



Boy with a basket  
of fruit, 1503.  
Caravaggio

## Michael Tsianikas

Flinders University

### Καβάφης: Παθητική συμφωνία

Στον ΒΚ, άλλοτε ΚΒ, πάντα Β ενάντια Κ.

Λέμε: Παθητική συμφωνία. Τι είναι άραγε «παθητική»; Αυτή που αναφέρεται στο πάθος; Αυτή που αναφέρεται στην παθητικότητα; Αυτή που έχει παθητικό; Και πώς άραγε μπορεί μια συμφωνία να είναι παθητική; Τι έχει άραγε συμφωνηθεί; Πώς μπορεί μια συμφωνία να είναι «παθητική», αφού το πάθος δεν συμφωνεί με τίποτε και με κανέναν; Ακούμε την παθητική του Μπετόβεν και τα χάνουμε, χάνουμε τα λόγια μας (όπως θα δούμε πιο κάτω, τί έπαθε ο Απολλώνιος, στο «Περί τα των ξυστών άλση»), και σαν κάτι να μην το ελέγχουμε πια. Σαν να ελέγχεται από μόνο του. Σαν ο έλεγχος να ελέγχεται από τον εαυτό του, αντάρτης της τάξης του, παράνομος της ευνομίας του. Ο πρώτος παράνομος είναι ο νόμος, όπως ο πρώτος άθεος είναι ο θεός: παράδοξα πάντα αρχίζει η ελευθερία...

Ελευθερία που δεν δοκιμάζεται στα πάθη, δεν πάσχει και δεν παθαίνεται, δεν νοείται. Η ελευθερία είναι παθολογική, το ξέρουμε. Πόσο πάθος όμως και, ως αποτέλεσμα, πόση παθητικότητα; Κάθε επιθυμία στο βάθος, και η επιθυμία ελευθερίας είναι πρωταρχική, είναι παθητική, στοχεύει αποκλειστικά στον εαυτό της. Και όσο πιο ενεργητική ακούγεται μερικές φορές, τόσο πιο παθητική είναι στη φύση της. Και ως παθητική, δεν έχει παρά να υποστεί τη δική της υπαρξιακή γραμματική, η οποία διαφοροποιείται ριζικά από τη γραμματική των σχολείων. Υπαρξιακή γραμματική: εξαίρεση του Λόγου. Είναι η γραμματική της οποίας η διάθεση για αυτονομία είναι τόσο δυνατή που,

αν και εκφράζεται μέσα από «ενεργητικές» συντάξεις, ακόμη και πράξεις που φαίνονται σαν να στοχεύουν σε μια επιλεγμένη ενέργεια, η διάθεσή της είναι παθητική. Εκεί γυρεύει να ενσαρκωθεί εκείνο που διεκδικεί ως αυτονομία. Αυτό κατακλύζει κατ' εξοχήν την ποίηση του Καβάφη. Έτσι, μεταφορικά πια, όλες οι τολμηρές καβαφικές «ενσαρκώσεις» δεν στοχεύουν στο βάθος στη σάρκα αυτή καθαυτή, όσο στην ενσάρκωση της επιθυμίας για ελευθερία, στη σωματοποίησή της, ως σώμα που έγινε αποσταγμένο πάθος, καθώς «ενοποιείται» και «παθαίνεται», όπως λιώνουν τα ορυκτά και παράγουν άλλο πράγμα (η ύλη, αλοιμόνο, παράγει τις πιο τέλειες παθητικές συμφωνίες, όχι ο άνθρωπος):

*Αρρώστησεν ο νους του από λαγνεία.*

*Στο στόμα του μείνανε τα φιλιά.*

*Παθαίνεται απ' τον διαρκή πόθον η σάρκα του όλη.*

*Τον σώματος εκείνου η αφή είν' επάνω του.*

*Θέλει την ένωση μαζί του πάλι. ("Το 25ο έτος του βίου του", Β: 45)*

Η ποίηση του Καβάφη εντοπίζεται εκεί ακριβώς που διατίθεται το ποιητικό αντικείμενο της επιθυμίας ως αυτόνομο, όποιο και αν είναι αυτό, αρκεί να είναι επιθυμία (η οποία συχνά μάλιστα για το λόγο αυτό «γυαλίζει»<sup>1</sup>). Αυτό θα το αποκαλούσαμε εδώ ενεργή παθητικότητα, η οποία, ως παθητικότητα, δεν μπορεί παρά να αναφλέγεται από τις «σπίθες» των παθών και τα οποία παίζουν καταλυτικό ρόλο στην ενσάρκωση της ελευθερίας: τόσης και τέτοιας ελευθερίας, αφού κάνει ό,τι θέλει μεταωρίζεται ανάμεσα στο αληθινό και στο ψεύτικο, στο πιθανό και απίθανο, πέραν αποδεκτών συμβάσεων· αυτό είναι που κάνει τον ποιητικό λόγο να «λέει», χωρίς κάποτε να συνειδητοποιεί και συχνά, χωρίς να «σκέπτεται»:

*Επίσης, θα έπρεπε να φροντίζει [ο ποιητής] να μην παραβλέπει ότι μια συναισθηματική κατάσταση είναι ταυτόχρονα, ή μάλλον εναλλάξ, και αληθινή και ψεύτικη, και πιθανή και απίθανη. Και ο ποιητής –ο οποίος, ακόμη και αν φιλοσοφεί τα μάλα, παραμένει καλλιτέχνης- δίνει τη μια πλευρά: αυτό δεν σημαίνει ότι αρνείται την αντίθετη, ή ακόμη –κι εδώ ίσως να υπερβάλλω- ότι θέλει να υπονοήσει πως η πλευρά την οποία πραγματεύεται είναι η πιο αληθινή, ή η συχνότερα αληθινή. Απλώς περιγράφει ένα πιθανό και ενδεχόμενο συναισθηματικό – κάποτε φευγαλέο, κάποτε κάπως διαρκές. [...]*  
*Ο Πλάτων είπε ότι οι ποιητές εκφέρουν σπουδαία νοήματα χωρίς να τα συνειδητοποιούν* (Καβάφης, 2003, Πεζά: 330-331).

Το παραπάνω χωρίο φωτίζει εναργώς την καβαφική εργασία προς το «ουδέτερο» έδαφος, το κενό, όπου «ενσαρκώνονται» τα αισθήματα αλλά και τα ποιήματα. Το έδαφος αυτό είναι της ελευθερίας από παραδεδεγμένες πεποιθήσεις, όπως θα έλεγε ο Νίτσε ή ο Φλωμπέρ και, όχι σπάνια στον Καβάφη, εκφράζεται και με όρους ηρωικής πάλης ή και απόλυτης «αισθηματοποίησης» («Στον ίδιο χώρο» Β: 81). Και αυτό με τη σειρά του μας φέρνει στο ποιητικό εργαστήρι του, όπου αντιλαμβάνεται καλύτερα κάποιος μεγάλα ή μικρά κενά στα ποιήματά του, εκεί που τα «αριστουργήματα» του Καβάφη γίνονται λεπτοκαμωμένα αυτόνομα κομμάτια, κομμάτια μέσα σε άλλα κομμάτια, κρατημένα το ένα δίπλα στο άλλο μετά από φοβερή, μυϊκή κάποτε εργασία, όπως το διαπιστώνουμε στα Ατελή του ποιήματα. Φοβερή αλήθεια ένταση για τον Καβάφη, καθώς «διαστρέφεται» το ποίημα και πάει να γίνει «στροφή» λόγου.

Μυϊκή εμπειρία να, που πάντα παραμορφώνει. Τα πιο παραμορφωτικά αντικείμενα είναι ίσως εκείνα που δημιούργησε το αρχαίο ελληνικό «κλασικό» θαύμα, και μας κάνει να υποφέρουμε με την «τελειότητά» τους. Κάθε τελειότητα είναι παραμορφωτική. Και από τότε μέχρι σήμερα οι τέχνες δεν προσπαθούν παρά να αποκαταστήσουν αυτή την «ιδανική» παραμόρφωση και βασικά να απο-παθηκοποιήσουν (ή να απομυθοποιήσουν) το παθητικό με το οποίο μας χρέωσαν. Στον Καβάφη αυτό συχνά ξεμυτίζει ως συναισθηματική παραμόρφωση: άλλοτε ως ταύτιση, άλλοτε ως μίμηση, κάποτε ως «σκληρότητα» ή ως πάθος όταν το μάρμαρο γίνεται σάρκα («Τυανεύς γλύπτης», Α: 41) και άλλοτε ως μέσο για κοινωνικό ανέβασμα («Η συνοδεία του Διονύσου», Α: 29), σε ένα σφιχτό εναγκάλισμα ενεργητικού και παθητικού.

