17 — ΦΙΛΟΣΟΦΙΚΗ ΚΑΙ ΠΟΛΙΤΙΚΗ ΒΙΒΛΙΟΘΗΚΗ — 17

ΜΙΣΕΛ ΦΟΥΚΩ

ΟΙ ΛΕΞΕΙΣ ΚΑΙ ΤΑ ΠΡΑΓΜΑΤΑ

Μιὰ ἀρχαιολογία τῶν ἐπιστημῶν τοῦ ἀνθρώπου

Μετάφραση
ΚΩΣΤΗΣ ΠΑΠΑΓΙΩΡΓΗΣ

ΕΚΔΟΣΕΙΣ «ΓΝΩΣΗ»

17 — ΦΙΛΟΣΟΦΙΚΗ ΚΑΙ ΠΟΛΙΤΙΚΗ ΒΙΒΛΙΟΘΗΚΗ — 17

Διεύθυνση: Παναγιώτης Κονδύλης

MICHEL FOUCAULT

ΟΙ ΛΕΞΕΙΣ ΚΑΙ ΤΑ ΠΡΑΓΜΑΤΑ

Τίτλος πρωτοτύπου :
Michel Foucault :
Les Mots et les Choses.
Une archéologie des sciences humaines
© Éditions Gallimard, 1966

© 1986
για τὴν ἑλληνικὴ γλώσσα
ΕΚΔΟΣΕΙΣ «ΓΝΩΣΗ»

MICHEL FOUCAULT

ΟΙ ΛΕΞΕΙΣ ΚΑΙ ΤΑ ΠΡΑΓΜΑΤΑ

Μιὰ ἀρχαιολογία τῶν ἐπιστημῶν
τοῦ ἀνθρώπου

Μετάφραση
ΚΩΣΤΗΣ ΠΑΠΑΓΙΩΡΓΗΣ

ΕΚΔΟΣΕΙΣ «ΓΝΩΣΗ»
ΑΘΗΝΑ 1986

ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΑ

I

Πρόλογος 11

I. Οἱ ἀκόλουθες 27
II. Ἡ πρόζα τοῦ κόσμου 45
I. Οἱ τέσσερις προσομοιότητες 45
II. Τὰ σημειογραφήματα 56
III. Τὰ ὅρια τοῦ κόσμου 62
IV. Ἡ γραφὴ τῶν πραγμάτων 68
V. Τὸ εἶναι τῆς γλώσσας 78

III. Ἀναπαράσταση 83
I. Δὸν Κιχώτης 83
II. Ἡ τάξη 88
III. Ἡ παράσταση τοῦ σημείου 89
IV. Ἡ ἀναδιπλασιασμένη παράσταση 106
V. Ἡ φαντασία τῆς ὁμοιότητας 111
IV. *Μάθησις καὶ Ταξινομία* 117

IV. Ὁμιλία 125
I. Κριτικὴ καὶ σχόλιο 125
II. Ἡ γενικὴ γραμματικὴ 130
III. Ἡ θεωρία τοῦ ρήματος 145
IV. Ἡ ἄρθρωση 151
V. Ἡ ὑποδήλωση 161
VI. Ἡ παραγωγὴ τῶν λέξεων 170
VII. Τὸ τετράπλευρο τῆς γλώσσας 177

V. Ταξινόμηση 185
I. Τὰ λεγόμενα τῶν ἱστορικῶν 185
II. Ἡ φυσικὴ ἱστορία 189

III. Ἡ δομὴ 194
IV. Ὁ χαρακτήρας 203
V. Τὸ συνεχὲς καὶ ἡ καταστροφὴ 213
VI. Τέρατα καὶ ἀπολιθώματα 220
VII. Ὁ λόγος τῆς φύσης 229

VI. Ἀνταλλαγὴ 237

I. Ἡ ἀνάλυση τοῦ πλούτου 237
II. Τό νόμισμα καὶ ἡ τιμὴ 240
III. Ὁ μερκαντιλισμὸς 248
IV. Τὸ ἐχέγγυο καὶ ἡ τιμὴ 259
V. Ἡ διαμόρφωση τῆς ἀξίας 271
VI. Ἡ χρησιμότητα 279
VII. Γενικὸς πίνακας 286
VII. Ἡ ἐπιθυμία καὶ ἡ παράσταση 295

II

VII. Τὰ ὅρια τῆς παράστασης 303

I. Ἡ ἐποχὴ τῆς ἱστορίας 303
II. Τὸ μέτρο τῆς ἐργασίας 309
III. Ἡ ὀργάνωση τῶν ὄντων 315
IV. Ἡ κλίση τῶν λέξεων 324
V. Ἰδεολογία καὶ κριτικὴ 330
VI. Οἱ ἀντικειμενικὲς συνθέσεις 338

VIII. Ἐργασία, ζωή, γλώσσα 347

I. Οἱ νέες ἐμπειρικότητες 347
II. Ricardo 351
III. Cuvier 365
IV. Bopp 387
V. Ἡ γλώσσα γίνεται ἀντικείμενο 407

IX. Ὁ ἄνθρωπος καὶ τὰ ἀντίγραφά του 417

I. Ἡ ἐπιστροφὴ τῆς γλώσσας 417
II. Ἡ θέση τοῦ Βασιλιᾶ 423
III. Ἡ ἀναλυτικὴ τῆς περατότητας 429
IV. Τὸ ἐμπειρικὸ καὶ τὸ ὑπερβατικὸ 437
V. Τὸ Cogito καὶ τὸ ἄσκεπτο 443
VI. Ἡ ὀπισθοχώρηση καὶ ἡ ἐπιστροφὴ τῆς καταγωγῆς 451

VII. Ὁ λόγος καὶ τὸ εἶναι τοῦ ἀνθρώπου 461
VIII. Ὁ ἀνθρωπολογικὸς ὕπνος 467

X. Οἱ ἐπιστῆμες τοῦ ἀνθρώπου 471
I. Τὸ τρίεδρο τῶν γνώσεων 471
II. Ἡ μορφὴ τῶν ἐπιστημῶν τοῦ ἀνθρώπου 477
III. Τὰ τρία μοντέλα 486
IV. Ἡ ἱστορία 501
V. Ψυχανάλυση, ἐθνολογία 510

ΠΡΟΛΟΓΟΣ

Γενέθλιος τόπος αὐτοῦ τοῦ βιβλίου εἶναι ἕνα γραφτὸ τοῦ Borges. Εἶναι τὸ γέλιο ποὺ προκαλεῖ ἡ ἀνάγνωσή του καὶ ποὺ κλονίζει ὅλες τὶς οἰκειότητες τῆς σκέψης — τῆς δικῆς μας: ποὺ ἀνήκει στὴν ἐποχὴ καὶ στὴ γεωγραφία μας —, τὸ γέλιο ποὺ ταράζει ὅλες τὶς τακτοποιημένες ἐπιφάνειες καὶ ὅλα τὰ ἐπίπεδα, ὅσα σωφρονίζουν γιὰ λογαριασμό μας τὴν δαψίλεια τῶν ὄντων, κάνοντας νὰ ταλαντεύεται καὶ νὰ ἀνησυχεῖ ἐπὶ μακρὸν ἡ χιλιόχρονη πρακτική μας τοῦ Ἴδιου καὶ τοῦ Ἄλλου. Αὐτὸ τὸ γραφτὸ ἀναφέρει «μιὰ κάποια κινέζικη ἐγκυκλοπαιδεία» ὅπου διαβάζουμε ὅτι «τὰ ζῶα διαιροῦνται σέ: α) ὅσα ἀνήκουν στὸν Αὐτοκράτορα, β) στὰ ταριχευμένα, γ) στὰ ἐξημερωμένα, δ) στὰ χοιρίδια τοῦ γάλακτος, ε) στὶς σειρῆνες, στ) στὰ μυθικά, ζ) στοὺς ἐλεύθερους σκύλους, η) σὲ ὅσα περιλαμβάνονται στὴν παρούσα ταξινόμηση, θ) σὲ ὅσα παραδέρνουν σὰν παλαβά, ι) στὰ ἀναρίθμητα, κ) στὰ σχεδιασμένα μὲ πολὺ λεπτὸ χρωστήρα ἀπὸ τρίχωμα καμήλας κτλ., λ) σὲ ὅσα μόλις ἔσπασαν τὸ κανάτι, μ) σὲ ὅσα ἀπὸ μακριὰ μοιάζουν μὲ μυίγες». Μέσα στὴν ἔκπληξη ἀπὸ τούτη τὴν ταξινόμηση, αὐτὸ ποὺ ἀγγίζουμε μὲ ἕνα ἅλμα, αὐτὸ πού, πρὸς ὄφελος τοῦ μύθου, μᾶς φανερώνεται ὡς ἐξωτικὸ θέλγητρο μιᾶς ἄλλης σκέψης, εἶναι τὸ ὅριο τῆς δικῆς μας: ἡ γυμνὴ ἀδυναμία μας νὰ σκεφτοῦμε αὐτὸ τὸ πράγμα.

Ἄραγε τί δὲν μποροῦμε νὰ σκεφτοῦμε, καὶ ποιά εἶναι αὐτὴ ἡ ἀδυναμία; Σὲ καθέναν ἀπὸ αὐτοὺς τοὺς παράδοξους τίτλους μποροῦμε νὰ ἀποδώσουμε καθορισμένο νόημα καὶ σαφὲς περιεχόμενο· ὁρισμένοι περιλαμβάνουν βέβαια φανταστικὰ ὄντα — μυθικὰ ζῶα ἢ σειρῆνες· ἀλλὰ ἀκριβῶς βάζοντάς τα ξεχωριστά, ἡ κινέζικη ἐγ-

κυκλοπαιδεία ἐντοπίζει τὶς δυνατότητες μόλυνσης· διακρίνει ἐπιμελῶς τὰ πραγματικὰ ζῶα (ποὺ παραδέρνουν σὰν παλαβὰ ἢ ποὺ μόλις ἔσπασαν τὸ κανάτι) ἀπὸ ὅσα ἀνήκουν στὸ χῶρο τῆς φαντασίας. Οἱ ἐπικίνδυνες ἀναμείξεις ἔχουν ἐξορκιστεῖ, οἱ σηματολογίες καὶ οἱ μύθοι ἔχουν ξαναβρεῖ τὸν ὑψηλὸ τόπο τους· δὲν ὑπάρχει ἀδιανόητο ἀμφίβιο, φτερούγα μὲ νύχια, ρυπαρὸ λεπιδωτὸ δέρμα, δὲν ὑπάρχει καμμία ἀπὸ αὐτὲς τὶς πολύμορφες καὶ δαιμονικὲς ὄψεις, οὔτε στόμα ποὺ νὰ βγάζει φλόγες. Ἡ τερατομορφία ἐδῶ δὲν ἀλλοιώνει κανένα πραγματικὸ σῶμα, δὲν μεταβάλλει σὲ τίποτα αὐτὴ τὴν φανταστικὴ συλλογὴ μύθων γιὰ ζῶα· δὲν κρύβεται στὰ βάθη καμμιᾶς ξένης δύναμης. Μάλιστα δὲν θὰ ἐμφανιζόταν πουθενὰ μέσα σὲ αὐτὴ τὴν ταξινόμηση ἂν δὲν γλιστροῦσε μέσα σὲ ὁλόκληρο τὸ κενὸ πεδίο, στὸ λευκὸ μεσοδιάστημα ποὺ χωρίζει τὰ ὄντα μεταξύ τους. Ἀδύνατα δὲν εἶναι τὰ «μυθικὰ» ζῶα, μιὰ καὶ δηλώνονται ὡς τέτοια, ἀλλὰ ἡ μικρὴ ἀπόσταση στὴν ὁποία ἔχουν παρατεθεῖ δίπλα στοὺς ἐλεύθερους σκύλους ἢ σὲ ὅσα ἀπὸ μακριὰ μοιάζουν μὲ μυίγες. Αὐτὸ ποὺ ξεπερνᾶ κάθε φαντασία, κάθε δυνατὴ σκέψη, εἶναι ἁπλῶς ἡ ἀλφαβητικὴ σειρὰ (α, β, γ, δ) ποὺ συνδέει καθεμιὰ ἀπὸ αὐτὲς τὶς κατηγορίες μὲ ὅλες τὶς ἄλλες.

Ἀκόμη δὲν ἔχουμε νὰ κάνουμε μὲ τὴν ἰδιορρυθμία τῶν ἀσυνήθιστων συναντήσεων. Ξέρουμε τὴν δυσάρεστη ταραχὴ ποὺ προκαλεῖ ἡ ἐγγύτητα τῶν ἀντιθέτων ἢ ἁπλούστατα ἡ αἰφνίδια γειτνίαση ἄσχετων πραγμάτων· ἡ ἀπαρίθμηση ποὺ τὰ κάνει νὰ ἀλληλοσυγκρούονται κατέχει ἀπὸ μόνη της μιὰ γοητεία: «Δὲν στεροῦμαι πιὰ τὸ φαγητό, λέει ὁ Εὐσθένης. Γιὰ σήμερα θὰ σιγουρευτοῦν μέσα στὸ σάλιο μου: Ἀσπίδες, Ἀμφίσβαινες, Ἀνερουδῆτες, Ἀβιδαισσίμονες, Ἀμμοβάτες, Ἀπίναοι, Ἀλατράβοι, Ἀράκτες, Ἀστερίες, Ἀλχαράτες, Ἀργοί, Ἄραινες, Ἀσκάλαφοι, Ἀτέλαβοι, Ἀσκαλαβῶτες, Αἱμορροΐδες...». Ἀλλὰ ὅλα αὐτὰ τὰ φίδια καὶ τὰ ἑρπετά, ὅλα αὐτὰ τὰ πλάσματα τῆς σαπίλας καὶ τοῦ γλοιώδους σαλεύουν μέσα στὸ σάλιο τοῦ Εὐσθένη ὅπως οἱ συλλαβὲς ποὺ τὰ κατονομάζουν: σὲ αὐτὸ τὸ σάλιο βρίσκουν ὅλα τὸν κοινὸ τόπο τους, ὅπως τὸν βρίσκουν πάνω στὸ χειρουργικὸ τραπέζι ἡ ὀμπρέλλα καὶ ἡ ραπτικὴ μηχανή· ἂν ἡ παραδοξότητα τῆς συνάντησής τους χτυπᾶ στὸ μάτι, αὐτὸ συμβαίνει ἐξαιτίας τοῦ καί, τοῦ σέ, τοῦ πάνω, ποὺ ἡ εὐστά-

θεια καὶ ἡ προφάνειά τους ἐγγυῶνται τὴ δυνατότητα μιᾶς παράθεσης. Βέβαια ἦταν ἀπίθανο νὰ ἀνακατεύονταν κάποια μέρα μέσα στὸ στόμα τοῦ Εὐσθένη οἱ αἱμορροΐδες, οἱ ἀράχνες καὶ οἱ ἀμμοβάτες, ἀλλὰ σὲ αὐτὸ τὸ φιλόξενο καὶ ἀδηφάγο στόμα θὰ εἶχαν ἐν πάση περιπτώσει τρόπο νὰ στεγαστοῦν καὶ νὰ βροῦν στὸν οὐρανίσκο του τὸ ἀνάκτορο τῆς συνύπαρξής τους.

Ἡ τερατωδία, τὴν ὁποία ὁ Borges διαχέει μέσα στὴν ἀπαρίθμησή του, συνίσταται ἀντίθετα στὸ γεγονὸς ὅτι ἐδῶ ὁ κοινὸς χῶρος τῶν συναντήσεων καταστρέφεται. Τὸ ἀκατόρθωτο δὲν εἶναι ἡ γειτνίαση τῶν πραγμάτων, εἶναι τὸ ἴδιο τὸ ἔδαφος πάνω στὸ ὁποῖο θὰ μποροῦσαν νὰ γειτνιάσουν. Ζῶα ὅπως «θ) ὅσα παραδέρνουν σὰν παλαβά, ι) τὰ ἀναρίθμητα, κ) τὰ σχεδιασμένα μὲ πολὺ λεπτὸ χρωστήρα ἀπὸ τρίχωμα καμήλας» — ποῦ ἀλλοῦ θὰ μποροῦσαν νὰ συναντηθοῦν, ἂν ὄχι στὴν ἄυλη φωνὴ ποὺ προφέρει τὴν ἀπαρίθμησή τους, ἂν ὄχι στὴ σελίδα ποὺ τὰ μεταγράφει; Ἄραγε ποῦ ἀλλοῦ θὰ μποροῦσαν νὰ παρατεθοῦν ἂν ὄχι στὸν μὴ τόπο τῆς γλώσσας; Ὅμως αὐτός, καθὼς τὰ ἐκδιπλώνει, ἀνοίγει ἕνα πεδίο ἀδιανόητο. Ἡ κεντρικὴ κατηγορία τῶν ζώων ποὺ «περιλαμβάνονται στὴν παρούσα ταξινόμηση», καθὼς ἀναφέρεται σαφῶς σὲ γνωστὰ παράδοξα, δηλώνει ἐπαρκῶς ὅτι δὲν θὰ κατορθώσουμε ποτὲ νὰ ὁρίσουμε ἀνάμεσα σὲ καθένα ἀπὸ αὐτὰ τὰ σύνολα καὶ σ' ἐκεῖνο ποὺ τὰ περιλαμβάνει ὅλα μιὰ σταθερὴ σχέση περιεχομένου πρὸς περιέχον: ἂν ὅλα τὰ κατανεμημένα ζῶα τοποθετηθοῦν χωρὶς ἐξαίρεση σὲ μιὰ ἀπὸ τὶς θέσεις τῆς κατανομῆς, ἄραγε ὅλα τὰ ἄλλα δὲ βρίσκονται μέσα σὲ αὐτή; Καὶ ἡ τελευταία μὲ τὴ σειρά της σὲ ποιό χῶρο ἀνήκει; Τὸ παράλογο καταστρέφει τὸ καὶ τῆς ἀπαρίθμησης καθιστώντας ἀδύνατο τὸ σέ, ὅπου θὰ διανέμονταν τὰ ἀπαριθμημένα πράγματα. Ὁ Borges δὲν προσθέτει καμμιὰ νέα μορφὴ στὸν ἄτλαντα τοῦ ἀδύνατου· πουθενὰ δὲν προκαλεῖ τὸν σπινθηρισμὸ τῆς ποιητικῆς συνάντησης· ὑπεκφεύγει μόνο τὴν πιὸ διακριτική, ἀλλὰ καὶ τὴν πιὸ ἐπίμονη ἀπὸ τὶς ἀναγκαιότητες· ὑποκλέπτει τὴν τοποθεσία, τὸ σιωπηρὸ ἔδαφος ὅπου τὰ ὄντα μποροῦν νὰ παρατεθοῦν. Εἶναι μιὰ ἐξαφάνιση μασκαρεμένη ἢ μᾶλλον ἐμπαικτικὰ ὑποδηλούμενη ἀπὸ τὴν σειρὰ τῶν γραμμάτων τῆς ἀλφαβήτου μας, ποὺ θεωρεῖται ὅτι χρησιμεύει ὡς ὁδηγητικὸς μίτος (ὁ μόνος ὁρατὸς) στὶς ἀπαριθμή-

σεις μιᾶς κινέζικης ἐγκυκλοπαιδείας... Μὲ ἕνα λόγο, αὐτὸ ποὺ ἔχει ἀφαιρεθεῖ εἶναι τὸ περίφημο «χειρουργικὸ τραπέζι»· καὶ ἀποδίδοντας στὸν Roussel ἕνα μικρὸ μέρος ἀπὸ ἐκεῖνο ποὺ πάντα τοῦ ἀνήκει, χρησιμοποιῶ τὴ λέξη «τραπέζι» μὲ δύο ἐπάλληλες σημασίες: νικέλινο τραπέζι, σκεπασμένο μὲ καουτσούκ, λευκό, ἀστραφτερὸ κάτω ἀπὸ τὸν γυάλινο ἥλιο ποὺ καταβροχθίζει τὶς σκιές, —ἐκεῖ ὅπου γιὰ κάποια στιγμὴ, ἴσως γιὰ πάντα, ἡ ὀμπρέλλα συναντᾶ τὴ ραπτικὴ μηχανὴ· καὶ πίνακας ποὺ ἐπιτρέπει στὴ σκέψη νὰ ἐπιβάλλει μιὰ διάταξη στὰ ὄντα, μιὰ ταξινόμηση, μιὰν ὀνομαστικὴ συγκρότηση μὲ τὴν ὁποία ὑποδηλώνονται οἱ ὁμοιότητες καὶ οἱ διαφορές τους, — ἐκεῖ ὅπου ἀνέκαθεν ἡ γλώσσα διασταυρώνεται μὲ τὸ χῶρο.

