελφή, μεγαλώνοντας σ' ένα σπίτι χωρίς γονείς. Στη σχέση της με τον Μάρτιν η Φράντσα κατέχει επομένως τη θέση της «αδελφής-μητέρας», ενώ με τον Τζόρνταν τη θέση «κόρης-ερωμένης».³⁸⁸ Για τη σχέση και τον γάμο της αδελφής του με τον Τζόρνταν, ο Μάρτιν αναφέρει «αξιοποιώντας τις φρέσκες ακόμη επιστημονικές του γνώσεις» ότι εκείνη «παντρεύτηκε την εικόνα ενός πατέρα, μια πατρική *imago*» (σ. 39).

Η Φράντσα που συναντά τώρα, βαριά άρρωστη στο πατρικό σπίτι στη Γαλικία, διαφέρει τόσο ριζικά από την αδελφή των αναμνήσεών του που δεν την αναγνωρίζει. Η σκηνή της μη αναγνώρισης ανακαλεί την κατεξοχήν υστερική ηρωίδα της αυστριακής λογοτεχνίας, την Ηλέκτρα του Ούγκο φον Χόφμανσταλ. Και στις δύο περιπτώσεις, υπάρχει στενή σχέση μεταξύ των ηρωίδων με τον αδελφό τους, και στις δύο περιπτώσεις ο αδελφός που επιστρέφει ύστερα από χρόνια (Ορέστης, Μάρτιν) τρομάζει στη θέα της αδελφής και αδυνατεί να την αναγνωρίσει. Η μη αναγνώριση παραπέμπει στην απώλεια ταυτότητας, στην εκμηδένιση του εαυτού, κάτι που οι δυο ηρωίδες κατανοούν, όταν είναι πολύ αργά, όταν και οι δυο βρίσκονται αμετάκλητα κοντά στο τέλος.³⁸⁹

387. Sigrid Weigel, *Ingeborg Bachmann: Hinterlassenschaften...*, ό.π., σ. 518.

388. Στο ίδιο, σ. 516.

389. Στις αναλογίες μεταξύ των έργων παραπέμπει και η Sabine Grimkowski, *Das zerstörte Ich...*, ό.π., σ. 53. Η αγάπη των δύο αδελφών, Φράντσας και Μάρτιν, η οποία στις περιγραφές των αναμνήσεων της παιδικής ηλικίας από την οπτική του Μάρτιν έχει και μια αγνή ερωτική χροιά, παρουσιάζεται ως ένας αρχικός και ασφαλής παράδεισος. Η διάσταση αυτή του μυθιστορήματος παραπέμπει στο έργο *Ο Άνθρωπος χωρίς ιδιότητες* του Μούζιλ και στην ερωτική σχέση μεταξύ των δύο αδελφών, Ούλριχ και Αγκάτε. Αλλά και στο ποίημα *Ισις και Όσιρις*,

IV. Η περιπτωσιοποίηση της Φράντσας από τον σύζυγό της καθηγητή κ. Τζόρνταν

Όταν ο Μάρτιν χαρακτηρίζει την αρρώστια της Φράντσας ως *αρρώστια του άλλοτε*, επινοεί έναν μη ιατρικό όρο για να αποδώσει το γεγονός ότι η τωρινή συμπτωματολογία της ανάγεται σε τραυματικές εμπειρίες του παρελθόντος, κυρίως στον γάμο της, που φθάνουν ως το παρόν. Το ότι τα σωματικά συμπτώματα της Φράντσας συνδέονται με τις θαμμένες αναμνήσεις της μας επιτρέπει να συγκρίνουμε το έργο με τη δομή και την οργάνωση των αναμνήσεων στις *Μελέτες για την υστερία* των Μπρόνερ-Φρόυντ.³⁹⁰ Πάνω στο πλοίο για την Αίγυπτο, η Φράντσα μιλάει για το παρελθόν της, αρχίζει να εξωτερικεύει τα αισθήματά της και από τότε όνειρα, αναμνήσεις και παραισθήσεις δεν την αφήνουν ούτε λεπτό. Η απόπειρα διαφυγής που επιχειρεί φαίνεται καταδικασμένη, η Φράντσα κουβαλάει μαζί της στο ταξίδι όλο το τραυματικό παρελθόν, σαν να μην μπορεί να φύγει από τη Βιέννη:

Όπως στο καράβι [...], όπου δεν μπορούσε να συνειδητοποιήσει ότι βρισκόταν πάνω σε ένα καθωσπρέπει πλοίο, παρά νόμιζε ότι ταξίδευε και κλυδωνιζόταν μ' ολόκληρη τη Βιέννη, με ασταμάτητα κλάματα, και χτυπούσε την πόρτα της καμπίνας σαν να ήθελε να ξεφύγει από τη Βιέννη, από το σπίτι της, ή από μια αίθουσα χειρουργείου. (σ. 131)

Από τις θραυσματικές αναμνήσεις της Φράντσας προκύπτει ότι ο Τζόρνταν συμπεριφερόταν ως γιατρός και μέσα στον ίδιο του τον γάμο, εφαρμόζοντας και εδώ την ιεραρχική σχέση μεταξύ γιατρού και ασθενούς. Από την αρχή του γάμου τους γίνεται η αυθεντία στην ερμηνεία των αισθημάτων και των αναμνήσεων της Φράντσας, υποτιμώντας συνεχώς τη δική της άποψη και αποδίδοντας στις ενέργειες και στη στάση της

επίσης του Μούζιλ, στο οποίο θεματοποιείται η μυθική αναίρεση της διαφοράς μεταξύ των δύο φύλων μέσω μιας πρωτόγονης διαδικασίας. Για το θέμα βλ. Ortrud Gutjahr, *Fragmente unwiderstehlicher Liebe...*, ό.π., σσ. 75-79.

390. Οι περιπτώσεις ασθενείας που περιγράφονται στις *Μελέτες* ξεκινούν με τα συμπτώματα της κάθε ασθενούς, παρουσιάζουν στη συνέχεια σταδιακά τις τραυματικές αναμνήσεις του παρελθόντος οι οποίες οδηγούν στη θεραπεία-ίαση.

κάτι το παθολογικό. Η Φράντσα έβλεπε τα γεγονότα της ζωής της μέσα από τη συνεχή ανάλυση του συζύγου της «να *ζυγίζονται, να ανατέμνονται, να διαλύονται, να αναλύονται, να γίνονται σκόνη*» (σ. 78), και τον εαυτό της να υποβαθμίζεται ολοένα και περισσότερο σε αντικείμενο: «*Γιατί δεν το πρόσεξα ποτέ μου; Διαμέλιζε όλους τους ανθρώπους, ώσπου δεν έμενε τίποτα πια, τίποτα πέρα από μια διάγνωση, μια ιστορική αναφορά*» (σ. 106). Ο Τζόρνταν αφήνει ξεκάθαρα υπονοούμενα στη Φράντσα ότι αυτή αποτελεί αντικείμενο της επιστημονικής του έρευνας. Δεν κάνει καμιά προσπάθεια να κρύψει τις σημειώσεις με τις παρατηρήσεις και τα συμπεράσματά του που αφορούσαν το πρόσωπό της. Η κειμενοποίηση των παρατηρήσεων καθιστά τη Φράντσα *περιστατικό*. Η ανάλυση του Τζόρνταν γίνεται μια *τελεστική* (performativ) πράξη, η οποία ενισχύει, προκαλεί σχεδόν, στο παρατηρούμενο πρόσωπο αυτό που καταγράφει: μια παθολογική κατάσταση. Τα δήθεν τυχαία αφημένα σε κοινή θέα χαρτιά με τις σημειώσεις του Τζόρνταν προκαλούν στην αρχή υποψίες στη Φράντσα και την οδηγούν τελικά στην παράνοια:

Δεν ξέρω αν ήθελε να το βρω τότε κιόλας. [...] Από τότε και μετά έβρισκα συχνά τέτοια χαρτιά, μερικές φορές λακωνικά σημειώματα [...]. Με μελετούσε, με περιεργαζόταν, με ανέλυε, ετοίμαζε τη διάγνωση του. Ήμουν μια περίπτωση, με έσπρωχνε σ' αυτή την κατάσταση, στην περίπτωση, στην πτώση». (σ. 111)

Φαίνεται πως η νόσος της Φράντσας είναι εργαστηριακή, είναι αποτέλεσμα μιας *κατασκευής*, έχει παραχθεί στο εργαστήριο του Τζόρνταν.³⁹¹ Η Φράντσα σταδιακά γίνεται αυτό που έχει διαγνώσει γι' αυτήν ο σύζυγός της, καθηγητής ψυχιατρικής. Η Marianne Schuller ερμηνεύει το μυθιστόρημα από την οπτική της φροϋδικής περίπτωσης *Ντόρα* σαν μια ανάποδη μελέτη υστερίας, στην οποία η ψυχάνάλυση (εδώ εκπροσωπείται από τη φιγούρα του Τζόρνταν) ως πατριαρχική επιστήμη δεν προσφέρει δυνατότητες θεραπείας, αλλά αποτελεί η ίδια αιτία της υστερίας.³⁹²

391. Annika Nickenig, *Devianz als Strategie...*, ό.π., σ. 120.

392. Marianne Schuller, «Wider den Bedeutungswahn: Zum Verfahren der Dekomposition in *Der Fall Franz*», περ. *Text + Kritik*..., ό.π., σσ. 150-156 (εδώ σ. 151).

Η Φράντσα αισθάνεται πως ο Τζόρνταν επιχειρούσε να εξαλείψει το όνομά της, την ταυτότητά της. Θυμάται την τάση του για γενίκευση στα πρωτόκολλα παρατηρήσεων που συνέτασσε και τον βραχυγραφικό τρόπο με τον οποίο αναφερόταν στο όνομά της: «*Προτίμηση της Φ. για τα φιλιά με τη γλώσσα, στοπ, λαχτάρα και όχι αισθησιασμός, στοπ, νομίζω ότι θα πνιγώ από τα γέλια, παρατήρησα τη Φ. στο τηλέφωνο. Η Φ. πιθανόν λεσβία [...]. Ζήτησα εξηγήσεις από τη Φ. Η Φ. ζήτησε συγγνώμη. Η Ε. δεν θα ζητούσε ποτέ συγγνώμη. Εντοπισμός της διαφοράς. Στοπ*» (σ. 114 κ.ε.). Το πρωτόκολλο, γραμμένο σε τηλεγραφικό λόγο, δείχνει ξεκάθαρα την αποστασιοποίηση του αναλυτή Τζόρνταν από τη γυναίκα του και τη μηδενική συναισθηματική συμμετοχή του, και φαίνεται ότι εντάσσει τη Φράντσα σε μια σειρά περιπτώσεων. Η όποια ατομική αξία της μειώνεται στο επίπεδο των παθολογικών ιδιοτεροτήτων της. Στις σημειώσεις του Τζόρνταν, η Φράντσα συρρικνώνεται στην *περίπτωση Φ.*

Ως κορύφωση αυτής της διαδικασίας αντιλαμβάνεται η Φράντσα την παράλειψη του ονόματός της από τη λίστα των συνεργατών σε ένα βιβλίο που εξέδωσε ο Τζόρνταν, στο οποίο είχε συνεργαστεί και η ίδια, κάτι που η Φράντσα αντιλαμβάνεται ως πλήρης σβήσιμο της προσωπικότητάς της:

[...] τα δοκίμια της τελευταίας διόρθωσης του βιβλίου είχαν έρθει [...] και είδα, εκεί που γράφονται οι ευχαριστίες προς τους συνεργάτες [...] το όνομά μου έλειπε, και δεν ήταν αυτό που με στεναχωρούσε, δεν μ' ένοιαζε τόσο για την παράλειψη του ονόματός μου, διέκρινα όμως σ' αυτή την παράλειψη μια μορφή προειδοποίησης. Ήθελε να με παραλείψει, να με απαλείψει, ήθελε να εξαφανίσει το όνομά μου, για να μπορώ στη συνέχεια να εξαφανιστώ κι εγώ η ίδια. (σ. 118 κ.ε.)

