

Εικόνες «που γύρευαν να γίνουν» και ονόματα

*Τεντώσου απορρίπτοντας των λόγων σου την
πανογλία*

Κάθε εξωτερικό περίβλημά σου περιττό

Και στις Σιωπής το μέγα διάστημα, έτσι,

Τεντώσου να πληρώσεις συμπαγής

(Μ. Αναγνωστάκης)

ΜΑΡΙΑΣ ΕΥΣΤΑΘΙΑΔΗ

Το αόρατο που σε κοιτά

Εκδόσεις Γαβριηλίδης

Αθήνα, 1993, σ. 56

Η ΠΑΛΙΑ ΔΟΚΙΜΑΣΜΕΝΗ μέθοδος βάσει της οποίας ένας εκδότης με «αγαθές» ασφαλώς προθέσεις αναλαμβάνει να δημοσιεύσει χειρόγραφα που έφτασαν με τον έναν ή τον άλλο τρόπο στα χέρια του καθιστά τους όρους του συμβολαίου μεταξύ κειμένου-αναγνώστη ευδιάκριτους. Και είναι γνωστό ότι, για να υπάρξει ένα κείμενο, χρειάζεται ένα συμβόλαιο με τον αναγνώστη, έναν αληθοφανή διάυλο μ' άλλα λόγια, που θα στοιχειοθετηθεί από ορισμένες ειδολογικού τύπου συμβάσεις, ούτως ώστε τουλάχιστον σε γενικές γραμμές να είναι σαφές περί τίνος πρόκειται (από εκεί και πέρα κάθε κείμενο μπορεί — χωρίς αυτό να είναι απαραίτητο — να έχει ειδικότερες «αποκλίνουσες» πλευρές): κάθε κείμενο διαθέτει ειδολογική αληθοφάνεια και αυτή προσφέρεται βάσει συμβολαίου στον αναγνώστη. Αυτό όμως που ουσιαστικά προσφέρεται είναι η ασφάλεια της πορώδους κειμενικής επιφάνειας — για να μείνω σε μια φαινομενολογική εκδοχή.

Τρία χειρόγραφα λοιπόν που βρέθηκαν στην «τεράστια βιβλιοθήκη του μεγάλου ραβίνου της Πράγας Mordehai Schutzengel, που έζησε στο δεύτερο μισό του 17ου αιώνα»¹, όπως τονίζει ο «εκδότης» στην πρώτη από τις τρεις σημειώσεις που συνδέουν τα αντίστοιχα χειρόγραφα και του ανήκουν «αποκλειστικά», συγκροτούν το βιβλίο της Μαρίας Ευσταθιάδη «Το αόρατο που σε κοιτά».

Το πρώτο είναι εκτενές απόσπασμα (ένα ολόκληρο κεφάλαιο) από κάποιο μυστηριώδες βιβλίο (: αμφιβολίες για την ταύτιση του συγγραφέα — εξαφάνιση της πρώτης έκδοσης του 1637, από την οποία το εν λόγω κεφάλαιο είχε ήδη παραλειφθεί): η ιστορία, την αφήγηση της οποίας αναλαμβάνει κάποιος ανώνυμος αφηγητής σε τρίτο πρόσωπο, έχει ως κεντρικό ήρωα το μάγο Ραμαήλ σ' ένα περιστατικό της νεότητάς του. Ωστόσο, παρά τον αποσπασματικό χαρακτήρα του, το κείμενο — σύμφωνα με την παρακειμενική διαβεβαίωση του εκδότη — έχει αυτοτέλεια (21). Το δεύτερο χειρόγραφο, «ένα ακατάστατα γραμμένο τετράδιο» (42) είναι αφηγηματικά πολυπλοκότερο, καλύπτεται όμως από ανάλογο με το πρώτο χειρόγραφο μυστήριο: οι υποψίες του εκδότη ότι πρόκειται μάλλον για αντιγραφή άλλου κειμένου είναι χαρακτηριστικές: «... η παραληρηματική γραφή σε πολλά σημεία, το ανομοιογενές και απρόσεκτο ύφος, μάλλον προδίδουν μια αποτυχημένη απόπειρα κάποιου ατάλαντου μεγαλομανούς αντιγραφέα» (43). Πραγματολογικά στοιχεία



υποδεικνύουν μια χρονολόγηση αυτού του κειμένου με post quem την αρχή του 16ου αιώνα. Το τρίτο χειρόγραφο τέλος, παρά το γεγονός ότι μένει και αυτό αταύτιστο, διαθέτει οπωσδήποτε ευκρινέστερο ειδολογικό στίγμα: πρόκειται για επιστολή, ανεπίδοτη όπως εξάγεται από το ίδιο το κείμενο (54) που χρονολογείται στη μέση περίπου του 16ου αιώνα.

