MODERN GREEK STUDIES

(AUSTRALIA & NEW ZEALAND)

Volume 11, 2003

A Journal for Greek Letters

Pages on C.P. Cavafy

Published by Brandl & Schlesinger Pty Ltd
PO Box 127 Blackheath NSW 2785
Tel (02) 4787 5848 Fax (02) 4787 5672

for the Modern Greek Studies Association
of Australia and New Zealand (MGSAANZ)
Department of Modern Greek
University of Sydney NSW 2006 Australia
Tel (02) 9351 7252 Fax (02) 9351 3543
E-mail: Vrasidas.Karalis@modern.greek.usyd.edu.au

ISSN 1039-2831

Copyright in each contribution to this journal belongs to its author.

© 2003, Modern Greek Studies Association of Australia

All rights reserved. No parts of this publication may be reproduced, stored
in a retrieval system or transmitted in any form or by any means
electronic, mechanical or otherwise without
the prior permission of the publisher.

Typeset and design by Andras Berkes

Printed by Southwood Press, Australia

MODERN GREEK STUDIES ASSOCIATION OF AUSTRALIA & NEW ZEALAND (MGSAANZ)

ΕΤΑΙΡΕΙΑ ΝΕΟΕΛΛΗΝΙΚΩΝ ΣΠΟΥΔΩΝ ΑΥΣΤΡΑΛΙΑΣ ΚΑΙ ΝΕΑΣ ΖΗΛΑΝΔΙΑΣ

President:	Michalis Tsianikas, Flinders University
Vice-President:	Anthony Dracoupoulos, University of Sydney
Secretary:	Thanassis Spilias, La Trobe University, Melbourne
Treasurer:	Panayota Nazou, University of Sydney, Sydney

MGSAANZ was founded in 1990 as a professional association by those in Australia and New Zealand engaged in Modern Greek Studies. Membership is open to all interested in any area of Greek studies (history, literature, culture, tradition, economy, gender studies, sexualities, linguistics, cinema, Diaspora, etc).
The Association issues a Newsletter (Ενημέρωση), holds conferences and publishes two journals annually.

MODERN GREEK STUDIES
(AUSTRALIA AND NEW ZEALAND)
Editors
VRASIDAS KARALIS & MICHAEL TSIANIKAS
Book Review Editor
HELEN NICKAS

Text editing: **Katherine Cassis**

MEMBERSHIP TO MODERN GREEK STUDIES ASSOCIATION
plus ANNUAL SUBSCRIPTION for two issues
Individual: AUS $45 US $35 UK £25 €35 Institutions: AUS $70 US $65 UK £35 €45 (plus postage)
full-time student/pensioners: AUS $20 US $30 UK £20
(includes GST)

Address for all correspondence and payments
MGSAANZ
Department of Modern Greek, University of Sydney, NSW 2006 Australia
Tel (+61-2) 9351 7252 Fax (+61-2) 9351 3543
E-mail: Vras@arts.usyd.edu.au

The periodical welcomes papers in both English and Greek on all aspects of Modern Greek Studies (broadly defined). Prospective contributors should preferably submit their papers on disk and hard copy. All published contributions by academics are refereed (standard process of blind peer assessment). This is a DEST recognised publication.

Το περιοδικό φιλοξενεί άρθρα στα Αγγλικά και τα Ελληνικά αναφερόμενα σε όλες τις απόψεις των Νεοελληνικών Σπουδών (στη γενικότητά τους). Υποψήφιοι συνεργάτες θα πρέπει να υποβάλλουν κατά προτίμηση τις μελέτες των σε δισκέτα και σε έντυπη μορφή. Όλες οι συνεργασίες από πανεπιστημιακούς έχουν υποβληθεί στην κριτική των εκδοτών και επιλέκτων πανεπιστημιακών συναδέλφων.

CONTENTS

SECTION ONE: PAGES ON CAVAFY

C.P. Cavafy	Cavafy's Commentary on his Poems	7
	Poems, Prose Poems and Reflections	18
James D. Faubion	Cavafy: Toward the Principles of a Transcultural Sociology of Minor Literature	40
Vassilis Lambropoulos	The Greeks of Art and the Greeks of History	66
Peter Murphy	The City of Ideas: Cavafy as a Philosopher of History	75
Μιχάλης Τσιανίκας / **Michael Tsianikas**	Πρισματικές φωτοθυμίες στον Καβάφη: Με αφορμή το ρήμα "γυαλίζω"	103
Vassilis Adrahtas	Cavafy's Poetica Gnostica: in Quest of a Christian Consciousness	122
Anthony Dracopoulos	Reality Otherness Perception: Reading Cavafy's *Myris: Alexandria, A.D. 340*	134
Tim Buckley	Echoes and Reflections in Cavafy and Callimachus	146
Vrasidas Karalis	C.P. Cavafy and the Poetics of the Innocent Form	152