Η Φράντσα βιώνει αυτό το «κειμενικό» σβήσιμο σαν προάγγελό της εξάλειψής της και νιώθει έναν παραλυτικό φόβο ότι θα δολοφονηθεί από τον άνδρα της, κάτι που εξελίσσεται σε φοβία και κορυφώνεται σε έναν φόβο για τον φόβο.³⁹³ Αυτός ο φόβος συνοδεύεται από σωματικά

393. «*Μιλώ για τον φόβο. [...] Είναι έφοδος, είναι τρόμος, είναι η γιγάντια επίθεση ενάντια στη ζωή. Η λαμνητόμος, προς την οποία οδεύουμε μέσα στην άμαξα, προς τον δήμο [...]*» (σ. 112 κ.ε.).

συμπτώματα που η Φράντσα τα εμφανίζει ακόμη και κατά τη διάρκεια του ταξιδιού της στην Αίγυπτο.³⁹⁴

V. Τα σκοτάδια της Αιγύπτου. Αναζήτηση ταυτότητας

Το τρίτο κεφάλαιο του έργου, «Τα σκοτάδια της Αιγύπτου»,³⁹⁵ διαπερνάται πλήρως από αναφορές, αναμνήσεις και φλας μπακ στην εποχή της Βιέννης. Οι όποιες εντυπώσεις και εμπειρίες του παρόντος ενεργοποιούν αυτομάτως βιώματα του παρελθόντος. Είδαμε ότι στο πλοίο για την Αίγυπτο η Φράντσα ένιωθε να ταξιδεύει μαζί της και η Βιέννη, το λεωφορείο της ερήμου περνά τώρα μέσα από τη σχέση της με τον Τζόρνταν, στη λάσπη του Νείλου πνίγεται άλλη μια φορά, μη μπορώντας να αρθρώσει λέξη, όπως τόσες φορές στον γάμο της. Η έρμημος εμφανίζεται στο μυθιστόρημα ως τόπος της ανάμνησης και της επανάληψης, αλλά όχι της ίασης. Η Φράντσα, όμως, φαντασιώνεται εξαρχής την έρμημο της Αιγύπτου ως «καθαρήριο»: «*Το μεγάλο άσυλο, το μεγάλο καθαρήριο, κανείς δεν τον ξεφεύγει, αν κι είναι από παντού ορθάνοιχτο: κανείς δεν τον ξεφεύγει, αραβικό, λιβνικό στις υποδιαιρέσεις του, αμμάδες, πετρώδες [...]. Το άσυλο τους είχε υποδεχτεί*» (σ. 125).³⁹⁶ Παρ' όλ' αυτά

394. Ως ψυχίατρος ο Τζόρνταν εκπροσωπεί την πίστη στην παντοδυναμία της επιστήμης και της λογικής, την πρόοδο της ιατρικής, έναν ωφελιμιστικό ορθολογισμό. Ακριβώς αυτό καταγγέλλει η Μπάχμαν χαρακτηρίζοντας τη στάση του Τζόρνταν ως «ερμηνευτική μανία» (σ. 114) στον βωμό της οποίας θυσιάζονταν άνθρωποι και σχέσεις: «*Δεν ήμουν άρρωστη, δεν πήγα σ' αυτόν σαν πελάτισσα. Αυτό θα τον δικαιολογούσε κάπως. Τον πλησίασα, τον εμπιστεύτηκα τον εαυτό μου, γιατί τι είναι ο γάμος, αν δεν είναι εμπιστοσύνη;*» (σ. 114).

395. Το κεφάλαιο απηχεί και πολλές από τις εμπειρίες της συγγραφέως στο ταξίδι της στην Αίγυπτο και το Σουδάν που πραγματοποίησε το 1964· βλ. Adolf Opel, Ingeborg Bachmann in Ägypten: «*Landschaft, für die Augen gemacht sind*», Deuticke, Βιέννη 1996. Άλλωστε όλοι οι τόποι δράσης του έργου (Καρινθία, Βιέννη, Αίγυπτος) παρουσιάζουν συνάφεια με τη βιογραφία της συγγραφέως, αποτελώντας συνάμα και μια φανταστική τοπογραφία: βλ. Monika Albrecht-Dirk Götsche (επιμ.), Ingeborg Bachmann «*Todesarten*» - Projekt, ό.π., σ. 78.

396. Η Gutjahr βλέπει στον τοπογραφικό συμβολισμό του έργου μια παραλλαγή της *Θείας Κωμωδίας* του Δάντη. Η Φράντσα μετακινείται από τον παράδεισο της Καρινθίας στην κόλαση της Βιέννης και από κει στο καθαρήριο της ερήμου· βλ. Ortrud Gutjahr, *Fragmente unwiderstehlicher Liebe...*, ό.π., σ. 137.

η αρρώστια της εκδηλώνεται εδώ όλο και πιο ξεκάθαρα. Η συμπτωματολογία εντείνεται, γίνεται κυριολεκτική, δηλαδή ο ψυχικός πόνος μεταφράζεται σε σωματικό. Το περιγραφόμενο στο έργο ταξίδι μέσα από την έρημο μπορεί να διαβαστεί ως ταξίδι μέσα από την αρρώστια και την επιτεινόμενη *ερήμωση*³⁹⁷ της πρωταγωνίστριας.

Η Φράντσα δείχνει αποφασισμένη να έρθει αντιμέτωπη με τον εαυτό της: «*Εγώ ή εγώ. Εγώ και η έρημος. Ή Εγώ και το άλλο. Αποκλειστικά, χωρίς ημίμετρα, το Εγώ και το εγώ ήρθαν αντιμέτωπα*» (σ. 129). Αρχίζει να βρίσκει τη δική της γλώσσα και να εκφράζει χωρίς λογοκρισία τις σκέψεις της:³⁹⁸

Ύστερα η Φράντσα έπεσε πάλι στις σκέψεις της, τα πόδια και τα χέρια της σφίχτηκαν, γύρισαν, κι εκείνη συνέχισε να πέφτει, λέγοντας και ξαναλέγοντας κάτι για τα στενογραφημένα σημειώματα στους φακέλους του Τζόρνταν, η περίπτωση Φ., να τι ήμουν: μια περίπτωση! Και μετά άρχισε να κλαίει, χωρίς σταματημό: το σώμα μου είναι ολόκληρο μια πληγή, παντού, σε κάθε σημείο έχει σηματοθευτεί από τις προσβολές. Δεν μπορώ να συνεχίσω έτσι τη ζωή μου. Δεν μπορώ. Πόσες φορές πρέπει ακόμη να βουτήξω στον Νείλο, για να τις ξεπλύνω από πάνω μου; (σ. 156)

Εδώ στην Αίγυπτο ξεχωρίζουν δύο γεγονότα που φαίνεται πως επιταχύνουν την καταστροφή της Φράντσας. Τη μέρα των εγκαινίων του φράγματος του Ασουάν, η Φράντσα χώνεται στη λάσπη του Νείλου με την ιδέα ότι θα ιαθεί: «*Θα δεις*», έλεγε στον Μάρτιν με «*πυρετώδη επισημότητα, η λάσπη του Νείλου θα με γιατρέψει*» (σ. 153), και του ζητά να τη σκεπάσει ολόκληρη με λάσπη, πράγμα που εκείνος κάνει ώσπου η Φράντσα αρχίζει να μοιάζει με μούμια:

Η Φράντσα σάλεψε μέσα στη λάσπη, η άμμος κύλησε μέσα στο στόμα της, στα μάτια, κόντευε να πνιγεί. Μια κίνηση ακόμα και θα πνιγόταν στ' αλήθεια. Αν φώναζε, η άμμος θα χωνόταν ορμητικά μέσα της, κλείνοντας της τον λαιμό. Ο Μάρτιν προσπάθησε να τη σηκώσει, δεν τα

397. Monika Albrecht-Dirk Götsche (επιμ.), Ingeborg Bachmann «Todesarten» - Projekt, ό.π., σ. 272.

398. Sabine Grimkowski, *Das zerstörte Ich...*, ό.π., σ. 42 κ.ε.

κατάφερε, έσπασε την ξεραμένη λάσπη και την τράβηξε. Γιατί δεν μιλούσες; Γιατί δεν είπες τίποτα; Με δακρυσμένα μάτια προχώρησε τρεκλίζοντας μέχρι το νερό, έφτυσε την άμμο, βούλιαξε στον Νείλο. Ήθελα να φωνάξω, πάντα το ήθελα. Αλλά ποτέ μου δεν τα κατάφερα. [...] Όταν άρχιζα να πνίγομαι, έβγαινα εγκαίρως από το δωμάτιο. (σ. 155)

Σε αυτό το θάψιμο που την αναγκάζει σε ακινησία και απειλεί να την πνίξει, αναγνωρίζει η Φράντσα μια αναλογία με τον γάμο της: κι εκεί αισθανόταν άφωνη και αδύναμη για οποιαδήποτε κίνηση, έτσι που ούτε να φωνάξει *βοήθεια* δεν μπορούσε. Τα επίπεδα χρόνου και πραγματικότητας εδώ συγχέονται, η εμπειρία του παρόντος επικαλύπτεται από το παρελθόν, το ψυχικό επίπεδο βρίσκεται σε αντιστοιχία με το σωματικό-συμπτωματικό. Η Φράντσα συνδέει την αφωνία με τις κρίσεις πνιγμού που της συνέβαιναν. Το αίσθημα πνιγμού στη λάσπη παραπέμπει στην αδυναμία άρθρωσης λόγου στον γάμο της.³⁹⁹ Το επεισόδιο αυτό είναι κομβικό: «*Η Φράντσα δεν είχε φτάσει στο Λούξορ, είχε φτάσει σε έναν σταθμό της αρρώστιας της, δεν είχε διασχίσει την έρημο, είχε διασχίσει την αρρώστια*» (σ. 152 κ.ε.).

Το δεύτερο επεισόδιο είναι αυτό που περιγράφεται προς το τέλος του βιβλίου και στο οποίο η Φράντσα πέφτει θύμα βιασμού κοντά στην πυραμίδα της Γκίζας:

[...] και στηρίχτηκε πάλι στον τοίχο για να σηκωθεί, ήθελε μόνο να με τρομάξει, κι αυτός στη Βιέννη το ίδιο, να με τρομάξει, όπως πάντα, κι εγώ τρομάζω εύκολα, από τότε ακόμα, το έχουν ανάγκη, στη Βιέννη άνοιγε τα περιοδικά και τις εγκυκλοπαίδειες, προχωρούσε στους διαδρόμους της βιβλιοθήκης και ξεφύλλιζε βιβλία, με τις τελευταίες της δυνάμεις σύρθηκε και σηκώθηκε στηριγμένη στη βιβλιοθήκη, επιδειξιμανία, σατυρίαση, θα 'πρεπε από τότε κιόλας να το ψάξει, να το

399. Παραδείγματα για την αφωνία της Φράντσας αποτελούν και οι επιστολές που ξεκίνησε να γράφει και δεν ολοκλήρωσε ποτέ προς τον Μάρτιν ή τον Τζόρνταν: «*Αγαπητέ μου Μάρτιν, χτες στο Εσπρέσο, μ' όλα αυτά τα πακέτα αλόγουρά μου, δεν μπορούσα αίφνης να σου πω τίποτα*», «*Αγαπημένε μου Λέο, πρέπει να χωρίσουμε. Αλλά δεν έχω τη δύναμη ούτε καν να μιλήσω γι' αυτό. Εσύ ξέρεις το γιατί. Μόνο που δεν μπορώ να μιλήσω γι' αυτό*» (σ. 29 κ.ε.).