Τὸ κείμενο τοῦ Borges γιὰ καιρὸ μὲ ἔκανε νὰ γελῶ, ὄχι πάντως χωρὶς μιὰ κάποια ἐνόχληση ποὺ ἦταν δύσκολο νὰ τὴν ὑπερνικήσω. Ἴσως ἐπειδὴ στὰ ἴχνη του γεννιόταν ἡ ὑποψία ὅτι ὑπάρχει χειρότερη ἀταξία ἀπὸ ἐκείνη τοῦ ἀσυνάρτητου καὶ τοῦ συμπλησιασμοῦ ἀταίριαστων πραγμάτων, ἡ ἀταξία ποὺ κάνει νὰ σπινθηροβολοῦν τὰ ἀποσπάσματα πολυάριθμων δυνατῶν τάξεων μέσα στὴν χωρὶς νόμο καὶ γεωμετρία διάσταση τοῦ ἑτερόκλητου· αὐτὴ τὴ λέξη πρέπει νὰ τὴν ἐννοήσουμε μὲ βάση τὴν ἐτυμολογία της: σὲ αὐτὴ τὰ πράγματα ἔχουν «κατακλιθεῖ», «τεθεῖ», «διατεθεῖ» σὲ τόσο διαφορετικοὺς τόπους, ὥστε εἶναι ἀδύνατο νὰ βροῦμε γι' αὐτὰ ἕναν φιλόξενο χῶρο, νὰ ὁρίσουμε πάνω ἀπὸ τὶς διαφορές τους ἕναν κοινὸ τόπο. Οἱ οὐτοπίες παρηγοροῦν: ἂν δὲν ἔχουν πραγματικὸ τόπο, ἀναπτύσσονται πάντως μέσα σὲ ἕναν θαυμάσιο καὶ στιλπνὸ χῶρο· ἔστω καὶ ἂν ἡ προσέγγισή τους εἶναι χιμαιρικὴ, διανοίγουν πόλεις μὲ μεγάλες λεωφόρους καὶ πλούσιους κήπους, καλόβολες χῶρες. Οἱ ἑτεροτοπίες μᾶς ἀνησυχοῦν, ἀναμφίβολα, γιατὶ ὑποσκάπτουν κρυφὰ τὴ γλώσσα, γιατὶ ἐμποδίζουν τὸν κατονομασμὸ αὐτοῦ ἢ τοῦ ἄλλου, γιατὶ σπάζουν τὰ κοινὰ ὀνόματα ἢ τὰ περιλέκουν, γιατὶ καταστρέφουν ἀπὸ τὰ πρὶν τὴν «σύνταξη», καὶ ὄχι μόνο αὐτὴ ποὺ οἰκοδομεῖ τὶς φράσεις, — ἀλλὰ καὶ τὴν λιγότερο ἔκδηλη ποὺ κάνει τὶς λέξεις καὶ τὰ πράγματα (τὶς μὲν πλάι στὰ δὲ ἢ ἀπέναντί τους) νὰ «στέκονται μαζί». Νά γιατὶ οἱ οὐτοπίες ἐπιτρέπουν τοὺς μύθους καὶ τοὺς λόγους: βρίσκονται μέσα στὴν εὐθεία γραμμὴ τῆς γλώσσας, στὴ θεμελιώδη διάσταση τῆς fabula· *οἱ ἑτεροτοπίες (ποὺ τόσο συ-*

χνὰ τὶς βρίσκουμε στὸν Borges) ἐξαντλοῦν τὰ λόγια, σταματοῦν τὶς λέξεις στὸν ἑαυτό τους, ἀμφισβητοῦν ριζικὰ κάθε δυνατότητα μιᾶς γραμματικῆς· ἐξαρθρώνουν τοὺς μύθους καὶ καθιστοῦν στεῖρο τὸν λυρισμὸ τῶν φράσεων.

Φαίνεται ὅτι ὁρισμένοι ἀφασικοὶ δὲν καταφέρνουν νὰ ταξινομήσουν μὲ συνοχὴ τὰ κουβάρια ἀπὸ πολύχρωμα νήματα ποὺ τοὺς παρουσιάζουμε πάνω σὲ ἕνα τραπέζι· λὲς καὶ ἡ τετράγωνη ἐπιφάνεια δὲν μποροῦσε νὰ χρησιμεύσει ὡς ὁμοιογενὴς καὶ οὐδέτερος χῶρος, ὅπου τὰ πράγματα θὰ ἔρχονταν νὰ δηλώσουν ταυτόχρονα τὴ διαρκὴ τάξη τῶν ταυτοτήτων τους ἢ τῶν διαφορῶν τους καὶ τὸ σημαντικὸ πεδίο τῆς ὀνομασίας τους. Μέσα σὲ αὐτὸν τὸ συνεκτικὸ χῶρο, ὅπου φυσιολογικὰ τὰ πράγματα κατανέμονται καὶ ὀνομάζονται, σχηματίζουν μιὰ πολλότητα ἀπὸ μικρὰ θρομβώδη καὶ ἀποσπασματικὰ πεδία, ὅπου ὁμοιότητες χωρὶς ὄνομα συνάπτουν τὰ πράγματα σὲ ἀσυνεχῆ νησίδια· σὲ μιὰ γωνιὰ τοποθετοῦν τὰ πιὸ ἀνοιχτόχρωμα κουβάρια, σὲ μιὰ ἄλλη τὰ πιὸ κόκκινα, ἀλλοῦ ἐκεῖνα ποὺ εἶναι πιὸ χνουδωτά, ἀλλοῦ τὰ μακρύτερα ἢ ἐκεῖνα ποὺ κλίνουν πρὸς τὸ μελανὸ χρῶμα ἢ ἐκεῖνα ποὺ ἔχουν πάρει τὸ σχῆμα σφαίρας. Ἀλλά, μόλις σχηματιστοῦν, ὅλες αὐτὲς οἱ ὁμάδες ἐξαρθρώνονται, γιατὶ τὸ πεδίο τῆς ταυτότητας ποὺ τὶς ὑποβαστάζει, ὅσο στενὸ καὶ ἂν εἶναι, παραμένει ἀρκετὰ εὐρὺ ὥστε νὰ εἶναι ἀσταθές· ἀτελεύτητα ὁ ἀσθενὴς συλλέγει καὶ χωρίζει, στοιβάζει τὶς διάφορες ὁμοιότητες, καταστρέφει τὶς πιὸ καταφανεῖς, διασπείρει τὶς ταυτότητες, θέτει ἐπάλληλα τὰ διάφορα κριτήρια, ταράζεται, ξαναρχίζει, ἀνησυχεῖ καὶ ἐν τέλει φτάνει στὰ πρόθυρα τῆς ἀγωνίας.

Ἡ στενοχώρια ποὺ προκαλεῖ τὸ γέλιο ὅταν διαβάζουμε τὸν Borges, ἀναμφίβολα συγγενεύει μὲ τὴ βαθειὰ ἐνόχληση ἐκείνων ποὺ ἔχει καταστραφεῖ ἡ γλώσσα τους: ποὺ ἔχουν ἀπωλέσει τὴν «κοινότητα» ἀνάμεσα στὸν τόπο καὶ στὸ ὄνομα. Ἀτοπία, ἀφασία. Ἐντούτοις τὸ κείμενο τοὺ Borges ἀκολουθεῖ μιὰν ἄλλη κατεύθυνση· σὲ αὐτὴ τὴν διαστροφὴ τῆς κατάταξης ποὺ μᾶς ἐμποδίζει νὰ τὴ σκεφτοῦμε, σὲ αὐτὸ τὸν πίνακα ποὺ δὲν ἔχει συνεκτικὴ ἐπιφάνεια, ὁ Borges δίνει ὡς μυθικὴ πατρίδα μιὰν καθορισμένη περιοχὴ ποὺ καὶ μόνο τὸ ὄνομά της ἀποτελεῖ γιὰ τὴ Δύση μιὰ μεγάλη παρακαταθήκη οὐτοπιῶν. Ἄραγε ἡ Κίνα στὰ ὄνειρά μας δὲν εἶναι ἀκρι-

βῶς ὁ προνομιοῦχος τόπος τοῦ χώρου; Ὁ κινέζικος πολιτισμὸς εἶναι γιὰ τὸ σύστημα τῆς φαντασίας μας ὁ πιὸ ψοφοδεής, ὁ πιὸ ἱεραρχημένος, ὁ πιὸ ἀδιάφορος πρὸς τὰ χρονικὰ συμβάντα, ὁ πιὸ προσκολλημένος στὴν καθαρὴ ἀνέλιξη τῆς ἔκτασης· τὸν ἀναλογιζόμαστε σὰν ἕναν πολιτισμὸ φραγμάτων καὶ ἐπιχωματώσεων κάτω ἀπὸ τὸ αἰώνιο πρόσωπο τοῦ οὐρανοῦ· τὸν βλέπουμε ἐξαπλωμένο καὶ παγιωμένο σὲ ὅλη τὴν ἐπιφάνεια μιᾶς ἠπείρου περικυκλωμένης μὲ τείχη. Ἡ ἴδια ἡ γραφή του δὲν ἀναπαράγει σὲ ὁριζόντιες γραμμὲς τὴ φευγαλέα πτήση τῆς λαλιᾶς· στήνει σὲ μορφὴ κολόνας τὴν ἀκίνητη καὶ ἀκόμα ἀναγνωρίσιμη εἰκόνα τῶν ἴδιων τῶν πραγμάτων. Ἔτσι ἡ κινέζικη ἐγκυκλοπαιδεία, τὴν ὁποία ἀναφέρει ὁ Borges, καὶ ἡ ταξινόμηση, ποὺ αὐτὴ προτείνει, ὁδηγοῦν σὲ μιὰ σκέψη χωρὶς χῶρο, σὲ λέξεις καὶ κατηγορίες δίχως ἑστία καὶ τόπο, οἱ ὁποῖες ὅμως βασίζονται κατὰ βάθος σὲ ἕνα πανηγυρικὸ χῶρο, παραφορτωμένο μὲ περίπλοκες μορφές, μὲ περιπλεγμένους δρόμους, μὲ ἀλλόκοτες τοποθεσίες, μὲ μυστικὰ περάσματα καὶ ἀναπάντεχες συνδέσεις· ἔτσι, στὴν ἄλλη ἄκρη τῆς γῆς ποὺ κατοικοῦμε, φαίνεται σὰ νὰ ὑπάρχει ἕνας πολιτισμὸς ἀφιερωμένος στὴ διάταξη τῆς ἔκτασης, ὁ ὁποῖος ὅμως δὲν θὰ κατένεμε τὸν πολλαπλασιασμὸ τῶν ὄντων σὲ κανέναν ἀπὸ τοὺς χώρους ὅπου μποροῦμε νὰ ὀνομάσουμε, νὰ μιλήσουμε, νὰ σκεφτοῦμε.

Ὅταν συγκροτοῦμε μιὰ λελογισμένη κατάταξη, ὅταν λέμε ὅτι ἡ γάτα καὶ ὁ σκύλος μοιάζουν λιγότερο ἀπὸ δύο λαγωνικά, ἔστω κι ἂν καὶ τὰ δύο εἶναι ἐξημερωμένα ἢ ταριχευμένα, ἔστω κι ἂν τρέχουν καὶ τὰ δύο σὰν παλαβά, ἔστω ἀκόμα κι ἂν μόλις ἔχουν σπάσει τὸ κανάτι, ποιό εἶναι τάχα τὸ ἔδαφος μὲ βάση τὸ ὁποῖο μποροῦμε νὰ τὴν ἐδραιώσουμε μὲ κάθε βεβαιότητα; Σύμφωνα μὲ ποιόν «πίνακα», σύμφωνα μὲ ποιό χῶρο ταυτοτήτων, ὁμοιοτήτων, ἀναλογιῶν, συνηθίσαμε νὰ κατανέμουμε τόσα ἀνόμοια καὶ ὅμοια πράγματα; Ποιά εἶναι αὐτὴ ἡ συνάφεια — ποὺ παρευθὺς θὰ δοῦμε ὅτι οὔτε προσδιορίζεται ἀπὸ μιὰ a priori καὶ ἀναγκαία ἀλληλουχία, οὔτε ἐπιβάλλεται ἀπὸ περιεχόμενα ἀμέσως αἰσθητά; Γιατὶ τὸ ζήτημα δὲν εἶναι νὰ συνδέσουμε τὶς συνέπειες, ἀλλὰ νὰ συμπλησιάσουμε καὶ νὰ ἀπομονώσουμε, νὰ συναρμολογήσουμε καὶ νὰ συναρθρώσουμε συγκεκριμένα περιεχόμενα· δὲν ὑπάρχει τίποτα πιὸ ψηλαφητὸ καὶ ἐμπειρικὸ

(φαινομενικὰ τουλάχιστον) ἀπὸ τὴν ἐγκαθίδρυση μιᾶς τάξης ἀνάμεσα στὰ πράγματα· τίποτε ποὺ νὰ ἀπαιτεῖ πιὸ καθαρὴ ματιά, μιὰ πιὸ πιστὴ καὶ καλοτονισμένη γλώσσα· τίποτα ποὺ νὰ ἀπαιτεῖ πιὸ ἐπίμονα νὰ ἀφεθοῦμε στὸ κύμα τοῦ πολλαπλασιασμοῦ τῶν ἰδιοτήτων καὶ τῶν μορφῶν. Ἐντούτοις ἕνα βλέμμα ποὺ δὲν θὰ ἦταν εἰδικὰ ἐξασκημένο θὰ μποροῦσε κάλλιστα νὰ συσχετίσει κάποιες παρόμοιες μορφὲς καὶ νὰ διακρίνει ἄλλες λόγω αὐτῆς ἢ τῆς ἄλλης διαφορᾶς: ὄντως, ἀκόμα καὶ γιὰ τὴν πιὸ ἀφελὴ ἐμπειρία, δὲν ὑπάρχει διάκριση ποὺ νὰ μὴν προκύπτει ἀπὸ μιὰν ἀκριβὴ πράξη καὶ ἀπό τὴν ἐφαρμογὴ ἑνὸς προηγούμενου κριτηρίου. Ἀπαραίτητο γιὰ τὴν ἐγκαθίδρυση καὶ τῆς ἁπλούστερης τάξης εἶναι ἕνα «σύστημα στοιχείων» — ἕνας καθορισμὸς τῶν τομέων, στοὺς ὁποίους θὰ μπορέσουν νὰ ἐμφανιστοῦν οἱ ὁμοιότητες καὶ οἱ διαφορές, οἱ τύποι τῶν παραλλαγῶν ποὺ μπορεῖ νὰ συμβοῦν μέσα σὲ αὐτοὺς τοὺς τομεῖς, τὸ σύνορο, τέλος, πάνω ἀπὸ τὸ ὁποῖο θὰ ὑπάρχει διαφορὰ καὶ κάτω ἀπὸ τὸ ὁποῖο θὰ ὑπάρχει ὁμοιότητα. Ἡ τάξη εἶναι αὐτὸ ποὺ δίνεται μέσα στὰ πράγματα ὡς ὁ ἐσωτερικός τους νόμος, τὸ μυστικὸ δίκτυο σύμφωνα μὲ τὸ ὁποῖο ἀλληλοκοιτάζονται κατὰ κάποιο τρόπο καὶ συνάμα ἐκεῖνο ποὺ ὑπάρχει μόνο μέσα ἀπὸ τὴ σκοπιὰ ἑνὸς βλέμματος, μιᾶς προσοχῆς, μιᾶς γλώσσας· καὶ μόνο μέσα στὰ λευκὰ τετράγωνα αὐτῆς τῆς διατετραγώνισης ἐκδηλώνεται αὐτὴ ἡ τάξη στὸ βάθος ὡς ἤδη παρούσα, περιμένοντας σιωπηλὰ τὴ στιγμὴ τῆς ἐκφορᾶς της.