Ο εκδότης σπεύδει όμως στο τέλος της τρίτης σημείωσής του για την επιστολή να υπογραμμίσει την ύπαρξη μιας περιέργης σύμπτωσης που συνδέει τα τρία χειρόγραφα και αφορά σε κοινά στοιχεία του γραφικού χαρακτήρα αυτών: το κριτήριο αυτό τίθεται τελικά εν αμφιβόλω: «Ο γραφικός χαρακτήρας των τριών χειρογράφων έχει πολλά κοινά στοιχεία. Ξέρουμε βέβαια ότι οι κανόνες της καλλιγραφίας την εποχή εκείνη ήταν ιδιαίτερα αυστηροί. Έτσι, ανώνυμα κείμενα συγγραφέων, εντελώς διαφορετικών μεταξύ τους, που είχαν ωστόσο πολλές γραφολογικές ομοιότητες, συχνά προκάλεσαν τόση σύγχυση στους μελετητές τους, ώστε να κινδυνεύουν να μην αποδοθούν ποτέ στον πραγματικό δημιουργό τους» (56).

Έτσι, παρά την ομολογουμένως ικανή φροντίδα του εκδότη να υποτυπώσει έστω κάποιες πτυχές του χαρακτήρα των περιεργών κειμένων που αποφάσισε να φέρει στο φως, χωρίς — εννοείται — να μπει στον κόπο να εξηγήσει το γιατί, αυτά παραμένουν τρόπον τινά ότο σκοτάδι σιωπηλά (η σιωπή τους είναι ωστόσο, όπως θα φανεί, εξαιρετικά ομιλητική), διατηρώντας θα μπορούσε να πει κανείς σε τελική ανάλυση εφτασφράγιστο το μυστικό που τα περιβάλλει. Μια μυστική λοιπόν παρουσία που θεματοποιείται ως τέτοια από τον εκδότη, πόσο μάλλον όταν συνδέεται από τον ίδιο με μια τεράστια βιβλιοθήκη μεγάλου ραβίνου (σε μια εμβληματική για τη λογοτεχνία πόλη, την Πράγα), η οποία υπέστη συνεχείς διωγμούς και σώθηκε ως εκ θαύματος.

Αν σ' αυτό προσθέσουμε αφ' ενός ορισμένα δεδομένα γύρω στις συνθήκες συγγραφής και έκδοσης των κειμένων και αφ' ετέρου το γεγονός ότι στις τρεις εκδοτικές σημειώσεις αλληλοσυνδέονται ονόματα υποτιθέμενων συγγραφέων, τόπων συγγραφής/έκδοσης και ειδικών συνθηκών (: Prospero Geisel-Auctor Mutus [1ο-2ο χειρόγραφο], Czernowitz και ειδικότερα το εβραϊκό γκέτο [1ο-3ο], διωγμοί και πυρκαγιά [1ο-3ο], αντίστοιχα), τότε το συνδηλωτικό δίκτυο των σημειώσεων του εκδότη παίρνει πολύ ενδιαφέρουσες διαστάσεις. Θα σχηματοποιούσα για τις ανάγκες αυτής της εργασίας τον άξονα αυτού του δικτύου ως εξής:

κείμενα μυστικά που διασώζονται από μεγάλους διωγμούς σε βάρος ενός ολόκληρου λαού ο οποίος μετακινείται ακατάπαυστα ως ξένος, αναλαμβάνοντας τη διατήρηση και διοχέτευση της πολύ διαφορετικής σοφίας τους

κείμενα μυστικά και ξένα που εγκυμονούν κινδύνους για μια δεδομένη τάξη πραγμάτων και αξιών.

Μπορούμε να ανιχνεύσουμε μια κοινή δομή στα τρία αυτά κείμενα, που αναδιπλώνεται στο εσωτερικό των δύο τελευταίων — για να είμαστε ακριβέστεροι, πλήρως μόνο στο τρίτο. Πιο συγκεκριμένα τα σημεία αυτής της δομής βάθους ας πούμε είναι: α) ένα



παιδί/έναν νεαρό περιπλανάται ξένος σε μια άγνωστη πόλη· β) προέρχεται από κάποιο καταστρεπτικό διωγμό που υπέστη ο λαός του: είναι ο επιζών ή ανήκει στους (λίγους) επιζώντες· γ) κουβαλάει κρυφά μαζί του μνήμες αλλά και τη σοφία του λαού του (βιβλία-κυλίνδρους με χειρόγραφα)· δ) τον περιμαζεύουν οι άρχοντες της άγνωστης πόλης ή του επιτρέπουν να μείνει· ε) εκείνος με τη σειρά του επιχειρεί ευθέως ή πλαγίως να μύσει ορισμένους στη σοφία αυτή, το φορτίο της οποίας έχει αναλάβει ή του έχει ανατεθεί: η μύση επιχειρείται με όσο το δυνατόν λιγότερα λόγια και καταλήγει άμεσα ή έμμεσα στο θάνατο ή την απόλυτη σιωπή του μούμενου, που στο τρίτο κείμενο γίνεται με τη σειρά του μμητής.