σκεφτεί, εκείνη όμως είχε μείνει κολλημένη στη βιβλιοθήκη, είχε αποστρέψει το βλέμμα της και είχε πει: Όχι. Όχι. Άσε με να βγω, και καθώς προσπαθούσε να απομακρυνθεί, εκείνος την έσπρωξε βίαια, την κόλλησε πάλι στα σκληρά ράφια της βιβλιοθήκης και το είχε κάνει, όχι για να αγκαλιάσει αυτή τη Φραντσέσκα, που εκεί στη Βιέννη ήταν η γυναίκα του, πώς είχε μπορέσει να το ξεχάσει αυτό, το σπρώξιμο, να ξεχάσει ότι αυτό που βασικά επεδίωκε ήταν να την τρομάξει, χίλια βολτ τρόμου, η επανάληψη πριν δολοφονηθεί [...]. Ήθελε να τρέξει, βαριά η άμμος την εμπόδιζε, δεν κατάφερε να προχωρήσει ούτε πενήντα μέτρα, ολόγυρα δεν υπήρχαν καμηλιέρηδες, ούτε ένας, κανείς, ούτε η κυρία Ρόσι ήταν στο διπλανό δωμάτιο, είχε έξοδο εκείνη την ημέρα. Ο άντρας την άρπαξε από πίσω, σχεδόν απαλά όπως πρόλαβε να συνειδητοποιήσει, ύστερα έπεσε με τα μούτρα στον τοίχο, την κρατούσε αγκαλιασμένη με αδύναμα μπράτσα, έπειτα της χτύπησε το κεφάλι ακόμα μια φορά στον πέτρινο τάφο, κι εκείνη δεν άκουσε κανέναν ήχο να βγαίνει από μέσα της, κάτι όμως έλεγε: Όχι. Όχι. Η επανάληψη. Δι' αντιπροσώπου. (σ. 205 κ. ε.)

Εγκλωβισμένη η Φράντσα με βίαιο τρόπο στην αγκαλιά ενός ξένου, ξαναζεί τη βία που είχε βιώσει από τον σύζυγό της ή μάλλον ακριβέστερα, μέσω του βιασμού της στην Αίγυπτο από έναν ξένο, θυμάται και συνειδητοποιεί τον βιασμό από τον ίδιο τον σύζυγό της. Η επανάληψη ενεργοποιεί μια τραυματική εμπειρία από το παρελθόν. Η διαπλοκή των διαφορετικών χρονικών επιπέδων φαίνεται και στον τρόπο αφήγησης: τα δύο γεγονότα, παρόλο που τα χωρίζει μεγάλο χρονικό διάστημα, αποδίδονται με τον ίδιο χρόνο. Ο τοίχος της πυραμίδας συγχέεται και ταυτίζεται για τη Φράντσα με τον τοίχο της βιβλιοθήκης του σπιτιού της στη Βιέννη, και το *όχι* που επαναλαμβάνει μοιάζει σαν απόηχος ενός *όχι* που δεν μπόρεσε ποτέ να αρθρώσει προς τον Τζόρνταν. Η τραυματική επανάληψη ανακαλεί το εξίσου τραυματικό αρχικό γεγονός. Την επομένη, η Φράντσα πεθαίνει από εγκεφαλική αιμορραγία: μέσω των ταυτίσεων και των αναλογιών, όμως, ο Τζόρνταν καθίσταται υπεύθυνος για τον θάνατό της.⁴⁰⁰

Στην Αίγυπτο βλέπουμε τη Φράντσα, στην προσπάθειά της να βρει την ταυτότητά της, να ταυτίζει τον εαυτό της όλο και περισσότερο με

400. Michèle Pommé, *Ingeborg Bachmann - Elfriede Jelinek...*, ό.π., σ. 81.

άτομα υποβαθμισμένα σε αντικείμενο, κατεστραμμένα και κακοποιημένα, άτομα που προέρχονταν από το παρόν του ταξιδιού της ή από το ιστορικό παρελθόν, όπως π.χ. η γυναίκα που συναντά στον σταθμό του Καίρου και ο άντρας της την τραβάει από τα μαλλιά, η αρχαία βασίλισσα Χατσεψούτ, της οποίας τα ίχνη σβήστηκαν από τον διάδοχό της ή οι κακοποιημένες από τους τυμβωρύχους και τους αρχαιολόγους μούμιες.

Επισκεπτόμενη τις αιγυπτιακές νεκροπόλεις με τον Μάρτιν, η Φράντσα βρίσκει αναλογίες, ταυτίζεται σχεδόν με την Αιγύπτια βασίλισσα Χατσεψούτ (1490-1468 π.Χ.):

[...] διέσχισαν τη νεκρόπολη. Κι ο Μάρτιν μπόρεσε να υπολογίζει ξανά στη Φράντσα, όταν εκείνη είδε τα μισοσβησμένα σημάδια στο Ντίρ-ελ-Μπάχαρι, στον ναό της βασίλισσας Χατσεψούτ: το όνομά της και το πρόσωπό της ήταν ξυσμένο από τους τοίχους, η αδιάκοπη καταστροφή, αλλά δεν έφταιγαν ούτε οι τυμβωρύχοι ούτε οι αρχαιολόγοι, είχε γίνει στην εποχή της ή αμέσως μετά τον θάνατό της, από τον Τούθμωσι τον Τρίτο. Βλέπεις; Τον ρώτησε. Ξέχασε όμως ότι στα σημεία απ' όπου την έσβησε, εκείνη εξακολουθούσε να υπάρχει. Διαβάζουμε την παρουσία της επειδή εκεί όπου ήταν γραμμένο τ' όνομά της τώρα βρίσκεται το κενό. (σ. 159)

Στη μοίρα της Χατσεψούτ, της οποίας το πρόσωπο και το όνομα είχαν σβηστεί στις καταστραμμένες απεικονίσεις της στους τοίχους της πυραμίδας, αναγνωρίζει η Φράντσα τη δική της ιστορία, το σβήσιμο του ονόματός της από τον Τζόρνταν, τη διαγραφή της προσωπικότητάς της.⁴⁰¹ Ωστόσο χαρακτηριστική είναι η προσπάθειά της να δει το σβήσιμο, την εξαφάνιση ως απόδειξη για κάτι που εντέλει υπήρξε, εφόσον αφήνει ένα στίγμα ως κενό. Στο κενό παραμένει η Χατσεψούτ αιώνια παρούσα· η προσπάθειά του Τούθμωσι να την εκμηδενίσει απέτυχε.

401. Το επεισόδιο αυτό θυμίζει το μυθιστόρημα του Φοντάνε *Σεσίλ* (βλ. το αντίστοιχο κεφάλαιο της παρούσας μελέτης) και τη σκηνή που η ηρωίδα, κατά την επίσκεψή της σε ένα παλιό παλάτι, παρατηρεί μια άδεια χρυσή κορνίζα από την οποία έλειπε ο βαρύτιμος κρυστάλλινος καθρέφτης. Η θέα αυτού του εκθέματος, όπως είδαμε, φέρνει στη Σεσίλ ταραχή. Και στις δύο περιπτώσεις, η θέα της απουσίας εικονοποιεί για τις δύο πρωταγωνίστριες την έλλειψη ταυτότητας.

Η παραλληλία ανάμεσα στην ιστορία της Αιγύπτιας βασίλισσας και της δικής της εμπεριέχει την υπόθεση μιας διαχρονικής συνέχειας της βίας κατά των γυναικών με συνέπεια την καταστροφή τους.⁴⁰² Η Φράντσα βλέπει τη μοίρα της Αιγύπτιας βασίλισσας σαν μοντέλο ερμηνείας για τη δική της κατάσταση. Η απόσταση ανάμεσα στα διαφορετικά πολιτισμικά και ιστορικά συμφραζόμενα ως προς τις σχέσεις των φύλων εξαλείφεται. Η *θυματοποίηση* του γυναικείου φαίνεται να υπερβαίνει τα γεωγραφικά και χρονικά όρια και να είναι φαινόμενο καθολικό.

Ένα ακόμη παράδειγμα από το μυθιστόρημα που δείχνει τη γυναίκα στη θέση του θύματος της ανδρικής βίας είναι η ταύτιση της Φράντσας με μια γυναίκα στον σταθμό του Καΐρου:

Ήταν πεσμένη στα γόνατα, δεμένη με σκοινιά, τα χέρια πισθάγκωνα, τα πόδια γυμνά, βρώμικα, δεμένα κι αυτά, αυτά είδε πρώτα η Φράντσα. Κι ύστερα το κεφάλι της γυναίκας, ένα μακρύ, λεπτό κεφάλι [...] ήταν τραβηγμένο προς τα πίσω, λυγισμένο, τόσο πολύ που η γυναίκα ήταν αναγκασμένη να κοιτάζει ψηλά [...] Και τέλος είδε η Φράντσα αυτόν τον μεγαλόσωμο Άραβα, που κρατούσε τη γυναίκα από τα μαλλιά, τα είχε τυλιγμένα στο χέρι του, δεν ήταν κοτσίδα, ήταν ένα χοντρό, μαύρο σκοινί, που την ανάγκαζε να κρατάει το κεφάλι της ακίνητο [...]. (σ. 194)

Στη θέα αυτής της γυναίκας, αυτής της σκηνής που εικονοποιεί με ακραίο τρόπο την κατάστασή της, η Φράντσα αντιδρά με αφωνία: «Δεν μπορούσε να μιλήσει, το στόμα της ήταν σφραγισμένο [...] κοίταξε ικετευτικά τον άντρας με τα σαγόνια της σφιγμένα» (σ. 195). Και όταν κατάφερε να αρθρώσει λόγο επαναλάμβανε: «Ο άντρας είναι τρελός, είναι τρελός, κάντε κάτι λοιπόν, είναι τρελός», για να πάρει την απάντησή: «Δεν είναι αυτός τρελός. Αυτή είναι τρελή» (σ. 195). Η Φράντσα βλέπει τον εαυτό της καθρεφτισμένο σ' αυτή τη γυναίκα:

402. Η Silvia Bovenschen γράφει ότι η ιστορία των γυναικών είναι μια ιστορία της σιωπής και της απουσίας, μια ιστορία της μη ιστορίας· βλ. Silvia Bovenschen, *Die imaginierte Weiblichkeit. Exemplarische Untersuchungen zu kulturgeschichtlichen und literarischen Präsentationsformen des Weiblichen*, Suhrkamp, Φρανκφούρτη-Μάιν 1979, σ. 10.

