

Εμπειρία θανάτου κατά τον Ρίλκε

Γιάννης Τζαβάρας,
Ομ. Καθηγητής Πανεπιστημίου Κρήτης

Το 1905 ο ποιητής Ράινερ Μαρία Ρίλκε γνωρίστηκε με την κόμισσα Luise von Schwerin, η οποία προσκάλεσε αυτόν και τη σύζυγό του στο Friedelhausen, ένα μεγαλοπρεπές κάστρο χτισμένο μέσα σε πυκνό δάσος, ανάμεσα στις γερμανικές πόλεις Marburg και Giessen. Πράγματι, ο Ρίλκε διέμεινε σ' αυτό το κάστρο επανειλημμένα κατά τα έτη 1905 και 1906, μολονότι πολύ σύντομα η κόμισσα απε-

βίωσε (24-1-1906). Τιμώντας τη μνήμη της ένα χρόνο μετά, ο ποιητής έφτιαξε το παρακάτω φιλοσοφικό ποίημα¹:

Εμπειρία θανάτου

Δεν ξέρουμε τίποτα γι' αυτή την αναχώρηση, αφού
δεν μας κοινοποιεί. Δεν έχουμε κανένα λόγο
να δείχνουμε θαυμασμό και αγάπη ή μίσος
στον θάνατο, τον οποίο εκείνη η μάσκα

5 τραγικού θρήνου τόσο θαυμαστά παραμορφώνει.
Γεμάτος ρόλους είναι ακόμα ο κόσμος, τους οποίους παίζουμε.
Όσο ανησυχούμε κατά πόσο αρέσουμε,
παίζει κι ο θάνατος, αν και δεν αρέσει.

Μα καθώς έφευγες, διείσδυσε σ' αυτή τη θεατρική σκηνή
10 μια λωρίδα πραγματικότητας, μέσα από την ίδια σχισμή
απ' την οποία αναχωρούσες: πράσινο πραγματικής πρασινάδας,
πραγματικό ηλιόφως, πραγματικό δάσος.

Εμείς εξακολουθούμε να παίζουμε. Έντρομοι απαγγέλλοντας
τα οδυνηρά μαθημένα, με τα χέρια ενίοτε υψωμένα
15 χειρονομώντας· αλλά η απομακρυσμένη ύπαρξή σου,
που αποσπάστηκε απ' το θεατρικό μας έργο, μπορεί

κάποτε να μας καταλαμβάνει, κάπως σαν γνώση
εκείνης της πραγματικότητας που χαμηλώνει έως εμάς,
έτσι ώστε για ένα διάστημα, παρασυρμένοι,
20 παίζουμε τη ζωή, μην αποβλέποντας σε επευφημίες.

Υπάρχει μια αυστηρή δομή σ' αυτό το ποίημα. Από τις πέντε στροφές του οι δύο πρώτες αναφέρονται στην ανθρώπινη άγνοια για τον θάνατο, η 3^η στροφή αναφέρεται στο γεγονός του θανάτου έτσι όπως βιώνεται από τους επιζώντες, και οι δύο υπόλοιπες στροφές στη γνώση που έπε-

¹ «Todes-Erfahrung». Δημοσιεύτηκε τον Δεκέμβριο του 1907 στην ποιητική συλλογή του Ρίλκε: *Νέα ποιήματα* (= *Neue Gedichte*). Δες R. M. Rilke: *Werke*, Band 2, "Insel Verlag", 1980, S. 274-275. Το ποίημα έχει μεταφραστεί στον τόμο: Άρη Δικταίου, *Εκλογή από το ποιητικό έργο του Rainer Maria Rilke*. Β' έκδοση επηυξημένη, «Σ. Ι. Ζαχαρόπουλος», Αθήνα 1999, σελ. 265. Για χάρη του παρόντος σχολιασμού εκπόνθησα καινούρια μετάφραση.

ται. Η ίδια η εμπειρία αποτελεί συνεπώς το επίκεντρο ακόμα και στιχουργικά. Είναι αξιοπρόσεχτο ότι ενώ οι δύο πρώτες και οι δύο τελευταίες στροφές καταγράφονται στον ενεστώτα, η πιο κεντρική στροφή βρίσκεται σε παρελθόντα χρόνο: παρατατικό και αόριστο. Το επίκεντρο βυθίζεται έτσι στο παρελθόν, εντάσσεται σε μια βαθύτερη χρονική διάσταση, όχι για να δείχτει ότι χάθηκε, αλλά αντίθετα για να τονιστεί ότι πρόκειται για το αιτιολογικό θεμέλιο, εξαιτίας του οποίου αναδύεται τόσο ο πρωτύτερος στερητικός χαρακτήρας (άγνοια) όσο και ο κατοπινός εμπλουτισμός (γνώση).

1^η στροφή: Η άγνοια

Τι γνωρίζουμε και τι αγνοούμε σχετικά με τον θάνατο; Ίσως είναι υπερβολικό να ειπωθεί ότι «δεν ξέρουμε τίποτα» (στ. 1), γιατί γνωρίζουμε από τα πρώτα χρόνια της ζωής μας το βασικότερο: το ότι ο θάνατος επίκειται και αποτελεί την κατάληξη κάθε ζωής. Αγνοούμε, βέβαια, πολύ περισσότερα: το πότε ακριβώς θα επέλθει (ίσως αύριο ή ίσως μετά από πολλά χρόνια), αγνοούμε το γιατί είναι αναπόφευκτος, αγνοούμε αν επακολουθεί μια άλλη ζωή, όπως ακούγεται εδώ κι αιώνες, αν εκείνη η άλλη ζωή είναι επίγεια (μετενσάρκωση) ή επουράνια (ψυχοσωματική ανάσταση) κτλ.

Αλλά ο Ρίλκε δεν αναφέρει όλα αυτά που αγνοούμε, και ίσως δεν αναφέρεται καν σε αυτά. Η άγνοια επικεντρώνεται στη συγκεκριμένη «αναχώρηση» (στ. 1), και μάλιστα κατά το μέτρο που αυτή παραμένει μια ατομική μοίρα, που δεν κοινοποιεί τα χαρακτηριστικά της σε αυτούς που απομένουν (στους εναπομείναντες), κι έτσι τους αφήνει με άδεια χέρια, όπως ακριβώς και οι αναρίθμητες αναχωρήσεις που προηγήθηκαν εδώ κι αιώνες. Για τη συγκεκριμένη αναχώρηση γνωρίζουμε το πότε ακριβώς συνέβη, αλλά αυτό είναι ένα «τίποτα» σε σύγκριση προς όσα θα θέλαμε να αποκαλύψει σχετικά με τη δική μας μοίρα. Ίσως διακρίνεται

εδώ κι ένα παράπονο για το ότι αυτή η αναχώρηση μάς αγνοεί, «δεν μοιράζει» (στ. 2: nicht teilt) κάτι σ' εμάς, και δεν προσφέρει τίποτα στην κοινή μοίρα. Λαμβάνει χώρα σαν μια ιδιωτική υπόθεση, ενώ είναι ό,τι πιο κοινό στην ανθρώπινη κοινότητα («κοινωνία»).