Το αγκάλισμα αυτό, κάποτε γίνεται αποσιώπηση ή «σκιές», εκεί που πάνε να σμίξουν: αυτό είναι που θα ονομάζαμε ενεργή παθητικότητα στον Καβάφη, εκφρασμένη σε τόσα ποιήματα και με τόση επιτήδεση κάποτε («Για νάρθουν», Β: 17). Άλλοτε «κρύβονται» μέσα σε αυτοαναφορικές εκφράσεις ή «μετέωρες» λέξεις και έκαναν πολλούς σχολιαστές των ποιημάτων του – ακαλαίσθητα πάντα, βέβαια- να σπεύσουν να «διορθώσουν» τη σύνταξη ή «αποκαταστήσουν» την ενάργεια του μηνύματος, για να μη μείνει στο τέλος μήνυμα, παρά να γίνει πληροφορία. Όχι σπάνια η παθητικότητα αυτή αποδίδεται και ως «άγνονη»: τίποτε αλήθεια παθητικότερο από το άγνοο και στον Καβάφη



αυτόματα γίνεται «άγωνα αγάπη» (το ίδιο είναι συνήθως και ο έρωτας):

*Πολίτου εντίμου υιός — προ πάντων, ευειδής  
έφηβος του θεάτρον, ποικίλως αρεστός,  
ενίοτε συνθέτω εν γλώσση ελληνική  
λίαν ευτόλμους στίχους, που τους κυκλοφορώ  
πολύ κρυφά, εννοείται — θεοί! να μην τους δουν  
οι τα φαιά φορούντες, περί ηθικής λαλούντες —  
στίχους της ηδονής της εκλεκτής, που πηαίνει  
προς άγωνα αγάπη κι αποδοκιμασμένη (B: 37).*

Εδώ, στο ποίημα αυτό, «Θέατρον της Σιδώνος (400 Μ.Χ)», όλα κυρτήσουν το απόλυτο αυτόνομο της ελευθερίας. Κάθε στίχος σάλπισμα ελευθερίας: θέατρο, εναντίωση στο οικογενειακό και ιερατικό κατεστημένο, ευείδεια, ποικιλία, ποιητική ευτολμία, γράφοντας «μέσα» στη γλώσσα («εν γλώσση ελληνική», όχι «έξω» από αυτή), μυστικότητα, εκλεκτή ηδονή, άγωνα αγάπη και αποδοκιμασμένη: αυτό είναι το πραγματικό «θέατρο» της αυτόνομης επιθυμίας και όχι εκείνο της Σιδώνος, που παραπλανητικά μας παραπέμπει εδώ. Ποιας Σιδώνος, παίζουμε τώρα; Από εδώ αναδύεται η Αφροδίτη ως επιθυμία, ως δύναμη θηλυκότητας, και ως μην υπάρχουν ερωτικές «κυρίες» στα ποιήματα του Καβάφη: η θηλυκότητα στην ποίησή του είναι δύναμη, η μόνη πανίσχυρη δύναμη αλήθεια, τόσο που να γίνεται ναρκισσιστική, να χαϊδεύει το σώμα της, το ομοφυλοποιούμενο σώμα. Όποιος δεν αγάπησε το σώμα του πρώτα, πώς μπορεί να αγαπήσει το άλλο; Ο Καβάφης δεν ήταν ούτε γκέι ούτε γκέισα. Ο Καβάφης ήταν Γαία.

«Άγωνα αγάπη»: τι φρούτο είναι αυτό; Υπάρχει άραγε πράγματι αγάπη που να μην είναι άγωνα; Αν είναι γόνιμη, δεν είναι πια αγάπη, αλλά κάτι άλλο, δεν είμαστε σίγουροι τι. Το γραμματικό λογοπαίγνιο (πάντα σχεδόν η «έφηβη» γραμματική παίζει με τον εαυτό της) εντείνει στο πάθος και λογοπαίζοντας αναδεικνύει την ελευθερία του λόγου και την ανεξάρτητη του υποκειμένου από δεδομένη συντακτική/γραμματική διάθεση. Η γραμματική που αποφασίζει, κάνει του κεφαλιού της. Στο «Άγε ω βασιλεύ Δακεδαιμονίων» (B: 80) η Κρατησίκλεια, πριν εξοριστεί στην Αλεξάνδρεια, συναντά το γιο της, Κλεομένη Γ', στο ναό του Ποσειδώνα. Εκεί ξεχειλίζουν τα πάθη τους, και αφού η γυναίκα «συνέρχεται», προχωρά προς εκείνο που δεν επιβάλλεται μόνο από τη Σπάρτη, αλλά από ακόμη κάτι περισσότερο και ισχυρότερο: από μια

«άγωνα» σήμερα γλώσσα και από αυτό που «δίδεται»: το γραμματικό «διδώ». Η γραμματική ως ύλη και όχι ως σύνταξη:

*Όμως ο δυνατός της χαρακτήρ επάσχισε·  
και συνελθούσα η θαυμασία γυναίκα  
είπε στον Κλεομένη «Άγε, ω βασιλεύ  
Δακεδαιμονίων, όπως, επάν' έξω  
γενώμεθα, μηδείς ίδη δακρύνοντας  
ημάς μηδέ ανάξιόν τι της Σπάρτης  
ποιούντας. Τούτο γαρ εφ' ημίν μόνον·  
αι τύχαι δε, όπως αν ο δαίμων διδώ, πάρεισι.»  
Και μες στο πλοίο μπήκε, πηαίνοντας προς το «διδώ».*

Στο ποίημα «Έτσι πολύ ατένισα» (A 83) –και σε πολλά άλλα εκείνο που ξεχωρίζει είναι η ενεργητική προδιάθεση του υποκειμένου να μιλήσει για την ομορφιά. Για να το πετύχει αυτό αφήνεται να παρασυρθεί από μια ηγεμονεύουσα παθητικότητα, καθώς αποσύρεται στο παρελθόν της νεότητας και μάλιστα στις νύχτες αυτής της νεότητας: πιο παθητικό από αυτό δεν γίνεται. Εκεί, τελικά, διαπιστώνουμε ότι η εμπειρία αυτή υπαγορεύεται από τη βούληση της ποίησης και όχι από το ίδιο το υποκείμενο και ότι συσχετίζεται με πρόσωπα συναντημένα κρυφά και όλως τυχαία. Η επιχείρηση «κυνήγι ομορφιάς» φαίνεται ότι δεν ρυθμίζεται από το ίδιο το υποκείμενο, που υποβάλλεται στη μυσταγωγία μιας πλήρους παθητικότητας, αλλά από όλα αυτά που ενσκήπτουν, όταν λυθούν τα δεσμά των όποιων συμβάσεων:

*Την εμορφιά έτσι πολύ ατένισα,  
που πλήρης είναι αυτής η όρασίς μου.  
Γραμμές του σώματος. Κόκκινα χείλη. Μέλη ηδονικά.  
Μαλλιά σαν από αγάλματα ελληνικά παρμένα·  
πάντα έμορφα, κι αχτένιστα σαν είναι,  
και πέφτουν, λίγο, επάνω στ' άσπρα μέτωπα.  
Πρόσωπα της αγάπης, όπως τάθελεν  
η ποίησίς μου .... μες στες νύχτες της νεότητός μου,  
μέσα στες νύχτες μου, κρυφά, συναντημένα ....*

Το υποκείμενο μιλά μωζαλισμένο σχεδόν και η μία φράση φέρνει την άλλη. Κάποιες φράσεις είναι χωρίς ρήματα, εκεί ίσως αποκαλύπτεται η παθητικότητα ως αρημάτιστη και οι λέξεις χωρίς ταγό, σκορπίζονται,

όπως ο Πάνας προγκούσε τα πρόβατα: πέρασμα από την κλασική ομορφιά των αγαλμάτων σε εκείνη του καβαφικού ερωτισμού, κρυφά και φανερά, φωτισμένα και νυχτερινά. Αυτή είναι η προσπάθεια να αποδοθεί μια παθητική καθολικότητα, η οποία είναι αποτέλεσμα της βούλησης της ποιήσεως και όχι του ποιητή.

Εδώ καταλαβαίνουμε καλύτερα τη χρήση του «ατένισα»: είναι το ρήμα που δηλώνει απόλυτη απόσταση και απόλυτη εγγύτητα χρόνου και τόπου, αυτό που όντως χαρακτηρίζει το βίωμα της ομορφιάς: από που απενίζεις, αν το απενίζεις πραγματικά, τότε σε απενίζει το ίδιο (και αυτό λέγεται πλήρωμα, για το -μα θα μιλήσουμε πιο κάτω), όταν υφίσταμαι εμβρόντητος αυτό που μου συμβαίνει και «δεν πιστεύω στα ίδια μου τα μάτια». Γιατί, εκείνο που ξεκίνησα να κάνω, τελικά με κάνει (γίνομαι «καμωμένος», κατά τον Καβάφη), και αυτό που κοιτάζω μακριά, έρχεται και ξεχειλίζει στα μάτια μου: αυτό θα μπορούσε να χαρακτηριστεί και τηλε-πάθεια. «Σκληρό», εμπειρικό αντικείμενο, εμπάθος και ευπαθέστατο είναι αυτή η τηλεπάθεια που κυριεύει το νου και τις αισθήσεις και πέφτει στα χέρια μας σαν αναμμένο κάρβουνο: φυσικά, α-φύσικο: Η Αλεξάνδρεια, π.χ.: «Είν' ενδιαφέρουσα πολύ και συγκινητική / η Αλεξάνδρεια του έκτου αιώνας, ή του εβδόμου στες αρχές / [...] Δεν είν' αφύσικον αν έτσι αισθηματικά / την εποχήν της απενίσομεν αυτήν» (Ατελής: 255).