[...] η Φράντσα έγεννε, εγώ είμαι πια αυτή η γυναίκα, αυτό είναι. Μπήκε στο αυτοκίνητο και γύρισε πίσω στο ξενοδοχείο. Εγώ δεν είμαι εκεί, στη θέση της. Και τα μαλλιά μου, τυλιγμένα σ' ένα μαύρο χοντρό σκοινί, θα το κρατάει αυτός, στη Βιέννη. Είμαι δεμένη, δεν πρόκειται ποτέ να ξεφύγω. (σ. 196)

VI. Τα σκοτάδια της Αιγύπτου.

Gender, αποικιοκρατία και φασισμός

Η καθολικοποίηση της γυναίκας ως θύμα της ανδρικής βίας πέραν των γεωγραφικών και ιστορικών ορίων συμπληρώνεται και από μια αόριστη εικόνα του άνδρα-δράστη, η οποία στο μυθιστόρημα ορίζεται ως «οι λευκοί». Ο χαρακτηρισμός *οι λευκοί* παραπέμπει κατά κύριο λόγο στους αποικιοκράτες έναντι των έγχρωμων ιθαγενών, συνάμα όμως γενικότερα στους εκπροσώπους του δυτικού πατριαρχικού κοινωνικού μοντέλου.⁴⁰³ Σε αυτούς ανήκει ο Τζόρνταν, σε αυτούς ανήκει ο *λευκός* βιαστής της. Στην εκ των υστέρων ανασκευή της πορείας καταστροφής της, η Φράντσα βλέπει μια σαφή παραλληλία ανάμεσα στη σταδιακή απώλεια της προσωπικότητάς της μέσω του Τζόρνταν –κατασκευή της αρρώστιας της, μετατροπή της σε περίπτωση– και την κυριολεκτική καταστροφή των ιθαγενών της Αυστραλίας:

[...] είμαι από κατώτερη ράτσα. Ή μήπως θα έπρεπε να πω: τάξη; [...] Στην Αυστραλία οι ιθαγενείς δεν εξολοθρεύτηκαν, κι όμως εξαφανίζονται, και οι κλινικές εξετάσεις δεν είναι σε θέση να βρουν τις οργανικές αιτίες, οι Παπούα υποφέρουν από θανάσιμη απόγνωση, είναι ένα είδος αυτοκτονίας, πιστεύουν ότι οι λευκοί τους έχουν κλέψει όλα τους τα αγαθά με μαγικό τρόπο. [...] Αυτός μου πήρε τα αγαθά μου. Το γέλιο μου, την τρυφεράδα μου, την ικανότητά μου να δίνω χαρά, να λυπάμαι,

403. «Οι λευκοί. Επιτέλους εδώ δεν υπήρχαν λευκοί. Εδώ δεν υπήρχε λόγος να γυρίζει, να τους ακούει να περνούν πίσω της, να φοβάται ότι θα τη στραγγαλίσουν, ότι ο φόβος θα τη στριμώξει σε κάποια γωνιά, ότι θα τη ρίξουν από κάποιο αυτοκίνητο έξω στο χιόνι. Σταμάτησε να φοβάται ότι θα της βάλουν τις φωνές, ότι θα την αρπάξουν και θα την πνίξουν» (σ. 134 κ.ε.).

να βοηθώ, μου πήρε τη ζωώδη πλευρά μου, τη λάμψη μου, έπνιξε το καθένα απ' αυτά στο φανέρωμά του, ώσπου τίποτα δεν υπήρχε πια για να φανερωθεί. Αλλά γιατί να το κάνει αυτό κάποιος, δεν το καταλαβαίνω, πώς να καταλάβεις γιατί οι λευκοί έκλεψαν τα αγαθά των μαύρων, όχι μόνο τα διαμάντια και τα φιστίκια τους, το πετρέλαιο και τους χουρμάδες, αλλά και την ειρήνη που θρέφει τα αγαθά, και την υγεία, που χωρίς αυτή ζωή δεν υπάρχει. [...] είμαι μια Παπούα. (σ. 122 κ.ε.)

Εντελώς ξεκάθαρα μεταφέρει η Φράντσα εδώ, σε αυτόν τον εσωτερικό μονόλογο, την καταπίεση που υπόκειται λόγω του φύλου της σε άλλα ιστορικά συμφραζόμενα: τάξη και ράτσα. Στην εξουσία βίας που είχε ασκηθεί στους κατοίκους της Αυστραλίας και της Νέας Γουινέας βρίσκει η Φράντσα μια αναλογία για τη δική της κατάσταση, για τη δική της αίσθηση λεηλασίας. Χρησιμοποιεί τη μεταφορά της αποικιοκρατικής εκμετάλλευσης και εξουσίας για να εικονοποιήσει την προσωπική καταπίεσή της από τον Τζόρνταν, αλλά και για να παρουσιάσει τη γυναίκα ως θύμα γενικότερα.⁴⁰⁴

Το επεισόδιο που είδαμε πιο πάνω, με τη Φράντσα χωμένη στη λάσπη του Νείλου που μοιάζει με μούμια, δημιουργεί επίσης μια αναλογία ανάμεσα στον *συλημένο* εαυτό της στον γάμο της και στη σύληση των αιγυπτιακών τάφων, όχι μόνο από τυμβωρύχους, όπως λέει, αλλά από «λευκούς» αρχαιολόγους: «[...] *όχι, όχι οι τυμβωρύχοι. Οι λευκοί. Αυτοί σύλησαν τους τάφους... Δεν αφήνουν ούτε τους νεκρούς στην ησυχία τους. Οι αρχαιολόγοι. Μετέφεραν τους νεκρούς. [...] Ντροπή, είναι ντροπή, είναι ντροπή όλα αυτά. [...] Δεν αντέχω να το βλέπω. Όλη η ντροπή μαζεύεται μέσα μου επειδή κανείς άλλος δεν τη νιώθει*» (σ. 159).

Η σύγκριση μεταξύ αποικιοκρατικής βίας και βίας στον γάμο δημιουργεί μια ταύτιση μεταξύ ρατσισμού, σεξισμού και λογοκεντρισμού,

404. Ο Τζόρνταν φέρεται στο κείμενο σε αναλογία με τους αποικιοκράτες. Οι παρατηρήσεις και οι αναλύσεις π.χ. που κάνει για τη Φράντσα δεν ονομάζονται *έρευνα* αλλά *εξερεύνηση* (σ. 77), λέξη που παραπέμπει στην αποικιοκρατική κατάκτηση. Πίσω από το ψυχιατρικό ενδιαφέρον του Τζόρνταν για τη Φράντσα, για το γυναικείο αντικείμενο της έρευνάς του, κρύβεται συνειρμικά, θα μπορούσε να υποθέσει κανείς, ο φροϋδικός χαρακτηρισμός για τη γυναικεία ψυχολογία *dark continent* Sigmund Freud, «Die Frage der Laienanalyse [1926]», *Gesammelte Werke...*, τόμ. 14, ό.π., σσ. 209-286 (εδώ σ. 241).

μια ταύτιση που γίνεται κυρίαρχη στη φεμινιστική σκέψη της δεκαετίας του 1960 και εκφράζεται εύγλωττα μέσα από το σύνθημα «οι γυναίκες είναι οι μαύροι όλων των λαών».

Η διαπλοκή και η αλληλοσυνάρτηση προσωπικού παρόντος και παρελθόντος συμπληρώνεται και από τη σχέση μικρής και μεγάλης ιστορίας, δηλαδή από τη σχέση μεταξύ προσωπικής και πολιτικής ιστορίας που εκφράζεται μέσα από την επαναλαμβανόμενη ένταξη των γεγονότων της ζωής της Φράντσας στην Ιστορία.

Είναι μια ιστορική στιγμή; Πρώτη με ειρωνεία, αύριο έχουμε 15 Μαΐου, τα βιβλία της Ιστορίας κάτι θα γράφουν γι' αυτή την ημέρα, της οποίας την παραμονή έζησα. Και τι είδα λοιπόν; Μια λιμουζίνα και ένα καράβι με ροδοπέταλα. Ύστερα θα ανοίξουν τους υδατοφράκτες, θα έρθει το νερό. Η ιστορία θα σημειώσει την Ημέρα του Νερού. Κι εγώ ήμουν θαμμένη ζωντανή. Η δική μου ιστορία και οι ιστορίες όλων των άλλων που συνθέτουν τη μεγάλη ιστορία, που συναντιούνται μαζί της; [...] Πώς γίνεται αυτή η συνάντηση; (σ. 154 κ.ε.)

Ακριβώς αυτό ενδιαφέρει την Μπάχμαν, η συνάντηση του ιδιωτικού με το δημόσιο, το σημείο τομής της μικρής προσωπικής ιστορίας του καθένα με την Ιστορία. Και επιχειρεί πράγματι να δείξει πως, στις τραυματικές αναμνήσεις της Φράντσας, ατομική και συλλογική ιστορία διαπερνούν η μία την άλλη.

Ο Τζόρνταν, κάνοντας τη Φράντσα πειραματόζωο στις έρευνές του ή εξαναγκάζοντάς τη σε έκτρωση –παρά τη θέλησή της–, όταν αυτή έμεινε έγκυος, παραλληλίζεται με τους κατηγορούμενους γιατρούς στη Δίκη της Νυρεμβέργης μετά τον πόλεμο, οι οποίοι κατηγορήθηκαν για πειράματα στείρωσης στις κρατούμενες και για βίαιες, αναγκαστικές εκτρώσεις στις εγκύους.⁴⁰⁵

Σε αυτή τη λογική εντάσσεται και το όνειρο της Φράντσας που βλέπει τον εαυτό της σε έναν θάλαμο αερίων, τοποθετούμενη η ίδια στη θέση του θύματος και ο Τζόρνταν στη θέση του δράστη/θύτη:

405. Βλ. Christine Kanz, *Angst und Geschlechterdifferenz...*, ό.π., σ. 154· Sara Lennox, «Geschlecht, Rasse und Geschichte in *Der Fall Franza...*», ό.π., σ. 164, και Britta Hermann, «*Das Buch Franza*», ό.π., σ. 146.

Αυτή τη νύχτα είδα ένα όνειρο, πως ήμουν σε έναν θάλαμο αερίων, εντελώς μόνη, όλες οι πόρτες ήταν κλειστές, παράθυρο δεν υπήρχε, και ο Τζόρνταν στερέωσε τους σωλήνες και άφησε το αέριο να μπει μέσα και... Πώς μπορώ και βλέπω τέτοια όνειρα; Πώς μπορώ; Συγγνώμη θα 'πρεπε να ζητήσω, τώρα αμέσως. Είναι ανίκανος να κάνει τέτοιο πράγμα, αυτός πρώτος και καλύτερος θα ένιωθε φρίκη μπροστά σε κάτι τέτοιο. Και όμως το ονειρεύομαι και το εκφράζω έτσι, μ' αυτόν τον τρόπο, αυτό που είναι χίλιες φορές πιο πολύπλοκο. (σ. 113)

Το αίσθημα της απομόνωσης και του αδιεξόδου μεταφράζεται σε αίσθημα σωματικού πνιγμού με την εικόνα μιας ξεκάθαρης ιστορικής στιγμής. Το μη παραστάσιμο έγκλημα της θανάτωσης των Εβραίων σε θαλάμους αερίων χρησιμοποιείται εδώ ως στιγμή σύγκρισης. Σχετικοποιείται, ωστόσο, αμέσως από τη Φράντσα, η οποία ζητάει συγγνώμη τόσο από τα θύματα που ζήσανε την αποτρόπαια στιγμή, ενώ αυτή μόνο τη φαντάστηκε, αλλά και από τον Τζόρνταν, που ποτέ δεν θα ήταν ικανός για κάτι τέτοιο. Αλλά και στην ανάμνηση της έκτρωσης, στην οποία την εξανάγκασε ο Τζόρνταν, δημιουργείται εκ νέου μια αναλογία με τα εγκλήματα βίας κατά των Εβραίων. Η Φράντσα παρακαλεί τους γιατρούς να της δώσουν πίσω το έμβρυο «για να μην καταλήξει στον κλίβανο» (σ. 132). Ο τρόπος που βλέπει τους γιατρούς (ως «λευκούς σατανάδες» (σ. 133), τον χειρουργό που ανέλαβε την έκτρωση «ως αποστειωμένο πάλλενκο χειρουργό», σ. 131) τους εντάσσει στην ομάδα των δραστών, στην οποία ανήκουν *λευκοί* αποικιοκράτες και φασίστες, και σχετίζονται όλοι με την καταστροφή της ζωής. Το μυθιστόρημα παράγει εικόνες και σύμβολα για την ταύτιση φασισμού και πατριαρχίας, όπως το όνειρο με τον θάλαμο αερίων που αναφέραμε πιο πάνω. Το σημασιολογικό πεδίο «αгрώστια» στο έργο φαίνεται να υπηρετεί τη δημιουργία μιας καθολικής *θυματοποίησης* του γυναικείου.