Στην πρώτη πρόταση του ποιήματος διαφαίνεται και μια νύξη σχετικά με το ιστορικό γίγνεσθαι, που καλό θα είναι να προσεχτεί από τους ιστοριογράφους. Τι «χωράει» μέσα στην ιστορία; Χωράει ό,τι εισχωρεί και αναχωρεί, υπό τον όρο ότι αυτό κοινοποιείται. Υπάρχει μια τεράστια πληθώρα γεγονότων που έχουν διαφύγει από τους ιστοριογράφους, επειδή είτε οι ίδιοι οι συμμετέχοντες είτε οι αυτόπτες μάρτυρες δεν θεώρησαν καλό ή δεν μπόρεσαν να τα κοινοποιήσουν. Έτσι φανερώνεται ότι η αντίληψή μας για το παρελθόν στηρίζεται κατά πρώτο λόγο στην κοινοποίηση όσων εισχώρησαν και αναχώρησαν. Και ίσως τα πιο βασικά παραμένουν άγνωστα ως μη κοινοποιήσιμα.

Ένα από αυτά τα βασικά είναι ο θάνατος των ανθρώπων. Θα ήταν άδικο να ειπωθεί ότι ο θάνατος δεν αντιμετωπίστηκε και δεν διερευνήθηκε κατά καιρούς με τους πιο ποικίλους τρόπους. Η ιστορία της ιατρικής επιστήμης π.χ. έχει να πει πολλά επ' αυτού. Από τους αρχαίους μάγους και θαυματουργούς έως τη σύγχρονη, τεχνολογικά εξοπλισμένη ιατρική έχει διεξαχθεί μια αξιοθαύμαστη σταυροφορία κατά της ασθένειας και του θανάτου. Αλλά όσες ιατρικές γνώσεις και αν συσσωρεύτηκαν ανά τους αιώνες, ο θάνατος δεν υπερνικήθηκε, γι' αυτό εξακολουθεί να βάζει την ακροτελεύτια σφραγίδα του σε κάθε ιατρική προσπάθεια.

Ο Ρίλκε έχει αναμετρηθεί επανειλημμένα με αυτό τον ακροτελεύτιο χαρακτήρα του θανάτου. Τον έχει μάλιστα αποτυπώσει ανεπανάληπτα σε ένα εξάστιχο ποίημα που αποτελεί τον «επίλογο» της ποιητικής του συλλογής: *Το βιβλίο των εικόνων* (1902). Το ποίημα μπορεί να αποδοθεί ως εξής:

Τελικό κομμάτι²

Ο θάνατος είναι μέγας.
 Είμαστε οι δικοί του
 με στόματα που γελούν.
 Όταν νομίζουμε πως είμαστε καταμεσής της ζωής,
 αυτός τολμά να κλάψει
 καταμεσής εντός μας.

Ο θάνατος δεν είναι μόνο κάτι ακροτελεύτιο, που φτάνει στο τέλος μιας μακρόχρονης ή ολιγόχρονης ζωής, αλλά «είναι μέγας», επειδή υπάρχει –ως δυνατότητα και αναγκαιότητα– από τις πρώτες κιόλας μέρες κάθε ανθρώπου, είτε αυτός θέλει είτε αρνείται να το παραδεχτεί. Ο θάνατος υφίσταται ισόβια και δεν σχετίζεται μόνο με τη στιγμή της αποβίωσης. Έτσι ιδωμένο το μεγαλείο του αναφέρεται στη μακρόχρονη υπόστασή του, η οποία όμως δεν είναι η μόνη. Οι στίχοι 2-6 επιχειρούν να πουν ότι ο θάνατος δεν συνυπάρχει απλά σε μια ενδεχομένως αγαστή συμβίωση με τη ζωή, αλλά ότι είναι ο κυρίαρχός της, αυτός που την διακατέχει και την διατηρεί κάτω από την απόλυτη εξουσία του («Είμαστε οι δικοί του»).

Το ότι οι άνθρωποι είναι σφραγισμένοι με θάνατο και φέρουν ως απαρέγκλιτη αναγκαιότητα αυτή τη σφραγίδα, έχει αποτυπωθεί από πολύ παλιά στο ότι χαρακτηρίστηκαν ως «θνητοί» και μάλιστα με τη συνδήλωση ότι υπάρχουν και κάποιοι που δεν υπόκεινται σε αυτή την αναγκαιότητα ως «αθάνατοι». Αλλά ο Ρίλκε δεν ενδιαφέρεται για μια αντιπαράθεση με κάτι που βρίσκεται έξω από εμάς. Ενδιαφέρεται για το τι λαμβάνει χώρα μέσα μας και μάλιστα με

² “Schlussstück”, δεξ R. M. Rilke: *Werke*, Band 1, S. 233. Το ποίημα έχει μεταφραστεί από τον Δικταίο 1999, σελ. 230, με τον τίτλο «Επίλογος». Επιχείρησα μια νέα μετάφραση. Η λέξη “Schluß” ως πρώτο συνθετικό του τίτλου έχει τις σημασίες: τέλος, συμπέρασμα, κλείσιμο. Είναι ενδιαφέρον ότι το δεύτερο συνθετικό, η λέξη “Stück”, συναντάται και στην «Εμπειρία θανάτου», στον στ. 16, με το νόημα: θεατρικό έργο.

το έντονο νόημα: «καταμεσής εντός μας» (στ. 6). Και μολονότι θα πρέπει να του ήταν γνωστό ότι ακριβώς εξαιτίας της θανατικής απειλής οι άνθρωποι αναζήτησαν εδώ κι αιώνες καταφύγιο στους θεούς³, το «τελειωτικό κομμάτι» δεν αφήνει χώρο για τέτοιες διαφυγές.

Γιατί συμπεριφερόμαστε «με στόματα που γελούν» (στ. 3), αφού βρισκόμαστε κάτω από την απόλυτη εξουσία του θανάτου; Επειδή ακούσια ή εκούσια αγνοούμε αυτή την εξουσία. Ο Ρίλκε επισημαίνει την άγνοια με το ρήμα «νομίζουμε» (στ. 4). Δεν ξέρουμε, άραγε, αν βρισκόμαστε στην αρχή ή στη μέση ή στο τέλος της ζωής; Όχι, απαντά με αποφασιστικότητα, γιατί ακόμα και το ξεκίνημα (η βρεφική ή παιδική ηλικία), ακόμα και η μεσότητα (η νεανική ή ακμαία ηλικία), μπορεί ν' αποτελούν την τελική βαθμίδα. Έχουμε λοιπόν μια αμφίβολη γνώμη και όχι μια γνώση για το πού βρισκόμαστε σε σχέση με τον θάνατο.

Επιπλέον ο Ρίλκε φέρνει στη μνήμη μας τον μύθο των πρωτοπλάστων. Σύμφωνα με το πρώτο βιβλίο της Βίβλου ο ίδιος ο Θεός φύτεψε τον παράδεισο, έθεσε εκεί τον πρώτο άνθρωπο, κι έβαλε «το ξύλον της ζωής εν μέσω του παραδείσου και το ξύλον της γνώσεως του καλού και του κακού»⁴. Η εντολή του Θεού προς τους πρωτόπλαστους ήταν σαφέστατη όσον αφορά το τι βρίσκεται καταμεσής του παραδείσου: η ζωή και ο θάνατος⁵. Καταμεσής του παραδείσου και καταμεσής της ζωής οι πρωτόπλαστοι επέλεξαν τον

³ Δες π.χ. τον μεσαιωνικό θρησκευτικό ύμνο (περί το 750 μ.Χ.), που φαίνεται σαν να αποτελεί επακριβές πρότυπο του ριλκεϊκού εξάστιχου:

Media vita in morte sumus;
quem qaerimus adjutorem
nisi te, Domine...