SECTION TWO: GRAECO-AUSTRALIANA

Toula Nicolacopoulos–George Vassilacopoulos	The Making of Greek-Australian Citizenship: from Heteronomous to Autonomous Political Communities	165
Leonard Janiszewski–Effy Alexakis	California Dreaming: The 'Greek Cafe' and Its Role in the Americanisation of Australian Eating and Social Habits	177
George Kanarakis	The Theatre as an Aspect of Artistic Expression by the Greeks in Australia	198
Patricia Riak	The Performative Context: Song–Dance on Rhodes Island	212
David H. Close	The Trend Towards a Pluralistic Political System under Kostas Simitis, 1996–2002	228
Eugenia Arvanitis	Greek Ethnic Schools in a Globalising Context	241

Dimitris Vardoulakis Fait, Accompli – The Doppelgänger in George Alexander's *Mortal Divide* 258
Steve Georgakis Sporting Links: The Greek Diaspora and the Modern Olympic Games 270

SECTION THREE: SPECIAL FEATURE

Katherine Cassis Getting Acquainted with Giorgos Sarantaris (1908–1941) 279
George Sarantaris Poems 1933 (selection) – Translated by Katherine Cassis 289

SECTION FOUR: COSMOS

Ihab Hassan Beyond Postmodernism: Toward an Aesthetic of Trust 303
Paolo Bartoloni The Problem of Time in the Critical Writings of Jorge-Luis Borges 317
Rick Benitez Parrhesia, Ekmarturia and the Cassandra Dialogue in Aeschylus' *Agamemnon* 334
Thea Bellou Derrida on Condillac: Language, Writing, Imagination, Need and Desire 347
Andrew Mellas *Monstrum/Mysterium Tremendum* in *Buffy the Vampire Slayer*: Re-mythologising the Divine 358

SECTION FIVE: BOOK PRESENTATION 368

LIST OF CONTRIBUTORS 375

Μιχάλης Τσιανίκας
Flinders University

Πρισματικές φωτοθυμίες στον Καβάφη: Με αφορμή το ρήμα "γυαλίζω"

ἀστράφτει τώρα ἡ πλάτη τῶν ὑδάτων
Κάλβος

Ο Καβάφης, ο Κωνσταντίνος και η ετερότητα

Χρόνια διαβάζουμε Καβάφη. Κάτι που μας ενοχλούσε κάπως στην ποίησή του (αλλά που δεν συμβαίνει πια) ήταν κάποιες "υπερβολικές" χρήσεις της γλώσσας, όπως, π.χ., η χρήση του ρήματος "γυαλίζω". Για τούτο αποφασίσαμε να εξετάσουμε κάπως συστηματικότερα τις σχετικές ποιητικές λειτουργίες στον Αλεξανδρινό. Αρχικά θα πρέπει να πούμε ότι το "γυαλίζω" έχει να κάνει με άμεσες διαδικασίες αντανάκλασης, ανταπόκρισης κ.τλ., και τούτο δεν είναι τυχαίο και ανεξέλεκτο, αλλά θεμελιακής σημασίας για τον ποιητή, και διέπεται από ένα σύστημα συγκεκριμένων και αισθητικά ωρολογιακών προδιαγραφών. Το σχετικό σύστημα καθορίζεται από την αμεσότητα των συναισθημάτων, το ακαριαίο της πραγμάτωσής τους και, βέβαια, στην ένταση μέσα από την οποία δημιουργεί ο Καβάφης· τη σχετική ένταση ο ίδιος τη "δανείζεται" και από άλλους, κυρίως από τους γάλλους συμβολιστές και ιδίως το Μπωντλαίρ, αλλά με τρόπο αποκλειστικά δικό του.

Για να συνενοηθούμε θα πρέπει να ξεκινήσουμε με μια βασική και απαραίτητη προϋπόθεση η οποία θα μας συνοδεύει σε όλη τη διάρκεια τούτης της εργασίας: ότι τα διάφορα σενάρια που διαβάζουμε στα ποιήματα του Καβάφη ανταποκρίνονται σε μια σαφώς διακριτή και επαρκώς "ιεραρχημένη" ψυχολογία των υποκειμένων που συμμετέχουν στα πεπραγμένα και όχι σε ποια ψυχική κατάσταση βρίσκεται ο ίδιος ο ποιητής. Με σχετική ασφάλεια θα λέγαμε ότι η εν λόγω ιεράρχιση θα μπορούσε να καλύψει τέσσερις περίπου κλίμακες, αν και μια τέτοια προσπάθεια μπορεί να αποδειχτεί πολλαπλά περίπλοκη.