Την κοινή αυτή δομή ενισχύουν καίρια ορισμένοι θεματικοί δείκτες οι οποίοι υποβάλλουν, καθώς επανεμφανίζονται από κείμενο σε κείμενο, την εικόνα μιας κύκλιας σύνθεσης των κειμένων. Μπορούμε χαρακτηριστικά να αναφέρουμε: το μικρό μουγκό δούλο [1ο-3ο χειρόγραφο], την «πληγωμένη» και απαγορευμένη (εβραϊκή) συνοικία στη «στενή κλειστή ζώνη» (36) με τσ'ψηλά, μακρόστενα σπίτια [1ο-2ο-3ο], το Czernowitz, πόλη της καταστρεπτικής πυρκαγιάς [1ο-3ο], τα κίτρινα καπέλα που φορούν όσοι κατοικούν στην εβραϊκή συνοικία ή σχετίζονται με αυτήν [1ο-2ο-3ο], η πυρκαγιά [1ο-2ο-3ο], το μικρό τελετουργικό μαχαίρι που βρίσκεται στα χέρια των πρωταγωνιστών-επιζώντων [Ραμαήλ-1ο, μουγκός δούλος-2ο, Μεγκίντ-3ο], το διάφανο τέλος και το αδιάφανο (18\9-20, 33-34, 54 αντίστοιχα) — σ' αυτό το τελευταίο θα επιστρέψουμε.

Η αναδίπλωση της δομής στα δύο τελευταία κείμενα συνδέεται με τον τρόπο της αφήγησης, με τις αλλαγές που διαπιστώνουμε, περνώντας από το πρώτο στο δεύτερο και στο τρίτο κείμενο· στο πρώτο η ιστορία του ξένου εκτίθεται από κάποιον ανώνυμο αφηγητή που δεν συμμετέχει στα δρώμενα, ενώ στο δεύτερο τα πράγματα αλλάζουν: την αφήγηση της ιστορίας του ξένου αναλαμβάνει ο μούμενος, ένας νεαρός μουγκός δούλος που τον έχουν κι αυτόν περιμαζέψει και συνδέεται με το μμητή «εξαιτίας εκείνου του κοινού σημαδιού, της κρυφής [τους] συγγένειας» (31)², του ίδιου «ίχνους» (32). Αυτός αφηγείται επιπλέον και τη δική του ιστορία που συνεχίζει αυτή του μμητή (δεν φτάνει όμως να αναλάβει και ο ίδιος ρόλο μμητή), μετά δηλαδή την εξαφάνισή του: ο μουγκός δούλος, που φεύγει κι αυτός τη νύχτα της μεγάλης πυρκαγιάς, παίρνοντας μαζί του και διασώζοντας τα έργα του δασκάλου, θα επιχειρήσει, γράφοντας³ στο καταφύγιό του, να φωτίσει το μυστικό· θα τον προλάβουν όμως οι διώκτες και ο θάνατος (41-42). Στο τρίτο κείμενο η αναδίπλωση είναι πλήρης: ο ίδιος πλέον ο μμητής αφηγείται την ιστορία του μέσω μιας επιστολής που απευθύνει σε κάποιον τον οποίο θέλησε να πλησιάσει αλλά αυτός αρνήθηκε⁴: η ιστορία του, ότι δηλαδή τον περιμάζεψε κάποιος που αναγνώρισε σ' αυτόν ένα ιδιαίτερο σήμα⁵ και τον μύση έμμεσα, όπως φαίνεται, στη σοφία του (50-51), είναι χαρακτηριστική. Η πορεία του μαθητή ήταν στη συνέχεια ανάλογη με του δασκάλου: κατηγορίες-διωγμοί-ταπεινώσεις-προσποίηση (: «Πριν με γνωρίσεις, εικονικά αλλαξοπίστησα, όπως και κείνος είχε κάνει, και πέρασα από όλες τις αιρέσεις για να επιζήσω», 48)⁶.