Οἱ θεμελιώδεις κώδικες ἑνὸς πολιτισμοῦ — ἐκεῖνοι ποὺ διέπουν τὴ γλώσσα του, τὰ ἀντιληπτικά του σχήματα, τὶς ἀνταλλαγές του, τὶς τεχνικές του, τὶς ἀξίες του, τὴν ἱεραρχία τῶν πρακτικῶν του — δρίζουν ἀπαρχῆς τὶς ἐμπειρικὲς τάξεις μὲ τὶς ὁποῖες θὰ ἔχει νὰ κάνει ὁ κάθε ἄνθρωπος καὶ στὶς ὁποῖες θὰ ξαναβρεῖ τὸν ἑαυτό του. Στὸ ἄλλο ἄκρο τῆς σκέψης, ἐπιστημονικὲς θεωρίες ἢ ἑρμηνεῖες φιλοσόφων ἐξηγοῦν τὸ γιατί ὑπάρχει γενικὰ μιὰ τάξη, σὲ ποιό γενικὸ νόμο ὑπακούει, ποιά ἀρχὴ μπορεῖ νὰ τὴν ἐξηγήσει, γιὰ ποιό λόγο ἔχει ἐπιβληθεῖ αὐτὴ ἡ τάξη καὶ ὄχι κάποια ἄλλη. Ἀλλὰ ἀνάμεσα σὲ αὐτὲς τὶς δύο τόσο ἀπομακρυσμένες περιοχές, ὑπάρχει μιὰ περιοχὴ πού, μολονότι παίζει ρόλο ἐνδιαμέσου, δὲν εἶναι λιγότερο θεμελιώδης: ἀναμφίβολα εἶναι πιὸ συγκεχυμένη, πιὸ σκοτεινή, πιὸ

δύσκολη στὴν ἀνάλυση. Μέσα σ' αὐτὴν ἕνας πολιτισμός, ἀπομακρυσμένος ἀνεπαίσθητα ἀπὸ τὶς ἐμπειρικὲς τάξεις ποὺ τοῦ ἔχουν ἐπιβληθεῖ ἀπὸ τοὺς πρωταρχικούς του κώδικες, κρατώντας μιὰν ὁρισμένη ἀπόσταση ἀπὸ αὐτές, τὶς κάνει νὰ χάνουν τὴν ἀρχική τους διαφάνεια, δὲν τὶς ἀφήνει νὰ τὸν διαπερνοῦν παθητικά, ἀποσπᾶται ἀπὸ τὶς ἄμεσες καὶ ἀόρατες δυνάμεις τους, ἐλευθερώνεται ἀρκετὰ ὥστε νὰ διαπιστώνει ὅτι αὐτὲς οἱ τάξεις ἴσως νὰ μὴν εἶναι οἱ μόνες δυνατὲς οὔτε οἱ καλύτερες· ἔτσι βρίσκεται ἀντιμέτωπος μὲ τὸ χοντρικὸ γεγονὸς ὅτι κάτω ἀπὸ τὶς αὐθόρμητες τάξεις του ὑπάρχουν πράγματα ποὺ εἶναι ἀφ' ἑαυτῶν τακτοποιήσιμα, ποὺ ἀνήκουν σὲ μιὰν ὁρισμένη σιωπηρὴ τάξη, μὲ ἕνα λόγο ὅτι ὑπάρχει τάξη. Ἔτσι, ἀπελευθερωνόμενος κατὰ ἕνα μέρος ἀπὸ τὶς γλωσσολογικές, ἀντιληπτικές, πρακτικές του ἀπόψεις, ὁ πολιτισμὸς ἐφαρμόζει σὲ αὐτὲς μιὰ δεύτερη ἄποψη ποὺ τὶς ἐξουδετερώνει, πού, ἀναδιπλασιάζοντάς τες, τὶς κάνει νὰ ἐμφανίζονται καὶ συνάμα τὶς ἀποκλείει, καὶ ἔτσι βρίσκεται διαμιᾶς ἀντίκρυ στὴ χοντρικὴ ὕπαρξη τῆς τάξης. Μὲ βάση αὐτὴ τὴν τάξη, ποὺ ἐκλαμβάνεται ὡς θετικὸ ἔδαφος, θὰ οἰκοδομηθοῦν οἱ γενικὲς θεωρίες τῆς διάταξης τῶν πραγμάτων καὶ οἱ ἑρμηνεῖες ποὺ αὐτὴ συνεπάγεται. Ἔτσι ἀνάμεσα στὸ ἤδη κωδικοποιημένο βλέμμα καὶ τὴν στοχαστικὴ γνώση ὑπάρχει μιὰ διάμεση περιοχὴ ποὺ ἐλευθερώνει τὴν τάξη στὸ ἴδιο της τὸ εἶναι: ἐδῶ αὐτὴ ἐμφανίζεται, κατὰ τοὺς πολιτισμοὺς καὶ τὶς ἐποχές, συνεχὴς καὶ βαθμολογημένη ἢ τεμαχισμένη καὶ ἀσυνεχής, δεμένη μὲ τὸ χῶρο ἢ συγκροτημένη κάθε στιγμὴ ἀπὸ τὴν ὥθηση τοῦ χρόνου, συναφὴς μὲ ἕνα σύστημα μεταβλητῶν ἢ ὁρισμένη μὲ βάση χωριστὰ συστήματα συνοχῆς, συντεθειμένη ἀπὸ ὁμοιότητες ποὺ ἀκολουθεῖ ἢ μιὰ τὴν ἄλλη ὁλοένα καὶ ἀπὸ πιὸ κοντὰ ἢ ἀντιστοιχοῦν ἀπόλυτα, ὀργανωμένη γύρω ἀπὸ ἐπιτεινόμενες διαφορὲς κτλ. Ἔτσι αὐτὴ ἡ «διάμεση» περιοχή, στὸ μέτρο ποὺ φανερώνει τοὺς τρόπους ὕπαρξης τῆς τάξης, μπορεῖ νὰ παρουσιαστεῖ ὡς ἡ πιὸ θεμελιώδης: ὡς προγενέστερη ἀπὸ τὶς λέξεις, ἀπὸ τὶς ἀντιλήψεις καὶ τὶς χειρονομίες, ποὺ τότε λογίζονται ὅτι τὴν μεταφράζουν λίγο-πολὺ πιστὰ καὶ εὔστοχα (νά γιατὶ αὐτὴ ἡ ἐμπειρία τῆς τάξης, στὸ συμπαγὲς καὶ πρωταρχικὸ εἶναι της, παίζει πάντα κρίσιμο ρόλο)· εἶναι πάντα πιὸ στέρεα, πιὸ ἀρχαϊκή, λιγότερο ἀμφίβολη, πάντα πιὸ «ἀληθινὴ»

ἀπὸ τὶς ἄλλες θεωρίες ποὺ δοκιμάζουν νὰ τοὺς προσδώσουν μιὰν ρητὴ μορφή, μιὰν ἐξαντλητικὴ ἐφαρμογή, ἢ ἕνα φιλοσοφικὸ θεμέλιο. Ἔτσι, σὲ κάθε πολιτισμό, ἀνάμεσα σὲ αὐτὸ ποὺ θὰ μπορούσαμε νὰ ἀποκαλέσουμε διατακτικοὺς κώδικες καὶ στοὺς στοχασμοὺς γιὰ τὴν τάξη ὑπάρχει ἡ γυμνὴ ἐμπειρία τῆς τάξης καὶ τῶν τρόπων ὕπαρξής της.

Σὲ αὐτὴ τὴ μελέτη θὰ θέλαμε νὰ ἀναλύσουμε ἐτούτη τὴν ἐμπειρία. Τὸ πρόβλημά μας εἶναι νὰ δείξουμε τί μορφὲς μπόρεσε νὰ πάρει ἀπὸ τὸν δέκατο ἕκτο αἰώνα καὶ μετὰ μέσα σὲ ἕναν πολιτισμὸ ὅπως ὁ δικός μας: μὲ ποιό τρόπο, πηγαίνοντας ἀναπόταμα, ὁ πολιτισμός μας ἔδειξε ὅτι στὸν τρόπο ποὺ μιλιόταν ἡ γλώσσα, στὸν τρόπο ποὺ εἶχαν γίνει ἀντιληπτὰ καὶ περισυλλεγεῖ τὰ φυσικὰ ὄντα, στὸν τρόπο ποὺ ἐπιτελοῦνταν οἱ ἀνταλλαγὲς ὑπῆρχε τάξη καὶ ὅτι στοὺς τρόπους ὕπαρξης αὐτῆς τῆς τάξης οἱ ἀνταλλαγὲς ὄφειλαν τοὺς νόμους τους, τὰ ζωντανὰ ὄντα τὴν κανονικότητά τους, οἱ λέξεις τὴν ἀλληλουχία τους καὶ τὴν παραστατική τους ἀξία· νὰ δείξουμε ἐπίσης ποιές ἰδιότητες τῆς τάξης ἀναγνωρίστηκαν, τέθηκαν, συνδέθηκαν μὲ τὸ χῶρο καὶ τὸ χρόνο, γιὰ νὰ σχηματίσουν τὸ θετικὸ βάθρο τῶν γνώσεων ὅπως αὐτὲς ἐκδιπλώνονται στὴ γραμματικὴ καὶ στὴ φιλολογία, στὴ φυσικὴ ἱστορία καὶ στὴ βιολογία, στὴ μελέτη τοῦ πλούτου καὶ στὴν πολιτικὴ οἰκονομία. Εἶναι φανερὸ ὅτι μιὰ παρόμοια ἀνάλυση δὲν ἀπορρέει ἀπὸ τὴν ἱστορία τῶν ἰδεῶν ἢ τῶν ἐπιστημῶν: εἶναι μᾶλλον μιὰ μελέτη ποὺ πασχίζει νὰ ξαναβρεῖ βάσει ποίου πράγματος καθίστανται δυνατὲς γνώσεις καὶ θεωρίες· σύμφωνα μὲ ποιά τάξη συγκροτήθηκε ἡ γνώση· μὲ κριτήριο ποιό ἱστορικό a priori καὶ μέσα στὸ στοιχεῖο ποιᾶς θετικότητας μπόρεσαν νὰ ἐμφανιστοῦν ἰδέες, νὰ συγκροτηθοῦν ἐπιστῆμες, νὰ γίνουν ἐμπειρίες ἀντικείμενο στοχασμοῦ μέσα σὲ φιλοσοφίες, νὰ σχηματιστοῦν ὀρθολογικότητες, ἴσως γιὰ νὰ ἐξαρθρωθοῦν παρευθὺς καὶ νὰ ἐξαφανιστοῦν. Συνεπῶς δὲ θὰ γίνει λόγος γιὰ γνώσεις ποὺ περιγράφονται στὴν πρόοδό τους πρὸς μιὰν ἀντικειμενικότητα, μέσα στὴν ὁποία ἡ σημερινή μας ἐπιστήμη θὰ μποροῦσε ἐπιτέλους νὰ ἀναγνωρίσει τὸν ἑαυτό της· ἐκεῖνο ποὺ θὰ θέλαμε νὰ φανερώσουμε εἶναι τὸ ἐπιστημολογικὸ πεδίο, ἡ ἐπιστήμη, ὅπου οἱ γνώσεις, ἰδωμένες ἔξω ἀπὸ κάθε κριτήριο ποὺ ἀναφέρεται στὴν ὀρθολογική

τους ἀξία ἢ στὶς ἀντικειμενικές τους μορφές, στερεώνουν τὴ θετικότητά τους καὶ φανερώνουν ἔτσι μιὰν ἱστορία, ἡ ὁποία δὲν εἶναι ἡ ἱστορία τῆς αὐξανόμενης τελείωσής τους, ἀλλὰ μᾶλλον ἐκείνη τῶν συνθηκῶν τῆς δυνατότητάς τους· αὐτὴ ἡ ἀφήγηση πρέπει νὰ δείξει, μέσα στὸ χῶρο τῆς γνώσης, τὶς διαμορφώσεις ποὺ γέννησαν τὶς διάφορες μορφὲς τῆς ἐμπειρικῆς γνώσης. Δὲν πρόκειται γιὰ μιὰ ἱστορία μὲ τὴν παραδοσιακὴ ἔννοια τῆς λέξης, ἀλλὰ μᾶλλον γιὰ μιὰ «ἀρχαιολογία».[1]

Αὐτὴ ἡ ἀρχαιολογικὴ ἔρευνα ἔδειξε δύο μεγάλες ἀσυνέχειες μέσα στὴν ἐπιστήμη τοῦ δυτικοῦ πολιτισμοῦ: αὐτὴν ποὺ ἐγκαινιάζει τὴν κλασσικὴ ἐποχὴ (γύρω στὰ μέσα τοῦ δέκατου ἕβδομου αἰώνα) καὶ ἐκείνη ποὺ στὶς ἀρχὲς τοῦ δέκατου ἕνατου αἰώνα σημαδεύει τὸ κατώφλι τῆς μοντέρνας ἐποχῆς μας. Ἡ τάξη, μὲ βάση τὴν ὁποία σκεφτόμαστε, δὲν ἔχει τὸν ἴδιο τρόπο ὕπαρξης μὲ ἐκείνη τῶν κλασσικῶν. Ματαιοπονοῦμε ἂν ἔχουμε τὴν ἐντύπωση μιᾶς ἀδιάλειπτης κίνησης τῆς εὐρωπαϊκῆς ratio ἀπὸ τὴν Ἀναγέννηση ὡς τὶς μέρες μας, ματαιοπονοῦμε ἂν σκεφτόμαστε ὅτι ἡ ταξινόμηση τοῦ Linné, λίγο ἢ πολὺ διευθετημένη, μπορεῖ σὲ γενικὲς γραμμὲς νὰ ἐξακολουθήσει νὰ ἰσχύει κατὰ κάποιο τρόπο, ὅτι ἡ θεωρία τῆς ἀξίας τοῦ Condillac ἐπανεμφανίζεται κατὰ ἕνα μέρος στὴ θεωρία τῆς δριακῆς χρησιμότητας τοῦ δέκατου ἕνατου αἰώνα, ὅτι ὁ Keynes ἕνιωσε τὴ συγγένεια τῶν ἀναλύσεών του μὲ ἐκεῖνες τοῦ Cantillon, ὅτι τὰ λεγόμενα τῆς Γενικῆς Γραμματικῆς (ὅπως τὴν βρίσκουμε στοὺς συγγραφεῖς τοῦ Port-Royal ἢ στὸν Bauzée) δὲν ἀπέχουν καὶ τόσο ἀπὸ τὴ σύγχρονη γλωσσολογία μας — ὅλη αὐτὴ ἡ οἱονεὶ συνέχεια στὸ ἐπίπεδο τῶν ἰδεῶν καὶ τῶν θεμάτων ἀναμφίβολα εἶναι ἐπιφανειακὴ ἐντύπωση· στὸ ἀρχαιολογικὸ ἐπίπεδο, βλέπουμε ὅτι τὸ σύστημα τῶν θετικοτήτων ἄλλαξε μαζικὰ στὴν καμπὴ τοῦ δέκατου ἕβδομου αἰώνα καὶ στὸν δέκατο ἕνατο αἰώνα. Ὄχι πὼς ὁ Λόγος προόδευσε· ἀλλὰ ὁ τρόπος ὕπαρξης τῶν πραγμάτων καὶ τῆς τάξης, ποὺ κατανέμοντάς τα τὰ προσφέρει στὴ γνώση, μεταβλήθηκε βαθύτατα. Ἂν ἡ φυσικὴ ἱστορία τοῦ Tournefort, τοῦ Linné καὶ τοῦ

---

1. Τὰ μεθοδολογικὰ προβλήματα ποὺ θέτει μιὰ τέτοια «ἀρχαιολογία» θὰ ἐξεταστοῦν σὲ ἕνα προσεχὲς βιβλίο.

Buffon σχετίζεται μὲ κάτι ἔξω ἀπὸ τὸν ἑαυτό της, αὐτὸ δὲν εἶναι ἡ βιολογία, ἡ συγκριτικὴ ἀνατομία τοῦ Cuvier ἢ ὁ ἐξελικτισμὸς τοῦ Darwin, εἶναι μᾶλλον ἡ γενικὴ γραμματικὴ τοῦ Bauzée, εἶναι ἡ ἀνάλυση τοῦ χρήματος καὶ τοῦ πλούτου ὅπως τὴ βρίσκουμε στὸν Law, στὸν Véron de Fortbonnais ἢ στὸν Turgot. Οἱ ἰδέες κατορθώνουν ἴσως νὰ μεταμορφώνονται, νὰ δροῦν οἱ μὲν πάνω στὶς δὲ (ἀλλὰ πῶς; μέχρι τώρα οἱ ἱστορικοὶ δὲν μᾶς τὸ ἐξήγησαν)· ἕνα πάντως εἶναι βέβαιο: ὅτι ἡ ἀρχαιολογία, ἀπευθυνόμενη στὸ γενικὸ χῶρο τῆς γνώσης, στὶς διαμορφώσεις της καὶ στὸν τρόπο ὕπαρξης τῶν πραγμάτων ποὺ ἐμφανίζονται ἐκεῖ, ὁρίζει συστήματα ταυτοχρονίας, καθὼς καὶ τὴ σειρὰ τῶν ἀναγκαίων καὶ ἐπαρκῶν μετατροπῶν γιὰ νὰ περιγραφεῖ τὸ κατώφλι μιᾶς νέας θετικότητας.