Η ταύτιση της Φράντσας με τα θύματα του φασισμού κορυφώνεται με την επίσκεψή της στον πρώην συνεργάτη των Ες-Ες, στον γιατρό Κέρνερ, ο οποίος τώρα εργάζεται ως γιατρός «στην αμερικανική παροικία» (σ. 187) του Καίρου. Η Φράντσα τον επισκέπτεται ζητώντας του να τη βοηθήσει να «εξαλειφθεί», εφόσον δεν αντέχει και δεν θέλει να ζήσει άλλο (σ. 199). Του ζητάει την ίδια τοξική δόση, «τη σωστή, τη θανάσιμη δόση, πενήντα ή εξήντα मिलग्राम» (σ. 200) με την οποία είχε

στέλλει στον θάνατο εκατοντάδες κρατούμενους ως γιατρός στο Νταχάου, όπου ήταν υπεύθυνος σε προγράμματα ευθανασίας (σ. 190). Ζητώντας η Φράντσα να πεθάνει με τον ίδιο τρόπο από το χέρι του γιατρού των Ες-Ες, καθιστά αναλογικά τον εαυτό της σε συμβολικό επίπεδο θύμα της γενοκτονίας.⁴⁰⁶

Η εμπειρία του φασισμού έχει σφραγίσει τη σκέψη της Μπάχμαν, ως πρόβλημα την απασχολεί η απόπειρα λήθης και απώθησης του παρελθόντος μετά τον πόλεμο και η συνέχιση της φασιστικής νοοτροπίας στις διαπροσωπικές σχέσεις.⁴⁰⁷ Στο μυθιστόρημα χρησιμοποιείται η λέξη «φασισμός» από τον Μάρτιν για να χαρακτηρίσει τη συμπεριφορά του Τζόρνταν. Η Φράντσα απαντά: «Μιλάς για φασισμό, είναι αστείο, ποτέ μου δεν άκουσα αυτή τη λέξη σε σχέση με τη συμπεριφορά ενός ανθρώπου στην ιδιωτική του ζωή, όχι, συγγνώμη, άθελά μου γελώ, όχι, δεν πρόκειται ασφαλώς να βάλω τα κλάματα. Αλλά η λέξη ταιριάζει, από κάπου πρέπει ν' αρχίσουμε στο κάτω κάτω. Φυσικά, γιατί να μιλάμε για φασισμό, μόνο όταν πρόκειται για ιδεολογίες και επίσημες ενέργειες;» (σ. 108). Οι θέσεις της Μπάχμαν βρίσκονται σε συνάφεια με την ανάλυση του φασισμού που θα καταθέσει ο Klaus Theweleit, ο οποίος συνδέει την κριτική στην πατριαρχία με την ερμηνεία του φασισμού. Στην πατριαρχική κοινωνία, αναφέρει ο Theweleit, ο φασισμός είναι «μια μόνιμα παρούσα ή εν δυνάμει παρούσα μορφή παραγωγής του πραγματικού υπό συγκεκριμένες προϋποθέσεις, [...] γεγονός που φαίνεται πιο

406. Ο γιατρός θα εξαφανιστεί. Στην επόμενη επίσκεψη της Φράντσας δεν βρίσκεται στο γραφείο του και η Φράντσα έχει σοβαρό λόγο να θριαμβολογήσει, μιας και κατάφερε να κάνει έναν από αυτούς να νιώσει τρόμο: «Κατάφερα ωστόσο να τρομάξω έναν άνθρωπο, να του διδάξω τον φόβο. Έναν απ' αυτούς. Ναι, τα κατάφερα» (σ. 202).

407. «Ο φασισμός δεν ξεκινά με τις πρώτες βόμβες που πέφτουν. [...] Ξεκινά με τις σχέσεις μεταξύ των ανθρώπων», λέει η Μπάχμαν σε μια ραδιοφωνική εκπομπή: βλ. Ingeborg Bachmann, *Wir müssen wahre Sätze finden...*, ό.π., σ. 144· Christa Gürtler, «“Der Fall Franza”: Eine Reise durch eine Krankheit und ein Buch über ein Verbrechen», στο Hans Höller (επιμ.), *Der dunkle Schatten, dem ich schon seit Anfang folge. Ingeborg Bachmann – Vorschläge zu einer neuen Lektüre des Werks*, Löcker, Βιέννη 1982, σσ. 71-84 (εδώ σ. 71). Για τη θεματοποίηση του φασισμού στο έργο της Μπάχμαν βλ. Irene Heidelberger-Leonard, «Versuchte Nähe: Ingeborg Bachmann und Jean Amery», στο *Text + Kritik, Zeitschrift für Literatur...*, ό.π., σσ. 154-162.

έντονα στις σχέσεις “άνδρα-γυναίκας”». ⁴⁰⁸ Η Μπάχμαν παρουσιάζει τον γάμο σαν ένα θεσμό με ιεραρχική δομή ακριβώς όπως συμβαίνει στην ταξική κοινωνία ή στις φυλετικές διακρίσεις ⁴⁰⁹, και δεν θα διστάσει να χρησιμοποιήσει τον όρο *φασισμό* για να χαρακτηρίσει και να καταγγείλει τις σχέσεις εξουσίας μέσα σε αυτόν.

«Ο ψυχίατρος Τζόρνταν διαπράττει το τέλειο έγκλημα: χωρίς τόπο εγκλήματος, χωρίς όπλο», ⁴¹⁰ μόνο με «τα σύνεργα βασανισμού της εξυπνάδας» (σ. 109). Εικόνες και μεταφορικότητα του πολέμου επαναλαμβάνονται για να αποδώσουν τις σχέσεις των δύο φύλων: «[...] ξάφνου δεν ήμουν πια συνεργάτης, δεν ήμουν παντρεμένη, ήμουν χωρισμένη από την κοινωνία, μόνη μ' έναν άντρα, σε μια ζούγκλα καταμεσής στον πολιτισμό, κι έβλεπα πως αυτός ήταν πάνοπλος κι εγώ άοπλη εντελώς» (σ. 110). Η Φράντσα άοπλη δεν μπορεί να αμυνθεί εναντίον του ανθρώπου που «πάνω από όλα» διαθέτει «σπουδαίες στρατηγικές ικανότητες» (σ. 119). Η Μπάχμαν προλαμβάνει τον φεμινιστικό λόγο της δεκαετίας του 1970, όπου η σχέση μεταξύ των δύο φύλων χαρακτηρίζεται ως «θέατρο πολέμου μέσα στον πολιτισμό». ⁴¹¹

Στον πρόλογο του μυθιστορήματος η ίδια η συγγραφέας απευθυνόμενη στον αναγνώστη αναφέρει ότι ο θάνατος της Φράντσας δεν ανάγεται μόνο στην αρρώστια, το «βιβλίο αυτό μιλάει για ένα έγκλημα» (σ. 10 κ.ε.). Αυτά τα εγκλήματα όμως δεν είναι ποινικά κολάσιμα, γιατί «η σφαγή γίνεται μέσα στα όρια του επιτρεπτού και του νόμιμου, μέσα στο πλαίσιο μιας κοινωνίας» (σ. 11). Η μεταφορά πολιτικών και ιστορικών εννοιών στον ιδιωτικό τομέα των σχέσεων είναι ένα από τα πιο χαρακτηριστικά θέματα στο έργο της Μπάχμαν. Σε μια συνέντευξή της θα πει: «Είναι μεγάλο λάθος να πιστεύουμε ότι οι άνθρωποι δολοφονούνται μόνο στον πόλεμο ή μόνο στα στρατόπεδα συγκέντρωσης. Δολο-

408. Klaus Theweleit, *Männerphantasien*, 2 τόμοι, Rowohlt, Μόναχο 1977-1978 (εδώ τόμ. 1, σ. 226 κ.ε.). Για τη σύνδεση βλ. και Christa Gürtler, «“Der Fall Franza”...», ό.π., σ. 73.

409. Οι θέσεις αυτές απηχούν την κεντρική ιδέα του κομβικού για τον φεμινισμό βιβλίου *Το Άλλο Φύλο* (1949) της Σιμόν ντε Μπουβουάρ.

410. Ingrid Strobl, «Der Fall Franza- Requiem für Fanny Goldmann», περ. *Emma*, Κολωνία, Ιούλιος 1979.

411. Hélène Cixous, *Die unendliche Zirkulation des Begehrens. Weiblichkeit in der Schrift*, μτφρ. Jutta Kranz-Eva Meyer, Merve, Βερολίνο 1977, σ. 22.

φονείται κανείς και εν καιρώ ειρήνης. [...] Γι' αυτό φροντίζουν οι άλλοι και αυτούς τους αποκαλώ δολοφόνους». ⁴¹²

VII. Συνενοχή

Η σχέση της Φράντσας με το παρελθόν είναι στην πραγματικότητα πιο πολύπλοκη. Αυτό που σε πρώτη ανάγνωση διαβάζεται μονοσήμαντα –η γυναίκα ως θύμα– σε κάποια σημεία του έργου σχετικοποιείται και υπονομεύεται μέσα από το ίδιο το κείμενο. Η διχοτόμηση «θύμα-δράστης» φαίνεται πως έστω και στιγμαία αναιρείται. ⁴¹³ Η Φράντσα είναι η μοναδική πρωταγωνίστρια στον κύκλο *Τρόποι θανάτου* που συνειδητοποιεί την ενοχή της. Βλέπει π.χ. την αρρώστια της και ως αποτέλεσμα της συμμετοχής της στις έρευνες του άντρα της, ο οποίος εργαζόταν πάνω στο θέμα των μεταγενέστερων επιπτώσεων στις γυναίκες-κρατούμενες στα στρατόπεδα συγκέντρωσης. «Από αυτό αρρώστησα κι εγώ», συνειδητοποιεί:

Ο άντρας μου έχει γράψει ένα βιβλίο. Συνεργάστηκα κι εγώ σ' αυτό. [...] Για τα πειράματα σε γυναίκες-κρατούμενες. Για τις μεταγενέστερες επιπτώσεις, για τις απώτερες επιπλοκές. Η φωνή της μόλις που ακουγόταν, έσφιγγε σπασμωδικά τα χέρια της [...]. Δεν σας είπα ότι έχω δει όλα τα σχετικά ντοκουμέντα; Τα πειράματα με τις σουλφαμίνες, με τις φλεγμονές, με τα εμβόλια του εξανθηματικού τύφου, με το καυστικό αέριο υπερίτη και το ασφυξιογόνο φωσγένιο, όλα ανακατεύονταν τώρα στο μυαλό της. Δεν τα έβλεπε πια με τη σειρά μπροστά της, τη μια σελίδα μετά την άλλη, δεν μπορούσε να ψάξει και να επαληθεύσει. Βασανιζόταν ψάχνοντας τη βιβλιοθήκη που έπιανε όλο τον τοίχο στη Βιέννη. Από αυτό αρρώστησα κι εγώ, σκέφτηκε, και τότε επιτέλους κατάλαβε: η εξάλειψη των ανεπιθύμητων στοιχείων ενός λαού, η εξάλειψη, ναι, η άμεση εξάλειψη ανεπιθύμητων ασθενών, η βοήθεια αποβίωσης, ο χαριστικός θάνατος, 2 κυβικά εκατοστά μορφίνης-σκοπολαμίνης. (σ. 190)