Μεταφράζω:

Καταμεσής της ζωής είμαστε μες στον θάνατο·
από ποιον μπορούμε να ζητήσουμε αρωγή
παρά μόνο από σένα, Κύριε...

⁴ Γένεσις, Κεφ. 2, στ. 9.

⁵ Γένεσις, Κεφ. 3, στ. 3: «από δε του καρπού του δένδρου, το οποίον είναι εν μέσω του παραδείσου, είπεν ο Θεός, μη φάγητε απ' αυτού, μηδέ εγγίσητε αυτόν, δια να μη αποθάνητε».

θάνατο. Αυτός έκτοτε μας εξουσιάζει όχι μέσα σε έναν παραδεισίο τόπο, ούτε μόνο στο ξεκίνημα ή μόνο στο τέλος του βίου, αλλά «καταμεσής εντός μας». Πρόκειται για την πιο ενδόμυχη, αυτοπροαίρετη και γι' αυτό απόλυτη εξουσία.

Ας επιστρέψουμε τώρα στην «Εμπειρία θανάτου». Η άγνοια που μας διακατέχει σχετικά με τον θάνατο είναι αποφασιστική για τη στάση μας απέναντί του. Δεν έχει κανένα νόημα να εκδηλώνουμε θαυμασμό, αγάπη ή μίσος (στ. 3) σε κάτι που αγνοούμε. Κι εντούτοις αυτό κάνουμε εδώ κι αιώνες. Ο Μεσαίωνας βρίθει από θεατρικές παραστάσεις, στις οποίες ο θάνατος εμφανίζεται προσωποποιημένος, ντυμένος στα μαύρα, με προσωπίδα που αποκρύβει τα ανθρώπινα χαρακτηριστικά, με ένα δρεπάνι στα χέρια ως σύμβολο του φονικού έργου του. Αυτή η φιγούρα στοχεύει στο να προκαλέσει φόβο και μίσος – αλλά όχι μόνο. Το ότι ο θάνατος παρουσιάζεται με προφανή την εξουσία να επιφέρει τον όλεθρο, προκαλεί στον θεατή θαυμασμό και φθόνο για την υπέρτερη θανατική εξουσία, συμπόνια στα ανθρώπινα θύματα, κατάθλιψη για την ατομική και συλλογική ανθρώπινη μοίρα. Τα πιο αντίθετα συναισθήματα συμπλέκονται με ένταση: θαυμασμός και απέχθεια, συμπόνια και μίσος, αγανάκτηση και φόβος, μάλιστα και λυτρωτική ανακούφιση, όταν εμφανίζεται η ακόμα πιο ισχυρή εξουσία του Θεού. Όλα αυτά τα συναισθήματα είχε, ως γνωστό, καταμετρήσει πολλούς αιώνες πρωτύτερα ο Αριστοτέλης και είχε αποδώσει λιτά στην αθηναϊκή τραγωδία⁶.

Ο Ρίλκε εξανίσταται. Θεωρεί ότι όλο αυτό το σκηνικό αλαλούμ είναι αδικαιολόγητο και χωρίς επαρκή λόγο (στ. 2: wir haben keinen Grund). Όσο αγνοούμε την αληθινή φύση του θανάτου δεν δικαιούμαστε να προκαλούμε αναίτια συναισθήματα: αναγνώριση («θαυμασμό») ή συμπόνια για τα θύματα μαζί με βδελυγμία για τον θύτη («αγάπη ή μίσος»). Πόσο μάλλον αφού η μάσκα που δείχνει τον θάνατο να εκφοβίζει ή να καγχάζει, συνηθέστερα όμως να θρηνεί τραγι-

⁶ Αριστοτέλους: *Περί ποιητικής* β, 1449b 27-28: «δι' ἐλέου καὶ φόβου περαίνουσα τὴν τῶν τοιούτων παθημάτων κάθαρσιν».

κά (στ. 5) εκπροσωπώντας τα ανθρώπινα συναισθήματα, δεν κάνει παρά να παραμορφώνει διαστρεβλώνοντας την πραγματικότητα, για την οποία γίνεται λόγος παρακάτω. Ο Ρίλκε τονίζει ότι αυτή η διαστρέβλωση είναι «θαυμαστή» (wunderlich), κατά το μέτρο που υποδαυλίζει την ανθρώπινη τάση για θαυμασμό (Bewunderung) προς την ανεξέλεγκτη θανατηφόρο εξουσία, μάλιστα και προς τα αδιευκρίνιστα θαύματα (Wunder).

Θα μπορούσε να αντιταχθεί: Μα δεν πρέπει να θρηνούμε, όταν ο θάνατος αφαιρεί τη ζωή από ένα αγαπητό μας πρόσωπο; Κάτι τέτοιο θα ήταν εύλογο, εάν ξέραμε ότι αναντίρροπα η αποβίωση είναι μια εκμηδένιση χωρίς αποκατάσταση, μια φυγή χωρίς επιστροφή, ένας αποχωρισμός χωρίς επανασύνδεση. Αλλά είμαστε βέβαιοι για όλα αυτά; Η απάντηση του Ρίλκε είναι άτεγκτη: «δεν ξέρουμε τίποτα», γι' αυτό και κάθε εξόδιος θρήνος είναι μόνο μια θεατρική επίδειξη χωρίς υπόβαθρο, μια αδικαιολόγητη παραποίηση του θανάτου.

2^η στροφή: Η ζωή ως θέατρο

Από τον τραγικό θρήνο ως τερατώδη παραποίηση προκύπτει τώρα μια γενίκευση σε όλη την ανθρώπινη κοινωνία και σε όλη τη συλλογική ζωή: είναι γεμάτη «ρόλους» (στ. 6). Η κοινωνία δεν συγκροτείται από κοινοποίηση της πραγματικότητας, αλλά από έτοιμες και υποκριτικές συμπεριφορές, από προκατασκευασμένους ρόλους που αναλαμβάνουμε και υποδυόμαστε. Αυτή είναι μια πολυεπίπεδη διαπίστωση άξια πολλής συζήτησης.

Ο ρόλος είναι μια κοινωνιολογική και ψυχολογική έννοια που θεωρήθηκε γόνιμη στο να απεικονίσει την κοινωνική πραγματικότητα. Συνήθως ένας ρόλος χαρακτηρίζεται από κάποια δικαιώματα, που κάθε άτομο απολαμβάνει και μπορεί να διεκδικήσει, και κάποια καθήκοντα που οφείλει να τηρεί. Αντίστοιχες είναι και οι ανοχές, οι προσδοκίες και οι απαιτήσεις του κοινωνικού συνόλου απέναντι στο άτομο. Για παράδειγμα, ένας φοιτητής δικαιούται να καταναλώνει

τα μορφωτικά αγαθά που του προσφέρονται, να έχει την οικονομική υποστήριξη της οικογένειας ή του κράτους· έχει όμως ταυτόχρονα το καθήκον να παρακολουθεί τα μαθήματα, να ελέγχεται για την επίδοσή του και να επιτυγχάνει στις εξετάσεις. Συνήθως κάθε ανθρώπινο άτομο εμπλέκεται σε πολλούς ρόλους, οι οποίοι αλληλοσυμπληρώνονται. Μια ενήλικη γυναίκα καλείται να είναι πιστή σύζυγος και ταυτόχρονα τρυφερή μητέρα, ικανοποιητική νοικοκυρά, επιτυχημένη επαγγελματίας, αθλούμενη, θρησκευόμενη, ενημερώνομενη κ.ά. Ενίοτε οι ρόλοι συγκρούονται, όπως όταν ένας αστυνόμος οφείλει να συλλάβει τον κλέφτη γιο του, ή όταν ένας ιερέας καλείται να αποκαλύψει ένα έγκλημα που του εξομολογήθηκε ο εγκληματίας. Ακόμα και ένα μόνο επάγγελμα διασπάται σε πολλούς ρόλους, όπως ο πανεπιστημιακός καθηγητής είναι ταυτόχρονα δάσκαλος, ερευνητής, συγγραφέας, πρόεδρος τμήματος, μέλος επιτροπών κ.ά. Οι ρόλοι κατανέμονται σε μόνιμους (π.χ. ο ρόλος του ανδρικού φύλου), μεγάλης χρονικής διάρκειας (π.χ. ο επαγγελματικός ρόλος) ή μιας βραδιάς (π.χ. ο ρόλος του τιμώμενου για μια επιτυχία)⁷.