Ἔτσι ἡ ἀνάλυση κατάφερε νὰ δείξει τὴ συνάφεια ποὺ σὲ ὅλη τὴ διάρκεια τῆς κλασσικῆς ἐποχῆς ὑπῆρχε ἀνάμεσα στὴ θεωρία τῆς παράστασης καὶ στὶς θεωρίες γιὰ τὴ γλώσσα, γιὰ τὶς φυσικὲς τάξεις, τὸν πλοῦτο καὶ τὴν ἀξία. Μὲ ἀφετηρία τὸν δέκατο ἔνατο αἰώνα αὐτὴ ἡ διαμόρφωση μεταβάλλεται ἄρδην· ἡ θεωρία τῆς παράστασης ἐξαφανίζεται ὡς γενικὸ θεμέλιο ὅλων τῶν δυνατῶν τάξεων· ἡ γλώσσα ὡς αὐθόρμητος πίνακας καὶ πρωταρχικὸς διατετραγωνισμός τῶν πραγμάτων, ὡς ἀπαραίτητος διασταθμὸς ἀνάμεσα στὴν παράσταση καὶ στὰ ὄντα, ἐξαφανίζεται μὲ τὴ σειρά της· μιὰ βαθειὰ ἱστορικότητα διεισδύει στὴν καρδιὰ τῶν πραγμάτων, τὰ ἀπομονώνει καὶ τὰ καθορίζει στὴν ἰδιάζουσα συνοχή τους, τοὺς ἐπιβάλλει μορφὲς τάξης τὶς ὁποῖες συνεπάγεται ἡ ἀκολουθία τοῦ χρόνου· ἡ ἀνάλυση τῶν ἀνταλλαγῶν καὶ τοῦ χρήματος ἀντικαθίσταται ἀπὸ τὴν μελέτη τῆς παραγωγῆς, ἡ ἀνάλυση τοῦ ὀργανισμοῦ ὑποσκελίζει τὴν ἀναζήτηση τῶν ταξινομικῶν χαρακτήρων· καὶ προπάντων ἡ γλώσσα χάνει τὴν προνομιούχα θέση της καὶ γίνεται μὲ τὴ σειρά της μιὰ μορφὴ τῆς ἱστορίας συναφὴς μὲ τὴν πυκνότητα τοῦ παρελθόντος της. Ἀλλὰ στὸ βαθμὸ ποὺ τὰ πράγματα περιελίσσονται, ζητώντας ἀποκλειστικὰ ἀπὸ τὸ γίγνεσθαί τους τὴν ἀρχὴ τῆς κατανοησιμότητάς τους καὶ ἐγκαταλείποντας τὸ χῶρο τῆς παράστασης, ὁ ἄνθρωπος εἰσέρχεται μὲ τὴ σειρά του γιὰ πρώτη φορὰ στὸ πεδίο τῆς δυτικῆς γνώσης. Κατὰ παράδοξο τρόπο, ὁ ἄνθρωπος — ἡ γνώση τοῦ ὁποίου γιὰ τοὺς ἀφελεῖς φαντάζει ὡς ἡ πιὸ παλαιὰ ἔρευ-

να ἀπὸ τὸν καιρὸ τοῦ Σωκράτη — ἀναμφίβολα δὲν εἶναι παρὰ μιὰ κάποια σχισμὴ στὴν τάξη τῶν πραγμάτων, μιὰ διαμόρφωση, ἐν πάση περιπτώσει, χαραγμένη ἀπὸ τὴ νέα διάταξη ποὺ πρόσφατα ἔλαβε μέσα στὴ γνώση. Ἀπ' ἐδῶ γεννήθηκαν οἱ χίμαιρες τῶν νέων ἀνθρωπισμῶν, ὅλες οἱ εὐκολίες μιᾶς «ἀνθρωπολογίας», ἐννοούμενης ὡς γενικῆς, ἡμι-θετικῆς, ἡμι-φιλοσοφικῆς θεώρησης τοῦ ἀνθρώπου. Ἐντούτοις εἶναι παραμυθία καὶ βαθειὰ ἀνακούφιση νὰ σκεφτόμαστε ὅτι ὁ ἄνθρωπος εἶναι μιὰ πρόσφατη ἐπινόηση, μιὰ μορφὴ μὲ ἡλικία δύο αἰώνων, μιὰ ἁπλὴ πτυχὴ στὴ γνώση μας, ἡ ὁποία θὰ ἐξαφανιστεῖ ἀπὸ τὴ στιγμὴ ποὺ ἡ γνώση θὰ βρεῖ μιὰ νέα μορφή.

Βλέπουμε ὅτι αὐτὴ ἡ ἔρευνα ἀπηχεῖ κάπως τὸ σχέδιο νὰ γραφτεῖ μιὰ ἱστορία τῆς τρέλας κατὰ τὴν κλασσικὴ ἐποχή· ἔχει μέσα στὸ χρόνο τὶς ἴδιες ἀρθρώσεις, ξεκινάει ἀπὸ τὰ τέλη τῆς Ἀναγέννησης καὶ βρίσκει κι αὐτὴ στὴν καμπὴ τοῦ δέκατου ἕνατου αἰώνα τὸ κατώφλι μιᾶς μοντέρνας ἐποχῆς, ἀπὸ τὴν ὁποία δὲν ἔχουμε βγεῖ πάντα. Ἐνῶ στὴν ἱστορία τῆς τρέλας ἐξετάζαμε τὸν τρόπο, μὲ τὸν ὁποῖο ἕνας πολιτισμὸς μπορεῖ νὰ θέσει μὲ μορφὴ μαζικὴ καὶ γενικὴ τὴ διαφορὰ ποὺ τὸν ὁριοθετεῖ, ἐδῶ τὸ ζήτημα εἶναι νὰ παρατηρήσουμε τὸν τρόπο, μὲ τὸν ὁποῖο δοκιμάζει τὴν ἐγγύτητα τῶν πραγμάτων, τὸν τρόπο, μὲ τὸν ὁποῖο ἀποκαθιστᾶ τὸν πίνακα τῶν συγγενειῶν τους, καὶ τὴν τάξη, σύμφωνα μὲ τὴν ὁποία πρέπει νὰ τὶς διατρέξουμε. Κοντολογῆς πρόκειται γιὰ μιὰν ἱστορία τῆς ὁμοιότητας: ὑπὸ ποῖες συνθῆκες μπόρεσε ἄραγε ἡ κλασσικὴ σκέψη νὰ σκεφτεῖ ἀνάμεσα στὰ πράγματα σχέσεις ὁμοιομέρειας ἢ ἰσότητας ποὺ θεμελιώνουν καὶ δικαιώνουν τὶς λέξεις, τὶς ταξινομήσεις, τὶς ἀνταλλαγές; Μὲ ἀφετηρία ποιό ἱστορικὸ a priori ἦταν δυνατὸ νὰ ὁριστεῖ τὸ μεγάλο ἀβάκιο τῶν διακεκριμένων ταυτοτήτων ποὺ συγκροτεῖται μέσα στὸ συγκεχυμένο, ἀπροσδιόριστο, ἀπρόσωπο καὶ ἀδιάφορο φόντο τῶν διαφορῶν; Ἡ ἱστορία τῆς τρέλας θὰ ἦταν ἡ ἱστορία τοῦ Ἄλλου — ἐκείνου ποὺ γιὰ ἕναν πολιτισμὸ εἶναι κάτι ἐσωτερικὸ καὶ συνάμα ἐξωτερικό, ποὺ τὸ ἀποκλείουν (γιὰ νὰ ἐξορκίσουν τὸν ἐσωτερικὸ κίνδυνο) ἀλλὰ φυλακίζοντάς το (γιὰ νὰ ἐξουδετερώσουν τὴν ἑτερότητα)· ἡ ἱστορία τῆς τάξης τῶν πραγμάτων θὰ ἦταν ἡ ἱστορία τοῦ Ἴδιου — ἐκείνου ποὺ σὲ ἕναν πολιτισμὸ

εἶναι διασκορπισμένο καὶ συνάμα συγγενικό, τὸ ὁποῖο συνεπῶς πρέπει νὰ τὸ διακρίνουμε μὲ σημάδια καὶ νὰ τὸ περισυλλέξουμε μέσα σὲ ταυτότητες.

Καὶ ἂν σκεφτοῦμε ὅτι ἡ ἀρρώστια εἶναι συνάμα ἡ ἀταξία, ἡ ἐπικίνδυνη ἑτερότητα μέσα στὸ ἀνθρώπινο σῶμα καὶ μέχρι τὴν καρδιὰ τῆς ζωῆς, ἀλλὰ ἐπίσης ἕνα φυσικὸ φαινόμενο ποὺ ἔχει τὶς κανονικότητές του, τὶς ὁμοιότητες καὶ τοὺς τύπους του — βλέπουμε τότε ποιά θέση θὰ μποροῦσε νὰ καταλάβει μιὰ ἀρχαιολογία τοῦ ἰατρικοῦ βλέμματος. Ἀπὸ τὴν ὁριακὴ ἐμπειρία τοῦ Ἄλλου μέχρι τὶς μορφὲς ποὺ συγκροτοῦν τὴν ἰατρικὴ γνώση, καὶ ἀπὸ αὐτὲς μέχρι τὴν τάξη τῶν πραγμάτων καὶ τὴ σκέψη τοῦ Ἴδιου, ἐκεῖνο ποὺ προσφέρεται στὴν ἀρχαιολογικὴ ἀνάλυση εἶναι ὁλόκληρη ἡ κλασσικὴ γνώση, ἢ μᾶλλον τὸ κατώφλι ποὺ μᾶς χωρίζει ἀπὸ τὴν κλασσικὴ σκέψη καὶ συνιστᾶ τὴν μοντέρνα ἐποχή μας. Σὲ αὐτὸ τὸ κατώφλι ἐμφανίστηκε γιὰ πρώτη φορὰ ἡ ἀλλόκοτη μορφὴ τῆς γνώσης ποὺ ἀποκαλοῦμε ἄνθρωπο καὶ ποὺ διάνοιξε ἕνα δικό τους χῶρο στὶς ἐπιστῆμες τοῦ ἀνθρώπου. Δοκιμάζοντας νὰ ξαναφωτίσουμε αὐτὴ τὴ βαθειὰ ἰσοπέδωση τοῦ δυτικοῦ πολιτισμοῦ, ἀποδίδουμε στὸ σιωπηλὸ καὶ ἀφελῶς ἀμετακίνητο ἔδαφός μας τὶς ρήξεις του, τὴν ἀστάθειά του, τὶς ρωγμές του· αὐτὸ τὸ ἔδαφος σαλεύει καὶ πάλι κάτω ἀπὸ τὰ πόδια μας.

ΜΕΡΟΣ ΠΡΩΤΟ

Ι. ΟΙ ΑΚΟΛΟΥΘΕΣ

Ι

Ὁ ζωγράφος στέκει σὲ κάποια ἀπόσταση ἀπὸ τὸν πίνακα. Ρίχνει μιὰ ματιὰ στὸ μοντέλο· ἴσως γιὰ νὰ προσθέσει μιὰ τελευταία πινελιά, εἶναι ὅμως πιθανὸ νὰ μὴν ἔχει σύρει ἀκόμα οὔτε τὴν πρώτη γραμμή. Τὸ χέρι ποὺ κρατάει τὸν χρωστήρα εἶναι λυγισμένο πρὸς τὰ ἀριστερά, στὴν κατεύθυνση τῆς παλέτας· γιὰ μιὰ στιγμὴ μένει μετέωρο ἀνάμεσα στὸ μουσαμὰ καὶ στὰ χρώματα. Τὸ ἐπιδέξιο χέρι ἐξαρτιέται ἀπὸ τὸ βλέμμα· καὶ τὸ βλέμμα μὲ τὴ σειρά του ἀναπαύεται πάνω στὴ σταματημένη χειρονομία. Ἀνάμεσα στὴ λεπτὴ ἄκρη τοῦ χρωστήρα καὶ στὸ ἀτσάλι τοῦ βλέμματος, τὸ θέαμα θὰ ἐλευθερώσει τὸν ὄγκο του.

Αὐτὸ συμβαίνει ὄχι χωρὶς ἕνα λεπτὸ σύστημα ἀπὸ ὑπεκφυγές. Παίρνοντας κάποια ἀπόσταση, ὁ ζωγράφος στέκεται πλάι στὸν πίνακα ποὺ δουλεύει. Δηλαδὴ γιὰ τὸν θεατὴ ποὺ τώρα τὸν κοιτάζει βρίσκεται στὰ δεξιὰ τοῦ πίνακά του, ὁ ὁποῖος κατέχει ὅλο τὸ ἀριστερὸ ἄκρο. Ὁ πίνακας στρέφει τὰ νῶτα του στὸν ἴδιο τὸ θεατή: βλέπουμε μόνο τὸ πίσω μέρος, μὲ τὸ τεράστιο τελάρο ποὺ τὸν στηρίζει. Ἀντίθετα ὁ ζωγράφος εἶναι πέρα γιὰ πέρα ὁρατὸς σὲ ὅλο του τὸ ἀνάστημα· ἐν πάσῃ περιπτώσει δὲν καλύπτεται ἀπὸ τὸν ὑψηλὸ πίνακα ποὺ ἴσως θὰ τὸν ἀπορροφήσει σὲ λίγο, ὅταν, κάνοντας ἕνα βῆμα πρὸς τὸ μέρος του, θὰ ξαναρχίσει νὰ ζωγραφίζει. Ἀναμφίβολα ἐμφανίστηκε στὰ μάτια τῶν θεατῶν μόλις αὐτὴ τὴ στιγμή, σὰ νὰ ξεπήδησε ἀπὸ τὸ μεγάλο κλουβὶ ποὺ προβάλλει πρὸς τὰ πίσω τὴν ἐπιφάνεια ποὺ ζωγραφίζει. Μποροῦμε τώρα νὰ τόν δοῦμε, σὲ μιὰ στιγμὴ ἀνάπαυλας, στὸ οὐδέτερο κέντρο αὐτῆς τῆς ταλάντευ-

σης. Ἡ σκοτεινὴ κορμοστασιά του, τὸ φωτεινό του πρόσωπο, βρίσκονται μεταξὺ ὁρατοῦ καὶ ἀοράτου: βγαίνοντας ἀπὸ αὐτὴ τὴν ὀθόνη ποὺ μᾶς διαφεύγει, ἀναδύεται στὰ μάτια μας· ἀλλὰ ὅταν παρευθὺς θὰ κάνει ἕνα βῆμα δεξιά, ξεφεύγοντας ἀπὸ τὰ βλέμματά μας, θὰ βρεθεῖ ἀπέναντι ἀκριβῶς ἀπὸ τὸν πίνακα ποὺ ζωγραφίζει· θὰ εἰσαχθεῖ στὴν περιοχὴ ὅπου ὁ παραμελημένος γιὰ μιὰ στιγμὴ πίνακάς του, θὰ ξαναγίνει γι' αὐτὸν ὁρατὸς χωρὶς σκιὰ μήτε ἀποσιώπηση. Σάμπως νὰ ἦταν ἀδύνατο νὰ βλέπουμε τὸ ζωγράφο μέσα στὸν πίνακα ὅπου ἀναπαρίσταται καὶ συνάμα αὐτὸς νὰ βλέπει τὸν πίνακα ἐκεῖνον ὅπου καταγίνεται ὁ ἴδιος νὰ ἀναπαραστήσει κάτι. Ὁ ζωγράφος βασιλεύει στὸ κατώφλι αὐτῶν τῶν δύο ἀσυμβίβαστων ὁρατοτήτων.

Ὁ ζωγράφος κοιτάζει, μὲ τὸ πρόσωπο ἐλαφρὰ στραμμένο καὶ τὸ κεφάλι γερμένο στὸν ὦμο. Εἶναι προσηλωμένος σὲ κάποιο ἀόρατο σημεῖο, τὸ ὁποῖο ὅμως κι ἐμεῖς, οἱ θεατές, μποροῦμε εὔκολα νὰ προσδιορίσουμε, μιὰ κι αὐτὸ τὸ σημεῖο εἴμαστε ἐμεῖς οἱ ἴδιοι: τὸ σῶμα μας, τὸ πρόσωπό μας, τὰ μάτια μας. Τὸ θέαμα ποὺ παρατηρεῖ εἶναι λοιπὸν διπλὰ ἀόρατο: ἐπειδὴ δὲν ἀναπαρίσταται στὸ χῶρο τοῦ πίνακα, καὶ ἐπειδὴ τοποθετεῖται ἀκριβῶς σὲ ἐκεῖνο τὸ τυφλὸ σημεῖο, ἐκείνη τὴν οὐσιώδη κρυψώνα ὅπου τὸ βλέμμα μας ἐξαφανίζεται ἀπὸ ἐμᾶς τοὺς ἴδιους τὴ στιγμὴ ποὺ κοιτάζουμε. Ἐντούτοις, πῶς θὰ γινόταν νὰ ἀποφύγουμε νὰ δοῦμε αὐτὴ τὴν μὴ ὁρατότητα, ἐδῶ μπροστὰ στὰ μάτια μας, ὅταν τὸ αἰσθητὸ ἰσοδύναμό της, ἡ σφραγισμένη μορφή της, ὑπάρχει μέσα στὸν ἴδιο τὸν πίνακα; Θὰ μπορούσαμε βέβαια νὰ μαντέψουμε τί κοιτάζει ὁ ζωγράφος, ἂν ἦταν ἐφικτὸ νὰ ρίξουμε μιὰ ματιὰ στὸ μουσαμά του· ἀλλὰ ἀπὸ τὸν τελευταῖο βλέπουμε μονάχα τὸν καμβά, τοὺς ὄρθιους πήχεις, καὶ κάθετα τοὺς λοξοὺς τοῦ καβαλέτου. Τὸ ψηλό, μονότονο παραλληλόγραμμο ποὺ καταλαμβάνει ὁλόκληρο τὸ ἀριστερὸ τμῆμα τοῦ πραγματικοῦ πίνακα, καὶ ἀπεικονίζει τὴν ἀνάποδη τοῦ ἀναπαριστάμενου πίνακα, ἀποδίδει ἐν εἴδει μιᾶς ἐπιφάνειας τὴν μὴ ὁρατότητα αὐτοῦ ποὺ ἀτενίζει ὁ καλλιτέχνης σὲ βάθος: τὸ χῶρο ὅπου βρισκόμαστε, τὸ χῶρο ποὺ οἱ ἴδιοι εἴμαστε. Ἀπὸ τὰ μάτια τοῦ ζωγράφου μέχρι αὐτὸ ποὺ κοιτάζει ἔχει χαραχτεῖ μιὰ ἐπιτακτικὴ γραμμή, τὴν ὁποία ἐμεῖς ποὺ κοιτάζουμε δὲν μποροῦμε νὰ ἀποφύ-

γουμε: διασχίζει τὸν πραγματικὸ πίνακα καὶ μπροστὰ ἀπὸ τὴν ἐπιφάνειά του συναντᾶ τὸν τόπο, ἀπὸ τὸν ὁποῖο βλέπουμε τὸν ζωγράφο νὰ μᾶς παρατηρεῖ· ἐτούτη ἡ διακεκομμένη γραμμὴ φτάνει ἀναπόφευκτα ὡς ἐμᾶς καὶ μᾶς δένει μὲ τὴν παράσταση τοῦ πίνακα.