412. Ingeborg Bachmann, *Wir müssen wahre Sätze finden...*, ό.π., σ. 89.

413. Christine Kanz, *Angst und Geschlechterdifferenz...*, ό.π., σ. 153.

Σε ένα από τα πρωιμότερα σχεδιάσματα του έργου καταφαίνεται η απωθημένη συνειδητότητα της Φράντσας. Εδώ η πρωταγωνίστρια καταστρέφει τις καρτέλες από την έρευνα του άντρα της πάνω στις γυναίκες-κρατούμενες και τις πετάει τελικά στο κανάλι: «Ετσι δεν θα ξέρω ποτέ και κανείς δεν θα μπορέσει να το ελέγξει. Τι άρθρο ήταν αυτό και για ποιο επιστημονικό περιοδικό προοριζόταν, δεν το ξέρω πια, ορκίζομαι. Δεν ήθελα να το μάθω ποτέ».⁴¹⁴

Αυτό το επεισόδιο που εκφράζει την άρνηση της γνώσης και επομένως τη σιωπηλή συνέργεια υπάρχει μόνο σε αυτή την εκδοχή του μυθιστορήματος, η συγγραφέας το διέγραψε στις μεταγενέστερες, αντικαθιστώντας το ωστόσο με σκηνές της καθημερινής ζωής, οι οποίες σε μεταφορικό επίπεδο εκφράζουν το ίδιο. Σε ένα μικρό ατύχημα π.χ. που συμβαίνει στη Βιέννη με ένα ταξί που έχει πάρει η Φράντσα, ο οδηγός της ζητάει να πει τι έγινε ως μάρτυρας του ατυχήματος: «Είστε μάρτυρας, σύρλιαζε ο οδηγός του ταξί, είστε μάρτυρας και πρέπει να μιλήσετε, και η Φράντσα, η οποία από όσο είχε καταλάβει για το ατύχημα έφταιγε ο οδηγός, περικυκλωμένη από πολλούς ανθρώπους, απάντησε “δεν είδα τίποτα” και αισθανόμενη το απειλητικό βλέμμα του οδηγού επανέλαβε στον αστυνομικό ότι δεν γνώριζε καθόλου τι συνέβη».⁴¹⁵

Οι φράσεις δεν είδα τίποτα, δεν γνώριζα, δεν ξέρω, δεν θέλω να το μάθω παραπέμπουν στις τοποθετήσεις των δραστών στη Δίκη της Νυρεμβέργης, για τις οποίες έχει γίνει λόγος στο κείμενο αναφορικά με τον γιατρό Κέρνερ: «Αυτό δεν ήμουν σε θέση να το κρίνω», «Αυτό δεν το γνώριζα», «Περί αυτού δεν είχα ιδέα», και «Κατά τη γνώμη μου, δεν έχουν ακριβώς έτσι τα πράγματα» (σ. 193).

Η Φράντσα φαίνεται να αναπαράγει, όταν μιλάει για την αρρώστια της, τον τυπικό μεταπολεμικό λόγο των δραστών: «Δεν γνωρίζαμε». Στην ερώτηση του Μάρτιν, γιατί δεν εγκατέλειπε τον Τζόρνταν, εφόσον ήταν φανερό ότι την κατέστρεφε ως προσωπικότητα, απαντάει: «Επειδή τότε δεν ήταν τόσο τρομερό. Τότε δεν ήξερα τι σκόπευε να μου κάνει.

414. Το σχεδιάγραμμα αυτό δεν έχει περιληφθεί στην ελληνική έκδοση· βλ. τη γερμανική κριτική έκδοση: Monika Albrecht-Dirk Götsche (επιμ.), Ingeborg Bachmann «Todesarten» - Projekt, ό.π., σ. 64. Τα αποσπάσματα από την κριτική έκδοση –και όπου αλλού υπάρχουν– παρατίθενται σε δική μου μετάφραση.

415. Στο ίδιο, σ. 240.

Είναι δύσκολο να τα διηγηθώ. Αχ, πάλι δεν μπορεί να πάρει αέρα, γέλασε, η ανάσα της ακουγόταν σφυριχτή» (σ. 101).

Αυτή η άγνοια του παρελθόντος φαίνεται ξεκάθαρα και από το γεγονός ότι η Φράντσα δεν γνώριζε τίποτα για τις δύο προηγούμενες συζύγους του άντρα της:

Τώρα μόνο αναρωτήθηκα τι απέγιναν όλες οι προηγούμενες γυναίκες και γιατί εξαφανίστηκαν αθόρυβα όλες τους, γιατί η μία δεν βγαίνει πια από το σπίτι της, γιατί η άλλη άνοιξε τη στρόφιγγα του γκαζιού, και τώρα, εγώ είμαι η τρίτη μ' αυτό το όνομα [...]. Λες και κάποιος προβολέας έχει ανάψει και φωτίζει αυτή την εποχή που βρισκόταν στο σκοτάδι, όλα είναι εδώ, γυμνά, απαίσια, δεν μπορείς να αποτραβήξεις το βλέμμα, δεν μπορείς να αγνοήσεις τις ενδείξεις, και με πόση προθυμία είχα πιστέψει ότι ήταν ανόητες, ότι δεν είχαν κατανόηση, ότι ήταν ελαττωματικές, ανάξιες ύπαρξης, αποτυχημένες, ανίκανες ν' ανταποκριθούν σε μια ανώτερη ηθική, σε μια υπέρτατη αξία, σ' ένα μέτρο κι ένα κριτήριο, που εγώ ήθελα να κάνω δικά μου. Υπάρξεις που τέλος αυτοτιμωρήθηκαν με τη σιωπή, για την αποτυχία τους. Ένιωθα ανυψωμένη, κολακευμένη, λες και επρόκειτο να κερδίσω την ανώτερη από όλες τις τιμητικές διακρίσεις, λες και θα κατάφερνα να την κερδίσω με τη συνεργασία μου, μοχθώντας και εγκαταλείποντας τις σκέψεις μου, που μόλις κι είχαν αρχίσει να σχηματίζονται. (σ. 103)

Η Φράντσα εμφανίζεται εδώ ως μια γυναίκα που έχει εσωτερικεύσει τις αρχές και τους νόμους της πατριαρχικής αντίληψης,⁴¹⁶ σύμφωνα με την οποία στον άνδρα αποδίδονται οι αξίες πνεύμα, ηθική, υπερβατικότητα. Θεωρούσε τότε τον καθηγητή Τζόρνταν ως τον απόλυτο εκπρόσωπο της ανώτερης ηθικής, αποτελούσε για εκείνη μια υπέρτατη αξία, μέτρο και κριτήριο. Ένιωθε κολακευμένη που την επέλεξε ως τρίτη κυρία Τζόρνταν και αξιολόγησε τις προηγούμενες συζύγους ως ανάξιες. Μόλις τώρα συνειδητοποιεί ότι ο γάμος της ήταν «γάμος με τον Κριανοπώγωνα» (σ. 103). Είναι η Φράντσα παθητικό θύμα της πατριαρχικής αντίληψης ή θα έπρεπε, ίσως, να είχε καταλάβει πιο νωρίς τι συνέβαινε; Το ερώτημα ακούγεται κριτικά και σχετικοποιεί την κατ' απόλυτο τρόπο παρουσίαση της Φράντσας/της γυναίκας ως θύμα.

416. Silvia Bovenschen, Die imaginierte Weiblichkeit..., ό.π., σ. 57.

Σε παρόμοια σχετικοποίηση υπόκειται και η μεταφορά της αποικιοκρατίας. Ο κυρίαρχος ρόλος της είναι να δείξει, μέσα από την ταύτιση «γυναίκας-Παπούα», την αυθαίρετη και βίαιη επιβολή εξουσίας στη γυναίκα από τον άνδρα μέσα στην πατριαρχική κοινωνία. Η Φράντσα παρουσιάζεται στην πρώτη ενότητα του βιβλίου από τον Μάρτιν –όταν ο ίδιος ήταν μικρός και αναμένονταν στο χωριό τους οι Σύμμαχοι, μετά το τέλος του Β' Παγκοσμίου Πολέμου–, σαν ιθαγενής, «*ξυπόλυτη, σαν άγριο θηρίο*» (σ. 33). Συνάμα περιγράφεται σαν ένα νέο κορίτσι που φαντασιώνεται την άφιξη των Συμμάχων με εικόνες αποικιοκρατικής κατάκτησης, παρουσιάζοντάς τους ως αποικιοκράτες και την Αυστρία ως χώρα υπό κατάκτηση. Ωστόσο στις φαντασιώσεις της αυτές μόνο έμμεσα αντιλαμβάνεται τον εαυτό της ως αποικιοκρατικό θύμα, η κατάκτηση αποκτά γι' αυτή θετικό πρόσημο,⁴¹⁷ την αναμένει με χαρά, πρόθυμη να παραδώσει τα πάντα: «*Sire, this village is yours*» (σ. 70), προετοιμάζεται να πει στις δυνάμεις κατοχής, που στο μυαλό της έχουν μεταμορφωθεί «*σε επιθυμητά είδωλα*» (σ. 64).

Χωρίς να ακυρώνεται ούτε κατ' ελάχιστο η κεντρική προβληματική του έργου, που είναι η καταγγελτική κατάδειξη της θέσης της γυναίκας ως θύμα στην πατριαρχική κοινωνία, το έργο θίγει παράλληλα –να μην ξεχνάμε ότι γράφτηκε τη δεκαετία του 1960– τη γυναικεία συνειδητή.

Την έναρξη της αρρώστιας της Φράντσας πρέπει να την αναζητήσουμε ήδη πριν από τον γάμο της, τη στιγμή που έπρεπε να θυσιάσει ένα μέρος της ταυτότητάς της χάριν της κοινωνικά αποδεκτής αντίληψης για τη θηλυκότητα. Ο Μάρτιν αναρωτιέται πώς από τη Φράντσα, από το άγριο και ατρόμητο κορίτσι, το οποίο κατά τη διάρκεια των βομβαρδισμών στον πόλεμο είχε πέσει πάνω του για να τον προστατεύσει, «*σίγουρα πως η ίδια ήταν άτρωτη*» (σ. 65), είχε προκύψει μια φοβισμένη γυναίκα. Από το αγοροκόριτσο Φράντσα με τα γρατζουνισμένα γόνατα προέκυψε «*μια μικρή κυρία, που άλλαζε διαρκώς κομμώσεις*» και που είχε καταφέρει «*να εγκαταλείψει οριστικά την επαρχιώτικη προφορά της και να υιοθετήσει την προφορά της Βιέννης*» (σ. 38).

417. Monika Albrecht, «“Sire, this village is yours”. Ingeborg Bachmanns Romanfragment *Das Buch Franza* aus postkolonialer Sicht», στο Monika Albrecht-Dirk Götsche (επιμ.), «*Über die Zeit schreiben 3*». *Literatur- und kulturwissenschaftliche Essays zum Werk Ingeborg Bachmanns*, Königshausen & Neumann, Würzburg 2004, σσ. 159-169.