Έτσι νοούμενος ο ρόλος είναι μια εξαιρετικά γενική έννοια που δεν περιλαμβάνει απλώς κάποιους ανθρώπους αλλά επεκτείνεται σε όλους, σε όλες τις ηλικίες τους, σε όλες τις στιγμές τους και σε όλες τις διαπλεκόμενες εκφάνσεις τους. Οι άνθρωποι «παίζουν» ρόλους ακόμα και όταν δεν το συνειδητοποιούν, επειδή αυτοί είναι κοινωνικά αναγνωρισμένοι, καθιερωμένοι και επιτρεπτοί ή απαιτητοί. Οι ρόλοι δεν είναι λοιπόν κάτι οπωσδήποτε ηθελημένο και αποφασισμένο, αλλά ένα κοινωνικό δεδομένο, ενίοτε σοβαρό ή παιχνιδιάρικο, συχνά αναγνωρίσιμο μόνο από το διερευνητικό μάτι ενός θεωρητικού παρατηρητή.

Ο Ρίλκε φαίνεται να μιλά για τους ρόλους που παίζουμε συνειδητά και μάλιστα τους φορτισμένους με την ανησυχία, «κατά πόσο αρέσουμε» (στ. 7). Εδώ το άτομο συνειδητοποιεί ότι έχει ολόγυρά του ένα θεατρικό κοινό που παρα-

⁷ Νίκος Γ. Παπαδόπουλος: *Λεξικό της Ψυχολογίας*. «Σύγχρονη Εκδοτική», Αθήνα 2005², λήμμα «ρόλος».

κολουθεί, κρίνει την επιτυχία του παιξίματος και αποφαινεται ότι του αρέσει ή όχι. Σημαντικό είναι κατά πόσο παίζουμε επιτυχημένα κατά την εκτίμηση των άλλων, άρα όχι με βάση τις ιδιαιτερότητές μας, τις ανάγκες μας και τις επιλογές μας. Σημαντικός είναι όχι ο εαυτός μας αλλά η ευαρέσκεια και η δυσαρέσκεια των άλλων, όχι αν είμαστε γνήσιοι (αν «παίζουμε τη ζωή», στ. 20), αλλά καταπώς θέλουν οι άλλοι. Η ζωή καθίσταται τόσο αδιάφορη, ώστε η παράσταση οδηγείται στην ακρότητα να «παίζει κι ο θάνατος» (στ. 8), δηλαδή να γίνεται κι αυτός μέρος του παιχνιδιού, έστω και αν αυτός είναι κατ' αρχήν κάτι δυσάρεστο. Τελικά το δυσάρεστο όχι μόνο δεν αποκλείεται, αλλά συχνά συμπληρώνει και συνυφαίνεται με το ευχάριστο. Ακόμα και ο πιο τραγικός θάνατος «παίζει» προς απόλαυση και για χάρη του θεάματος. Με κριτήριο την ευαρέσκεια η ζωή και ο θάνατος αποβαίνουν τόσο κίβδηλοι, ώστε εναλλάσσονται χωρίς κανέναν να ενοχλείται. Η ευαρέσκεια ως βιοτικό (και όχι απλά αισθητικό) κριτήριο αποδομείται πλήρως.

Αλλά εάν, όπως διαβεβαιώνει ο ποιητής, «παίζει κι ο θάνατος» (στ. 8), τότε γίνεται σαφές ότι «παίζουν» όχι μόνο τα έμφυχα αλλά και τα άψυχα, όχι μόνο οι άνθρωποι αλλά και τα πράγματα! Ο κόσμος (στ. 6) δεν είναι μόνο ο ανθρώπινος ή ο ζωικός, αλλά συμπεριλαμβάνει όλα όσα ανήκουν στο στενότερο ή ευρύτερο περιβάλλον, όλα τα αισθητά και υπεραισθητά όντα. Αυτή η ευρύτητα τεκμηριώνεται λίγο παρακάτω, στους στ. 11-12, όπου γίνεται λόγος για τα χρώματα («πράσινο... πρασινάδας»), για το φως του ήλιου και το δάσος. Το ότι αυτά τα όντα παίζουν ρόλους, θα πει: δεν εμφανίζονται πάντα μέσα στην πραγματικότητά τους, αλλά συχνά μέσω απόκρυψης και παραπλανητικής εμφάνισης. Το πράσινο εμφανίζεται σαν γκρίζο ή μαύρο, όταν δεν πέφτει πάνω του ένα φως όπως το ηλιόφως. Αφετέρου το ηλιόφως –μολονότι βασική αιτία εμφάνισης των αισθητών– άλλοτε εμφανίζεται και άλλοτε κρύβεται, π.χ. πίσω από σύννεφα. Κι εδώ δεν πρόκειται για κάποια απλά ή περιορισμένα πράγματα, αλλά για κάθε «δάσος» με τις φωτεινές και σκιερές του πλευρές· πρόκειται για τα πάντα.

Το παιχνίδι των όντων έγκειται στην παραπλάνηση και στην εξαπάτηση. Τα όντα δεν εμφανίζονται όπως είναι, αλλά σαν φαινόμενα κι επιφαινόμενα, δηλ. κατ' επίφαση όντα. Η εσκεμμένη μεταμφίεση των ανθρώπων, η περιβολή κοινωνικών ρόλων, είναι ένα μικρό μέρος της καθολικής απόκρυψης. Σ' αυτό τον χορό των θεατρικών ρόλων συμμετέχει και το ανθρώπινο λέγειν, που ενώ έχει τη δυνατότητα να «αποφαινεται» –δηλ. να φανερώνει– την πραγματικότητα, συχνά προτιμά να υποκρίνεται, να αποκρύβει και να ψεύδεται.