Φαινομενικὰ αὐτὸς ὁ τόπος εἶναι ἁπλός· ἀποτελεῖ μιὰ καθαρὴ ἀμοιβαιότητα: κοιτάζουμε ἕναν πίνακα ἀπ' ὅπου μὲ τὴ σειρά του μᾶς κοιτάζει ἕνας ζωγράφος. Δὲν ἔχουμε τίποτε περισσότερο ἀπὸ ἕνα πρόσωπο μὲ πρόσωπο, ἀπὸ μάτια ποὺ συναντιοῦνται, ἀπὸ ἴσια βλέμματα πού, καθὼς διασταυρώνονται, ἀλληλοκοιτάζονται. Ἐντούτοις αὐτὴ ἡ λεπτὴ γραμμὴ τῆς ἀμοιβαίας ὁρατότητας περικλείει ἕνα ὁλόκληρο περίπλοκο δίκτυο ἀπὸ ἀβεβαιότητες, ἀνταλλαγὲς καὶ ὑπεκφυγές. Ὁ ζωγράφος κατευθύνει τὰ μάτια του πρὸς ἐμᾶς μόνο στὸ βαθμὸ ποὺ βρισκόμαστε στὴ θέση τοῦ θέματός του. Ὡς θεατές, ἐμεῖς περισσεύουμε. Τὸ ἴδιο βλέμμα ποὺ μᾶς ὑποδέχεται, μᾶς διώχνει, γιατὶ τὴ θέση μας παίρνει αὐτὸ ποὺ πάντοτε βρισκόταν ἐδῶ πρὶν ἀπὸ ἐμᾶς: τὸ ἴδιο τὸ μοντέλο. Ἀλλὰ ἀντίστροφα, τὸ βλέμμα τοῦ ζωγράφου ποὺ κατευθύνεται ἔξω ἀπὸ τὸν πίνακα, στὸ κενὸ ἀντικρύ του, δέχεται τόσα μοντέλα ὅσοι καὶ οἱ θεατές· σὲ αὐτὸν τὸν καθορισμένο μὰ ἀδιάφορο τόπο ὁ παρατηρῶν καὶ ὁ παρατηρούμενος ἐναλλάσσονται ἀδιάκοπα. Κανένα βλέμμα δὲ μένει σταθερό, ἢ μᾶλλον, στὴν οὐδέτερη τροχιὰ τοῦ βλέμματος ποὺ διαπερνᾶ κάθετα τὸν μουσαμά, ὑποκείμενο καὶ ἀντικείμενο, θεατὴς καὶ μοντέλο ἀντιστρέφουν τοὺς ρόλους τους ἐπ' ἄπειρον. Καὶ ὁ μεγάλος ἀντεστραμμένος μουσαμὰς στὴν ἀριστερὴ ἄκρη τοῦ πίνακα ἀσκεῖ ἐδῶ τὴ δεύτερη λειτουργία του: ὄντας πεισματικὰ ἀόρατος, ἐμποδίζει νὰ ἐπισημανθεῖ ποτὲ ἢ νὰ ἀποκατασταθεῖ ἡ σχέση τῶν βλεμμάτων. Ἡ ἀδιαπέραστη ἀκινησία ποὺ ἐπιβάλλει στὴ μιὰ μεριὰ καθιστᾶ μονίμως ἀσταθὲς τὸ παιχνίδι τῶν μεταμορφώσεων ποὺ ἐπιτελεῖται στὸ κέντρο, ἀνάμεσα στὸ θεατὴ καὶ στὸ μοντέλο. Μιᾶς καὶ βλέπουμε τὴν ἀνάποδη ὄψη του, δὲν ξέρουμε ποιοί εἴμαστε, οὔτε τί κάνουμε. Τὸν βλέπουν ἢ βλέπει; Ὁ ζωγράφος προσηλώνεται τώρα σὲ ἕναν τόπο ποὺ ἀπὸ στιγμὴ σὲ στιγμὴ δὲν παύει νὰ ἀλλάζει περιεχόμενο, μορφή, πρόσωπο, ταυτότητα. Ἀλλὰ ἡ προσεκτικὴ ἀκινησία τῶν ματιῶν του παραπέμπει σὲ μιὰ ἄλλη κατεύθυνση, τὴν ὁποία ἤδη πολλὲς φορὲς ἔχουν ἀκολου-

θήσει τὰ μάτια του καὶ χωρὶς ἀμφιβολία σύντομα θὰ ξαναπάρουνε τὴν κατεύθυνση τοῦ ἀκίνητου μουσαμᾶ, πάνω στὸν ὁποῖο σχεδιάζεται, ἔχει σχεδιαστεῖ ἴσως ἀπὸ καιρὸ καὶ γιὰ πάντα, μιὰ προσωπογραφία ποὺ ποτὲ πιὰ δὲν θὰ σβηστεῖ. Ἔτσι τὸ κυρίαρχο βλέμμα τοῦ ζωγράφου δεσπόζει σ' ἕνα δυνητικὸ τρίγωνο, ποὺ στὴ διαδρομή του ὁρίζει αὐτὸν τὸν πίνακα ἑνὸς πίνακα: στὴν κορυφὴ — τὸ μόνο ὁρατὸ σημεῖο — τὰ μάτια τοῦ ζωγράφου· στὴ βάση, ἀπὸ τὴ μιὰ μεριὰ ἡ ἀόρατη τοποθέτηση τοῦ μοντέλου, καὶ ἀπὸ τὴν ἄλλη μεριὰ ἡ μορφὴ ποὺ πιθανῶς σχεδιάστηκε στὸν ἀνεστραμμένο μουσαμά.

Τὴ στιγμὴ ποὺ τὰ μάτια τοῦ ζωγράφου θέτουν τὸν θεατὴ μέσα στὸ ὀπτικό τους πεδίο, τὸν συλλαμβάνουν, τὸν ἐξαναγκάζουν νὰ μπεῖ στὸν πίνακα, τοῦ ὁρίζουν ἕναν χῶρο προνομιακὸ καὶ συνάμα ὑποχρεωτικό, τοῦ ἀφαιροῦν τὸ φωτεινὸ καὶ ὁρατὸ εἶδος του καὶ τὸ προβάλλουν πάνω στὴν ἀπρόσιτη ἐπιφάνεια τοῦ ἀνεστραμμένου μουσαμᾶ. Ὁ θεατὴς βλέπει τὴν ἀόρατη ὀντότητά του νὰ γίνεται ὁρατὴ γιὰ τὸν ζωγράφο καὶ νὰ μετατίθεται σὲ μιὰ εἰκόνα παντοτινὰ ἀόρατη γιὰ τὸν ἴδιο. Ἔκπληξη ποὺ πολλαπλασιάζεται καὶ καθίσταται ἀκόμα πιὸ ἀναπόφευκτη ἀπὸ μιὰ παγίδα στὸ περιθώριο. Στὸ ἄκρο δεξιὸ μέρος ὁ πίνακας φωτίζεται ἀπὸ ἕνα παράθυρο, τὸ ὁποῖο ἀναπαρίσταται σὲ μιὰ πολὺ θαμπὴ προοπτική· μόλις ποὺ βλέπουμε τὸ κούφωμά του· τὸ κύμα τοῦ φωτὸς ποὺ μπαίνει ἀπὸ κεῖ λούζει ταυτόχρονα καὶ ἐξίσου γενναιόδωρα δύο γειτονικοὺς χώρους, ποὺ διασταυρώνονται χωρὶς νὰ συγχέονται: τὴν ἐπιφάνεια τοῦ μουσαμᾶ μὲ τὸν ὄγκο ποὺ ἀντιπροσωπεύει (δηλαδὴ τὸ ἐργαστήρι τοῦ ζωγράφου ἢ τὸ σαλόνι ὅπου ἔστησε τὸ καβαλέτο του) καὶ μπροστὰ ἀπὸ αὐτὴ τὴν ἐπιφάνεια τὸν πραγματικὸ ὄγκο ποὺ καταλαμβάνει ὁ θεατὴς (ἢ ἀκόμα τὴν μὴ πραγματικὴ θέση τοῦ μοντέλου). Διατρέχοντας τὴν αἴθουσα ἀπὸ τὰ δεξιὰ πρὸς τὰ ἀριστερά, τὸ ἄπλετο χρυσὸ φῶς παρασέρνει τὸν θεατὴ πρὸς τὸ ζωγράφο καὶ συνάμα τὸ μοντέλο πρὸς τὸν μουσαμά· τὸ ἴδιο αὐτὸ φῶς, φωτίζοντας τὸν ζωγράφο, τὸν καθιστᾶ ὁρατὸ στὸν θεατὴ καὶ κάνει νὰ ἀστράφτει στὰ μάτια τοῦ μοντέλου, σὰν δέσμη ἀπὸ χρυσὲς ἀχτίδες, τὸ πλαίσιο τοῦ αἰνιγματικοῦ πίνακα, ὅπου θὰ ἐγκλειστεῖ ἡ μεταφερμένη εἰκόνα του. Αὐτὸ τὸ ἀκραῖο, μικρὸ παράθυρο ποὺ μόλις φαίνεται, ἀπελευθερώνει ἕναν καθολικὸ καὶ ἀνάμεικτο φωτισμὸ ποὺ χρησιμεύει ὡς

κοινὸς τόπος στὴν παράσταση. Ἰσοζυγιάζεται στὴν ἄλλη μεριὰ τοῦ πίνακα μὲ τὸν ἀόρατο μουσαμά: ὅπως ἀκριβῶς ὁ τελευταῖος, γυρίζοντας τὰ νῶτα στοὺς θεατές, ἀναδιπλώνεται ἀπέναντι στὸν πίνακα ποὺ τὸν ἀναπαριστᾶ καί, μὲ τὴν ἐπίθεση τῆς ὁρατῆς ἀνάποδης ὄψης του πάνω στὴν ἐπιφάνεια τοῦ πίνακα ποὺ τὸν περιέχει, σχηματίζει τὸν ἀπρόσιτο γιὰ μᾶς χῶρο ὅπου λαμπυρίζει ἡ κατ' ἐξοχὴν Εἰκόνα, ἔτσι καὶ τὸ παράθυρο, σὰν ἁπλὸ ἄνοιγμα, διανοίγει ἕναν χῶρο τόσο ἔκδηλο ὅσο ὁ ἄλλος εἶναι ἄδηλος, τόσο κοινὸν στὸν ζωγράφο, στὰ πρόσωπα, στὰ μοντέλα, στοὺς θεατές, ὅσο ὁ ἄλλος εἶναι μοναχικὸς (γιατὶ δὲν τὸν κοιτάζει κανείς, μήτε κἂν ὁ ζωγράφος). Δεξιά, ἀπὸ ἕνα ἀόρατο παράθυρο διαχέεται ὁ καθαρὸς ὄγκος ἑνὸς φωτὸς ποὺ καθιστᾶ ὁρατὴ κάθε παράσταση· ἀριστερὰ ἐκτείνεται ἡ ἐπιφάνεια πού, ἀπὸ τὴν ἄλλη πλευρὰ τῆς ὁλοφάνερης ὑφῆς της, ἀποφεύγει τὴν παράσταση ποὺ ἐμπεριέχει. Τὸ φῶς, κατακλύζοντας τὴ σκηνὴ (ἐννοῶ τόσο τὴν αἴθουσα ὅσο καὶ τὸ μουσαμά, τὴν αἴθουσα ποὺ ἀναπαρίσταται στὸ μουσαμὰ καὶ τὴν αἴθουσα μέσα στὴν ὁποία βρίσκεται ὁ μουσαμάς), τυλίγει τὰ πρόσωπα καὶ τοὺς θεατὲς καὶ τοὺς μεταφέρει, κάτω ἀπὸ τὸ βλέμμα τοῦ ζωγράφου, στὸν τόπο ὅπου ὁ χρωστήρας του θὰ τοὺς ἀναπαραστήσει. Ἀλλὰ αὐτὸς ὁ τόπος παραμένει γιὰ μᾶς ἀθέατος. Παρατηροῦμε τὸν ἑαυτό μας καθὼς τὸν παρατηρεῖ ὁ ζωγράφος καὶ φανερωνόμαστε στὰ μάτια του χάρη στὸ ἴδιο φῶς ποὺ μᾶς ἐπιτρέπει νὰ τὸν βλέπουμε. Καὶ τὴ στιγμὴ ποὺ θὰ συλλάβουμε τὸν ἑαυτό μας μεταγραμμένο ἀπὸ τὸ χέρι του ὅπως σὲ καθρέφτη, δὲν θὰ μποροῦμε νὰ δοῦμε ἀπ' αὐτὸν παρὰ τὴ θλιβερὴ ἀνάποδη ὄψη του. Τὸ πίσω μέρος ἑνὸς κινητοῦ κατόπτρου.

Ἀλλὰ ἀκριβῶς ἀντίκρυ στοὺς θεατὲς — σὲ μᾶς —, πάνω στὸν τοῖχο ποὺ ἀποτελεῖ τὸ βάθος τῆς αἴθουσας, ὁ δημιουργὸς ἔχει ζωγραφίσει σειρὰ ἀπὸ πίνακες· καὶ νά ποὺ ἀνάμεσα σὲ αὐτὰ τὰ ἀναρτημένα ἔργα, ἕνα τους ἀκτινοβολεῖ μὲ μιὰν ἰδιάζουσα λάμψη. Τὸ πλαίσιό του εἶναι πλατύτερο, πιὸ σκοτεινὸ ἀπὸ τὰ ἄλλα· ἐντούτοις μιὰ λεπτὴ ἄσπρη γραμμὴ ἐπαναλαμβάνει τὸ σχῆμα τοῦ πλαισίου ἐσωτερικὰ καὶ σκορπίζει σὲ ὁλόκληρη τὴν ἐπιφάνειά του ἕναν φωτισμὸ δύσκολο νὰ ὁριστεῖ, γιατὶ δὲν ἔρχεται ἀπὸ πουθενά, παρὰ μόνο ἀπὸ ἕναν χῶρο ποὺ θὰ ἀνῆκε στὸ ἐσωτερικό του. Μέσα σὲ αὐτὸν τόν

ἀλλόκοτο φωτισμὸ ἐμφανίζονται δύο σιλουέτες καὶ πάνω ἀπὸ αὐτές, λίγο πιὸ πίσω, ἕνα βαρὺ πορφυρὸ παραπέτασμα. Οἱ ἄλλοι πίνακες δὲν ἐπιτρέπουν νὰ δοῦμε τίποτε περισσότερο ἀπὸ μερικὲς πιὸ ὠχρὲς κηλίδες σὲ ἕνα ἀβαθὲς σκοτάδι. Ἀντίθετα αὐτὸς ὁ πίνακας διανοίγεται σὲ ἕναν ἀποτραβηγμένο χῶρο, ὅπου μέσα σὲ μιὰ διαύγεια, ποὺ τοῦ ἀνήκει ἀποκλειστικά, διατάσσονται ἀναγνωρίσιμες μορφές. Ἀνάμεσα σὲ ὅλα αὐτὰ τὰ στοιχεῖα, ποὺ προορίζονται νὰ προσφέρουν παραστάσεις, ἀλλὰ μὲ τὴ θέση τους ἢ τὴν ἀπόστασή τους τὶς ἀμφισβητοῦν, τὶς ἀφαιροῦν, τὶς ἀποφεύγουν, αὐτὸς εἶναι ὁ μόνος ποὺ λειτουργεῖ καθαρὰ καὶ ἐπιτρέπει νὰ δοῦμε αὐτὸ ποὺ ὀφείλει νὰ δείξει. Κι αὐτὸ στὸ πεῖσμα τῆς ἀπόμακρης θέσης του, στὸ πεῖσμα τῆς σκιᾶς ποὺ τὸν περιζώνει. Ὡστόσο δὲν εἶναι πίνακας: εἶναι καθρέφτης. Προσφέρει ἐπὶ τέλους τὴ μαγεία τοῦ εἰδώλου, τὴν ὁποία ἀρνιοῦνταν τόσο τὰ ἀπόμακρα ἔργα ὅσο καὶ τὸ φῶς τοῦ πρώτου πλάνου μὲ τὸν εἰρωνικὸ μουσαμά.

Εἶναι ἡ μόνη ὁρατὴ παράσταση ἀπὸ ὅσες ἀναπαριστᾶ ὁ πίνακας· κανεὶς ὅμως δὲν τὴν κοιτάζει. Ὄρθιος δίπλα στὸν μουσαμά του, στραμμένος μὲ ὅλη του τὴν προσοχὴ στὸ μοντέλο του, ὁ ζωγράφος δὲν μπορεῖ νὰ δεῖ τὸ κάτοπτρο ποὺ λαμπυρίζει ἀχνὰ πίσω του. Τὰ ἄλλα πρόσωπα τοῦ πίνακα εἶναι τὰ περισσότερα στραμμένα πρὸς αὐτὸ ποὺ πρόκειται νὰ συμβεῖ μπροστά — πρὸς τὴ φωτεινὴ μὴ ὁρατότητα ποὺ περιβάλλει τὸν μουσαμά, πρὸς αὐτὴ τὴ φωταγωγία ὅπου τὰ βλέμματά τους μποροῦν νὰ βλέπουν ἐκείνους ποὺ τοὺς βλέπουν, καὶ ὄχι πρὸς τὸ σκοτεινὸ κούφωμα, μὲ τὸ ὁποῖο κλείνει ἡ αἴθουσα ὅπου ἀναπαρίστανται. Ὑπάρχουν βέβαια ὁρισμένα κεφάλια ποὺ φαίνονται σὲ προφίλ: ὅμως κανένα τους δὲν εἶναι ἀρκετὰ στραμμένο γιὰ νὰ δεῖ, στὸ βάθος τῆς αἴθουσας, τὸν ἔρημο καθρέφτη, μικρὸ λαμπερὸ παραλληλόγραμμο, ποὺ δὲν εἶναι τίποτε ἄλλο ἀπὸ ὁρατότητα, χωρὶς ὅμως νὰ μπορεῖ κάποιο βλέμμα νὰ τὸν κυριεύσει, νὰ τὸν κάνει παρόντα, καὶ νὰ ἀπολαύσει τὸν αἴφνης ὡριμασμένο καρπὸ τοῦ θεάματός του.