Για συντομία θα μπορούσαμε να πούμε ότι στην πρώτη κλίμακα εντάσσονται άτομα που δεν εξελίχτηκαν ούτε φαίνεται να μπορούν να κάνουν κάτι τέτοιο, καταδικασμένα στη μοίρα που ζουν (γέροι ή νέοι, δεν έχει σημασία). Στη δεύτερη,

άτομα που έχουν μετακινηθεί ή μετακινούνται (και) σε μια άλλη προοπτική· αυτοί έζησαν και κάτι κατάλαβαν. Στην τρίτη θα μπορούσαμε να εντάξουμε άτομα που μετακινούνται προς μια άλλη κατάσταση, η οποία αξιολογείται ποικολότροπα και πολυεπίπεδα μέσα στο ποίημα· εδώ εντάσσονται τα περισσότερα ειρωνικά ποιήματα. Τέλος, στην τέταρτη, συναντούμε όλα εκείνα τα υποκείμενα που βιώνουν κάποια αισθητική αποθέωση (με τις αισθήσεις, τις σκέψεις ή τα αισθήματα), υπερβαίνοντας καταλυτικά την καθημερινότητα.

Τούτη είναι αποφασιστική συνθήκη κατανόησης του πλαισίου μέσα στο οποίο κινείται ο Καβάφης, ως "ελεύθερου σκοπευτή", κάτι που στο βάθος το διασκεδάζει ο ίδιος, όπως εξάλλου το δηλώνει: "Γι᾽ αὐτό κ᾽ ἐγώ καταγίνομαι στούς πολλούς νά παρουσιάζω σοβαρήν ὄψι. Ηὖρα πώς [φοβεράb] μεγάλως μέ διευκολύνει τές ὑποθέσεις μου. Εσωτερικῶς γελῶ καί ἀστειεύομαι πολύ" (Καβάφης 1983:46).

Έτσι λοιπόν κάθε κριτική προσπάθεια που θέλει τον Καβάφη να είναι ετούτο ή εκείνο, επειδή τον ταυτίζουμε με τους ήρωες των ποιημάτων του είναι κατηγορηματικά εσφαλμένη. Για τούτο δεν έχει κανένα, π.χ., νόημα να μιλά κάποιος για "παρακμιακό" ποιητή, επειδή κάποιος χαρακτήρας του αισθάνεται ή αντιδρά παρακμιακά. Το δηλώνει ο ίδιος ο Καβάφης το 1902 ως εξής:

> Ποτέ δέν ἔζησα στήν ἐξοχή. Οὐδ᾽ ἐπεσκέφθην ἐξοχάς κἄν διά σύντομο διάστήματα, ὡς ἄλλοι. Εν τοσούτῳ ἔγραψα ἕνα ποίημα εἰς τό ὁποῖον ὑμνῶ τήν ἐξοχήν, καί γράφω ὅτι εἰς αὐτήν ὀφείλονται οἱ στίχοι μου. Τό ποίημα εἶναι μικροῦ λόγου ἄξιον. Εἶναι δέ τό πιό ἀνειλικρινές πρᾶγμα πού γίνεται· σωστή ψευτιά. Αλλά μέ περνᾶ ἀπ᾽ τόν νοῦ τώρα, - αὐτό εἶναι ἀληθής ἀνειλικρίνεια; Η τέχνη δέν ψεύδεται πάντα; Η μᾶλλον ὅταν ἡ τέχνη ψεύδεται τό περισσότερον, δέν εἶναι τότε πού δημιουργεῖ καί το περισσότερον; (Καβάφης 1983:21).