Θεατρικούς ρόλους δεν παίζει μόνο το ψευδές λέγειν αλλά και το πράττειν. Στην κοσμική σκηνή οι άνθρωποι εμφανίζονται να δρουν, ενώ δεν κάνουν παρά μόνο ασήμαντες πράξεις, κυρίως όσες αρκούν για την επιβίωση και την αυτάρεσκη αυτοεπιβεβαίωση. Όπως στη θεατρική ή κινηματογραφική σκηνή διεξάγονται πράξεις που στ' αλήθεια δεν διεξάγονται, έτσι και στην κοινωνική σκηνή διαδραματίζονται τα περισσότερα για το θεαθήναι. Με αυτή τη θεατρική απραξία ασχολείται ο Ρίλκε σε μια από τις *Σημειώσεις του Μπρίγκε*⁸:

«Έξω έγιναν πολλά και ποικίλα. Δεν ξέρω πώς. Όμως μέσα και ενώπιόν σου, Θεέ μου, ενδόμυχα ενώπιόν σου, Θεατή: δεν είμαστε χωρίς δράση; Ασφαλώς και ανακαλύπτουμε ότι δεν ξέρουμε το ρόλο· ζητάμε έναν καθρέφτη· θέλουμε να ξεφτιασιδωθούμε και ν' αφαιρέσουμε το ψεύτικο, να γίνουμε πραγματικοί. Αλλά κάπου απομένει επάνω μας ένα ακόμα κομμάτι μεταμφίεσης, που το ξεχνάμε. Ένα ίχνος υπερβολής παραμένει στα φρύδια μας· δεν παρατηρούμε ότι οι γωνίες του στόματός μας είναι στραβές. Κι έτσι περιφερόμαστε, ένας περίγελως και κάτι ημιτελής: ούτε πραγματικοί ούτε ηθοποιοί».

⁸ R. M. Rilke: *Σημειώσεις του Μάλτε Λάουριτς Μπρίγκε*. Μετάφραση Δ. Κ. Μπέσκος. «Γαλαξίας», Αθήνα 1965, σελ. 165. Διαφοροποιήθηκε σε κάποια σημεία από τη μετάφραση του Μπέσκου. Δες και R. M. Rilke: *Werke*, Band 5, S. 320-321.

Ο Ρίλκε διαβλέπει και διατυπώνει εδώ την ύπαρξη ενός άλλου θεάτρου, που διαφέρει τόσο από το καλλιτεχνικό όσο και από το κοινωνικό παίξιμο «πολλών και ποικίλων» ρόλων. Πρόκειται για την ενδόμυχη αντιμετώπιση εκείνου του μοναδικού Θεατή που είναι ο Θεός. Ενώπιόν του δεν μπορεί πια κανείς να καμώνεται ότι δρα ή συμμετέχει σε δράματα και μελοδράματα. Οτιδήποτε διαδραματίζεται στις εξωτερικές θεατρικές σκηνές, εδώ μέσα χάνει την ψευδολόγο, απατηλή υφή του, χάνει την επιπολαιότητα ότι τάχα κάτι τρέχει, και αναδύεται η απαίτηση να παρουσιαστούμε χωρίς τα καθημερινά πήγαιν' έλα, μέσα στην αφτιασίδωτη γύμνια μας. Αυτή η απευθείας αντιμετώπιση του Ενόσ απαιτητικού Θεατή δεν είναι εύκολη. Για να μπορέσουμε να ξεφύγουμε, ανακαλύπτουμε μια ολόκληρη σειρά από δικαιολογίες: ότι τάχα δεν ξέρουμε αυτόν τον καινούριο ρόλο ή ότι πρέπει πρώτα ν' απαλλαγούμε από τα φτιασίδια, με τα οποία επί χρόνια μεταμφιεζόμασταν. Και όλα αυτά τα επιθέματα (μέικ-απ), που μας έκαναν ευπρόσωπους και δραστήριους, είναι μάλλον αδύνατο ν' αφαιρεθούν εντελώς από το πρόσωπό μας. Ειδικά εκείνη η «υπερβολή στα φρύδια», που παρίστανε ότι τάχα αναβλέπαμε προς τα υπέρτερα, ή εκείνες οι «στραβές γωνίες του στόματος», που είχαν στραβώσει από τη συνεχή διαστρέβλωση της αλήθειας, παραμένουν ανεξάλειπτες στην ενδόμυχη παρουσία. Ο ποιητής προδιαγράφει μια περίοδο καθαρτήριας περιπλάνησης, κατά την οποία θα διάγουμε καταγέλαστοι και ημιτελείς, διχασμένοι ανάμεσα στην πραγματική και στη θεατρινίστικη υφή μας.

3^η στροφή: Το θανατικό συμβάν

Όσο και αν συμπεριλαμβάνουμε τον θάνατο στους θεατρικούς ρόλους που παίζουμε καθημερινά, το ίδιο το θανατικό συμβάν ξεχωρίζει και ξεσπά μέσα στην καθημερινότητα σαν κάτι εντελώς διαφορετικό. Σε τι έγκειται η διαφορετικότητά του; Σ' αυτό το ερώτημα δίνει απάντηση η 3^η

στροφή. Κι ενώ κάθε άλλη στροφή του ποιήματος συνδέεται νοηματικά και γραμματικά (π.χ. με ένα κόμμα) με την προηγούμενη ή επόμενη, η 3^η στροφή στέκεται αυθύπαρκτη και τελεσίδικη σαν σφήνα.

Η περιγραφή του θανατικού συμβάντος είναι παράδοξη, κατά το ότι δεν αναφέρεται σχεδόν καθόλου στο αγαπητό πρόσωπο που πέθανε ή στο πώς αυτό ξεψύχησε –κάτι που θα ήταν πολύ πιο θεατρικό– αλλά σε ένα εντελώς αντίθετο συμβάν: στον ερχομό της πραγματικότητας. Έτσι, η θεατρολογική αντίληψη περί θανάτου που μας διακατείχε (και εξακολουθεί να κυριαρχεί), ότι πρόκειται μόνο για μια «αναχώρηση», αντιστρέφεται εντελώς με την καταγραφή μιας πολύ πιο βαρυσήμαντης «διείσδυσης» (στ. 9).

Το παράδοξο είναι όμως ακόμα πιο μεγάλο. Η ίδια η έννοια του θανάτου ως μετάβαση από την πραγματικότητα της επίγειας ζωής σε κάτι μη πραγματικό (που είναι τα μυθικά παλάτια του κάτω κόσμου) εδώ εκλαμβάνεται αντίστροφα: πραγματικότητα διαθέτει και προσφέρει η περιοχή του θανάτου στην κίβδηλη θεατρική σκηνή της καθημερινότητάς μας. Κι ενώ συνήθως ο κάτω κόσμος γίνεται αντιληπτός σαν σκοτεινή περιοχή, όπου περιφέρονται σκιώδεις υπάρξεις νεκρών, εδώ εκλαμβάνεται ως φωτεινή περιοχή, από την οποία εκφεύγει μια λωρίδα (σύμφωνα με τη μετάφραση του Α. Δικταίου: «μια αχτίδα») ως δείγμα της φωτεινής πραγματικότητας. Αυτή η αντιστροφή αντιστοιχεί στην παραβολή του πλατωνικού σπηλαίου⁹, όπου ο εδώ κόσμος υποβαθμίζεται σε σκιώδες σπήλαιο, από την έξοδο του οποίου, πίσω και μακριά από τους δεσμώτες, εισδύουν κάποιες λωρίδες φωτεινής αλήθειας. Αλλά η ριλκεϊκή «εμπειρία θανάτου» είναι ακόμα πιο ριζοσπαστική, γιατί τολμά να πει ότι εκείνη η ολόφωτη πραγματικότητα είναι η περιοχή του θανάτου! Αυτή που επί αιώνες εκλαμβάνεται

⁹ Πλάτωνος: *Πολιτεία Ζ*, 514a - 518d. Η πλατωνική παραβολή ξεκινά (όπως και ο Ρίλκε) περιγράφοντας μια κατάσταση καθολικής άγνοιας, για να περιγράψει τη γνώση, στην οποία οδηγείται όποιος δεσμώτης απελευθερώνεται. Πρόκειται, λοιπόν, εκεί όπως κι εδώ για μια παράσταση «περί παιδείας και απαιδευσίας» (ό.π., 514a 2).