Πρέπει νὰ ἀναγνωρίσουμε ὅτι αὐτὴ ἡ ἀδιαφορία μοιάζει μὲ τὴ δική του. Πράγματι, δὲν ἀντανακλᾶ τίποτε ἀπ' ὅ,τι βρίσκεται στὸν ἴδιο χῶρο μὲ αὐτόν: οὔτε τὸ ζωγράφο ποὺ τοῦ γυρίζει τὰ νῶτα, οὔτε τὰ πρόσωπα στὸ κέντρο τῆς αἴθουσας. Στὸ φωτεινό του βάθος

αὐτὸ ποὺ καθρεφτίζεται δὲν εἶναι τὸ ὁρατό. Στὴν ὁλλανδικὴ ζωγραφικὴ ἀποτελοῦσε παράδοση οἱ καθρέφτες νὰ κρατοῦν ρόλο ἀναδιαπλασιαστῆ: ἐπαναλάμβαναν ὅ,τι δινόταν ἀρχικὰ στὸν πίνακα, ἀλλὰ μέσα σὲ ἕναν ἀπόκοσμο, ἀλλοιωμένο, συρρικνωμένο, ἀνακυρτωμένο χῶρο. Ξαναβλέπαμε ἐκεῖ τὸ ἴδιο πράγμα ποὺ ὑπῆρχε στὸ πρῶτο ἐπίπεδο τοῦ πίνακα, ἀλλὰ ἀποσυναρθρωμένο καὶ ἀνασυναρθρωμένο σύμφωνα μὲ ἕναν ἄλλο νόμο. Ἐδῶ ὁ καθρέφτης δὲ λέει τίποτα ἀπὸ τὰ ἤδη εἰπωμένα. Ἐντούτοις ἡ θέση του εἶναι σχεδὸν κεντρική: τὸ πάνω ἄκρο του βρίσκεται ἀκριβῶς στὴ γραμμὴ ποὺ διχάζει τὸ ὕψος τοῦ πίνακα, στὸν τοῖχο τοῦ βάθους (ἢ τουλάχιστον στὸ ὁρατὸ τμῆμα του) κατέχει μιὰ θέση μέση· θὰ μπορούσαμε νὰ περιμένουμε ὅτι ἕνα παρόμοιο ἐργαστήρι, ἕνας παρόμοιος ζωγράφος, ἕνας παρόμοιος μουσαμὰς θὰ κατατάσσονταν σὲ αὐτὸν σύμφωνα μὲ ἕναν ταυτόσημο χῶρο· θὰ μποροῦσε νὰ εἶναι τὸ τέλειο ἀντίτυπο.

Ὅμως δὲν δείχνει τίποτε ἀπὸ αὐτὰ ποὺ ἀναπαριστᾶ ὁ ἴδιος ὁ πίνακας. Τὸ ἀπερίσπαστο βλέμμα του θὰ συλλάβει μπροστὰ ἀπὸ τὸν πίνακα, σὲ ἐκείνη τὴν ἀναγκαστικὰ ἀόρατη περιοχὴ ποὺ ἀποτελεῖ τὴν ἐξωτερικὴ πλευρά του, τὰ πρόσωπα ποὺ εἶναι τοποθετημένα ἐκεῖ. Ἀντὶ νὰ στραφεῖ σὲ ὁρατὰ ἀντικείμενα, ὁ καθρέφτης διασχίζει ὁλόκληρο τὸ πεδίο τῆς παράστασης παραβλέποντας ὁτιδήποτε θὰ μποροῦσε νὰ συλλάβει μέσα σὲ αὐτό, καὶ ἀποκαθιστᾶ τὴν ὁρατότητα σὲ ὅ,τι παραμένει ἔξω ἀπὸ κάθε βλέμμα. Ἀλλὰ ἡ μὴ ὁρατότητα, τὴν ὁποία ὑπερβαίνει, δὲν εἶναι ἐκείνη τοῦ κρυμμένου: δὲν ἀποφεύγει ἕνα ἐμπόδιο, δὲν ἐκτρέπει μιὰ προοπτική, ἀπευθύνεται σὲ ὅ,τι εἶναι ἀόρατο λόγω τῆς δομῆς τοῦ πίνακα καὶ συνάμα λόγω τῆς ὑφῆς του ὡς ζωγραφικῆς. Ἀνταναικλᾶ ἐκεῖνο, στὸ ὁποῖο εἶναι προσηλωμένα ὅλα τὰ πρόσωπα τοῦ μουσαμᾶ, κοιτάζοντας κατευθείαν μπροστά τους· εἶναι λοιπὸν αὐτὸ ποὺ θὰ μπορούσαμε νὰ δοῦμε ἂν ὁ μουσαμὰς προεκτεινόταν πρὸς τὰ ἐμπρός, κατεβαίνοντας χαμηλότερα, ὥσπου νὰ περιλάβει τὰ πρόσωπα ποὺ χρησιμεύουν ὡς μοντέλα στὸ ζωγράφο. Ἀλλά, ἐφόσον ὁ μουσαμὰς σταματάει ἐκεῖ, ἐπιτρέποντας νὰ δοῦμε τὸ ζωγράφο καὶ τὸ ἐργαστήρι του, εἶναι ἐπίσης ὅ,τι βρίσκεται ἔξω ἀπὸ τὸν πίνακα, στὸ μέτρο δηλαδὴ ποὺ εἶναι πίνακας, ἤτοι παραλληλόγραμμο τμῆμα ἀπὸ γραμ-

μὲς καὶ χρώματα ἐπιφορτισμένο νὰ ἀναπαραστήσει κάτι στὰ μάτια κάθε πιθανοῦ θεατῆ. Στὸ βάθος τῆς αἴθουσας, ἐν ἀγνοία τους, ὁ ἀπρόσμενος καθρέφτης κάνει νὰ ἀχνοφαίνονται οἱ μορφὲς ποὺ κοιτάζει ὁ ζωγράφος (ὁ ζωγράφος στὴν ἀναπαραστημένη, ἀντικειμενικὴ πραγματικότητά του ὡς ζωγράφου σὲ ὥρα ἐργασίας)· ἀλλὰ ἐπίσης οἱ μορφὲς ποὺ κοιτάζουν τὸν ζωγράφο (μέσα στὴν ὑλικὴ πραγματικότητα ποὺ οἱ γραμμὲς καὶ τὰ χρώματα ἔχουν ἀποθέσει πάνω στὸν μουσαμά). Οἱ δύο αὐτὲς μορφὲς εἶναι ἐξίσου ἀπρόσιτες, ἀλλὰ μὲ διαφορετικὸ τρόπο ἡ καθεμιά: ἡ πρώτη λόγω μιᾶς ἐντύπωσης ποὺ ἀπορρέει ἀπὸ τὴν σύνθεση καὶ ποὺ προσιδιάζει στὸν πίνακα· ἡ δεύτερη λόγω τοῦ νόμου ποὺ διέπει τὴν ὕπαρξη ὅλων τῶν πινάκων. Ἐδῶ τὸ παιχνίδι τῆς παράστασης ἔγκειται στὸ νὰ ἐναλλάσσονται οἱ θέσεις αὐτῶν τῶν δύο μορφῶν τῆς μὴ ὁρατότητας μὲ μιὰ ἀσταθὴ τοποθέτηση τῆς μιᾶς πάνω στὴν ἄλλη — καὶ νὰ ὁδηγοῦνται παρευθὺς στὸ ἄλλο ἄκρο τοῦ πίνακα — στὸν πόλο ποὺ ἀναπαρίσταται στὸ ὑψηλότερο σημεῖο: στὸν πόλο τοῦ βάθους τῆς ἀντανάκλασης μέσα στὸ κοῖλο βάθος τοῦ πίνακα. Ὁ καθρέφτης ἐξασφαλίζει μιὰ μετάθεση τοῦ ὁρατοῦ ποὺ τέμνει τὸν χῶρο, ὅπως ἀναπαρίσταται μέσα στὸν πίνακα, καὶ συνάμα τὴ φύση του ὡς παράστασης· στὸ κέντρο τοῦ μουσαμᾶ δείχνει ἐκεῖνο ποὺ εἶναι διπλὰ ἀόρατο στὸν πίνακα.

Παράξενος τρόπος ἀλήθεια νὰ ἐφαρμόζει κανεὶς κατὰ γράμμα, ἀλλὰ ἀντίστροφα, τὴ συμβουλὴ ποὺ ὁ γερο-Pachero εἶχε δώσει, καθὼς φαίνεται, στὸν μαθητή του, ὅταν αὐτὸς ἐργαζόταν στὸ ἐργαστήρι του στὴ Σεβίλλη: «Ἡ εἰκόνα πρέπει νὰ βγαίνει ἀπὸ τὸ πλαίσιο».

II

Ἀλλὰ ἴσως ἦρθε ἡ ὥρα νὰ κατονομάσουμε ἐπιτέλους αὐτὴ τὴν εἰκόνα ποὺ ἐμφανίζεται στὸ βάθος τοῦ καθρέφτη καὶ ποὺ ὁ ζωγράφος ἀτενίζει μπροστὰ ἀπὸ τὸν πίνακα. Πιθανῶς θὰ ἦταν πιὸ σωστὸ νὰ ὁρίσουμε μιὰ καὶ καλὴ τὴν ταυτότητα τῶν παρόντων ἢ ὑποδηλούμενων προσώπων, γιὰ νὰ μὴν σκοτιζόμαστε διαρκῶς μὲ αὐτοὺς

τοὺς ρευστούς, κάπως ἀφηρημένους χαρακτηρισμούς, τοὺς πάντα ἐπιρρεπεῖς σὲ διφορούμενες ἔννοιες καὶ διχοτομήσεις: «ὁ ζωγράφος», «τὰ πρόσωπα», «τὰ μοντέλα», «οἱ θεατές», «οἱ εἰκόνες». Ἀντὶ νὰ ἀκολουθοῦμε ἀτελεύτητα μιὰ γλώσσα ποὺ μοιραῖα δὲν ἁρμόζει στὸ ὁρατό, θὰ ἀρκοῦσε νὰ ποῦμε ὅτι ὁ Velasquez συνέθεσε ἕναν πίνακα· ὅτι σὲ αὐτὸν τὸν πίνακα ἀναπαράστησε τὸν ἑαυτό του μέσα στὸ ἐργαστήρι του, ἢ σὲ ἕνα σαλόνι τοῦ Ἐσκοριάλ, τὴν ὥρα ποὺ ζωγραφίζει δύο πρόσωπα, τὰ ὁποῖα ἡ Ἰνφάντη Μαργαρίτα ἦρθε νὰ δεῖ περιστοιχιζόμενη ἀπὸ παραμάνες, ἀκόλουθες, παλατιανοὺς καὶ νάνους· ὅτι σὲ αὐτὸ τὸ σύνολο μποροῦμε νὰ ἀποδώσουμε ὀνόματα μὲ μεγάλη ἀκρίβεια: ἡ παράδοση ἀναγνωρίζει ἐδῶ τὴν ντόνα Μαρία Αὐγουστίνα Σαρμιέντε, πιὸ κεῖ τὸν Νιέτο, στὸ προσκήνιο τὸν Νικολάσο Περουζάτο, Ἰταλὸ γελωτοποιό. Θὰ ἀρκοῦσε νὰ προσθέσουμε ὅτι τὰ δύο πρόσωπα ποὺ χρησιμεύουν στὸν ζωγράφο ὡς μοντέλα δὲν εἶναι ὁρατά, τουλάχιστον ἀπευθείας· ὅτι μποροῦμε ὅμως νὰ τὰ διακρίνουμε μέσα σὲ ἕναν καθρέφτη· ὅτι χωρὶς ἀμφιβολία ἔχουμε νὰ κάνουμε μὲ τὸν βασιλιὰ Φίλιππο Δ′ καὶ τὴ σύζυγό του Μαριάννα.

Αὐτὰ τὰ κύρια ὀνόματα θὰ ἀποτελοῦσαν χρήσιμους δεῖκτες, θὰ μᾶς γλίτωναν ἀπὸ διφορούμενους χαρακτηρισμούς· ἐν πάσῃ περιπτώσει θὰ μᾶς ἔλεγαν τί κοιτάζει ὁ ζωγράφος καὶ μαζὶ μὲ αὐτὸν τί κοιτάζουν τὰ περισσότερα πρόσωπα τοῦ πίνακα. Ἀλλὰ ἡ σχέση τῆς γλώσσας μὲ τὴ ζωγραφικὴ εἶναι ἀόριστη. Ὄχι ἐπειδὴ ἡ λαλιὰ εἶναι ἀτελὴς καὶ μπροστὰ στὸ ὁρατὸ παρουσιάζει μιὰν ἔλλειψη ποὺ μάταια θὰ πάσχιζε νὰ καλύψει. Τὸ ἕνα δὲν ἀνάγεται στὸ ἄλλο: ὅταν λέμε αὐτὸ ποὺ βλέπουμε ματαιοπονοῦμε, αὐτὸ ποὺ βλέπουμε δὲν ἐνοικεῖ ποτὲ σὲ αὐτὸ ποὺ λέμε, ὅσο κι ἂν παρουσιάζουμε μὲ εἰκόνες, μεταφορές, συγκρίσεις αὐτὸ ποὺ λέμε, ὁ τόπος μέσα στὸν ὁποῖο αὐτὲς ἀκτινοβολοῦν δὲν εἶναι ἐκεῖνος ποὺ διανοίγουν τὰ μάτια, ἀλλὰ ὁ τόπος ποὺ καθορίζουν οἱ ἀκολουθίες τῆς σύνταξης. Ἀλλὰ τὸ κύριο ὄνομα σὲ αὐτὸ τὸ παιχνίδι εἶναι ἕνα τέχνασμα: μᾶς ἐπιτρέπει νὰ δείξουμε μὲ τὸ δάχτυλο, δηλαδὴ νὰ περάσουμε λαθραῖα ἀπὸ τὸ χῶρο ὅπου μιλᾶμε στὸ χῶρο ποὺ κοιτάζουμε, δηλαδὴ νὰ κλείσουμε βολικὰ αὐτοὺς τοὺς δύο χώρους τὸν ἕνα μέσα στὸν ἄλλο, σάμπως νὰ ἦσαν ἰσοδύναμοι. Ἀλλὰ ἂν θέλουμε νὰ κρατή-

σουμε ἀνοιχτὴ τὴ σχέση τῆς γλώσσας μὲ τὸ ὁρατό, ἂν θέλουμε νὰ μιλήσουμε ὄχι σὲ ἀντίθεση ἀλλὰ μὲ ἀφετηρία τὸ ἀσύμβατό τους, μένοντας ὅσο γίνεται πιὸ κοντὰ καὶ στὰ δύο, τότε πρέπει νὰ ἐξαφανίσουμε τὰ κύρια ὀνόματα καὶ νὰ παραμείνουμε στὴν ἀπειρία τοῦ ἔργου. Ἴσως μὲ τὴ μεσολάβηση αὐτῆς τῆς οὐδέτερης, ἀνώνυμης γλώσσας, τῆς πάντα ψοφοδεοῦς καὶ ἐπαναληπτικῆς — ἐπειδὴ εἶναι πολὺ πλατειὰ — ἡ ζωγραφικὴ νὰ φανερώσει λίγο-λίγο τὶς λάμψεις της.

Πρέπει λοιπὸν νὰ καμωθοῦμε ὅτι δὲ γνωρίζουμε ποιός θὰ κατοπτριστεῖ στὸ βάθος τοῦ καθρέφτη, καὶ νὰ ἐρευνήσουμε τὴν ἀντανάκλαση στὸ ἐπίπεδο τῆς ὕπαρξής της.

Ἀρχικὰ εἶναι ἡ ἀνάποδη ὄψη τοῦ μεγάλου πίνακα ποὺ ἀναπαρίσταται ἀριστερά. Ἡ ἀνάποδη ἢ μᾶλλον ἡ καλή, ἐφόσον δείχνει ἀπὸ μπροστὰ ἐκεῖνο ποὺ κρύβει μὲ τὴ θέση του. Ἐπιπλέον ἀντιτίθεται στὸ παράθυρο καὶ τὸ ἐνισχύει. Ὅπως κι αὐτό, ἀποτελεῖ ἕναν τόπο κοινὸ στὸν πίνακα καὶ σὲ ὅ,τι εἶναι ἐξωτερικὸ ὡς πρὸς αὐτόν. Ἀλλὰ τὸ παράθυρο ἐνεργεῖ μὲ τὴν ἐξακολουθητικὴ κίνηση μιᾶς διάχυσης πού, ἀπὸ δεξιὰ πρὸς τὰ ἀριστερά, συνδέει τὰ προσεχτικὰ πρόσωπα, τὸ ζωγράφο, τὸν πίνακα, μὲ τὸ θέαμα ποὺ ἀτενίζουν. Ὁ καθρέφτης ὅμως, μὲ μιὰ βίαιη, στιγμιαία κίνηση καθαρῆς ἔκπληξης, θὰ γυρέψει μπροστὰ ἀπὸ τὸν πίνακα τὸ παρατηρούμενο ἀλλὰ ἀόρατο, γιὰ νὰ τὸ καταστήσει ὁρατὸ στὸ βάθος τῆς πλασματικῆς βαθύτητας, ὁρατὸ ἀλλὰ ἀδιάφορο σὲ ὅλα τὰ βλέμματα. Ἡ κυριαρχικὴ διακεκομμένη γραμμή, ποὺ χαράζεται ἀνάμεσα στὴν ἀντανάκλαση καὶ σὲ αὐτὸ ποὺ ἀντανακλᾶ, τέμνει κάθετα τὸ ὁριζόντιο κύμα τοῦ φωτός. Τέλος — καὶ ἔχουμε ἐδῶ τὴν τρίτη λειτουργία τοῦ καθρέφτη — βρίσκεται κοντὰ σὲ μιὰ πόρτα πού, ὅπως κι αὐτός, ἀποτελεῖ ἕνα ἄνοιγμα στὸν τοῖχο τοῦ βάθους. Διανοίγει κι αὐτὴ ἕνα φωτεινὸ παραλληλόγραμμο ποὺ τὸ θαμπὸ φῶς του δὲν ἀκτινοβολεῖ μέσα στὴν αἴθουσα. Δὲν θὰ ἦταν παρὰ ἕνα χρυσαφὶ ἐπίπεδο, ἂν δὲν ἄνοιγε πρὸς τὰ ἔξω, χάρη σὲ ἕνα σκαλιστὸ πορτόφυλλο, τὴν καμπύλη ἑνὸς παραπετάσματος καὶ τὸν ἴσκιο ἀπὸ πολλὰ σκαλοπάτια. Ἐδῶ ἀρχίζει ἕνας διάδρομος· ἀλλὰ ἀντὶ νὰ χαθεῖ μέσα στὸ σκοτάδι, διαλύεται μέσα σὲ μιὰ κίτρινη λάμψη ὅπου τὸ φῶς, χωρὶς νὰ εἰσχωρεῖ, στροβιλίζεται γύρω ἀπὸ τὸν ἑαυτό του καὶ ξαναγαλη-