Αλλαγή στην εξωτερική εμφάνιση, στη γλώσσα, αλλά και στο όνομα (αφού η Φράντσα θα ονομαστεί Τζόρνταν μετά τον γάμο της): όλα αυτά όμως είναι στοιχεία της ταυτότητάς της, που η Φράντσα θυσιάζει⁴¹⁸ χάριν της απόκτησης μιας νέας ταυτότητας συμβατής με τις κοινωνικές επιταγές. Τη διαμόρφωση του σώματος και της συμπεριφοράς της, τη μετατροπή του χαρακτήρα της, την «εξημέρωσή της» κατά τα γυναικεία πρότυπα, όλα αυτά τα αντιλαμβάνεται αργότερα στην έρημο σαν επιβεβλημένα από την πατριαρχική πολιτισμική τάξη και ξένα προς τον εαυτό της. Μόλις στην έρημο ξαναβρίσκει η Φράντσα την παιδικότητά της, τον φυσικό τρόπο ύπαρξής της. Κάνει ηλιοθεραπεία με τον Μάρτιν γυμνή, σε ένα ταξίδι με το λεωφορείο στην έρημο καταφέρει να βγάλει κάτω από τα ρούχα τα ιδρωμένα της εσώρουχα «*όλο νάιλον και δαντέλα*» (σ. 138) και μαζί με αυτά φαίνεται να βγάζει από πάνω της «*σταθερές συνήθειες, ταμπού και παραμορφώσεις*» (σ. 138).

Μπάχμαν, αρρώστια, ψυχανάλυση.

Η υστερία υπό το φως σύγχρονων θεωριών

Η Μπάχμαν είχε ασχοληθεί εντατικά με το έργο του Φρόυντ. Όπως φανερώνει ο τίτλος ενός χαμένου δοκιμίου της «Ο Φρόυντ ως συγγραφέας», δεν θεωρούσε απλώς τον Φρόυντ ως πρωτοπόρο-ψυχαναλυτή, αλλά και ως εκπρόσωπο της λογοτεχνικής παράδοσης της Αυστρίας.⁴¹⁹ Σε μια συνέντευξή της, άλλωστε, είχε δηλώσει ότι έβλεπε τον εαυτό της ως συγγραφέα λιγότερο ενταγμένο στη γερμανική λογοτεχνική παράδοση και πολύ περισσότερο στην αυστριακή, αναφέροντας ως προδρόμους της τους «Musil, Kafka, Freud, Wittgenstein και τόσους άλλους».⁴²⁰

418. Και ο Hapkemeyer ερμηνεύει όλες αυτές τις αλλαγές ως απώλεια ταυτότητας· βλ. Andreas Hapkemeyer, *Ingeborg Bachmann: Entwicklungslinien in Werk und Leben*, Verlag der Österreichischen Akademie der Wissenschaften, Βιέννη 1999, σ. 54.

419. Monika Albrecht-Dirk Götsche (επιμ.), *Ingeborg Bachmann «Todesarten» - Projekt*, ό.π., σ. 16.

420. Ingeborg Bachmann, *Wir müssen wahre Sätze finden...*, ό.π., σ. 79 κ.ε.

Οι γνώσεις της Μπάχμαν στο πεδίο της ψυχολογίας και της ψυχανάλυσης έχουν συζητηθεί στην έρευνα.⁴²¹ Βασίζονταν στις σπουδές Ψυχολογίας που είχε παρακολουθήσει η συγγραφέας στο πανεπιστήμιο, στο πλαίσιο των οποίων είχε ολοκληρώσει και πρακτική άσκηση σε νευρολογική κλινική στη Βιέννη. Η προσωπική της βιβλιοθήκη μαρτυρά ότι υπήρχε προσωπικό ενδιαφέρον πέρα από τις πανεπιστημιακές σπουδές, εφόσον βρέθηκαν πράγματι πολλοί τίτλοι Ψυχανάλυσης και Ψυχιατρικής.⁴²² Το ενδιαφέρον και η αντιπαράθεση με την ψυχανάλυση παρέμειναν αμείωτα σε όλη τη διάρκεια της ζωής της και αυτό αντικατοπτρίζεται στο έργο της. Πολλοί από τους πρωταγωνιστές στον κύκλο *Τρόποι θανάτου* διέθεταν γνώσεις σε αυτούς τους τομείς. Στη *Φράντσα* π.χ. ο Τζόρνταν ήταν ψυχίατρος, η ίδια η Φράντσα ήταν φοιτήτρια Ιατρικής, ενώ πολύ συχνά οι διάλογοι μεταξύ της Φράντσας και του αδελφού της είχαν τον χαρακτήρα μιας ψυχαναλυτικής συνεδρίας, όπου ο Μάρτιν έπαιζε τον ρόλο του αναλυτή και κατάφερε να κάνει τη Φράντσα να μιλήσει.

Ενώ είναι σαφές ότι η Μπάχμαν εμπνέεται από τη νοσογραφία της υστερίας του Φρόντ⁴²³ –ιδιαίτερα στην περιγραφή των συμπτωμάτων και των κρίσεων της Φράντσας, οι αναφορές της και τα δάνεια είναι ξεκάθαρα–, εξίσου σαφές είναι ότι η συγγραφέας διαφοροποιείται από τις φροϋδικές θέσεις. Η αρρώστια και τα υστερικά συμπτώματα της ηρωίδας δεν ανάγονται σε ένα τραύμα της παιδικής ηλικίας, όπως στη θεωρία του Φρόντ, αλλά στα συνεχή τραύματα που δέχεται στην ενή-

421. Βλ. π.χ. Christine Kanz, *Angst und Geschlechterdifferenz...*, ό.π., σ. 42· Andreas Hapkemeyer, *Ingeborg Bachmann: Entwicklungslinien in Werk...*, ό.π., σ. 27, και Sigrid Weigel, «Ein Ende mit der Schrift...», ό.π., σ. 72.

422. Π.χ. τα *Άπαντα* των γραπτών του Φρόντ στη *Studienausgabe*. Βλ. για το θέμα Robert Pichl, «Ingeborg Bachmanns Privatbibliothek. Ihr Quellenwert für die Forschung», στο Dirk Götsche-Hubert Ohl (επιμ.), *Ingeborg Bachmann – Neue Beiträge zu ihrem Werk. Internationales Symposium, Münster 1991*, Königshausen & Neumann, Würzburg 1993, σσ. 381-388. Η Μπάχμαν είχε έρθει και η ίδια προσωπικά σε επαφή με την ψυχανάλυση, όταν υπέστη νευρικό κλονισμό μετά τον χωρισμό της από τον συγγραφέα Μαξ Φρις, το 1962, που είχε ως συνέπεια μια πρώτη παραμονή σε κλινική της Ζυρίχης. Η κατάθλιψή της καθώς και η εξάρτησή της από το αλκοόλ και τα φάρμακα οδήγησαν σε περαιτέρω θεραπεία στη Ζυρίχη, στο Βερολίνο και στο Μπάντεν-Μπάντεν.

423. Michèle Pommé, *Ingeborg Bachmann - Elfriede Jelinek...*, ό.π., σ. 71.

λική ζωή της. Κυρίως όμως είναι οι σχέσεις εξουσίας στις διαπροσωπικές σχέσεις –εδώ είναι ο γάμος, στον οποίο η Φράντσα έχει τον ρόλο του θύματος– οι αιτίες που οδηγούν στην αρρώστια: «Δεν πεθαίνει κανείς από αρρώστιες, αλλά από αυτό που του έχει συμβεί στη ζωή του», έχει πει η Μπάχμαν.⁴²⁴ Και αυτό το προσωπικό που συμβαίνει στην ατομική ζωή επιχειρεί η συγγραφέας να το εντάξει στα πολιτικά και κοινωνικά του συμφραζόμενα, διαφοροποιούμενη από τον Φρόντ, ο οποίος, ως γνωστόν, ανάγει –παρόλο που γνωρίζει τον ρόλο του κοινωνικού περιβάλλοντος– τη γυναικεία υστερία αποκλειστικά στην ψυχοσεξουαλική ανάπτυξη της γυναίκας.

Η Μπάχμαν δείχνει παράλληλα μεγάλο ενδιαφέρον για θέματα ψυχοσωματικής, ιδιαίτερα φαίνεται πως έχει μελετήσει το έργο του γιατρού και ψυχοθεραπευτή Georg Groddeck.⁴²⁵ Η άποψη της Μπάχμαν για την αρρώστια απηχεί συχνά όψεις των δικών του αντιλήψεων. Στο ημιτελές δοκίμιο της για τον Groddeck, χαρακτηρίζει η συγγραφέας ως «σωστή» την αντίληψή του περί ψυχοσωματικής, την οποία συνοψίζει ως εξής: «Δεν υπάρχει αρρώστια που να μην έχει προκληθεί από τον ίδιο τον ασθενή. [...] Είναι δημιουργημά του όπως και η καλλιτεχνική παραγωγή, και η αρρώστια πάντα κάτι σημαίνει. Θέλει κάτι να πει, το λέει μέσα από τον τρόπο που εμφανίζεται, προχωράει και καταλήγει. Λέει αυτό που ο άρρωστος δεν καταλαβαίνει, παρόλο που είναι η πιο προσωπική έκφρασή του».⁴²⁶ Στο ίδιο δοκίμιο αναφέρει η Μπάχμαν ότι όλοι «κυβερνώμαστε από το αυτό». Ο κυβερνήτης, το ασυνείδητο,

424. Ingeborg Bachmann, *Wir müssen wahre Sätze finden...*, ό.π., σ. 110.

425. Η Μπάχμαν είχε αναλάβει μάλιστα να γράφει για το *Der Spiegel* μια κριτική παρουσίαση του έργου του. Η κριτική αυτή δεν ολοκληρώθηκε ποτέ, υπάρχουν ωστόσο σχεδιάσματα· βλ. Sigrid Weigel, *Ingeborg Bachmann: Hinterlassenschaften...*, ό.π., σ. 290. Η Μπάχμαν χαρακτηρίζει εδώ τον Groddeck «ως σημαντικότατο προάγγελο της ψυχοσωματικής»· βλ. Ingeborg Bachmann, «Ausgewählte nachgelassene kritische Schriften», στο Monika Albrecht-Dirk Götsche (επιμ.), «Über die Zeit schreiben 2». *Literatur- und kulturwissenschaftliche Essays zum Werk Ingeborg Bachmanns*, Königshausen & Neumann, Würzburg 2000, σσ. 161-225 (εδώ σ. 164). Ο Groddeck είχε ξεκινήσει από το 1909 να συμπληρώνει τις θεραπείες του με μια δική του ψυχαναλυτική μέθοδο. Βρισκόταν σε επαφή και προσωπική αλληλογραφία με τον Φρόντ, φαίνεται δε πως ο Φρόντ παρέλαβε την έννοια του *Αυτού* (Es) από τον Groddeck, δίδοντάς του βέβαια διαφορετική μορφή.

426. Στο ίδιο, σ. 165 κ.ε.