## Τηλε-πάθεια

Το απένισμα, η ανατένιση και η αποκάλυψη είναι αποτελέσματα τηλε-πάθειας. Η τηλεπάθεια κυριεύεται από πάθος και παθητικότητα. Το τελευταίο πράγμα που θα περίμενε κάποιος από τον απόλυτα λογοκρατούμενο Καβάφη είναι να ασχολείται με τηλεπάθειες, και όμως αυτό συμβαίνει τόσο συχνά. Δεν υπάρχει περίπτωση ο Καβάφης να πιστεύει στην τηλεπάθεια, αλλά είναι ενδιαφέρον ότι τον απασχολεί ως αισθητικό φαινόμενο, όπου όλα, πάραυτα, και σχεδόν εμπρηστικά, αισθητοποιούνται. Τόσα τα ξαφνικά ολοκαυτώματα στον Καβάφη! Εμπρηστικά, ναι: αφού συναντούμε τόσο συχνά στην ποίησή του λέξεις ή φράσεις που κυριεύουν το υποκείμενο με τη «ζέστη» τους, αλλά και το λάβρο πάθος. Πολύ γνωστό είναι το ποίημα «Πολυέλαιος» (Α: 60), όπου δηλώνεται η παράδοση του σώματος στην εκπύρωση των παθών, αφού δεν αντιστέκεται σε αυτήν, αντίθετα παραδίδεται «γενναία». Και άλλες

φορές, καθώς κορώνει ο πόθος, όπως, π.χ., στο «Εγκατάλειψες» (Ατελής: 272): «Μετά τον κινηματογράφο, και τα δέκα / λεπτά που μείνανε στο μπαρ, μια νύχτα είχε ανάψει / στα μάτια και στο αίμα των η επιθυμία [...]».

Αυτές οι δυνατές και απότομες εκπυρώσεις δεν παράγουν μόνο στιγμιαίο πάθος αλλά, μέσα στο χρόνο, στρέφονται προς τον εαυτό τους, δημιουργούν δικούς τους εαυτούς και απομακρύνονται από το αρχικό υποκείμενο, «παράνομα» σχεδόν, κάποτε «εγκληματικά», για να αυτονομηθούν· και δεν αυτονομούνται εάν δεν παθητικοποιηθούν: θεμελιώδες σημείο αναφοράς για την καβαφική αισθητική, πολύ περισσότερο μάλιστα αν αυτή είναι «ερωτική αισθητική», όπως διαβάζουμε στο «Φωτογραφία»:

*Βλέποντας την φωτογραφίαν ενός εταίρου του,  
τ' ωραίο νεανικό του πρόσωπο  
(καμένο τώρα πια είχε χρονολογία  
το ενενήντα δύο η φωτογραφία),  
τον πρόσκαιρον τον ήλθεν η μελαγχολία.  
Μα τον παραμυθεί όπου τουλάχιστον  
δεν άφισε – δεν άφισαν καμιά κουτή ντροπή,  
τον έρωτά των να εμποδίσει ή ν' ασχημίσει.  
Των ηλιθίων τα “φαυλόβιοι”, “πορνικοί”,  
η ερωτική αισθητική των δεν επρόσεξε ποτέ.*

Το ενδιαφέρον του Καβάφη για την τηλεπάθεια, ενώ τον συνοδεύει από τα πρώτα του ποιητικά βήματα, φαίνεται ότι μεγαλώνει σταθερά και πιο συγκεκριμένα καθώς ο ποιητής έχει περάσει στην όψιμη ωριμότητα. Το πρώτο του ποίημα (δημοσιευμένο από τον ίδιο στην πρώτη του συλλογή του 1904) «Φωνές» (Α: 95), είναι στην ουσία του τηλε-παθητικό («Ιδανικές φωνές κι αγαπημένες/ [...] Κάποτε μες στα όνειρά μας ομιλούνε/ κάποτε μες στην σκέψη τες ακούει το μυαλό. / Και με τον ήχο των για μια στιγμή επιστρέφουν / ήχοι από την πρώτη ποίησι της ζωής μας — / σα μουσική, την νύχτα, μακρυνή, που σβύνει»). Αυτό όμως που αρχίζει ως μια μουσική και ηχητική καθαρότητα που φέρνει κάποτε και νοήματα, αργότερα: ενσαρκώνεται από υποκείμενα που υφίστανται την ίδια εμπειρία, η οποία επικαιροποιείται και γίνεται ιστορική: ο απόλυτος και λυτρωτικός θρίαμβος της ύλης.

Και στις δυο περιπτώσεις, το υποκείμενο δηλώνει την έλξη που αισθάνεται ο ποιητής όχι για το φαινόμενο αυτό καθαυτό, αλλά για το

πάθος που εγείρει και πώς το ποιητικό υλικό παθηκοποιείται μέσα στην ίδια του τη φύση, στον ίδιο το λόγο «μέσα». Αν από την πρόωμη περίοδο αναφέραμε ενδεικτικά τις «Φωνές», από τα οψιμότερα θα μπορούσαμε να αναφέρουμε «Περί τα των Ξυστών άλση» (Ατελή: 187):

*Είχε εξαγριωθεί ο Δομτιανός,  
υπέφεραν δεινώς η χώρας από αυτόν.  
Στην Έφεσο, ως κι αλλού, πολλή ήταν δυσθυμία.  
Ότ' εξαίφνης, σαν μιλούσε μια μέρα ο Απολλώνιος  
περί τα των Ξυστών άλση· εφάνη αίφνης  
«σαν νάναι αφηρημένος και σαν μηχανικώς  
τον λόγον του να κάμει. Ός που έπαυσε τον λόγον  
κ' εφώναξε το «παίε τον τύραννον», εν μέσω  
λίαν απορημένων πολλών ακροατών.  
Εκείνη την στιγμή είχε η ψυχή του δει  
τον Στέφανον, στην Ρώμη, χτυπώντας με το ξίφος  
τον Δομτιανόν με κύλικα χρυσήν  
ζητώντα ν' αμυνθεί· και, τέλος, τους αθρόους  
να μπαίνουν δορυφόρους, κ' ευθύς τον μαρόν  
τον βασιλέα (σχεδόν λιπόθυμον) να σφάζουν..*

Η τηλεπάθεια ελευθερώνει το αντικείμενο της εμπειρίας σαν να είναι ζωντανό, σαν να ενσαρκώνεται μπροστά στα μάτια αυτού που βιώνει ένα τέτοιο πάθος, τόσο μακρινό αλλά και τόσο άμεσο. Η τηλεπάθεια ελευθερώνεται ως «αντικείμενο», τόσο συμπαγής και ισχυρή είναι που το υποκείμενο «χάνει» τα λόγια του: στο παραπάνω ποίημα, όχι οποιοσδήποτε, αλλά ένας από τους μεγαλύτερους φιλοσόφους-μύστες, ο Απολλώνιος, χάνει τον ειρμό του λόγου του («εκείνη τη στιγμή / που είχε αφαιρεθεί ο κορυφαίος μάγος / εκείνη τη στιγμή είχε η ψυχή του δει», μια άλλη εκδοχή στην οποία δούλευε ο Καβάφης, Lavagnini, 1994: 189). Ο Απολλώνιος αρχίζει να μιλά «μηχανικά» (σαν «κουρδιστό πορτοκάλι») και, εντελώς ξαφνικά, αλλάζοντας κουβέντα, ξεφωνίζει: «παίε τον τύραννον». Φανταζόμαστε την έκπληξη των ακροατών του: όλη η Έφεσος ήταν εκεί, λέει ο Φιλόστρατος (από τον οποίο εμπνέεται ο Καβάφης), σαν να ήταν ο ίδιος ο Φιλόστρατος εκεί:

*Διαλεγόμενος γαρ περί τα των Ξυστών άλση κατά μεσημβρίαν,  
ότε δη και ταν τοις βασιλείοις εγγίνετο, πρώτον μεν αφήκε της  
φωνής οίαν δείσας, είτ' ελλιπέστερον ή κατά την εαυτού δύναμιν*

*ηρμήνευσεν ίσα τοις μεταξύ λόγων διορώσι τι έτερον, είτ' εσιώπησεν  
ώσπερ οι των λόγων εκπεσόντες, βλέψας τε δεινόν εις την γην  
και προβάς τρία ή τέτταρα των βημάτων «παίε τον τύραννον,  
παίε» εβόα, ουχ ώσπερ εκ κατόπτρου τινός είδωλον αληθείας  
έλκων, αλλ' αυτά ορών και ξυλλαμβάνειν δοκών τα δρώμενα.  
εκπλησσομένης δε της Εφέσου (παρήν γαρ διαλεγομένω πάσα)  
επισχών όσον οι διορώντες, έστ' αν γένηται τι των ανφιβόλων τέλος  
«θαρρείτε,» είπεν «ω άνδρες, ο γαρ τύραννος απέσφακται τήμερον»  
(Lavagnini, 1994: 192-193).*