Η κύκλια σύνθεση στην οποία αναφερθήκαμε σχηματοποιείται από εδώ: ο Μεγκίντ, ο μνημένος και μετά μνητής, στο τρίτο κείμενο (53), θα καταλήξει στην «πληγωμένη συνοικία» του Czernowitz, στο εβραϊκό γκέτο, λίγο πριν τη μεγάλη πυρκαγιά: ένα παιδί κοιμάται ήσυχα κι αυτός άγρυπνος του χαϊδεύει τα μαλλιά: «Άγρυπνος, χαϊδεύω τα μαλλιά του την ώρα που κοιμάται. Τον βρήκα να τριγυρνά στην πόλη μόνος...» (54). Ένα «άλλο» παιδί φτάνει από το Czernowitz κυνηγημένο στην αυλή των Beati στο πρώτο κείμενο: «Κανένας δεν παραξενεύτηκε με την εμφάνισή του. τους ξένισε μόνο λίγο η προφορά του. Όταν τον ρώτησαν, δεν είπε την αλήθεια. Δεν είπε, λένε, ότι ήταν από το Czernowitz, γιος και συνάμα μαθητής του μεγάλου αλχημιστή Techin Cabir, και ότι έφυγε κρυφά από τη χώρα του, όταν καταδικάστηκε σε θάνατο ο πατέρας του, κατηγορούμενος για μαγεία, και εκείνος κρύφτηκε στα δάση, γιατί φοβόταν μήπως μες στη μανία τους τον θανατώσουν, κι ότι έτσι έχασε τα ίχνη των δικών του και δεν ξανάκουσε ποτέ γι' αυτούς. Δεν είπε ακόμα ότι, μέσα στην παραζάλη, κατάφερε να περισώσει τις πραγματείες του πατέρα του και τα τετράδιά με τα σύμβολα και τα πειράματα. Ούτε είπε για τις αλλόκοτες ικανότητες που είχε και γιατί καθόταν τόσο λίγο στις πόλεις από όπου περνούσε και γιατί τον έδιωξαν την τελευταία φορά. Είπε μόνο ότι ήταν ακροβάτης κι ερχόταν από μακριά» (15-16).

ΤΡΕΙΣ ΔΙΑΦΟΡΕΤΙΚΟΙ τρόποι αφήγησης για να συγκροτηθεί σε επάλληλα κύματα, μέχρι την ολοκλήρωση του κύκλου, μία ιστορία μύησης, η απόληξη, ο στόχος της οποίας δεν είναι παρά ο ίδιος ο άνθρωπος που αναδεικνύει με ένταση όλο το εκρηκτικό, αθέατο βάρος του (έκσταση, σιωπή, συνάντηση με το αφανές, το έτερο, το «αόρατο που σε κοιτά», είναι τα σήματα αυτής της έντασης), στην άλλη όχθη από εκείνη των λογικών αφαιρέσεων ή της πληρότητας που καθοσιώνονται από την Ταυτότητα. Η μύηση στο έτερον, επίπονη, γεμάτη άλγος και οδύνη, που εμφανίζεται κατορθωμένη μόνο στο τρίτο κείμενο, περνάει άμεσα από τους δρόμους της τέχνης σύμφωνα με μια κλιμάκωση στην οποία θα αναφερθούμε αμέσως παρακάτω.

Η τέχνη αναλαμβάνει τρόπον τινά το ρόλο του εγγυητή στη διαδικασία αυτής της ανθρωπογνωστικής μύησης που στρέφεται γύρω από τον κρίσιμο λόγω επικινδυνότητας άξονα των ομοιωμάτων και της πλάνης που αυτά δυναμικά εγκαθιδρύουν. Η τέχνη δραστηριοποιεί εδώ το φάσμα των εκρηκτικών σχέσεων μεταξύ εικόνας και διατύπωσης: ο μνητής κατέχει τα ομοιώματα, δεσπόζει στο χώρο της παράστασης, της εικόνας, και αυτό φαίνεται στην ακέραια τιμή του στο πρώτο κείμενο: η ζωγραφική στο δεύτερο (που αναλαμβάνει το ανθρώπινο πρόσωπο και σώμα για να το οδηγήσει στην υπέρτατη απόσβεση) και η απεικόνιση της σφαιρικής επιφάνειας της γης με τις «θάλασσες και τις πόλεις» που «έμοιαζαν σαν σφραγίδες και σαν κηλίδες» (51), με τις «χρωματιστές διαδρομές», τα «φανταστικά ζώα» και τα «αλλόκοτα θαλάσσια κήτη» (51), «ενθύμηση» όλα αυτά και «ηχώ των ανθρώπων», «αινίγματα του κόσμου» (51), το τρίτο, ανήκουν επίσης στη σφαίρα του μνητή.