«μιλάει μέσα από την αρρώστια με σύμβολα», αφήνει το σώμα να μιλήσει τη δική του γλώσσα.⁴²⁷ Η αλήθεια του ενός αποκαλύπτεται μέσα από την αυθεντική γλώσσα του σώματος. Στη Φράντσα εκφράζονται ψυχικά αισθήματα της πρωταγωνίστριας μέσα από την παραμορφωτική γλώσσα του σώματος.⁴²⁸

Στο έργο υπάρχουν πολλά παραδείγματα ψυχοσωματικών αντιδράσεων της Φράντσας που τις αντιλαμβάνεται και η ίδια ως έκφραση της εσωτερικότητάς της. Το κείμενο καθιστά σαφές ότι τα συμπτώματα της πρωταγωνίστριας δεν ανάγονται ούτε στην κληρονομικότητα ούτε σε κάποιες οργανικές αιτίες. Ο Μάρτιν αποκλείει το ενδεχόμενο μιας κληρονομικής ασθένειας, αφού «νοερά πέρασε από έλεγχο όλους τους στενούς συγγενείς κι ύστερα τους πιο μακρινούς [...] δεν υπήρχαν περιπτώσεις διανοητικής ασθένειας μεταξύ των συγγενών τους» (σ. 53). Συνάμα η Φράντσα είναι πεπεισμένη ότι τα συμπτώματά της δεν έχουν οργανικές αιτίες. Την ακούμε να λέει στον γιατρό Κέρνερ: «Είμαι άρρωστη, όχι όμως όπως νομίζετε εσείς, δεν έχει σχέση με την κυκλοφορία του αίματος ούτε με κάποιο από τα νευρικά συστήματα, δεν έχει σχέση ούτε με την καρδιά ούτε με τα πνευμόνια» (σ. 192).

Η σωματική γλώσσα στην Μπάχμαν μοιάζει με αυτό που η Luce Irigaray ονομάζει «σύνταξη του γυναικείου», μια γλώσσα σωματική δηλαδή που εκφράζεται με χειρονομίες και κινήσεις, γέλιο και σωματικό πόνο, «μια σύνταξη που μπορεί κανείς να ακούσει, αρκεί να μη βουλώσει τα αυτιά του με νόημα».⁴²⁹ Παρόμοια και η Hélène Cixous θεωρεί ότι η γυναίκα «με το σώμα της μιλάει αληθινά. Υλικοποιεί αυτό που σκέφτεται, σημαίνει με το σώμα της».⁴³⁰ Παρόλο που η Μπάχμαν δεν γνώριζε το έργο των δύο θεωρητικών της Γαλλικής Σχολής (Irigaray, Cixous), φαίνεται πως με το έργο της προλαβαίνει, επιβεβαιώνει και συμπληρώνει τις θέσεις τους.⁴³¹ Η Luce Irigaray μας δίνει τα θεωρητικά

427. Στο ίδιο, σ. 166.

428. Η Sigrid Weigel υποθέτει σχετικά με αυτό επίδραση του Ζακ Λακάν, σύμφωνα με τον οποίο το ασυνείδητο δεν μπορεί να εκφραστεί παρά μόνο μέσα από παραμόρφωση· βλ. Sigrid Weigel, «Ein Ende mit der Schrift...», ό.π., σ. 73.

429. Luce Irigaray, *Das Geschlecht, das nicht eins ist*, ό.π., σ. 140.

430. Hélène Cixous, «Schreiben, Feminität, Veränderung», περ. *Alternative* 19 (1976) 134-147 (εδώ σ. 143).

431. Britta Hermann, «Das Buch Franza», στο Monika Albrecht-Dirk Göttische (επιμ.), *Bachmann-Handbuch. Leben-Werk-Wirkung*, Metzler, Στουτγκάρδη-

εργαλεία για να προσεγγίσουμε την αρρώστια στο έργο της Μπάχμαν. Η Irigaray βλέπει στον άφωνο σωματικό λόγο της υστερικής, τον οποίο ονομάζει *Parler-hystérique*,⁴³² να πραγματώνεται παραδειγματικά η έκφραση της απωθημένης γυναικείας επιθυμίας στο συμβολικό. Η Φράντσα εκφράζει τον εσωτερικό της πόνο με το σώμα της, «γίνεται η ενσάρκωση του πόνου».⁴³³ Την παρατήρηση του Μάρτιν «*Ηταν φοβερό με τους καταραμένους υπαινιγμούς της! Η ίδια η προσωποποίηση του υπαινιγμού*» (σ. 61) πρέπει να την εννοήσουμε κυριολεκτικά.

Το σώμα στο μυθιστόρημα κυριαρχεί, η Φράντσα δεν μπορεί να επιβληθεί πάνω στο σώμα της, δεν μπορεί να το ελέγξει, αυτονομείται, παίρνει αυτόν τον λόγο, γίνεται υποκείμενο: «[...] το κορμί της την τάρανε τόσο [...] τη συγκλόνιζε ολόκληρη με σπασμούς ολοένα και πιο δυνατούς» (σ. 40).

Ωστόσο για την Μπάχμαν, όπως και για τη βελγίδα θεωρητικό Irigaray, ο υστερικός σωματικός λόγος δεν αποτελεί πρόταση για τη γυναικεία έκφραση. Και οι δύο αναζητούν τον πραγματικό γυναικείο λόγο, με τα λόγια της Μπάχμαν, την *άλλη φωνή*. Στόχος είναι στη θέση του πατριαρχικού λόγου, όπου η γυναίκα είναι αντικείμενο, να ακουστεί η ίδια η γυναίκα ως υποκείμενο.⁴³⁴

Χαρακτηριστικός για τα παραπάνω είναι ο τρόπος που πεθαίνει η Φράντσα. Μετά τον βιασμό από τον λευκό, ο δρόστης επιστρέφει και χτυπά το κεφάλι της στον ογκόλιθο της πυραμίδας. Η Φράντσα, σε μια

Βαϊμάρη 2002, σσ. 144-152 (εδώ σ. 235), και Christine Kanz, *Angst und Geschlechterdifferenz...*, ό.π., σ. 164.

432. Luce Irigaray, *Das Geschlecht, das nicht eins ist*, ό.π., σ. 142.

433. Michèle Pommé, *Ingeborg Bachmann-Elfriede Jelinek...*, ό.π., σ. 77.

434. Luce Irigaray, *Das Geschlecht, das nicht eins ist*, ό.π., σ. 141. Είναι επομένως χαρακτηριστικό ότι η Μπάχμαν επιλέγει, ιδιαίτερα στο πρώτο και το τρίτο κεφάλαιο, μια αφήγηση από την οπτική ενός άνδρα μέσω της οποίας επανενεργοποιείται το δίπολο «άντρας-γυναίκα», «υποκείμενο-αντικείμενο», «γιατρός-ασθενής». Η Φράντσα αποτελεί αντικείμενο της αφήγησης. Υποκείμενο της αφήγησης γίνεται μέσα από τον δικό της αποσπασματικό λόγο, κυρίως όμως μέσα από τη σωματική έκφραση. Η υστερία συμβαδίζει με συγκεκριμένα μοντέλα γραφής και παρουσίασης. Στο επίκεντρο του κειμένου της Μπάχμαν δεν βρίσκεται το στερεότυπο της άρρωστης γυναίκας αλλά η διαδικασία (και σε κειμενικό επίπεδο) της δημιουργίας της.

έσχατη στιγμή *μίμησης*⁴³⁵ και συνάμα εναντίωσης στην πατριαρχική τάξη, χτυπά και η ίδια δυνατά μετά την απομάκρυνση του δράστη το κεφάλι της στην πυραμίδα. Σαν να θέλει να επιστρέψει στο μυθικό βασίλειο των νεκρών και συμβολικά εν ονόματι όλων των νεκρών που είχαν βιαίως απομακρυνθεί από τους λευκούς αρχαιολόγους από την ησυχία τους.⁴³⁶ Η εγκεφαλική αιμορραγία που παθαίνει παραπέμπει εύγλωττα στην αντιπαράθεσή της με τον ορθολογισμό, αυτόν που εκπροσωπεί ο Τζόρνταν και ο λευκός δράστης. Κυρίως εδώ όμως βρίσκει η Φράντσα την πραγματική της φωνή, την *άλλη της φωνή*: «*Η σκέψη της έσπασε απότομα, και τότε χτύπησε, χτύπησε μ' όλη της τη δύναμη το κεφάλι της στον τοίχο της βιβλιοθήκης στη Βιέννη και στον ογκόλιθο της πυραμίδας στην Γκίζα, και είπε δυνατά, κι ήταν η άλλη της φωνή: Όχι. Όχι*» (σ. 207). Έτσι θεματοποιείται εδώ πριν από τις θεωρίες της Γαλλικής Σχολής η «ουτοπία μιας άλλης φωνής», δηλαδή μιας άλλης γλώσσας.⁴³⁷

Το γεγονός ότι μπορεί να υπάρχει και μια άλλη γραφή πέρα από τη συμβολική τάξη φαίνεται και από την προσπάθεια της Φράντσας να διαβάσει τα ιερογλυφικά. Με αυτή την προ-πατριαρχική, εικονοποιημένη γραφή η Φράντσα εξοικειώνεται πολύ γρήγορα. Ενώ η λατινική γραφή συμβολίζει και συνδέεται με τον ανδρικό λόγο, τα ιερογλυφικά είναι μια γραφή πριν από την επικράτηση του Λόγου, της αφαιρετικής αντίληψης, της πατριαρχίας. «*Ένα τέρμα με τη γραφή. Μια καινούρια αρχή*» (σ. 170), θα πει η Φράντσα αναφερόμενη στα ιερογλυφικά.⁴³⁸ Η επιθυμία της να ελευθερωθεί από τη γραφή είναι επιθυμία να έρθει σε διάλογο, σε πραγματική επικοινωνία με τον βαθύτερο εαυτό της, με το ασυνείδητό της.⁴³⁹

435. Για το θέμα της –σύμφωνα με την Irigaray– *μίμησης* στην Μπάχμαν (και στο μυθιστόρημά της *Malina*), βλ. Inge Röhnelt, *Hysterie und Mimesis in «Malina»*, P. Lang, Φρανκφούρτη-Μάιν 1990.

436. Britta Hermann, «Das Buch Franza», *ό.π.*, σ. 147.

437. Christine Kanz, *Angst und Geschlechterdifferenz...*, *ό.π.*, σ. 59.

438. Για το θέμα βλ. Sigrid Weigel, «Ein Ende mit der Schrift...», *ό.π.*, και Ortrud Gutjahr, *Fragmente...*, *ό.π.*, σσ. 157-161.

439. Είναι γνωστή η μεταφορά του Φρόντ από την *Ερμηνεία Ονείρων*, όπου η γλώσσα του ονείρου παρομοιάζεται με ιερογλυφικό· βλ. Sara Lennox, «Geschlecht, Rasse und Geschichte...», *ό.π.*, σ. 168, και Ortrud Gutjahr, *Fragmente...*, *ό.π.*, σ. 158.

Η Μπάχμαν δημιουργεί το δικό της σχέδιο για την αρρώστια, τη δική της *ποιητική της αρρώστιας*. Η συγγραφέας δεν παθολογικοποιεί τη γυναίκα, αλλά ασκεί μέσω της αρρώστιας κοινωνική κριτική. Δείχνει τη γένεση της αρρώστιας, την αρρωστικοποίηση της ηρωίδας από τη σκέψη και τη στάση των ισχυρών.⁴⁴⁰ Η ανδρική κυριαρχία φαίνεται πως τροφοδοτείται από τη συνεχή παθολογικοποίηση του γυναικείου. Αυτό που έχει ήδη ο Τέοντορ Φοντάνε υπαινιχθεί στη *Σεσίλ* παίρνει εδώ, στο έργο της Μπάχμαν, μια ξεκάθαρη και καταγγελτική μορφή.

440. Διαλύοντας έτσι τον μύθο για την «αρρώστια γυναίκα», τον μύθο δηλαδή που θέλει τη γυναίκα ως εκ φύσεως υστερική ή τρελή, ως ένα άρρωστο ον, μόνο και μόνο λόγω φύλου· βλ. Sigrid Weigel, «Ein Ende mit der Schrift...», *ό.π.*, σ. 90.