Για λόγους που εξηγήσαμε ως τώρα, από το παραπάνω απόσπασμα αντιλαμβάνεται κάποιος γιατί ο Καβάφης καθιλώνεται στο κομμάτι αυτό. Μια ολόκληρη πόλη βιώνει αυτό στο οποίο υποβάλλεται και ο ίδιος ο Φιλόστρατος. Το πάθος κυριεύει τα πλήθη, η Έφεσος εκπλήσσεται, η πόλη βρίσκεται στο δρόμο των αποκαλύψεων και δεν είναι τυχαίο ότι εκεί παγανιστές, χριστιανοί (και «αιρετικοί»), εβραίοι και μυστικοφιλόσοφοι δρουν και συνεπαίρνουν τα πλήθη. Ο Απολλώνιος καθιλώνει τα πλήθη τον πρώτο αιώνα μ.Χ., ο Φιλόστρατος θα αφηγηθεί τα γεγονότα αυτά κανένα αιώνα αργότερα, ο Απόστολος Παύλος, «ώσπερ εκ κατόπτρου τινός είδωλον αληθείας έλκων» θα μεταμορφώσει εκ θεμελίων την πόλη αυτή. Ο Καβάφης, τελικά, εκεί θα δει την Έφεσο «μηχανική», μέσα σε ένα δάσος, όχι επειδή ο ίδιος πίστευε στα μαγικά «κάτοπτρα», αλλά γιατί σύγκορμα και σύμφυχα ο όχλος πιάνεται σε αυτά: πώς άραγε μοιράζονται τα πλήθη; πώς «επλήσσεται» ο λαός; Δύσκολο το ερώτημα, αλλά ένα είναι σίγουρο εδώ: όχι μέσα από τον ορθολογισμό και αριστοτελικές μεθόδους, παρά μέσα από την εγκατάλειψη στα πάθη και στην παθητικότητα. Έτσι εξηγείται η εμπρηστική συμπεριφορά του πλήθους και η «αυταπάρηση»: πώς και γιατί αρνείται κάποιος τον συλλογικό εαυτό του (όχι ως αρνητικότητα του εαυτού -που είναι άλλο πράγμα, αλλά ως εκμηδένισή του): τι άραγε είναι η μηδενοπάθεια του πλήθους;

Το πάθος γίνεται πιο παθητικό, καθώς στο τέλος ρέει και αίμα. Γνωρίζουμε την αιμοφιλία του Καβάφη (αλλά και άλλων πολλών). Κάπου εκεί κοντά, αν και δεν ακούγεται στο ποίημα, παραμονεύει μια περίεργη σχέση του Καβάφη με το αίμα, αρκετές φορές εκδικητικό και άλλοτε «ερωτικό»: «στες λάγνες του αίματος ορμές» («Τα επικίνδυνα»: Α: 46), «κ' επιθυμία παληά ξαναπερνά το αίμα» («Επέστρεφε», Α: 56),





Judith and  
Holofernes, 1599  
Caravaggio

«το αίμα του, καινούριο και ζεστό» («Πέρασμα», Α: 86). Εκδικητικό/ερωτικό: το διάστημα δεν είναι και τόσο μεγάλο, ας ξαναθυμηθούμε εδώ και το «Έν πόλει της Οσροηνής» (Α: 76). Από δω και πέρα, επειδή δεν έχουμε τα εφόδια, θα πρέπει να επιτρέψουμε την ψυχανάλυση να συνεχίσει.

Πέρα από τα συγκεκριμένα ποιήματα τηλε-πάθειας στον Καβάφη, παρόμοιες «τηλε-πάθειες» χαρακτηρίζουν το ευρύτερο έργο του, εκεί ιδίως που επικρατούν ισχυρά πάθη. Στο ποίημα «Σοφοί δε προσιόντων» διαπιστώνεται η τηλε-ακουστική ικανότητα των σοφών. Στο «Μέρες του 1903» (Β: 92), πρόκειται για μια ισχυρή τηλεπάθεια, η οποία, με τον τρόπο της, ενσαρκώνει το «χαμένο» πάθος με μια παθητική ανάμνηση, σαν να είναι ζωντανή, σαν να παίρνει σάρκα και οστά σε ένα τηλε-ερωτικό τόρα:

*Δεν τα ήύρα πια ξανά — τα τόσο γρήγορα χαμένα ....  
τα ποιητικά τα μάτια, το χλωμό  
το πρόσωπο .... στο νύχτωμα του δρόμου ....*

Εδώ τελικά δεν μπορούμε να μην αναφερθούμε και στο ποίημα «Κατά τις συνταγές αρχαίων ελληνοσύρων μάγων» (Β 87), ως ένα άλλο ποίημα τηλε-πάθειας. Ο Σαββίδης το τοποθετεί στο 1931, άρα μέσα στα οψιμότερα του ποιητή, και υπογραμμίζει αυτό που αναφέραμε στην αρχή αυτής της εργασίας, πώς όσο περνούν τα χρόνια, το έντονο πάθος που αναπτύσσει ο Καβάφης για τις τηλε-πάθειες, όταν, τελικά, τηλε-καβαφοποιείται:

*«Ποιο απόσταγμα να βρίσκεται κατά τες συνταγές  
αρχαίων Ελληνοσύρων μάγων καμωμένο  
που, σύμφωνα με την αναδρομήν,  
και την μικρή μας κάμαρη να επαναφέρει.»*

Η παθητική αναπόληση αφορά στο όλο: στο χρόνο, στο χώρο, στην αισθητική και στην επιθυμία, σε μια τόση ισχυρή δόση σύμπραξης των που δεν μπορεί παρά να επιτευχθεί μόνο μαγικά, με τη χρήση ενός σπάνιου φίλτρου/ελιξήριου, τη χρήση ενός αποστάγματος. Το απόσταγμα, ως ελιξήριο πάθους, ελευθερώνει δυνάμεις, ανεξέλεκτες από τη βούληση του ατόμου, παθητικοποιεί τη διεργασία και την απελευθερώνει τόσο πολύ και έτσι μόνον μπορεί να πετύχει τα ισχυρότερα. Αυτό ακριβώς που χαρακτηρίζει την εμμονή ενός αισθητή. Αυτό είναι που επισύρει την απώλεια της προσωπικότητας, το χάσιμο/εύρημα της ταυτότητας, με την συνοδευτική έκπληξη: «είμαι αυτός που δεν είμαι».

Έτσι, δεν μας κάνουν πια εντύπωση οι αναφορές του Καβάφη σε «αποστάγματα» ή «ποτά»: «επήγα μες στην φωτισμένη νύχτα. / Κ' ήπια από δυνατά κρασιά, καθώς / που πίνουν οι ανδρείοι της ηδονής», διαβάζουμε στο «Επήγα» (Α: 59). Το παράδοξο εδώ είναι (και αυτό δηλώνει τη σχέση «είμαι το δεν είμαι»), ότι, όσο πιο «ανδρείος» υποστηρίζει ότι είναι κάποιος, τόσο περισσότερο δηλώνεται ακριβώς το αντίθετο: η «ανδρεία» παράδοση στην ηδονή ή στο ποτό και η «ανδρεία» ανάδυση αυτού που προκύπτει ως ανεξέλεκτο αποτέλεσμα: η ενέργεια που ελευθερώνεται, εκείνο που αποκαλύπτεται ως ισχυρό και παντοδύναμο αποτέλεσμα: η ανάδυση του μη όντος ως «διαφθορά»:

*Θάταν το οινόπνευμα που ήπια το βράδυ,  
θάταν που νύσταξα, είχα κουρασθεί όλη μέρα.  
Σβόσθηκεν απ' εμπρός μου η μαύρη ξύλινη κολόνα  
με την αρχαία κεφαλή κ' η πόρτα της τραπεζαρίας,  
κ' η πολυθρόνα η κόκκινη και το καναπεδάκι.  
Ήλθε στην θέσιν των της Μασσαλίας ένας δρόμος.  
Κ' ελευθέρα η ψυχή μου, χωρίς συστολή,  
εκεί εφάνηκε πάλι κ' εκινείτο,  
με την μορφήν αισθητικού κ' ηδονικού εφήβου-  
Τον διεφθαρμένον εφήβου: ας λεχθεί κι αυτό.*

Ποίημα του 1919 αυτό: Κοιτάζοντας τα χειρόγραφα (στο βιβλίο της Lavagnini, 1994), διαπιστώνει κάποιος τη μεγάλη μάχη που δίνει

ο ποιητής να ενσωματώσει όλα αυτά που κινούνται αδέσποτα και με πολύ πάθος, στο πεδίο που πάει να αυτονομηθεί και λέγεται ποίημα: ψυχική αυτονομία και ψυχή αγέραστη (πολύς πλατωνισμός εδώ), η αναπόλυση του εφήβου που μπορεί να είναι ηδονικός, αισθητικός αλλά και διεφθαρμένος, το εδώ και το εκεί, κτλ., σε σημείο που δεν μπορούμε να είμαστε απόλυτα ακριβείς, αν ο νέος του ποιήματος είναι κάποιος άλλος, ή το φάντασμα του ίδιου του ποιητή ως νέου, ή η ανάδειξη ενός ουδέτερου, τρισυπόστατου εφήβου<sup>2</sup>. Το θέμα είναι ότι η ψυχή, αδέσποτη και ασύστολη, κάνει ό,τι θέλει, παίρνει τη μορφή ηδονικού νέου: όταν η ηδονή ψυχοποιείται, τότε η διαφθορά ιδανικοποιείται, σαν σε «σβύσμο»: «Σβύσθηκεν απ' εμπρός μου η μαύρη ξύλινη κολόνα».