Ενώ στην αρχή η δεσπόζουσα παρουσία του ομοιώματος, του ανδρικού που συγχρονίζει ακαριαία την εμφάνιση του Ίδιου και του Ετέρου, απαγορεύοντας θα λέγαμε τη διάκρισή τους, είναι αδιαμφισβήτητη, επιχειρείται στη συνέχεια, ιδιαίτερα στο δεύτερο κείμενο, η ιχνογράφηση της σκοτεινής ζώνης όπου φυλάσσεται το ανέκφραστο μυστικό· γίνεται μια απόπειρα να υπάρξει τουλάχιστον μια μαρτυρία για την αδύνατη εγγύτητα του Ίδιου και του Άλλου, για το χώρο που ορίζει το ανδρικό. Στη μάταιη απόπειρα οι «εικόνες» να γίνουν «ονόματα» (51) θα συμβληθούν και οι μουούμενοι με το λόγο, τη διατύπωση· η «προβληματική» και «ακατάστατη» αφήγηση του μουγκού δούλου στο δεύτερο κείμενο είναι ο πρώτος καρπός της μαθητείας στη «βλάσφημη γραφή» (40), ενώ η συνέργεια κορυφώνεται στο τελευταίο κείμενο όταν ο μνημένος είναι πλέον ποιητής.

Η κατάκτηση της αφήγησης λοιπόν δια της ζωγραφικής, της ποίησης στο τέλος δια της χαρτογράφησης. Κει είναι ακριβώς η ποίηση που φαίνεται να αναλαμβάνει λειτουργικό ρόλο στη μυητική διαδικασία: «Μόνο ο ποιητής, έλεγε, μπορεί να εκφράσει το μακρινό και ακατονόμαστο, αυτό που δεν ορίζεται» (50). Ωστόσο το μυστικό θα μείνει άρρητο και θα βρεθούμε πάλι στην αρχή (: η κύκλια σύνθεση), στον Ραμαήλ δηλαδή να διδάσκει «αποφεύγοντας όσο γίνεται τα λόγια» (17), τις χειρονομίες και τη μίμηση των ομοιωμάτων, τα γράμματα δηλαδή ενός «άγνωστου... αλφάβητου» (19), βάσει των οποίων το Ίδιο, το Περαιτό εγγίζει το Άλλο τόσο που ταυτίζεται μ' αυτό.

ΑΣ ΠΕΡΑΣΟΥΜΕ ΟΜΩΣ στην αφηγηματική ενδοχώρα του δεύτερου κειμένου, της κρίσιμης μεσότητας του βιβλίου, αφού εκεί υποτυπώνονται οι όροι της μύησης και της συνάντησης με το «αόρατο που σε κοιτά». Το κείμενο αρθρώνεται σε τρία επίπεδα: το βασικό κορμό αποτελεί η αφήγηση του μουγκού δούλου, που αφορά τόσο στον ανώνυμο ζωγράφο (τον Jan Lukav Carcer, μαθητή σύμφωνα με την «πραγματολογική» πληροφορία του εκδότη, «του διάσημου Arcimboldo του νεότερου... που έζησε στις αρχές του 16ου αιώνα, στην αυλή των ηγεμόνων του Trogir», 43) και στη σχέση του μ' αυτόν, όσο και στην περιπέτεια του ίδιου του δούλου μετά την πυρκαγιά· η αφήγηση διακόπτεται φαινομενικά από τμήματα λόγου που διακρίνονται γραφηματικά με εισαγωγικά, αποσιωπητικά και λευκά διαστήματα: εδώ εκτίθεται η κρυφή ιστορία του ζωγράφου αμέσως μετά τη μυστηριώδη φυγή του (όπου και οι σχετικές αναδρομές για την παρουσία του στο αρχοντικό του Trogir), η αθέατη πλευρά της σπαρακτικής δοκιμασίας του που ως «εφαλτήριο χαράς» (29) θα τον φέρει να ζησει «τη φθορά και τη διάλυση» (29), την υπέρτατη γαλήνη αυτής της εξόδου.

Ο τόπος της δοκιμασίας είναι τραχύς, ένα λατομείο με εκτυφλωτικό λευκό φως: «Ο τόπος ορुकτός. Λείες καμπύλες, ριγμένες από ψηλά, στρογγυλεμένα αγκωνάρια, μεγάλοι λίθοι απελέκτοι και σωροί πέτρες γυαλιστερές. Ηρθες και κάθισες στο χάσμα της πέτρας...» (27)· αυτός είναι ο σταθμός «για το ασύλληπτο, για την εξαύλωση» (29).