νεύει. Πάνω σὲ αὐτὸ τὸ φόντο, ποὺ εἶναι κοντινὸ καὶ ταυτόχρονα ἀπεριόριστο, ἕνας ἄντρας προβάλλει τὴν ψηλή του σιλουέτα· φαίνεται ἀπὸ τὰ πλάγια· μὲ τὸ ἕνα χέρι παραμερίζει μιὰ κουρτίνα· τὰ πόδια του βρίσκονται σὲ διαφορετικὰ σκαλοπάτια τὸ καθένα· τὸ ἕνα του γόνατο εἶναι λυγισμένο. Πιθανῶς νὰ μπεῖ στὴν αἴθουσα· πιθανῶς θὰ περιοριστεῖ νὰ κατασκοπεύσει τί γίνεται ἐκεῖ μέσα, εὐχαριστημένος ποὺ μπορεῖ νὰ βλέπει χωρὶς νὰ φαίνεται. Ὅπως καὶ ὁ καθρέφτης, προσηλώνεται στὴν ἄλλη μεριὰ τῆς σκηνῆς: ὅπως καὶ στὸν καθρέφτη, δὲν τοῦ δίνουμε προσοχή. Δὲν ξέρουμε ἀπὸ ποῦ ἔρχεται· μποροῦμε νὰ ὑποθέσουμε ὅτι, ἀκολουθώντας κάποιους ἀπροσδιόριστους διαδρόμους, πῆγε γύρω ἀπὸ τὴν αἴθουσα ὅπου εἶναι συγκεντρωμένα τὰ πρόσωπα καὶ ἐργάζεται ὁ ζωγράφος· ἴσως πρὶν ἀπὸ λίγο νὰ ἦταν κι αὐτὸς στὸ μπροστινὸ μέρος τῆς σκηνῆς, στὴν ἀόρατη περιοχὴ ποὺ ἀτενίζουν ὅλα τὰ μάτια τοῦ πίνακα. Ὅπως καὶ οἱ εἰκόνες ποὺ ἀντιλαμβανόμαστε στὸ βάθος τοῦ καθρέφτη, μπορεῖ κι αὐτὸς νὰ εἶναι ἀπεσταλμένος αὐτοῦ τοῦ προφανοῦς καὶ κρυμμένου χώρου. Ἐντούτοις ὑπάρχει μιὰ διαφορά: βρίσκεται ἐδῶ μὲ σάρκα καὶ ὀστά· ἀναδύεται ἀπ' ἔξω, στὸ κατώφλι τῆς ἀναπαριστάμενης ἀτμόσφαιρας· εἶναι ἀναμφισβήτητος, ὄχι μιὰ πιθανὴ ἀντανάκλαση, ἀλλὰ εἰσβολή. Ὁ καθρέφτης, φανερώνοντας ὅ,τι συμβαίνει μπροστὰ ἀπὸ τὸν πίνακα, ἀκόμα καὶ πέρα ἀπὸ τοὺς τοίχους τοῦ ἐργαστηρίου, κάνει νὰ αἰωροῦνται, μέσα στὴ βελοειδή του διάσταση, τὸ ἐσωτερικὸ καὶ τὸ ἐξωτερικό. Μὲ τὸ ἕνα πόδι στὸ σκαλοπάτι καὶ τὸ κορμὶ στραμμένο πλάγια, ὁ διφορούμενος ἐπισκέπτης μπαίνει καὶ συνάμα βγαίνει, ὄντας σὲ μιὰ κατάσταση ἀσάλευτου ἰσοζυγίου. Ἐπαναλαμβάνει ἐπὶ τόπου, ἀλλὰ μέσα στὴ σκοτεινὴ πραγματικότητα τοῦ σώματός του, τὴ στιγμιαία κίνηση τῶν εἰκόνων ποὺ διασχίζουν τὴν αἴθουσα, διεισδύουν στὸν καθρέφτη, ἀντανακλῶνται καὶ ἀναβλύζουν ἀπὸ αὐτὸν σὰν ὁρατά, νέα καὶ ταυτόσημα εἴδη. Οἱ σιλουέτες στὸν καθρέφτη, ὠχρὲς καὶ μικροσκοπικές, ἐκμηδενίζονται ἀπὸ τὸ ψηλό, στέρεο ἀνάστημα τοῦ ἄντρα ποὺ ἐμφανίζεται στὸ ἄνοιγμα τῆς πόρτας.

Ἀλλὰ πρέπει νὰ ξανακατέβουμε ἀπὸ τὸ βάθος τοῦ πίνακα στὸ προσκήνιο· πρέπει νὰ ἐγκαταλείψουμε τὴ σπειροειδὴ περιοχὴ ποὺ μόλις διατρέξαμε. Ξεκινώντας ἀπὸ τὸ βλέμμα τοῦ ζωγράφου, ποὺ

στὰ ἀριστερὰ ἀποτελεῖ ἕνα εἶδος μετατοπισμένου κέντρου, ἀρχικὰ ἀντιλαμβανόμαστε τὴν ἀνάποδη τοῦ μουσαμᾶ, ὕστερα τοὺς ἐκτεθειμένους πίνακες μὲ τὸν καθρέφτη στὸ κέντρο, συνακόλουθα τὴν ἀνοιχτὴ πόρτα, νέους πίνακες πάλι, ἀπὸ τοὺς ὁποίους ὅμως μιὰ ὀξύτατη προοπτικὴ δὲν μᾶς ἐπιτρέπει νὰ δοῦμε παρὰ μόνο τὰ κάδρα τους σὲ ὅλο τους τὸν ὄγκο, καὶ τέλος στὸ δεξιὸ ἄκρο τὸ παράθυρο ἢ μᾶλλον τὸ κούφωμα ἀπ' ὅπου ξεχύνεται τὸ φῶς. Τὸ ἑλικοειδὲς αὐτὸ κοχύλι ἀποδίδει ὅλον τὸν κύκλο τῆς παράστασης: τὸ βλέμμα, τὴν παλέτα, τὸν χρωστήρα, τὸν ἄθιχτο ἀπὸ σημάδια μουσαμὰ (αὐτὰ εἶναι τὰ ὑλικὰ ἐργαλεῖα τῆς παράστασης), τοὺς πίνακες, τὶς ἀνταναικλάσεις, τὸν πραγματικὸ ἄντρα (ἡ παράσταση ἀποπερατωμένη, ἀλλὰ σὰ νὰ ἔχει ἀπελευθερωθεῖ ἀπὸ τὰ ἀπατηλὰ ἢ ἀληθινὰ περιεχόμενά της, ποὺ τῆς παρατίθενται)· κατόπιν ἡ παράσταση διαλύεται: δὲν βλέπουμε πιὰ παρὰ τὰ κάδρα, καὶ τὸ φῶς ποὺ φωταγωγεῖ ἀπὸ τὰ ἔξω τοὺς πίνακες, τὸ φῶς ποὺ αὐτοὶ μὲ τὴ σειρά τους πρέπει νὰ ἀνασυγκροτήσουν μέσα στὴν δική τους εἰδή, σὰ νὰ ἐρχόταν ἀπὸ ἀλλοῦ, περνώντας μέσα ἀπὸ τὸ σκοτεινὸ ξύλο τῶν κάδρων τους. Καὶ αὐτὸ τὸ φῶς, ποὺ μοιάζει νὰ ἀναβλύζει ἀπὸ τὴ σχισμὴ τοῦ κάδρου, τὸ βλέπουμε ὄντως πάνω στὸν πίνακα· ἀπὸ κεῖ φτάνει στὸ μέτωπο, στὰ μῆλα τῶν παρειῶν, στὰ μάτια, στὸ βλέμμα τοῦ ζωγράφου ποὺ μὲ τὸ ἕνα χέρι κρατάει τὴν παλέτα καὶ μὲ τὸ ἄλλο τὸν λεπτὸ χρωστήρα... Ἔτσι κλείνει ἡ σπείρα ἢ μᾶλλον ἀνοίγει μέσα ἀπὸ αὐτὸ τὸ φῶς.

Αὐτὸ τὸ ἄνοιγμα δὲν εἶναι πιὰ ὅπως στὸ βάθος, μιὰ πόρτα ποὺ ἔχουμε ἀνοίξει· εἶναι τὸ ἴδιο τὸ πλάτος τοῦ πίνακα, καὶ τὰ βλέμματα ποὺ περνοῦν ἀπὸ δῶ δὲν ἀνήκουν σὲ ἕναν ἀπόμακρο ἐπισκέπτη. Τὸ διάζωμα ποὺ καταλαμβάνει τὸ πρῶτο καὶ τὸ δεύτερο πλάνο τοῦ πίνακα ἀναπαριστᾶ — ἂν συμπεριλάβουμε καὶ τὸ ζωγράφο — ὀχτὼ πρόσωπα. Τὰ πέντε ἀπὸ αὐτά, μὲ τὸ κεφάλι λίγο ἢ πολὺ γερτό, στραμμένο ἢ σκυμμένο, κοιτάζουν κάθετα τὸν πίνακα. Στὸ κέντρο τῆς ὁμάδας βρίσκεται ἡ μικρὴ Ἰνφάντη, μὲ τὸ γκρὶ καὶ ροζ φαρδὺ φόρεμά της. Ἡ πριγκίπισσα στρέφει τὸ κεφάλι πρὸς τὰ δεξιὰ τοῦ πίνακα, ἐνῶ τὸ στῆθος της καθὼς καὶ τὰ πλούσια βολὰν τοῦ φορέματός της φεύγουν ἀνάλαφρα πρὸς τὰ ἀριστερά· τὸ βλέμμα της ὅμως εἶναι καρφωμένο πρὸς τὴν κατεύθυνση τοῦ θεατῆ ποὺ

βρίσκεται ἀπέναντι ἀπὸ τὸν πίνακα. Μιὰ ἐνδιάμεση γραμμή, ποὺ θὰ χώριζε τὸν πίνακα σὲ δύο ἴσα τμήματα, θὰ περνοῦσε ἀνάμεσα ἀπὸ τὰ δύο μάτια τοῦ κοριτσιοῦ. Τὸ πρόσωπό της βρίσκεται στὸ ἕνα τρίτο τοῦ ὁλικοῦ ὕψους τοῦ πίνακα. Χωρὶς ἀμφιβολία λοιπὸν ἐδῶ βρίσκεται τὸ πρωταρχικὸ θέμα τῆς σύνθεσης· τὸ ἴδιο τὸ ἀντικείμενο αὐτῆς τῆς ζωγραφικῆς. Σὰ νὰ θέλει νὰ τὸ ἀποδείξει καὶ νὰ τὸ ὑπογραμμίσει καλύτερα, ὁ δημιουργὸς κατέφυγε σὲ ἕνα παραδοσιακὸ σχῆμα: πλάι στὸ κεντρικὸ πρόσωπο ἔχει τοποθετήσει ἕνα ἄλλο ποὺ εἶναι γονατισμένο καὶ τὸ κοιτάζει. Σὰν ἀνάδοχος ποὺ προσεύχεται, σὰν τὸν ἄγγελο ποὺ λέει τὸ χαῖρε στὴν Παρθένο, μιὰ γονατιστὴ γκουβερνάντα ἁπλώνει τὰ χέρια πρὸς τὴν πριγκίπισσα. Τὸ πρόσωπό της διαγράφεται σὲ τέλειο προφίλ. Βρίσκεται στὸ ἴδιο ὕψος μὲ τὸ προφὶλ τοῦ παιδιοῦ. Ἡ παιδαγωγὸς κοιτάζει μόνο τὴν πριγκίπισσα. Λίγο δεξιότερα, μιὰ ἄλλη ἀκόλουθος, στραμμένη κι αὐτὴ πρὸς τὴν Ἰνφάντη, ἐλαφρὰ σκυμμένη πάνω της, ἀλλὰ μὲ τὰ μάτια της νὰ κοιτάζουν ξεκάθαρα μπροστά, ἐκεῖ ὅπου ἤδη κοιτάζουν ὁ ζωγράφος καὶ ἡ πριγκίπισσα. Ἐν τέλει ἔχουμε δύο ὁμάδες, ἀπὸ δύο πρόσωπα τὴν καθεμιά: τὴ μία ἀποτραβηγμένη, τὴν ἄλλη ποὺ ἀπαρτίζεται ἀπὸ νάνους σὲ πρῶτο πλάνο. Σὲ κάθε ζευγάρι ἕνα πρόσωπο κοιτάζει μπροστά, τὸ ἄλλο δεξιὰ ἢ ἀριστερά. Ὡς πρὸς τὴ θέση καὶ τὸ ἀνάστημά τους, αὐτὲς οἱ δύο ὁμάδες ἀντιστοιχοῦν καὶ σχηματίζουν δυάδες: πίσω οἱ αὐλικοὶ (ἡ γυναίκα, στὰ ἀριστερά, κοιτάζει δεξιά)· μπροστὰ οἱ νάνοι (τὸ ἀγοράκι στὸ δεξιὸ ἄκρο κοιτάζει στὸ ἐσωτερικὸ τοῦ πίνακα). Ἀνάλογα μὲ τὴν προσοχὴ ποὺ δίνουμε στὸν πίνακα ἢ τὸ κέντρο ἀναφορᾶς ποὺ ἐπιλέγουμε, αὐτὸ τὸ σύνολο τῶν προσώπων, ἔτσι ὅπως εἶναι διατεταγμένα, μπορεῖ νὰ πάρει δύο μορφές. Ἡ μία θὰ ἦταν ἕνα μεγάλο Χ· στὸ ἐπάνω ἀριστερὸ ἄκρο θὰ ὑπῆρχε τὸ βλέμμα τοῦ ζωγράφου, καὶ δεξιὰ τὸ βλέμμα τοῦ αὐλικοῦ· στὸ κάτω ἀριστερὸ ἄκρο ὑπάρχει ἡ γωνία τοῦ μουσαμᾶ ποὺ ἀναπαρίσταται ἀνάποδα (ἀκριβέστερα τὸ πόδι τοῦ καβαλέτου) καὶ δεξιὰ ὁ νάνος (μὲ τὸ παπούστι του πάνω στὴ ράχη τοῦ σκύλου). Στὴ διασταύρωση τῶν δύο γραμμῶν, στὸ κέντρο τοῦ Χ, βρίσκεται τὸ βλέμμα τῆς Ἰνφάντης. Ἡ ἄλλη μορφὴ θὰ ἦταν μᾶλλον μιὰ εὐρεία καμπύλη· τὰ δύο ἄκρα της θὰ τὰ ἀποτελοῦσαν ὁ ζωγράφος ἀριστερὰ καὶ ὁ αὐλικὸς δεξιὰ — ἄκρα ὑψηλὰ

καὶ ἀποτραβηγμένα· ἡ κοιλότητα, πολὺ πιὸ κοντινή, θὰ συνέπιπτε μὲ τὸ πρόσωπο τῆς πριγκίπισσας καὶ μὲ τὸ βλέμμα ποὺ τῆς ρίχνει ἡ παραμάνα. Αὐτὴ ἡ εὐλύγιστη γραμμὴ σχεδιάζει μιὰ λεκάνη ποὺ περισφίγγει καὶ συνάμα ἐλευθερώνει, καταμεσῆς τοῦ πίνακα, τὴ θέση τοῦ καθρέφτη.

Συνεπῶς ὑπάρχουν δύο κέντρα ποὺ μποροῦν νὰ ὀργανώσουν τὸν πίνακα ἀνάλογα μὲ τὸ πῶς παιχνιδίζει καὶ προσηλώνεται ἐδῶ ἢ ἐκεῖ ἡ προσοχὴ τοῦ θεατῆ. Ἡ πριγκίπισσα στέκει ὀρθὴ στὸ κέντρο ἑνὸς σταυροῦ τοῦ Ἁγίου Ἀνδρέα ποὺ στρέφεται γύρω της μαζὶ μὲ τὸν στρόβιλο τῶν αὐλικῶν, τῶν ἀκολούθων, τῶν ζώων καὶ τῶν γελωτοποιῶν. Ἀλλὰ αὐτὸ τὸ στριφογύρισμα εἶναι ἀκινητοποιημένο. Ἀκινητοποιημένο ἀπὸ ἕνα θέαμα ποὺ θὰ ἦταν ἀπόλυτα ἀόρατο ἂν αὐτὰ τὰ ἴδια πρόσωπα, ποὺ ἔμειναν αἴφνης ἀσάλευτα, δὲν πρόσφεραν τὴ δυνατότητα νὰ κοιτάξεις στὸ βάθος ἑνὸς καθρέφτη, ὅπως στὸν πάτο ἑνὸς ποτηριοῦ, τὸ διπλὸ εἴδωλο τοῦ θεάματός τους. Ἀπὸ τὴν ἄποψη τοῦ βάθους ἡ πριγκίπισσα στέκει μπροστὰ στὸν καθρέφτη· ἀπὸ τὴν ἄποψη τοῦ ὕψους ἡ ἀντανάκλαση βρίσκεται πάνω ἀπὸ τὸ πρόσωπό της. Ἡ προοπτικὴ ὅμως τὰ φέρνει αὐτὰ πολὺ κοντά. Ἀπὸ τὸ καθένα τους ἀναβλύζει μιὰ ἀναπόφευκτη γραμμή· ἡ μία ἔρχεται ἀπὸ τὸν καθρέφτη καὶ διασχίζει ὅλο τὸ ἀναπαριστάμενο βάθος (καὶ κάτι παραπάνω, ἐφόσον ὁ καθρέφτης τρυπᾶ τὸν τοῖχο τοῦ βάθους καὶ γεννᾶ πίσω του ἕναν ἄλλο χῶρο)· ἡ ἄλλη εἶναι πιὸ σύντομη· ἔρχεται ἀπὸ τὸ βλέμμα τοῦ παιδιοῦ καὶ διασχίζει μόνο τὸ πρῶτο πλάνο. Αὐτὲς οἱ βελοειδεῖς γραμμὲς συγκλίνουν σὲ πολὺ ὀξεία γωνία, τὸ δὲ σημεῖο συνάντησής τους, ἀναβλύζοντας ἀπὸ τὸν μουσαμά, τοποθετεῖται μπροστὰ στὸν πίνακα, ἐκεῖ περίπου ἀπ' ὅπου τὸν κοιτάζουμε. Σημεῖο ἀμφίβολο βέβαια, ἐφόσον δὲν τὸ βλέπουμε· σημεῖο ἀναπόφευκτο ἐντούτοις καὶ τέλεια καθορισμένο, ἀφοῦ αὐτὲς οἱ δύο κυρίαρχες μορφὲς τὸ προδιαγράφουν καὶ ἐπιπλέον τὸ ἐπιβεβαιώνουν ἄλλες παρακείμενες διακεκομμένες γραμμές, ποὺ γεννιοῦνται ἀπὸ τὸν πίνακα καὶ ἐπίσης διαφεύγουν ἀπὸ αὐτόν.