## Η συνείδηση του -μα

Καιρός να ξαναπιάσουμε σκηνές «εγκλήματος» στην ποίηση του Καβάφη: Το έγκλημα εγκαλεί και εγκαλείται<sup>3</sup> στον τόπο του -μα: Από εδώ πηγάζει και η «παθητικοποίηση», και έτσι αποκαθιστάται πλήρως το «έγκλημα» και αισθητικοποιείται. Παλιός, γόνιμος δρόμος, όλων των τεχνών, που αιτιολογεί γιατί τάχα οι αναγνώστες/θεατές να ευχαριστούνται τόσο πολύ, γινόμενοι μάρτυρες τόσο βίαιων κάποτε αναπαραστάσεων (Ο Καντ, λάτρης της γαλλικής επανάστασης, προτιμούσε να την κοιτάζει από μακριά, ως θέαμα μόνο). Η χρονοχρονική απόσταση ανάμεσα στο αναπαραστώμενο και σε αυτόν που το βλέπει, γίνεται θέαμα. Η δύναμη του επιθέματος -μα: δηλώνει το **αποτέλεσμα της ενέργειας**, μας λέει η γραμματική, όπως τα: θέλημα, θέαμα, νύχτωμα, πέρασμα, άναμμα, κάμωμα, απόσταγμα, ποίημα, π.χ., στον Καβάφη, αλλά και το περίφημο «είδωμα». Στο «Μέρες του 1908», εκτίθεται κάποιος 25άρης, που ζει από τα χαρτιά, το τάβλι και τα δανεικά. Ξενυχτά, προσπαθώντας να βρει κάποιον να τον γελάσει στα χαρτιά, ένα ρεμάλι σχεδόν, φορώντας ρούχα κανελιά, ξεθωριασμένα, ψάχνοντας μάταια για δανεικά. Και, κάποτε, ξενυχτισμένος, πάει στη θάλασσα, όπου πέφτει γυμνός για κολύμπι. Εκεί στην παραλία, το γυμνό του σώμα αποθεώνεται κλιμακωτά, ώσπου να γίνει πλήρες θέαμα:

*Α μέρες του καλοκαιριού του εννιακόσια οκτώ,  
απ' το είδωμά σας, καλαισθητικά,  
έλειψ' η κανελιά ξεθωριασμένη φορεσιά.*

*Το είδωμά σας τον εφύλαξε  
όταν που τάβριζε, που τάριχνε από πάνω του,  
τ' ανάξια ρούχα, και τα μπαλωμένα εσώρουχα.  
Κ' έμενε ολόγυμνος· άψογα ωραίος· ένα θαύμα.  
Αχτένιστα, ανασηκωμένα τα μαλλιά του·  
τα μέλη του ηλιοκαμένα λίγο  
από την γύμνια του πρωιού στα μπάνια, και στην παραλία.*

Το -μα αποθεώνεται καλαισθητικά, στο δεύτερο σκέλος του ποιήματος. Η τεχνική αυτή φαίνεται να αποδίδει τα μέγιστα, καθώς από σχετικά πεζές περιγραφές περνούμε στη χρήση μια άλλης γλώσσας, φορτισμένης παθητικά. Η μετάβαση από το πρώτο στο δεύτερο και η επαύξηση της παθητικότητας επιτυγχάνεται με ένα αυστηρά καθαφικό εύρημα/τέχνασμα: τελικά είναι οι μέρες που κοιτάζουν, είναι το «είδωμά» τους, δηλώνει ο ποιητής. Με τη θηλυκοποίηση του χρόνου, σαν οι μέρες να ήταν παρθένες που περιηγούνται την παραλία και βλέπουν ξαφνικά κάτι που δεν πιστεύουν τα μάτια τους (μπάνισμα). Πρόκειται για μια πράξη στον τόνο του -μα πάλι εδώ: στο ποίημα δυο φορές περιγράφεται ως -μα: «είδωμα». Ωραίος νεολογισμός του Καβάφη, που δηλώνει όχι αυτόν/αυτήν που κοιτάζει αλλά εκείνο που βλέπεται, όχι σαν βλέμμα αλλά ως «είδωμα», όχι ως θεωρία, αλλά ως θεώρημα (για να θυμηθούμε εδώ τον Παζολίνι). Αλλά και ως είδος, πλατωνική μορφή, καθώς βγαίνουμε από τη σκιά του κανελιού και πάμε για το φως του ήλιου. Για τον Πλάτωνα αυτό: που δεν πολυσυμπάθησε τη «γύμνια του πρωιού» στον ποιητή τους στίχους.

Ημεροποίηση της εμπειρίας («μέρα μέρωσε», τραγουδά το δημοτικό άσμα και δηλώνει με την άμεση «αφέλειά» του την παθητικοποίηση της μέρας), σαν εμμονή εν τέλει, έρχεται και ξανάρχεται στην ποίησή του και έγινε ένα από τα πιο διάσημα ρεφραίν στη σκέψη εκείνων που ασχολούνται όχι μόνο με τον Καβάφη, αλλά με την ποίηση γενικότερα. Ο τίτλος «Μέρες», καθαφικό εύρημα, εκφράζει την παθητικότητα του χρόνου, το χρόνο ως αυτοσκοπούμενο -μα, ως πάθημα/μάθημα<sup>4</sup>.

Για να συμβεί κάτι τέτοιο, συχνά, δεν έχει παρά να περάσει από τη διαδικασία μιας σχεδόν «παράνομης» εμπειρίας, καθώς υπερβαίνονται παραδεδεγμένοι κανόνες και νόμοι. Η παρανομία έγκειται αρχικά στην αμφισβήτηση κανόνων της παραδοσιακής «γραμματικής» και λόγου. Το παράνομο δεν έγγειται στο ότι αναφέρονται τολμηρές λέξεις,

περιγράφονται τολμηρές πράξεις, κ.τ.λ., το παράνομο έγκειται στο γεγονός ότι προκύπτει μόνο μέσα από κάποια «σκάνδαλα» λόγου, που ξαφνιάζουν γιατί δραπετεύουν από τον κόσμο της ηθικής και μεταβαίνουν στο χώρο της αίσθησης. Εκεί είναι που παίζονται κορώνα γράμματα τα σώματα των ανθρώπων αλλά και τα σώματα των λέξεων. Το ξέρουμε: η ηθική δεν τα πάει καθόλου καλά με τις αισθήσεις και έρχεται μετά η αισθητική να βάλει κάποια προσωρινή τάξη, έστω και αν πριμοδοτεί το «ανήθικο», ανατρέπει την «τρεχάμενη» ηθική, όπως θα έλεγε ο Καβάφης. Με την αισθητική παθητικοποιείται το αίσθημα και ελευθερώνεται: υλικά, χειροπιαστά, χειρουργικά και «καμωμένα».

Είναι η ενδιάμεση «χώρα» παύσης εχθροπραξιών, όπου αποσύρεται ο καλλιτέχνης (όχι με επιτυχία πάντα, βέβαια). Αυτός είναι ο χώρος της αυτονομίας του πάθους, της παθητικότητας. Στον Καβάφη ο «τόπος» αυτός αναδύεται με τόση συχνότητα. Ας ξαναθυμηθούμε εδώ το «Έν πόλει της Οσροηνής», και σε άλλα πολλά, όπως και στο «Μια νύχτα» (Α: 55), όπου από μια «κάμαρα φτωχική και πρόστυχη» και με μπόλικη τηλεπάθεια, περνούμε σε μια αισθητική «μέθη»:

*Κ' εκεί στο λαϊκό, το ταπεινό κρεβάτι  
είχα το σώμα του έρωτος, είχα τα χείλη  
τα ηδονικά και ρόδινα της μέθης —  
τα ρόδινα μιας τέτοιας μέθης, που και τώρα  
που γράφω, έπειτ' από τόσα χρόνια!  
μες στο μονήρες σπίτι μου, μεθώ ξανά.*

Αυτή η μηχανή λειτουργεί στο νου του Καβάφη, καθώς κοιτάζει από κοντά, ή από απόσταση (ή και εναλλάξ) και μετά σπρώχνει την ίδια την απόσταση να κοιτάξει (κλασική περίπτωση μανισίματος), καθώς «αισθηματοποιείται» ή «αισθητικοποιείται»: «Κ' αισθηματοποιήθηκες ολόκληρο, για μένα» («Στον ίδιο χώρο», Β: 81). «Κ' έτσι ένα παιδί καλό / [...] / το αισθητικό παιδί με το αίμα το καινούριο και ζεστό» («Πέρασμα»: Α: 86). Είναι μάλιστα χαρακτηριστικό ότι στον Καβάφη από το αίσθημα περνούμε στην αισθηματοποίηση και από εκεί στην αισθητικοποίηση (όχι πάντα με την ίδια σειρά): η παθητικότερη καβαφική συμφωνία προκύπτει ανάμεσα στα χάσματα αυτών των περασμάτων, που κρατούν την αυτοτέλειά τους και διεκδικούν την αυτονομία τους: Έτσι, π.χ., στο «Επέστρεφε» (Α: 56), «ταχείλη και το δέρμα ενθυμούνται...», στο «Νόησις», (Α: 64), «Μέσα στον έκλυτο της νεότητός μου βίο / μορφώνονταν βουλές

της ποιήσεώς μου», στο «Ενώπιον του αγάλματος του Ενδυμίωνος» (Α: 65), «επευφημεία εξύπνησαν αρχαίων χρόνων ηδονή».