Εδώ θα τελεστεί η συμβολική θυσία κάθε μορφής (καλλιτεχνικά ειργασμένης) με την προσφορά του ταπεινωμένου ανθρώπινου σώματός για να επέλθει ο εξαγνισμός (38): η σάρκα αδειάζει, αποσυντίθεται: «Τώρα το πύον ευωδιάζει, οι χαίνουσες πληγές αναδίνουν κρίνα και ρόδα και πυρπολούν το σώμα σου για να το διαλύσουν, να το ετοιμάσουν για την ανάληψη, για την εκμηδένιση κάθε ζωντανού στοιχείου. Ω υπέροχα έντομα, βιαστείτε. Τους βόλακες που έχει κρύψει με το σώμα του, αφήστε τους να αναφανούν, να βγει το μυστικό, να τιναχτεί η τελευταία σάρκα στον αέρα, το αίμα που έχει απομείνει να χυθεί και τα οστά να σκορπιστούν στρογγυλεμένα μες στις πέτρες» (39-40). Στο τέλος αυτής της σιωπηλής προσφοράς, στον άφατο παροξυσμό της, στην ύστατη στιγμή, επιτελείται η συνάντηση με το αφανές: το ανέκφραστο ξεδιπλώνει τότε το βλέμμα του, αφήνοντας ακάλυπτο το πρόσωπό του: ο τρόπος της εγγύτητας είναι η ένταση: «Υστατη, μοναδική στιγμή της σχέσης σου με το άλλο απέναντι, εντελώς άλλο, ο θάνατος» (37).

Τα αλλοιωμένα σώματα με τις φριχτές πληγές, τα έλκη και το πύον, τα σπαραγμένα, μολυσμένα μέλη που σκορπίζονται βίαια, αποτελούσαν τις σπουδές του ζωγράφου στα κρυφά έργα του, σ' αυτά που ήταν απόλυτα παραδομένοι, χωρίς ωστόσο να κατορθώσει αυτό που πέτυχε με την εξυγιαντική προσφορά του σώματος: να διαρρήξει την παραδομένη μορφή, την ενότητά της, να συναντηθεί με το Έτερον.

Στο καταληκτήριο τμήμα της κύριας αφήγησης, ο αφηγητής δεν θα επιτρέψει την «τελική ομολογία» (40) στο μυητή για «το απόλυτο χρέος [του] να θυσιάσει το λόγο [του]» (40), δεν θα τον παραχωρήσει το λόγο (του είχε επιτρέψει να μιλήσει — το τρίτο επίπεδο αφήγησης — όταν στην όξυνση της δοκιμασίας πέρασε η «ομίχλη της παιδικής [του] ηλικίας» στα μάτια του (36-37): ο ίδιος εξάλλου ο αφηγητής «άλαλος μπροστά στο ανέκφραστο» (42), «σαν τρελός, σαν σαστισμένος, με νεύματα συνεχίζ[ει] να ρωτ[ά]» (40), γράφει και κρύβει (41) όπως ο δάσκαλός του: η «βλάσφημη γραφή» που ήρθε βέβαια να επιβάλλει την περιτομή, τη σιωπή, να σβήσει έναν άλλο λόγο, αποκαλυπτικό και να καθοσιώσει την κυριαρχία της στερεότητας και της πληρότητας του νοήματος, την αυτάρεσκη βασιλεία της Ταυτότητας. Το αποκαλυπτικό μυστικό του Άλλου λόγου θα θεματοποιηθεί μέσα από τη διπλή αγωνία (μυητή και μουσμένου), τη διπλή εκκρεμότητά τους, την ακύρωση εν τέλει της κατάκτησης μιας άλαλης αφήγησης που αδυνατεί να ανιχνεύσει το Έτερον, που υπολείπεται διαρκώς, μιας και είναι υποχρεωμένη να μιμείται (39) τις επιφάνειες. Τα τελάρα του εκτροχιαστικού ζωγράφου δεν αξιώνονται του λόγου: μένουν με το ανοίκειο φορτίο της σιωπής.

Το ίδιο όμως μπορούμε να πούμε ότι ισχύει και για τους κυλίνδρους του χαρτογράφου στο τρίτο κείμενο. Το μυστικό των χαρτών αποτελεί το σύστοιχο της δοκιμασίας του χαρτογράφου-μυητή που κατακτά την ευλογία της έκστασης⁷, καθώς «παραδομένος... στο δαιμονικό» (51) αρθρώνει μονολογώντας την προφητεία για ερημώσεις, καταστροφές, περιπλανήσεις (50-51) όλων εκείνων που είναι διαφορετικοί (: «... Πήρα μαζί τους χάρτες. Στον παροξυσμό της μοί-