σαν σκοτεινός τόπος σκιών, η περιοχή του θανάτου, είναι στ' αλήθεια ολόφωτη!

Πώς απέκτησε ο Ρίλκε την εμπειρία μιας «σχισμής» (στ. 10), μέσω της οποίας όχι απλώς έφυγε η αναχωρήσασα αλλά και εισέδυσσε πραγματικό φως; Μια τέτοια σχισμή θα μπορούσε να δικαιολογηθεί ως ρήγμα στο αδιάσπαστο σκοτάδι μιας απατηλής θεατρικής σκηνής, ρήγμα προκαλούμενο όχι από την πλευρά του σκότους αλλά από την πλευρά του φωτός. Εδώ όμως δεν έχουμε καμιά νύξη όσον αφορά τον υπαίτιο της σχισμής. Μήπως ο υπαίτιος διάγει ήδη εξακολουθητικά μέσα στη θεατρική σκηνή ως θάνατος, που αναζητά από καιρό σε καιρό μια αφορμή, για να παίξει έναν εντελώς διαφορετικό ρόλο; Ο στ. 8 μας διαβεβαιώνει δα ότι «παίζει κι ο θάνατος».

Θεωρώ ότι υπαίτιος για τη σχισμή δεν είναι τόσο ο θάνατος μέσα στον απατηλό θεατρικό του ρόλο, όσο η ίδια η θνήσκουσα που μπορεί και οφείλει να αναχωρήσει. Με τον θάνατό της κάνει μια ριζοσπαστική τομή διακόπτοντας τον ρόλο (ή τους ρόλους) που έπαιζε έως τώρα, διασπά την απατηλή θεατρική λειτουργία, κι έτσι ανοίγει ένα ρήγμα τόσο στη θεατρική σκηνή όσο και στο «θεατρικό έργο» (στ. 16). Το διασπαστικό συμβάν του θανάτου είναι η απαραίτητη και ικανή συνθήκη, για να διανοιχτεί ένας τόπος πραγματικότητας.

Ας δούμε τώρα, πώς περιγράφει ο ποιητής αυτή την πραγματικότητα. Ξεκινά αναφέροντας ένα χρώμα, συνεχίζει με την ηλιακή αιτία που το καθιστά ορατό, κι επεκτείνεται σε ένα ολόκληρο «δάσος» από δέντρα αυτού του χρώματος. Τίθεται το ερώτημα: Μια τέτοια πραγματικότητα πράσινου δεν είναι καθημερινά ορατή; Όχι! Το καθημερινά βλεπόμενο είναι όχι ένα χρώμα αλλά μια απόχρωση, κάτι αναμειγμένο με τις εκάστοτε συνθήκες, που έχει μόνο μια μακριά συγγένεια με την «πραγματική πρασινάδα» (στ. 11). Το συνήθως βλεπόμενο είναι ένα ον, που υποδηλώνει μόνο ότι βρίσκεται σε χαλαρή σχέση με το Είναι του. Μόνο στην εξαιρετική περίπτωση μιας θανατικής εμπειρίας γινόμαστε ικανοί να δούμε αυτό το αλλότριο πράγμα που είναι η ίδια η πρασι-

νάδα (η «ιδέα» ή «αυτό τούτο» το πράσινο, όπως θα έλεγε ο Πλάτων).

Ο ποιητής προνοεί να μας ειδοποιήσει ότι μέσω της θανατικής σχισμής δεν εμφανίζεται επί σκηνης ολόκληρη η πραγματικότητα, αλλά μόνο μια «λωρίδα» από αυτήν (στ. 10), δηλαδή ένα δείγμα κι ένα υπόδειγμα. Το δείγμα είναι αρκετό για να μας προϊδεάσει σχετικά με το τι είναι η πραγματική πρασινάδα, αλλά χωρίς να επιτρέψει μια πρόσβαση στην ίδια την πραγματικότητα. Θα μπορούσε ίσως να ειπωθεί ότι προσλαμβάνουμε το τι-Είναι, το πώς-Είναι, ακόμα και το γιατί-Είναι (= ηλιόφως) ή το πόσο-εκτεταμένο-Είναι (= δάσος) της πρασινάδας, χωρίς να μπορούμε να την δούμε αυτή τούτη ως Είναι. Γινόμαστε μέτοχοι του Είναι, συλλαμβάνουμε μια πολύπλευρη κι εκλεπτυσμένη άποψή του, χωρίς όμως να μπορέσουμε ποτέ να συλλάβουμε το Είναι ως Είναι.

Η πραγματική πρασινάδα είναι ασφαλώς κάτι βλεπόμενο – αλλά όχι μόνο. Ο ποιητής επιτρέπει, χάρη στην παρήχηση του στ. 11: ντουρχ-ντεν-ντου (στο πρωτότυπο: durch den du), μια κυριακάτικη καμπανοκρουσία, «μέσω της οποίας» οι θεατές συγκαλούνται σε συνακρόαση αυτής της άλλης πραγματικότητας. Κι αμέσως βροντοκοπάει τρεις φορές σε δύο στίχους το επίθετο «πραγματικός» (στ. 11-12: wirklicher, και τις τρεις φορές σ' αυτόν τον σχεδόν παραθετικό τύπο), σαν να προσπαθεί να εμφυσήσει ηχητικά την επίδρασή του (Wirkung) στον αναγνώστη.

4^η-5^η στροφή: Τα γνωστικά επακόλουθα

Μια νηφάλια διατύπωση επιφέρει ο 13^{ος} στίχος: «Εμείς εξακολουθούμε να παίζουμε». Το παιχνίδι των ρόλων, που παίζεται εξακολουθητικά εδώ και αιώνες, δεν διακόπτεται εξαιτίας του θανατικού συμβάντος. Το παιχνίδι δεν θα μπορούσε να διακοπεί, γιατί αφορά την οντολογική υφή όχι μόνο του ανθρώπου αλλά ολόκληρου του κόσμου: των όντων ως όντων. Το παιχνίδι έγκειται στην αδιάκοπη εναλ-

λαγή ανάμεσα στη φανέρωση και την απόκρυψη, ανάμεσα στην αποκάλυψη και την επικάλυψη. Οι άνθρωποι συμμετέχουν σ' αυτό το παιχνίδι ως όντα αυτού του κόσμου, με τις σκέψεις τους και τις πράξεις τους, με το φανερωτικό-ψευδολόγο λένει τους και την εύγλωττη-αποσιωπητική σιωπή τους. Ούτε το ένα μεμονωμένο θανατικό συμβάν ούτε τα απειράριθμα θανατικά συμβάντα όλων των αιώνων μπόρεσαν να μας αποτρέψουν από του να παίζουμε.