Τα σώματα του Σολωμού ντύνονται με ιδέες, εκείνα του Καβάφη τις γυμνώνονται. Δύο υπήρξαν τα μεγάλα «χάσματα» της νεότερης ελληνικής ποίησης: εκείνο του Σολωμού και εκείνο του Καβάφη. Ο πρώτος προσπαθεί να το γεμίσει ιδεαλιστικά, ο δεύτερος να το αυτονομήσει υλικά, ηδονικά, σκανδαλιστικά, παθητικά. Αυτή η κίνηση ελευθερώνει χώρο, χρόνο και λόγο, από την αρχαιότητα, ως τον αιώνα του: εδώ όλα μπορούν να ξεμυτίσουν: επιγράμματα, ομηρικά έπη, πλατωνικές ιδέες, αναγεννησιακά ανθίσματα, νεοκλασικισμός, ρομαντισμός, ρεαλισμός, διαφωτισμός, παρελαύνουν στο βάθος των ποιητικών τοπίων του και αφήνουν ίχνη από το πέρασμά τους (πέρασμα: άλλη μια χαρακτηριστική εμμονή του Καβάφη). Αυτό ο Καβάφης το συνδέει με την ερωτοπάθεια τη δική του και των αρχαίων: « Η ζωή μου περνά μέσα σε διακυμάνσεις ηδονικές, μέσα σε συλλήψεις -πραγματοποιημένες ενίοτε- ερωτικές. Το έργο μου πάει προς τη σκέψη. [...] Εργάζομαι σαν τους αρχαίους. [...] -ερωτοπαθείς - [[τόση]] τόσοι/ τους - όμοια σαν και μένα». (*Ανεξέδοτα Σημειώματα*: 48). Το έργο «σκεπτοποιείται» λοιπόν. Πράγματι, σκέψη που δεν «σκεπτοποιείται», σκέψη δεν είναι. Στο παραπάνω χωρίο, στο τέλος, προσέχουμε βέβαια την πάλη του λόγου ανάμεσα στο «τόση», «τόσοι» και «τους»: όταν οι αντωνυμίες παλεύουν μεταξύ τους, τότε ακριβώς επιτελείται η «σκεπτοποίηση».

\* \* \*

Η «ερωτοπάθεια» είναι ο κατ' εξοχήν έρωτας παθητικής διάθεσης, όπου σαρκώνεται το χάσμα, τόσο περισσότερο, όσο βιώνεται και ως «σχίσμα». Τα δυο συνυπάρχουν στον Καβάφη και ως σχίσμα και ως χάσμα, ανάμεσα στο γεγονός και όπως αυτό «περνά» στην αναγνωστική του αναγνώριση. Κάπως αδέξια μερικές φορές, ο Καβάφης υποκύπτει στον πειρασμό να προσφύγει σε μια τεχνική χασμο-ποίηση, καθώς μεταθέτει το ποίημα σε κάποια άλλα «χαρτιά», όπως π.χ., στο «Έγκλημα» (*Ατελής*: 248-249). Τότε το ποίημα γίνεται αποθετικό, αρνείται σχεδόν τον εαυτό του, εγκαταλείπεται σε κάποια σκόρπια χαρτιά, που δεν βρίσκουν όνομα, δεν βρίσκουν χρόνο:



*Ένα σχισμένο στρώμα ήταν καταγής.  
Κατάκοποι πέσαμε οι δυό. [ ...]*

*Μες στα χαρτιά ενός ποιητή βρέθηκε αυτό.  
Έχει και μία χρονολογία, μα δυσανάγνωστη.  
Το ένα μόλις φαίνεται · μετά εννιά μετά  
ένα · ο αριθμός ο τέταρτος μοιάζει εννιά.*

Έχει ενδιαφέρον η χρονολογία στο τέλος του ποιήματος. Κοιτάζοντας το αρχαιολογικό υλικό (Lavagnini : 247) βλέπουμε τον Καβάφη να αμφιταλαντεύεται ανάμεσα στο 1896, 189..., 1916 και 1919, χωρίς ποτέ να ολοκληρώσει το ποίημα, όπως ξέρουμε. Το πάθος του (η μανία του) για τους αριθμούς, δηλώνει ένα ιδιαίτερο σημείο εμμονής για τον ίδιο. Αξίζει να ασχοληθεί κάποιος πιο συστηματικά. Για την ώρα, θα θέλαμε να υποστηρίξουμε ότι η εμμονή αυτή συμβαδίζει με την «αριθμητική» σκέψη του Καβάφη, την ένταση που δοκιμάζει, καθώς τα αισθήματα περνούν στους αριθμούς, όπου και αισθητικοποιούνται χωρίς περαιτέρω κουβέντα: οι λέξεις χάνουν και τις αισθήσεις και το νου τους, οι αριθμοί ποτέ. Τελικά (ως «καλοί φιλόλογοι», όπως συνηθίζουν να λένε), το θέμα δεν είναι να αποφανθούμε αν οι αριθμοί ανταποκρίνονται σε κάποιο γεγονός που σχετίζεται με τη ζωή του ποιητή, αλλά να αναδείξουμε τους αριθμούς ως απόλυτο σημείο αισθητικής προσήλωσης στον Καβάφη: οι αριθμοί δεν μιλούν, οι άνθρωποι είναι που σιωπαίνουν.

Το ίδιο γίνεται στο «Η αρχή των» (B:22), χάσμα, σχίσμο, παθητικότητα και αριθμοί. Κάθε γραμμή και ένα αισθητικό μανιφέστο. Η ίδια διαδικασία, σε πιο δραματικό τόνο και με έντονο το στίγμα του παθητικού, καταγράφεται τόσο έντονα στο «Ίμενος» (B:10): Εδώ το φανταστικό όνομα που φέρνει στο νου τον Ίμερο (ενσάρκωση της πιο ισχυρής επιθυμίας, αδελφός του έρωτα και του αντέρωτα). Τόσο πολύ που η συνοδούσα ηδονή, αυτονομείται, κηρύσσει ανεξαρτησία από τα συμβατά ηθικά και «υγιή» καλούπια :

*«... Ν' αγαπηθεί ακόμη περισσότερο  
η ηδονή που νοσηρώς και με φθορά αποκτάται·  
σπάνια το σώμα βρίσκοντας που αισθάνεται όπως θέλει αυτή —  
που νοσηρώς και με φθορά, παρέχει  
μιαν έντασιν ερωτική, που δεν γνωρίζει η υγεία ...»*

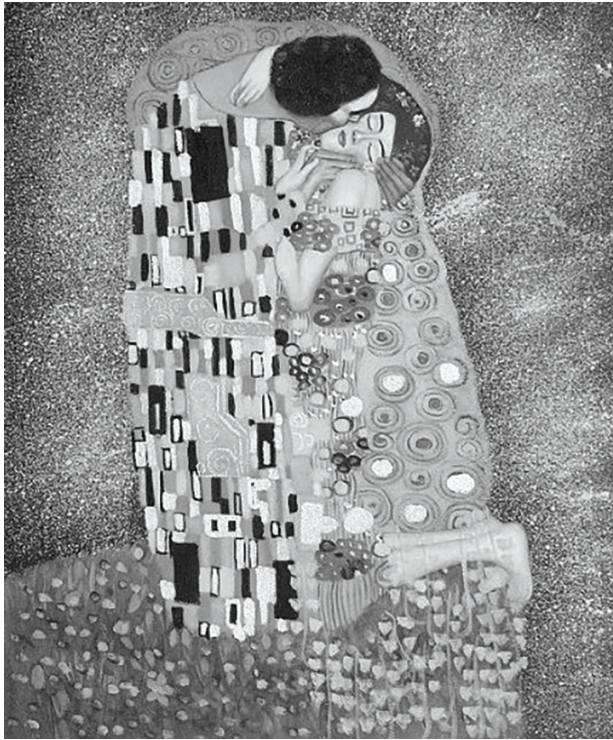
*Απόσπασμα από μιαν επιστολή  
τον νέου Ίμερον (εκ πατρικίων) διαβοήτου*

*εν Ύγρακούσαις επί ασωτία,  
στους άσωτους καιρούς του τρίτου Μιχαήλ.*

Η μανία των αριθμών: όταν βασίλευε ο Μιχαήλ ο Τρίτος, ο Μέθυσος, ο άσωτος. Τρίτος; Ποιος Μιχαήλ, ποιος Μέθυσος, ποιος άσωτος και ποιος τρίτος; Παίζουμε τώρα; Αλλά οι αριθμοί φορτώνονται το ποίημα, εξαγοράζουν το πάθος του και ξεπληρώνουν τη «φθορά» του. «Φθορά» που καταγράφεται λεκτικά στον κορυφαίο στίχο: «σπάνια το σώμα βρίσκοντας που αισθάνεται όπως θέλει αυτή-». Στίχος οριακός στην εκφορά του, ωραίο σύμπτωμα παθητικής «δυσλειτουργίας» στον Καβάφη. Το παθητικό στην τέχνη γενικά είναι δυσλειτουργικό, ούτως ή άλλως. Η ποίηση του Καβάφη ρυθμίζεται ιδιαίτερα από αυτή τη «δυσλειτουργία», αφού στη φράση που αναφέραμε πιο πάνω, δηλώνεται μεν η διάσταση μεταξύ σώματος και νοσηρής επιθυμίας, αλλά, ταυτοχρόνως, και η πλήρης υποταγή του σώματος στην ηδονή. Η ηδονή κάνει ό,τι θέλει, και αυτό δεν μπορεί παρά να δημιουργεί δυσλειτουργίες. Η ηδονή, νοσηρή και φθοροποιός, αιτιολογείται, επειδή ίσως ο Ίμενος είναι νέος και ανώριμος. Υπάρχει αυτή η διάσταση προσωπικότητας και προκύπτει ως διάσταση σώματος και ηδονής: για τούτο και η παθητική έκκληση: «Ν' αγαπηθεί ακόμη περισσότερο», ώσπου να αριθμοποιηθεί, να χωνευτεί σαν κοπριά, στο σύνταγμα της ιστορίας.