ρας ακολουθήσαμε τους δικούς του δρόμους. Πλάνητες, κυνηγημένοι και ελεύθεροι. Θα είστε διαφορετικοί γιατί εγώ είμαι διαφορετικός. Δραπετεύαμε για να στραφούμε σε κείνον, να τον συναντήσουμε», 53). Η προφητεία του χαρτογράφου ορίζει αποσπασματικά τις ακτίνες του πυρήνα που αποτελεί η δοκιμασία όπως φάνηκε στο δεύτερο κείμενο· και εδώ ακριβώς κλιμακώνεται η (οντολογικής υφής) ένταση που ξεκινά από το δεύτερο κείμενο: ο μνημένος με τη σειρά του ως ποιητής πλέον, εκφραστής του «μακρινού και ακατονόμαστου», διατυπώνει τη διαφορά του προσωποποιώντας την· την επιρρίπτει στον εμβληματικό εκφραστή της «πληρότητας του μηνύματος» (53), τον ακυρωμένο συνομιλητή που είναι βυθισμένος στην απάτη της επαλήθευσης, του επιχειρήματος, της αυθεντικότητας (52). Το ποίημα όμως θα μείνει κι αυτό ανολοκλήρωτο, το αδιάφανο δεν θα κατακτηθεί μέσω αυτού⁸· η σιωπή (: «Λοξός και αδέσποτος, στην κόψη της σιωπής παραπατώ», 53) του ποιητή ο οποίος διαστρέφει τους κανόνες (48) και θεωρεί εαυτόν «γραφέα» (520, είναι πάλι το επιστέγασμα της μύησης.

Η ΜΟΝΑΔΙΚΟΤΗΤΑ του συγγραφέα, το αυτοτελές της δημιουργίας του και τα καθαρά περιγράμματα που εξορίζουν την αβεβαιότητα, εγκαθιδρύοντας στέρεα σχήματα θέσης-αντίθεσης, χάνουν τους συνεκτικούς αρμούς τους· αντ' αυτών και κατ' αντιστοιχία: ο ποιητής-γραφέας, το «θαύμα της συρραφής» (52) και οι «νύξεις» (52). Στο «θαύμα της συρραφής» μπορούμε να επικεντρώσουμε ορισμένες τελευταίες παρατηρήσεις.

Όλα, αρχής γενομένης από την παρουσία του ανώνυμου εκδότη και τις επιλογές του στη διευθέτηση της (αποσπασματικής) ύλης, συντείνουν στη δημιουργία ενός πλέγματος δεδομένων, τα οποία τροφοδοτούν μια σύλληψη περί λογοτεχνίας και την υποστυλώνουν αφηγηματικά.

Ο 16ος και 17ος αιώνας, οι Εβραίοι της διασποράς μετά το 1492 και η καβαλιστική παράδοση που εξαπλώνεται στην Ευρώπη, η μεταφυσική της αλχημείας και της πολλαπλότητας των κόσμων ή τέλος η αρχή της (άχρονης) *coincidentia oppositorum*, αποτελούν τους πραγματολογικούς άξονες του πλέγματος αυτού, που στηρίζεται στη σχέση ομοιώματος-λόγου, η οποία καταλήγει υπέρ του πρώτου, του αλλόκοτου τέλει στην εκδοχή του Heinrich von Kleist, ανδρική⁹.

Η απόλυτη σιωπή του ομοιώματος είναι ωστόσο εξαιρετικά ομιλητική υπό την έννοια ότι προτείνει ένα χώρο δοκιμασίας-μύησης, χώρο οδυνηρά κενό, όμως χώρο εγκαρδιότητας και υπέρτατης προσφοράς για το ανθρώπινο πρόσωπο, όπου απορρίπτονται οι βεβαιότητες της στέρεης Ταυτότητας για να κατορθωθεί η συνάντηση με το άορατο ή ενδεχομένως ένα χώρο όπου το ίδιο θα μπορέσει να μαρτυρήσει έντονα, δηλαδή σπαρακτικά και εγκάρδια, για μια απουσία.

Και η λογοτεχνία, η θαυμάσια αυτή πολυφωνική (και ανολοκλήρωτη) «συρραφή» λόγων που κυκλοφορούν και ζουν στον κόσμο της, αλλάζοντας συνεχώς ρόλους και επιφέροντας αναστατώσεις με την ιλιγγιώδη μετακίνησή τους στους χώρους (: τα κείμενα) όπου

κάθε φορά διασταυρώνονται; Αυτή αν θέλει να ελπίζει πως μπορεί να διατηρήσει το πρόσωπό της (: «με φως και με θάνατον ακαταπαύστως»), θα κατέβει από τον άμβωνα και θα ανακατευτεί με τους «ξένους», για να κλείσουμε όπως ξεκινήσαμε: με το ποίημα του Μ. Αναγνωστάκη, «Αυτοί δεν είναι οι δρόμοι...»¹⁰.