Κατά τη διάρκεια του θεατρικού παιχνιδιού δεν παραλείπουμε να αναπαριστάσουμε τον θάνατο. Αντίθετα μάλιστα, του επιτρέπουμε να παίζει αυτούσιος ανάμεσά μας σαν ένας από εμάς, αν και παραμορφωτικά μασκαρεμένος. Αυτό εκφράζει ο ποιητής όχι μόνο στις δύο πρώτες στροφές του ποιήματος, αλλά και όταν παραδέχεται ότι παίζουμε «έντρομοι» (στ. 13). Με αναφορά στον θάνατο αναγκαζόμαστε να παίζουμε τραγικά και θρηνητικά, υπονοώντας και υποδηλώνοντας (ήδη κατά τους αρχαίους Έλληνες: «υποκρινόμενοι») τη θανατική παρουσία. Αυτά είναι δύσκολα θεατρικά έργα, όχι επειδή δυσκολευόμαστε να υποκριθούμε ή να αποστηθίσουμε, αλλά επειδή είναι «οδυνηρά μαθημένα» (στ. 14). Συνεπώς ανεβάζουμε επί σκηνής ένα μάθημα που σίγουρα μας πόνεσε, χωρίς όμως να κάνουμε περαιτέρω κάτι άλλο από μια μηχανική αναπαραγωγή του, ένα παπαγάλισμα.

Οι χειρονομίες που συνοδεύουν έναν τέτοιο ρόλο είναι συνήθως έντονες και φαίνεται να τείνουν προς τα υψηλά, χωρίς οπωσδήποτε να φτάνουν σε μεγάλο ύψος ή να αποκαλύπτουν περισσότερα από ό,τι τα λόγια. Οι υπερβολικές χειρονομίες δείχνουν μόνο ότι εξακολουθούμε να καμωνόμαστε και όχι να κάνουμε, φέρνοντας στο προσκήνιο επιδεικτικά τη θνησιμαία φύση μας κατά περίπτωση και κατά βούληση (στ. 14: «ενίστε»).

Άραγε δεν απομένει τίποτα από εκείνο το θανατικό συμβάν που παρενεβλήθη σαν ιντερμέδιο; Μένει, και μάλιστα κάτι πολύ! Αυτό χαρακτηρίζεται στην τελευταία στροφή «κάπως σαν γνώση» (στ. 17: wie ein Wissen), άρα μπορεί να παρομοιάζεται με γνώση, χωρίς να είναι. Μοιάζει σαν να μαθαίνουμε, κι όμως εξακολουθητικά αγνοούμε. Αυτό αιτι-

ολογείται διττά: α) Η γυναίκα που αναχώρησε, πέτυχε μόνο να αποσπάσει κάτι από εμάς και όχι να προσθέσει. Αυτό που «αποσπάστηκε» (στ. 16) δεν είναι λιγοστό, γιατί ήταν αυτή τούτη η ζωντανή παρουσία της ανάμεσά μας. Γνωρίζουμε μόνο το κενό που άφησε φεύγοντας: μια στερητική μορφή ύπαρξης. β) Αν ξέρουμε κάτι, αυτό αφορά «το θεατρικό μας έργο» (στ. 16), κάτι που ήταν κι εξακολουθεί να ανήκει σ' εμάς· μειωμένο κατά τι, αλλά εξακολουθητικά στη δική μας δικαιοδοσία και υπό τη δική μας ευθύνη. Το ίδιο έργο παίζεται επί αιώνες, άσχετα από τους υποκριτές που κατά καιρούς προστίθενται ή αφαιρούνται· παραμένει «έργο» όσων προϋπήρξαν, υπάρχουν σήμερα και θα υπάρξουν ως εναλλασσόμενος θίασος.

Η γνώση αφορά την *πραγματικότητα* (στ. 18), συνεπώς όχι όσα λαμβάνουν χώρα στους αναχωρούντες. Πρόκειται μάλιστα για «εκείνη» την πραγματικότητα, που διείσδυσε μέσα από τη σχισμή της θανατικής αναχώρησης. Πρόκειται για το Είναι, έτσι καθώς αυτό έλουσε με το φως του τα όντα που συναπαρτίζουν το θεατρικό περιβάλλον: τα πράσινα όντα, το ηλιόφως που τα καθιστά ορατά και την εκτεταμένη-δασική υφή τους (*res extensa*). Δεν πρόκειται λοιπόν για το Είναι ως Είναι (= για την «ιδέα» ενός άλλου κόσμου), αλλά για το Είναι των περιβαλλοντικά υφιστάμενων όντων. Αυτό λέγεται στον στ. 18, όπου διασαφηνίζεται ότι το Είναι «χαμηλώνει έως εμάς», δηλαδή έως την περιοχή των ανθρώπινων και των υπόλοιπων όντων. Ερχόμενο από την ανώτατη περιοχή του θανάτου φωταγωγεί τα όντα αποκαλύπτοντάς τα ως όντα, δηλαδή μέσα στην πραγματική τους υφή.

Όσο εκλαμβάνουμε τα όντα ως ανήκοντα αποκλειστικά στον κόσμο των ζωντανών, μας είναι αδύνατο να τα ιδούμε μέσα στην αλήθεια τους: κρύβονται κι επικαλύπτονται· διέπονται από τις φυσικές και τις ανθρώπινες συνθήκες. Χρειάζεται λοιπόν να τα βλέπουμε κάτω από το φως του θανάτου. Αυτό ηχεί παράδοξα, γιατί ακριβώς όταν καθίσταται ορατή π.χ. η αναχωρούσα κάτω από ένα τέτοιο φως, αυτή έχει πια ήδη αναχωρήσει. Κι όμως η ίδια εκείνη απο-

σπασμένη από εμάς υπαρκτή παρουσία (Dasein) είναι αυτή που μπορεί να μας «καταλαμβάνει» (στ. 16-17). Μόνο τότε μπορούμε κι εμείς να προς-λαμβάνουμε και να αντί-λαμβανόμαστε.

Είναι μόνο αντιληπτικά τα επακόλουθα της θανατικής φωταγώγησης; Κατά κανέναν τρόπο! Ο Ρίλκε αναλαμβάνει στους δύο τελευταίους στίχους να εξηγήσει τα έμπρακτα επακόλουθα, αφήνοντας σ' εμάς την ευθύνη να τα προεκτείνουμε και σε άλλους τομείς. Είναι δα φανερό ότι η «εμπειρία θανάτου» τον απασχολεί εδώ πρώτιστα μέσα στην αντιληπτική-γνωστική και πρακτική της διάσταση, και μόνο κατά δεύτερο λόγο ως προς τα αισθητικά ή μεταφυσικά επακόλουθά της¹⁰.

Η φωτεινή πραγματικότητα του θανάτου καθιστά κάποτε δυνατό να εγκαταλείψουμε τους καθιερωμένους ρόλους που παίζουμε συνήθως, και για ένα διάστημα να «παίζουμε τη ζωή» (στ. 20). Τι νόημα έχει αυτή η απλή αλλά συνάμα παράδοξη διατύπωση; Σημαίνει ασφαλώς ότι η ζωή δεν είναι κάτι που μπορούμε να το μασκαρεύουμε και να το επιδεικνύουμε παραμορφωμένο, όπως τον θάνατο. Κατά το μέτρο που αναγόμεστε σ' εκείνη την ύψιστη πραγματικότητα, παίζουμε ανεπιτήδευτα και ανυπόκριτα αυτό που είμαστε εμείς οι ίδιοι ως ζωντανοί. Ουσιαστικά τότε και μόνο τότε παίζουμε με ζωντάνια – την ίδια μας τη ζωντάνια. Δεν