Η «δυσλειτουργία» εκφράζεται με διάφορους τρόπους: λεκτικά, γραμματικά, συντακτικά, χασματικά κτλ., καθώς αποδίδεται η ένταση στο χώρο ως χάσμα, συχνά ως «σχίσμο» της γλώσσας και αντιστρέφονται τα σενάρια: από ενεργητικά σε παθητικά, όπως το «Εκόμισα εις την τέχνην» (B: 27). Ο ποιητής αρχίζει να κομίζει μεν, αλλά, τελικά, αφήνεται να «κομίζεται» εξ ολοκλήρου:

*Κάθομαι και ρεμβάζω. Επιθυμίες κ' αισθήσεις  
εκόμισα εις την Τέχνην— κάτι μισοειδωμένα,  
πρόσωπα ή γραμμές· ερώτων ατελών  
κάτι αβέβαιες μνήμες. Ας αφεθώ σ' αυτήν.  
Ξέρει να σχηματίσει Μορφήν της Καλλονής·  
σχεδόν ανεπαίσθητως τον βίον συμπληρούσα,  
συνδυάζουσα εντυπώσεις, συνδυάζουσα τες μέρες.*



*The Kiss (Lovers),  
1907-1908  
Gustav Klimpt*

## Η κάμαρα που γίνεται κάμερα

Εδώ πιστοποιείται το κλασικό καβαφικό εργαστήρι, όπου συναρμολογείται η συνείδηση: παροντική έκλαμψη ενός γεγονότος, αποτέλεσμα σύγκρουσης δύο πλανητών. Για τούτο και η μνήμη είναι τελικά συνείδηση στον Καβάφη: συνεύρεση, σύγκρουση ειδών, πύρωμα, έκλαμψη και ίνδαλμα (ινδάλλομαι = παρουσιάζομαι, φαίνομαι): αλλά και ανάμνηση, με την πλατωνική σημασία. Η διαδικασία δεν ολοκληρώνεται πράγματι ποτέ, πώς μπορεί να γίνει αυτό αφού γίνεται γνωστή εκ των υστέρων πάντα; Αφού όλα, κατά τον Πλάτωνα, είναι ανάμνηση; Όταν από τη χώρα της αιωνιότητας στέλλονται συνημμένα μηνύματα από το δέρμα της ψυχής μας; Η συνείδηση κρατά τα κλειδιά των μυστικών της και των αποκαλύψεών της και ως εκ τούτου ανάγεται καθαρά στη χώρα του παθητικού, καθώς παθαίνει χωρίς να μαθαίνει. Στο «Ο ήλιος του απογεύματος» (B: 7), έχουμε όλα τα υλικά που θα φουσκώσουν το προζύμι ανάμνησης «ειδωμένης» από το φωτισμό του ήλιου του απογεύματος. Ο τίτλος αλλά και η χρήση του φωτός αυτού, δεν μπορεί παρά να δηλώνει τη διαδικασία της φαινομενολογίας ενός βιώματος,

μισοφωτισμένης, αλλά τόσο ισχυρής που δίνει συνείδηση στα ίδια τα πράγματα, η συνείδηση γίνεται το «σκληρό» αντικείμενο, μια σωστή ύλη:

*Την κάμαρην αυτή, πόσο καλά την ξέρω.  
Τώρα νοικιάζονται κι αυτή κ' η πλαγινή  
για εμπορικά γραφεία. Όλο το σπίτι έγινε  
γραφεία μεσιτών, κ' εμπόρων, κ' Εταιρείες.*

*Α η κάμαρη αυτή, τι γνώριμη που είναι.*

*Κοντά στην πόρτα εδώ ήταν ο καναπές,  
κ' εμπρός του ένα τουρκικό χαλί·  
σιμά το ράφι με δυο βάζα κίτρινα.  
Δεξιά· όχι, αντικρύ, ένα ντολάπι με καθρέπτη.  
Στη μέση το τραπέζι όπου έγραφε·  
κ' η τρεις μεγάλες ψάθινες καρέγλες.  
Πλάι στο παράθυρο ήταν το κρεβάτι  
που αγαπηθήκαμε τόσες φορές.*

*Θα βρίσκονται ακόμη τα καϊμένα πουθενά.*

*Πλάι στο παράθυρο ήταν το κρεβάτι·  
ο ήλιος του απογεύματος τώφθανε ως τα μισά.  
...Απόγευμα η ώρα τέσσερες, είχαμε χωρισθεί  
για μια εβδομάδα μόνο ... Αλλοίμονον,  
η εβδομάς εκείνη έγινε παντοτινή.*

Βίωμα μιας ερωτικής «κάμαρης»: Τα έπιπλα της κάμαρης βιώνουν άμεσα και έντονα ένα ανθρώπινο πάθος, σαν να ήταν ζωντανά: «Θα βρίσκονται ακόμη τα καϊμένα πουθενά». Θα πρέπει να περάσουμε στο δεύτερο μέρος του ποιήματος για να διαπιστώσουμε ότι μιλούμε για το παρελθόν και όχι το παρόν (κλασική διαδικασία συνειδητοποίησης). Η πρώτη συνειδησιακή έκπληξη, σαν παροντικό φως, θα ακολουθηθεί από σειρά άλλων, όπου θα αναδειχθεί το παρελθόν, η συνείδηση ως παρελθόν και ας βιώνει αποκαλυπτικές εξάρσεις. Το θέμα όμως δεν είναι η βιογράφιση ενός ερωτικού δεσμού, αλλά το πώς η συνείδηση αναδιαμορφώνει τον εσωτερικό της χώρο, και μάλιστα δουλεύοντας με σχολαστική ακρίβεια («Δεξιά· όχι, αντικρύ, ένα ντολάπι με καθρέπτη»).

Η διαδικασία αυτή δεν αποκαλύπτει ποτέ το όλο και για τούτο εργάζεται ακόμη προς την κατεύθυνση αυτή. Ο τίτλος του ποιήματος,

“Ο ήλιος του απογεύματος”, που μάλλον θα μπορούσε να ήταν άλλος, ασυνείδητα ίσως, εκφράζει αυτή την εργασία της μισοφωτισμένης συνείδησης, καθώς κινείται προς το φωτεινό μέρος της μυστήριας αλήθειας. Και μυστήρια θα παραμείνει για πάντα: το δηλώνουν οι τελευταίοι στίχοι, με τα αποσιωπητικά τους, με την αινιγματική εξαφάνιση του άλλου εραστή και με την τελική λέξη “παντοτινή”· ως παντοτινή και ανέφικτη αναζήτηση της αλήθειας.