Ἐν τέλει τί ὑπάρχει σὲ αὐτὸν τόν ἀπόλυτα ἀπρόσιτο χῶρο, ἐφόσον βρίσκεται ἔξω ἀπὸ τὸν πίνακα, ὅμως προδιαγράφεται ἀπὸ ὅλες τὶς γραμμὲς τῆς σύνθεσής του; Ποιό εἶναι τὸ θέαμα, ποιά εἶ-

ναι τὰ πρόσωπα ποὺ ἀντανακλῶνται πρῶτα βαθιὰ στὶς κόρες τῶν ματιῶν τοῦ κοριτσιοῦ, ὕστερα στὰ μάτια τοῦ ζωγράφου καὶ τοῦ αὐλικοῦ καί, τέλος, στὴν ἀπόμακρη λάμψη τοῦ καθρέφτη; Ἀλλὰ ἡ ἐρώτηση παρευθὺς διχοτομεῖται: τὸ πρόσωπο ποὺ ἀντανακλᾶ ὁ καθρέφτης εἶναι συνάμα καὶ τὸ πρόσωπο ποὺ τὸν κοιτάζει· αὐτὸ ποὺ κοιτάζουν ὅλα τὰ πρόσωπα τοῦ πίνακα εἶναι ἐπίσης τὰ πρόσωπα, στὰ μάτια τῶν ὁποίων ἔχουν προσφερθεῖ ὡς σκηνὴ πρὸς θέαση. Στὸ σύνολό του ὁ πίνακας κοιτάζει μιὰ σκηνή, γιὰ τὴν ὁποία ὁ ἴδιος μὲ τὴ σειρά του εἶναι σκηνή. Εἶναι μιὰ καθαρὴ ἀμοιβαιότητα ποὺ φανερώνει ὁ παρατηρῶν καὶ παρατηρούμενος καθρέφτης καὶ ποὺ τὰ δύο στοιχεῖα της λύνονται στὶς δύο γωνίες τοῦ πίνακα: ἀριστερὰ ὁ ἀνεστραμμένος μουσαμάς, τοῦ ὁποίου τὸ ἐξωτερικὸ σημεῖο καθίσταται καθαρὸ θέαμα· δεξιὰ ὁ ξαπλωμένος σκύλος, τὸ μόνο στοιχεῖο τοῦ πίνακα ποὺ δὲν κοιτάζει κάπου οὔτε σαλεύει, γιατὶ εἶναι πλασμένος, μὲ ὅλο του τὸν ἀνάγλυφο ὄγκο καὶ τὸ φῶς νὰ παίζει στὸ μεταξένιο του τρίχωμα, μόνο ὡς ἀντικείμενο θέασης.

Μὲ τὴν πρώτη ματιὰ ποὺ ρίξαμε στὸν πίνακα μάθαμε ἀπὸ τί εἶναι καμωμένο αὐτὸ τὸ θεώμενο θέαμα. Εἶναι οἱ ἡγεμόνες. Τοὺς μαντεύουμε ἤδη στὰ ὅλο σεβασμὸ βλέμματα τῶν παρισταμένων, στὴν ἔκπληξη τοῦ παιδιοῦ καὶ τῶν νάνων. Τοὺς ἀναγνωρίζουμε, στὸ ἄκρο τοῦ πίνακα, στὶς δύο μικροσκοπικὲς φιγοῦρες ποὺ ἀντανακλᾶ ὁ καθρέφτης. Ἀνάμεσα σὲ ὅλα αὐτὰ τὰ ἀτενῆ πρόσωπα, σὲ ὅλα τὰ στολισμένα σώματα, αὐτοὶ ἀποτελοῦν τὴν πιὸ ὠχρή, τὴν πιὸ ἀπόκοσμη, τὴν πιὸ παρακινδυνευμένη ἀπὸ ὅλες τὶς εἰκόνες: μιὰ κίνηση, λίγο φῶς θὰ ἀρκοῦσε νὰ τοὺς ἐξαφανίσει. Ἐπίσης, ἀπὸ ὅλα τὰ ἀναπαριστώμενα πρόσωπα αὐτὰ εἶναι τὰ πιὸ παραμελημένα, γιατὶ κανεὶς δὲ δίνει σημασία σὲ αὐτὴ τὴν ἀντανάκλαση ποὺ ὀλισθαίνει πίσω ἀπὸ ὅλον τὸν κόσμο καὶ παρεισφρύει σιωπηλὰ ἀπὸ ἕναν ἀναπάντεχο χῶρο· στὸ βαθμὸ ποὺ φαίνονται, ἀποτελοῦν τὴν μορφὴ τὴν πιὸ εὔθραυστη καὶ τὴν πιὸ ἀπόμακρη ἀπὸ κάθε πραγματικότητα. Ἀντίστροφα, στὸ βαθμὸ ποὺ εἶναι ἀποτραβηγμένοι σὲ ἕναν οὐσιαστικὰ ἀόρατο χῶρο, στὸ ἐξωτερικὸ τοῦ πίνακα, διευθετοῦν ὁλόγυρά τους ὅλη τὴν παράσταση· αὐτοὺς κοιτάζουν, πρὸς αὐτοὺς στρέφονται, σὲ αὐτοὺς παρουσιάζουν τὴν πριγκίπισσα ντυμένη στὰ γιορτινά της· ἀπὸ τὸν ἀντεστραμμένο μουσαμὰ ἴσαμε τὴν

Ἰνφάντη καὶ ἀπὸ αὐτὴ ἴσαμε τὸ νάνο ποὺ παίζει στὸ δεξιὸ ἄκρο, χαράζεται μιὰ καμπύλη (ἢ ἀκόμα ἀναπτύσσεται ὁ κάτω βραχίονας τοῦ Χ) γιὰ νὰ διευθετήσει μπροστὰ στὰ μάτια τους ὁλόκληρη τὴ διάταξη τοῦ πίνακα καὶ νὰ φανερώσει ἔτσι τὸ ἀληθινὸ κέντρο τῆς σύνθεσης, στὸ ὁποῖο ὑπακούουν τελικὰ τὸ βλέμμα τῆς Ἰνφάντης καὶ ἡ εἰκόνα τοῦ καθρέφτη.

Αὐτὸ τὸ κέντρο εἶναι συμβολικὰ κυρίαρχο μέσα στὸ θέμα τοῦ πίνακα, γιατὶ καταλαμβάνεται ἀπὸ τὸν βασιλιὰ Φίλιππο Δ′ καὶ τὴ σύζυγό του. Προπάντων ὅμως δεσπόζει λόγω τῆς τριπλῆς λειτουργίας ποὺ κατέχει σὲ σχέση μὲ τὸν πίνακα. Σὲ αὐτὸ ἔρχονται νὰ συναντηθοῦν μὲ ἀκρίβεια τὸ βλέμμα τοῦ μοντέλου τὴ στιγμὴ ποὺ τὸ ζωγραφίζουν, τὸ βλέμμα τοῦ θεατῆ ποὺ παρατηρεῖ τὴ σκηνὴ καὶ τὸ βλέμμα τοῦ ζωγράφου τὴ στιγμὴ ποὺ συνθέτει τὸν πίνακά του (ὄχι τὸν πίνακα ποὺ ἔχει ἀναπαρασταθεῖ, ἀλλὰ αὐτὸν ποὺ ἔχουμε μπροστά μας καὶ τὸν συζητᾶμε). Αὐτὲς οἱ τρεῖς «παρατηροῦσες» λειτουργίες συγχέονται σὲ ἕνα σημεῖο ἔξω ἀπὸ τὸν πίνακα: τουτέστι σημεῖο ἰδεατὸ ἀναφορικὰ μὲ ὅ,τι ἔχει ἀναπαρασταθεῖ, ἀλλὰ πέρα γιὰ πέρα πραγματικό, μιὰ καὶ μόνο μὲ ἀφετηρία αὐτὸ καθίσταται δυνατὴ ἡ παράσταση. Μέσα σὲ αὐτὴ τὴν πραγματικότητα δὲν μπορεῖ νὰ μὴν εἶναι ἀόρατο. Ἐντούτοις, αὐτὴ ἡ πραγματικότητα ἔχει προβληθεῖ στό ἐσωτερικὸ τοῦ πίνακα — ἔχει προβληθεῖ καὶ διαθλαστεῖ στὶς τρεῖς μορφὲς ποὺ ἀντιστοιχοῦν στὶς τρεῖς λειτουργίες τοῦ ἰδεατοῦ καὶ πραγματικοῦ αὐτοῦ σημείου. Αὐτὲς εἶναι: ἀριστερὰ ὁ ζωγράφος μὲ τὴν παλέτα στὸ χέρι (αὐτοπροσωπογραφία τοῦ δημιουργοῦ τοῦ πίνακα)· δεξιὰ ὁ ἐπισκέπτης, μὲ τὸ ἕνα πόδι στὸ χαλὶ ἕτοιμος νὰ μπεῖ στὴν αἴθουσα· συλλαμβάνει ἐκ τῶν ὄπισθεν ὅλη τὴ σκηνή, ἀλλὰ βλέπει κατὰ πρόσωπο τὸ βασιλικὸ ζεῦγος, ποὺ εἶναι τὸ ἴδιο τὸ θέαμα· τέλος, στὸ κέντρο, ἡ ἀντανάκλαση τοῦ βασιλιᾶ καὶ τῆς βασίλισσας, ποὺ στολισμένοι, ἀσάλευτοι, κρατοῦν τὴ στάση τῶν καρτερικῶν μοντέλων.

Ἀντανάκλαση ποὺ δείχνει ἀφελῶς, μέσα στὸ ἡμίφως, ἐκεῖνο ποὺ ὅλος ὁ κόσμος κοιτάζει σὲ πρῶτο πλάνο. Ὡς διὰ μαγείας ἀποκαθιστᾶ ὅ,τι λείπει ἀπὸ κάθε βλέμμα: στὸ βλέμμα τοῦ ζωγράφου δίνει τὸ μοντέλο ποὺ ἀντιγράφει ἐκεῖ κάτω τὸ ἀναπαραστημένο εἴδωλό του· στὸ βλέμμα τοῦ βασιλιᾶ δίνει τὴν προσωπογραφία του

πού ὁλοκληρώνεται στὴν ἄλλη ὄψη τοῦ μουσαμᾶ, τὴν ὁποία ὁ ἴδιος δὲν μπορεῖ νὰ δεῖ ἀπὸ ἐκεῖ πού βρίσκεται· στὸ βλέμμα τοῦ θεατῆ δίνει τὸ πραγματικὸ κέντρο τῆς σκηνῆς πού ὁ ἴδιος πῆρε τὴ θέση του σὰν νὰ τὴν ἔκλεψε. Ἴσως ὅμως ἡ γενναιοδωρία τοῦ καθρέφτη εἶναι προσποιητή· ἴσως κρύβει ὅσα, καὶ ἀκόμα περισσότερα ἀπ' ὅσα, φανερώνει. Ἡ θέση ὅπου εἶναι θρονιασμένος ὁ βασιλιὰς μὲ τὴ σύζυγό του ἀνήκει ἐξίσου στὸ ζωγράφο ὅσο καὶ στὸ θεατή: στὸ βάθος τοῦ καθρέφτη θὰ μποροῦσαν νὰ ἐμφανιστοῦν — ὄφειλαν νὰ ἐμφανιστοῦν — τὸ ἀνώνυμο πρόσωπο τοῦ περαστικοῦ καὶ τοῦ Velasquez. Γιατὶ ἡ λειτουργία αὐτῆς τῆς ἀντανάκλασης εἶναι νὰ προσελκύσει στὸ ἐσωτερικὸ τοῦ πίνακα ἐκεῖνο πού τοῦ εἶναι οἰκεῖα ξένο: τὸ βλέμμα πού τὸν ὀργάνωσε καὶ τὸ βλέμμα γιὰ τὸ ὁποῖο ἐκδιπλώνεται. Ἀλλὰ ἐπειδὴ ὁ ζωγράφος καὶ ὁ ἐπισκέπτης παρίστανται στὸν πίνακα, ὁ ἕνας ἀριστερὰ καὶ ὁ ἄλλος δεξιά, δὲν ἔχουν θέση στὸν καθρέφτη: ὅπως ἀκριβῶς ὁ βασιλιὰς ἐμφανίζεται στὸ βάθος τοῦ καθρέφτη στὸ μέτρο πού δὲν ἀνήκει στὸν πίνακα.

Μέσα στὴ μεγάλη σπείρα πού διέτρεχε ἡ περίμετρος τοῦ ἐργαστηρίου, ξεκινώντας ἀπὸ τὸ βλέμμα τοῦ ζωγράφου, τὴν παλέτα καὶ τὸ ἀκίνητο χέρι του ἴσαμε τοὺς τελειωμένους πίνακες, ἡ παράσταση γεννιόταν, ὁλοκληρωνόταν γιὰ νὰ διαλυθεῖ καὶ πάλι μέσα στὸ φῶς· ὁ κύκλος ἦταν τέλειος. Ἀντίθετα, οἱ γραμμὲς πού διασχίζουν τὸ βάθος τοῦ πίνακα εἶναι ἀτελεῖς· ἀπ' ὅλες λείπει ἕνα τμῆμα τῆς διαδρομῆς τους. Αὐτὴ ἡ ἔλλειψη ὀφείλεται στὴν ἀπουσία τοῦ βασιλιᾶ — ἀπουσία πού εἶναι ἕνα τέχνασμα τοῦ ζωγράφου. Ἀλλὰ αὐτὸ τὸ τέχνασμα καλύπτει καὶ δηλώνει ἕνα κενό, ἄμεσο πλέον: ἐκεῖνο τοῦ ζωγράφου καὶ τοῦ θεατῆ ὅταν κοιτάζουν ἢ συνθέτουν τὸν πίνακα. Ἴσως σὲ αὐτὸν τὸν πίνακα, ὅπως καὶ σὲ κάθε παράσταση, γιὰ τὴν ὁποία ἀποτελεῖ, θὰ λέγαμε, τὴν ἐκδηλωμένη οὐσία της, ἡ βαθειὰ μὴ ὁρατότητα ἐκείνου πού βλέπουμε νὰ συνάπτεται μὲ τὴν ὁρατότητα ἐκείνου πού βλέπει — παρὰ τοὺς καθρέφτες, τὶς ἀνταναικλάσεις, τὶς μιμήσεις καὶ τὶς προσωπογραφίες. Ὁλόγυρα στὴ σκηνὴ ἔχουν κατατεθεῖ τὰ σημεῖα καὶ οἱ διαδοχικὲς μορφὲς τῆς παράστασης· ἀλλὰ ἡ διπλὴ σχέση τῆς παράστασης μὲ τὸ μοντέλο της καὶ τὸν ἡγεμόνα της, τουτέστι μὲ τὸν δημιουργό της ὅσο καὶ μὲ αὐτὸν στὸν ὁποῖο προσφέρεται, ἀναγκαστικὰ διακόπτεται. Ποτὲ

δὲν μπορεῖ νὰ εἶναι παρούσα ὁλοκληρωτικά, ἔστω καὶ ἂν πρόκειται γιὰ μιὰ παράσταση ποὺ θὰ προσφερόταν ἡ ἴδια στὸν ἑαυτό της ὡς θέαμα. Μέσα στὸ βάθος ποὺ διασχίζει τὸν μουσαμά, ποὺ τὸν σκάβει πλασματικὰ καὶ τὸν προβάλλει μπροστὰ στὸν ἑαυτό του, ἡ καθαρὴ εὐτυχία τῆς εἰκόνας δὲν μπορεῖ ποτὲ νὰ παρουσιάσει μέσα σὲ πλῆρες φῶς τὸν τεχνίτη ποὺ ἀπεικονίζει καὶ τὸν ἡγεμόνα ποὺ ἀπεικονίζεται.

Ἴσως νὰ ὑπάρχει σὲ αὐτὸν τὸν πίνακα τοῦ Velasquez κάτι σὰν τὴν παράσταση τῆς κλασσικῆς παράστασης καὶ τὸν ὁρισμὸ τοῦ χώρου ποὺ διανοίγει. Ὄντως, ἐδῶ καταγίνεται νὰ παρασταθεῖ ἡ ἴδια σὲ ὅλα της τὰ στοιχεῖα, μὲ τὶς εἰκόνες της, τὰ βλέμματα στὰ ὁποῖα προσφέρεται, τὰ πρόσωπα ποὺ καθιστᾶ ὁρατά, τὶς χειρονομίες ποὺ τὴν γεννοῦν. Ἀλλὰ ἐδῶ, μέσα σὲ αὐτὴ τὴ διασπορὰ ποὺ περισυλλέγεται καὶ ταυτόχρονα ἐκθέτει, ἀπὸ παντοῦ ὑποβάλλεται ἐπιτακτικὰ ἕνα οὐσιῶδες κενό: ἡ ἀναγκαία ἐξαφάνιση ἐκείνου ποὺ τὴ θεμελιώνει — ἐκείνου στὸν ὁποῖο ὁμοιάζει καὶ ἐκείνου ποὺ στὰ μάτια του δὲν εἶναι παρὰ ὁμοιότητα. Αὐτὸ ἀκριβῶς τὸ ὑποκείμενο — ποὺ εἶναι τὸ ἴδιο — ἔχει ὑποσκεῖ ἔκλειψη. Καὶ ἐλευθερωμένη ἐπιτέλους ἀπὸ τὴ σχέση ποὺ τὴν καθήλωνε, ἡ παράσταση μπορεῖ νὰ δοθεῖ ὡς καθαρὴ παράσταση.