¹⁰ Αυτό δεν σημαίνει ότι ο Ρίλκε βάζει σε δεύτερη μοίρα την επίδραση τέτοιων εμπειριών π.χ. στην περιοχή της ποίησης. Αυτό που ήταν η βαθύτατη φροντίδα του, η δημιουργία ποιητικών επιτευγμάτων, «στίχων», είναι κατά τη γνώμη του ένα επακόλουθο βιοτικών εμπειριών και όχι προϊόν ευαισθησίας ή επιδεξιότητας. Γράφει επ' αυτού: «οι στίχοι δεν είναι, καθώς νομίζουν οι άνθρωποι, αισθήματα, (αυτά τα έχει κανείς αρκετά νωρίς), – είναι εμπειρίες. Για χάρη ενός στίχου πρέπει να δει κανείς πολλές πόλεις, ανθρώπους και πράγματα... Αλλά πρέπει να παραστάθηκε κανείς και σε ετοιμοθάνατους, πρέπει να κάθισε κοντά σε νεκρούς στο δωμάτιο με το ανοιχτό παράθυρο και τους κατά ριπές εισερχόμενους θορύβους...». R. M. Rilke: *Σημειώσεις του Μάλτε Λάουριτς Μπρίγκε* (1^η γερμανική έκδοση: 1910). Δες τη μετάφραση του Δ. Κ. Μπέσκου, «Γαλαξίας», Αθήνα 1965, σελ. 18-19. – *Werke in 6 Bänden*. Band 5: Prosa. "Insel Verlag", Ausgabe 1980, S. 124.

βλάπτει να θυμηθούμε εδώ διατυπώσεις όπως «παίζω τη ζωή μου στα ζάρια» ή «εδώ παίζεται ένα παιχνίδι ζωής και θανάτου». Γιατί πράγματι, όταν «παίζουμε τη ζωή», παύουμε να αγκυλωνόμαστε σ' αυτήν και να κρεμόμαστε από το κλαδί που μας κρατά επί κάποια χρόνια πάνω από την άβυσσο του θανάτου. Παίζουμε τη ζωή, όταν είμαστε καθ' όλα έτοιμοι να την εγκαταλείψουμε, ως περήφανοι περιφρονητές της ανυπαρξίας.

Με ποιους όρους και επί πόσο διάστημα οδηγούμαστε σε ένα τέτοιο παίξιμο; Ο Ρίλκε αναφέρει ως απαραίτητη προϋπόθεση: «μην αποβλέποντας σε επευφημίες» (στ. 20). Με αυτό απορρίπτει το πιο καθιερωμένο κριτήριο, με το οποίο επιβεβαιώνουμε την ύπαρξή μας. Είναι το κριτήριο, κατά πόσο αρέσουμε στους άλλους (στ. 7). Αφενός καλλωπιζόμενοι και ντυνόμενοι σύμφωνα με τη μόδα και τα γούστα της εποχής, αφετέρου συμπεριφερόμενοι σύμφωνα με τα κατεστημένα πρότυπα του αγαθού, αξιοπρεπούς, προσαρμόσιμου, ενήμερου, καταδεκτικού συνανθρώπου. Επιδιώκοντας την ευαρέσκεια και την επιδοκιμασία των άλλων παραλείπουμε να θέσουμε ως κριτήριο αυτό που πράγματι είμαστε. Ο εαυτός μας υποβιβάζεται για χάρη των άλλων, τελικά βρίσκεται στην υποτέλεια των άλλων¹¹. Αλλά έτσι χάνουμε την αυθεντική ζωή, για να υπαχθούμε σε έναν καθημερινό-ισόβιο θάνατο· ίσως μπορεί με αυτό το νόημα να κατανοηθεί, ότι τότε «παίζει κι ο θάνατος» (στ. 8).

Μπορεί κανείς ν' απαλλαγεί για πάντα από την ανάγκη να επιβεβαιώνεται με τις επιδοκιμασίες των άλλων; Ο Ρίλκε δεν φαίνεται να βλέπει μια τέτοια δυνατότητα. Μπορεί κάποιος να ανανήφει «κάποτε» (στ. 17: *manchmal*), αλλά όχι στο διηνεκές. Μπορεί να συνεπαίρνεται «για ένα διάστημα» (στ. 18), αλλά όχι για όλη τη ζωή του. Συνεπώς ο Ρίλκε παραδέχεται ότι υπαγόμαστε καταναγκαστικά στα κριτήρια που υπαγορεύουν αδιάκοπα οι άλλοι. Στο θέατρο της ζωής οι πολλοί έχουν προαποφασίσει το πώς θα είναι οι πρέπουσες κινήσεις μας, και ξέρουν να εναντιώνονται με

¹¹ Αυτό ανέλυσε με έξοχο τρόπο ο Μ. Heidegger στην § 27 του *Είναι και χρόνος* (1927) κάτω από τον όρο «οι πολλοί» (*das Man*).

νύχια και με δόντια σε όποιον έστω και για λιγοστό χρονικό διάστημα εκτρέπεται προς τον εαυτό του.

Επίμετρο

Θέλησε άραγε ο Ρίλκε να παρουσιάσει σ' αυτό το ποίημα την προσωπική του εμπειρία από τον θάνατο του αγαπημένου προσώπου, ή μήπως κάτι εντελώς διαφορετικό; Την προσωπική εντύπωση (αγγλικά, γαλλικά και γερμανικά *impression*), που προκαλείται στιγμιαία από κάποιο φαινόμενο ή συμβάν, καλείται να εκφράσει όσο το δυνατό πιστότερα ο Ιμπρεσιονισμός. Αλλά ο Ρίλκε δεν ανήκει σ' αυτή τη Σχολή και μάλλον ως κριτικά αποστασιοποιημένος από αυτήν θα πρέπει να ιδωθεί.

Το πρόσωπο που πέθανε και ο τρόπος του θανάτου του δεν περιγράφονται σχεδόν καθόλου στο ποίημα. Η φιλική σχέση, που συνέδεε τον ποιητή με αυτό το πρόσωπο, και πληγώθηκε ή διεκόπη εξαιτίας του θανάτου, παραμένει επίσης ανέκφραστη. Πρόκειται ασφαλώς για μια «εμπειρία»· μπορεί όμως να προκύψει το ερώτημα, μήπως αυτή έχει χάσει εντελώς τα χαρακτηριστικά της βίωσης ενός ατομικού θανάτου που βιώνεται από έναν επιβιώνοντα.

Μέσω του ποιήματος ο Ρίλκε ασκεί μια βαρυσήμαντη κριτική στον φτηνό εντυπωσιασμό («ιμπρεσιονισμό»). Όταν ο τάδε ζωγράφος εντυπωσιάζεται από το πράσινο των κάμπων και των δασών, θα έπρεπε συνάμα να συνειδητοποιεί ότι αυτό δεν είναι πραγματικό –δεν είναι «η πρασινάδα»– όσο δεν ακτινοβολείται από την πραγματικότητα του θανάτου. Το ψεύδος του εντυπωσιασμού δεν έγκειται μόνο στην αντίληψη ότι ένα εκτεταμένο πράσινο είναι τάχα κάτι εξωτερικό που αφήνει κάποια ίχνη εντός μας. Έγκειται κυρίως στον εκτεταμένο θεατρινισμό: πρόσωπα και πράγματα, το σκεπτόμενο Εγώ αλλά και όσα εκτείνονται γύρω του, ιδωμένα κατ' ουσία παίζουν θέατρο· δεν αρκούνται στον εαυτό τους, αλλά εξαρτώνται από τις εντυπώσεις που προκαλούν και προκαλούνται.