Η κάμαρη πάντως είναι ο τόπος που φωτογραφίζει το πώς λειτουργεί η συνείδηση και ότι χρειάζεται τόπο να κατοικήσει. Νά πώς η κάμαρα, τελικά, αποκαλύπτεται κάμερα, σκοτεινό άρα αντικείμενο πόθου, όπου πετά χαρούμενη και ανέμελη στο φως του έξω. Στο ίδιο μήκος κύματος κινούνται πολλά ποιήματα του Καβάφη. Στο “Να μείνει”, π.χ., δηλώνεται ακριβώς η επιθυμία του υποκειμένου να “κατοικήσει”, κτιζοντάς την σχεδόν, ως οικία μιας ξεχωριστής ερωτικής εμπειρίας. Και δεν υπάρχει αλήθεια πιο κατάλληλη ανθρώπινη εμπειρία από την ερωτική, όπου δοκιμάζονται τα οικοδομικά υλικά της συνείδησης:

*Η ώρα μια την νύχτα θάτανε,  
ή μάμισυ.*

*Σε μια γωνιά του καπηλειού·  
πίσω απ’ το ξύλινο το χώρισμα.  
Εκτός ημών των δυο το μαγαζί όλως διόλου άδειο.  
Μια λάμπα πετρελαίου μόλις το φώτιζε.  
Κοιμούντανε, στην πόρτα, ο αγρυπνισμένος υπηρέτης.*

*Δεν θα μας έβλεπε κανείς. Μα κιόλας  
είχαμεν εξαφθεί τόσο πολύ,  
που γίναμε ακατάλληλοι για προφυλάξεις.*

*Τα ενδύματα μισοανοίχθησαν — πολλά δεν ήσαν  
γιατί επύρωνα θείος Ιούλιος μήνας.*

*Σάρκας απόλαυσις ανάμεσα  
στα μισοανοιγμένα ενδύματα·  
γρήγορο σάρκας γύμνωμα — που το ίνδαλμά του  
είκοσι έξι χρόνους διάβηκε· και τώρα ήλθε  
να μείνει μες στην ποίησιν αυτή.*

Και εδώ, είκοσι έξι χρόνια αργότερα, η συνείδηση φέρνει πίσω από το μισοφωτισμένο βίωμα, ως ίνδαλμα, την εμπειρία που θα “κατοικήσει” και θα “μείνει” σε ένα ποίημα, “στην ποίησιν αυτή”. Ας μη μακρυγορούμε άλλο: Το ίδιο περίπου ισχύει στα ποιήματα «Μέρες του 1896», «Μέρες του 1901», «Μέρες του 1903», «Μέρες του 1909, ’10 και 11».

Ο τόπος αναδύεται, φωτογραφικά αρνητικά, ως χώρος. Και είναι χώρος με μορφή, ολόκληρη σαν αίσθημα, αναλλοίωτη τελικά και παντοπονημένη· για τούτο και ο «άσχετος» τίτλος του παρακάτω ποιήματος: « Στον ίδιο χώρο »:

*Οικίας περιβάλλον, κέντρων, σννοικίας  
που βλέπω κι όπου περπατώ· χρόνια και χρόνια.*

*Σε δημιουργήσα μες σε χαρά και μες σε λύπες:  
με τόσα περιστατικά, με τόσα πράγματα.*

*Κ’ αισθηματοποιήθημες ολόκληρο, για μένα.*

\* \* \*

Μετά από ένα τόσο μεγάλο ταξίδι, αν είμαστε «σοβαροί φιλόλογοι» τελικά, θα έπρεπε να μπορούσαμε να απαντήσουμε στο ερώτημα που θέσαμε στην αρχή αυτής της εργασίας: τι είναι άραγε μια συμφωνία παθητική; Η μέθοδος εδώ μπορεί να είναι μόνο αρνητική· καλύτερα: αποφαιτική. Έτσι μόνο θα μπορούσε να οριστεί: σαν αυτό που δεν είναι για κάτι, αλλά μόνο για τον εαυτό του. Πώς όμως θα αποδοθεί το: «για τον εαυτό του»; Ίσως μπορεί να οριστεί ως παθητική φωνή που πάσχει και παθαίνεται, ως πάθηση του λόγου, παραφωνία της φωνής, οπλισμός παροπλισμένος, φάρμακο που γιατρεύει και σκοτώνει μαζί, για πάντα ή για λίγο, αρρωστημένη υγεία: «Είναι πληγή από φρικτό μαχαίρι.— / Τα φάρμακά σου φέρε Τέχνη της Πουήσεως, / που κάμνουνε —για λίγο— να μη νοιώθεται η πληγή («Μελαγχολία του Ιάσωνος Κλεάνθου· ποιητού εν Κομμαγηνή· 595 Μ.Χ»).

«Η σάρκα, αλοίμονο, θλίβεται και έχω διαβάσει όλα τα βιβλία», δήλωσε «άσκοπα» ο Μαλλαρμέ. Αυτό που είναι άσκοπο, παθαίνει και πεθαίνει μόνο του, ακέραιο κάποτε και ξαφνικό, ως σάρκα, ως μέλος, ως έχειν, ως είδωμα, σαν σε ύπνο βαθύ: σα μουσική νότα, ως καβαφική πληκτο-πάθεια:



στο πληκτικό χωριό όπου αναμένει-  
 έπεσε στο κρεβάτι απόψι ερωτοπαθής,  
 όλ' η νεότης του στον σαρκικό πόθο αναμένη,  
 εις έντασιν ωραίαν όλ' η ωραία νεότης του.  
 Και μες στον ύπνον η ηδονή προσήλθε· μέσα  
 στον ύπνο βλέπει κ' έχει την μορφή, την σάρκα που ήθελε ....

“Στο πληκτικό χωριό”: αυτός είναι ο τίτλος του παραπάνω ποιήματος. Η πλήξη, τελικά, κορώνει παθητικότητα. Η πλήξη δεν έρχεται μόνη της, φέρνει μαζί της πλήκτρα: «Σαν έξαφνα, ώρα μεσάνυχτ', ακουσθεί /αόρατος θίασος να περνά / με μουσικές εξαίσιες, με φωνές—». Και νά η τελική απάντηση στο αρχικό ερώτημα: «Τι είναι άραγε παθητική συμφωνία»; Είναι τα πλήκτρα που παίζονται, «έξαφνα», στη μουσική τους<sup>5</sup>...

## Notes

- 1 Μιχάλης Τσιανίκας (2007), *Καβαφικές Φωτοθυμίες*, Εκδόσεις Κανάκη, Αθήνα.
- 2 Εδώ δεν μπορούμε παρά να σκεφτούμε και τους μεγάλους ποιητές και κυρίως τον Μπωντλαίρ, για τον οποίο ο Καβάφης έτρεφε ιδιαίτερη αδυναμία. Η αδυναμία αυτή προκύπτει από την ισχυρές δόσεις εντάσεων που προσκόμισε ο γάλλος ποιητής στην ποίηση, με αναφορές σε ουσίες που όχι μόνον πολλαπλασιάζουν τη δύναμη της ποιητικής εμπειρίας, αλλά κυρίως γιατί με τον τρόπο αυτό παθητικοποιείται στο έπακρο και η ποιητική έκφραση και κυρίως η ποιητική εμπειρία. Ο Καβάφης το εντοπίζει αυτό όχι ακριβώς όπως το λέμε εδώ, αλλά όχι μακριά από το σχετικό πνεύμα, ως: «Και με φαίνεται ότι ο Baudelaire ήταν κλεισμένοι μέσα σε πολλή στενό κύκλο ηδονής». Στα λόγια αυτά κρύβεται ο “αισθητής”, στο “στενό κύκλο”, από εκεί αναδύεται η ένταση και οι λέξεις ελευθερώνουν αυτό που κουβαλούν μαζί τους: “Διότι η καλλιτεχνικές εντυπώσεις κάποτε μένουν καιρόν αχρησιμοποίητες, παράγουν άλλες σκέψεις, μεταλλάσσονται από νέες επιρροές, και όταν αποκρυσταλλούνται εις γραπτές λέξεις, δεν είναι εύκολο να ενθυμηθούμε ποια ήταν η ώρα της πρώτης αφορμής, από πού η γραπτές λέξεις αλήθεια πηγάζουν” (Καβάφης, 1983: 42).
- 3 “Η τάξη σε αποκόβει από την πλήρη θεώρηση των πραγμάτων. Η ευνομία ενεργεί ως πολιτισμική αξία που καθοδηγεί, αλλά παράλληλα στερεί τη γνώση των αγαθών που αποδοκιμάζει για να προστατεύσει άλλα. Κι αυτό, ένας πνευματικός άνθρωπος οφείλει να το παραβεί για να είναι ενάρετος στη γνώση. Το συμπέρασμα είναι όμως πως ο πνευματικός και αισθητικός νέος πρέπει να τολμά πέρα από τα νόμιμα όρια. Και αυτή η τόλμη σε πρώτο στάδιο είναι η τόλμη της απόκτησης έκνομης ηδονής.” Βασίλης Λαδάς, *Ελευθεροτυπία*, 6-6-2003.
- 4 Δεν είναι τυχαίο που ο Σεφέρης, δεν ξέρουμε πότε, αποφάσισε να τιτλοφορήσει την απέραντη ημερολογιακή σεφεριάδα του, «Μέρες». Διαβάζοντάς τες, αντιλαμβάνεται κανείς ότι δίνεται ο λόγος στη συνείδηση της ημεροποίησης, και αυτό προδίδει την καβαφική προοπτική.
- 5 Είχε ολοκληρωθεί αυτό το κείμενο, όταν ήρθε σαν καβαφικό ποίημα από τη βιβλιοθήκη μας, το ωραίο κείμενο της Τζίνιας Πολίτη, «Το γραπτό και το άφραστο ή περί πάθους», *Ποίηση* 26, Φθινόπωρο-Χειμώνας 2005, 118-142.

## References

- Καβάφης, Κ. Π. (1970), *Ποιήματα* (Α και Β), Έκτος, Αθήνα.
- Καβάφης, Κ. Π. (1994), *Ατελή Ποιήματα 1918-1932*, Φιλολογική έκδοση και σχόλια Renata Lavagnini, Έκτος, Αθήνα.
- Καβάφης, Κ. Π. (1983), *Ανέκδοτα Σημειώματα ποιητικής και Ηθικής (1902-1911)*, παρουσιασμένα από τον Γ. Π. Σαββίδη, Ερμής, Αθήνα.