ΣΗΜΕΙΩΣΕΙΣ

1. Οι παραπομπές στις σελίδες του βιβλίου μέσα σε παρένθεση.
2. «Θυμάμαι τότε, εκείνη τη μέρα που σου έφερα νερό για το λουτρό σου, ήσουν γυμνός. Ξαφνιάστηκες, δεν με περιμένες. Θυμάμαι τι σταμάτησε το βλέμμα μου: η περιτομή. Πάει καιρός που είχα μάθει το όνομά της. Θυμάμαι, σε κοίταξα στα μάτια γεμάτος αγαλλίαση. Δίστασα λίγο, έπειτα κατέβασα τα ρούχα μου, και σου έδειξα. Το πρόσωπό σου έλαμψε. Εγώ, σκεπάστηκα αμέσως και το 'βαλα στα πόδια. Είμαστε δύο λοιπόν. Ίδιο το ίχνος...», (31-32).
3. «Κι έγγραφα κι έκρυβα, όπως εσύ τότε», (41).
4. «Το προηγούμενο γράμμα μου δεν το κατάλαβες, ούτε άλλωστε και τους στίχους. Για άλλη μια φορά έμεινες να εξηγείς τις λέξεις και να ερμηνεύεις σχολαστικά τις φράσεις για να με χωρέσεις στο δικό σου σχήμα, να μη διαρραγεί η δική σου ενότητα. Ποτέ δεν θέλησες να ακούσεις. Μα ήμουν αντίλογος, όχι ακροατής σου για να με πείσεις. Άλλος ήταν ο δάσκαλός μου. Η γλώσσα σου, απαγόρευση. Φόρεσα λοιπόν κι εγώ στις λέξεις προσωπείο κι έγιναν η αντίστασή μου απέναντί σου. Το μυστικό μου το κράτησα. Έφυγα χωρίς να μάθεις», (47).
5. «Τον έλεγαν Gerardo Pablo Marrano. Πένθος, μνήμη και λατρεία διατηρούν το εξαφανισμένο μέσω του ονόματος. Με βρήκε να τριγυρνά μόνος στο κάστρο και με πήρε κοντά του. "Θα ονομάσω την αβουλία και το πάθος μου Βαλταζάρ", έτσι με φώναζε», (50).
6. Βλ. και τη σχετική σημείωση του εκδότη: «Είναι επίσης γνωστό ότι ο διάσημος Ισπανός χαρτογράφος Gerardo Pablo Marrano πέθανε το 1492 από νευρασθένεια. (...) υπήρξε πρωτοπόρος τον οποίο απλώς αντέγραψε ο G. Mercator, περίπου μισό αιώνα αργότερα», (55).
7. «Έφυγα με τους άλλους. Τον άφησα μέσα στον προστατευτικό του φράχτη. Τον τελευταίο καιρό φορούσε ένα μικρό κίτρινο καπέλο, δώρο του πατέρα του, και περπατούσε με τα τέσσερα, λες και ήθελε να απελευθερωθεί από την όρθια στάση. Κανένας πια δεν του έδινε σημασία. Ευλογία η δοκιμασία του. Μην επιχειρήσεις και πάλι να εξηγήσεις. Την έκσταση πώς να τη συλλάβεις;», (52).
8. «Πασχίζω να αγγίξω το αδιαπέραστο έρεβος του απόμακρου, να δω το αδιάφανο. Ένα ατελείωτο ποίημα άρχισα μετά την πρώτη φυγή, και γράφω πισωπατώντας να προλάβω να φτάσω τη μεγάλη στιγμή της συνάντησης που θα μείνει λευκή. Τότε ο λόγος θα μου αφαιρεθεί και τα χέρια θα παραλύσουν», (54).
9. Heiprich von Kleist, «Οι μαριονέτες», μετάφραση: Τζένη Μαστοράκη, εκδόσεις «Άγρα», Αθήνα 1982· βλ. και τη μελέτη του Bernard Dort, που συνοδεύει την έκδοση, «Ένας "γύρος του κόσμου"» (μετάφραση: Β. Αρδίττης), 34 κ. εξ.
10. «[...] Ποιος περιμένει την επιστροφή σου; Εδώ οι επίγονοι / Λιθοβολούν τους ξένους, θύουν σ' ομοιώματα, / Είσαι ένας άγνωστος μες στο άγνωστο εκκλησίασμα / Κι από τον άμβωνα αφορίζουνε τους ξένους / Ρίχνουνε στους αλλόγλωσσους κατάρες. [...]»: Μ. Αναγνωστάκης, «Τα ποιήματα 1941-1971», εκδόσεις «Στιγμή», Αθήνα 1985, 105.

ΔΗΜΗΤΡΗΣ ΑΓΓΕΛΑΤΟΣ