Εδώ ο ποιητής προλαβαίνει με αποφασιστικό τρόπο τον μελλοντικό κριτικό του και τον εξουδετερώνει. Δεν ξέρουμε πώς θα αντιδρούσε τώρα ο Σεφέρης, π.χ., αν διάβαζε τις παραπάνω γραμμές, αυτός που το 1962 σημείωνε -επειδή διάβαζε κυριολεκτικά: "Καί σήμερα ἀκόμη, ὅταν τόν συλλογιστῶ, βρίσκω πώς μπροστά του εἶμαι ἕνας πελαγίσιος πού πάει νά μιλήσει μ᾽ ἕναν πολύ γραμματισμένο κύριο, μέσα σέ μιά μισοφωτισμένη βιβλιοθήκη μέ πολύτιμα χαλιά. […] "Η Θάλασσα τοῦ πρωιοῦ" δέν εἶναι ἡ δική μου" (Σεφέρης 1999: 354-55). Η και η ακόλουθη δήλωση του Σεφέρη, για το θέμα της "αλήθειας", που φαίνεται να απασχολεί τόσο τον ίδιο -αδιάφορο πάντως για τον Καβάφη: "[...] ὁ Καβάφης δέν εἶναι ὁ ἄνθρωπος πού ἔχει ἔμφυτο τό δῶρο τοῦ λόγου· μήτε εἶναι ὁ λόγος πού τόν βοηθᾶ νά βρεῖ τήν ἀλήθεια του" (1999: 376).

Έτσι, με τον Καβάφη, δεν τίθεται θέμα αλήθειας – ψεύδους, παρελθόντος – παρόντος κ.τλ, αλλά μπαίνουμε στο δημιουργικό εκείνο χώρο που τα πράγματα σηματοδοτούν από μόνα τους -και μέσα από σχετικά γνώριμους μηχανισμούς και "αυτόνομες" ενότητες λόγων-, και δεν απαιτούν καμία είδους εσωτερική "συνάφεια" ως "αντίγραφα" κάποιου εξωτερικού μοντέλου. Η βασική αυτή αντιμετώπιση μεταθέτει τον ποιητή από το παρελθόν στο μέλλον και τον αναγνωρίζει ως έναν από τους πρωτοπόρους του μεταμοντέρνου. Τα δημιουργικά του "σφυροκοπήματα" αυτονομούνται και αυτοσηματοδοτούνται: coup par coup.

Μόνον έτσι μπορεί να κατανοήσει κάποιος τι είδους εντάσεις δημιουργούνται εσωτερικά και "μαζικά" στο λόγο του Καβάφη· και είναι φανερό ότι οι εντάσεις αυτές περνούν φανερά μέσα στο λόγο του με τις έντονες φρασεολογίες, τα χτυπητά επίθετα και τα υπερβολικά "γυαλίζω"· έντονα και, όπως είπαμε, ωρολογιακά.

Τα πλούτη

Στο ποίημα "Οροφέρνης", ο ομώνυμος ήρωας, μετά τις γνωστές του περιπέτειες στην Ιωνία, θα επιστρέψει βασιλιάς στην Καππαδοκία, άσωτος και υπερόπτης· "χύθηκε" επάνω στη βασιλεία "βλέποντας πλούτη στοιβαγμένα νά γυαλίζουν", γοάφει ο ποιητής. Τα πλούτη αυτά που "γυαλίζουν" γύρω από τον Οροφέρνη θα τον οδηγήσουν στον τελικό χαμό του.΄Ομως, εξετάζοντας την ευρύτερη οικονομία του ποιήματος, μπορούμε να πούμε ότι το "γυαλίζουν" δεν μπαίνει άστοχα και αψυχολόγητα εκεί, αλλά, αναπόδραστα, προετοιμάζει από πριν το άτομο να "περάσει" σε κάτι άλλο: στην αισθητική του αποθέωση. Γίνεται έτσι σαφές εδώ ότι έχουμε μια διπλή στάση στην οποία ο ίδιος ο Καβάφης δεν εμπλέκεται άμεσα. Στη συμβολή των δυο αυτών αντίρροπων καταστάσεων εμφανίζεται το "γυαλίζω" για να πυροδοτήσει τη διπλή υπόσταση του υποκειμένου και το σχετικό ρήμα εκεί παίζει καταλυτικό και αναντικατάστατο ρόλο.

Ποάγματι το υποκείμενο τα "βλέπει" αυτά, τα ζει εντονα και εκτυφλωτικά, και τούτο θα έχει τις αισθητικές συνέπειές του· συνέπειες που θα εκδηλωθούν, βαθύτερα ψυχικά, μετά από αρκετό καιρό, αναδεικνύοντας το υποκείμενο σε "έμορφο, λεπτό πρόσωπο".΄Ισως το λάθος του Οροφέρνη ήταν ότι αντί να γίνει *esthète* από την αρχή παγιδεύτηκε να εμπλακεί σε θέματα εξουσίας. Το "γυάλισμα" τυφλώνει ιστορικά αλλά, ταυτοχρόνως, προκαλεί και το μισοξύπνημα της ασύνειδης μνήμης -αισθητικής, στην περίπτωσή μας-, η οποία και θα αποθεωθεί στο τέλος. Πάντως δεν είναι μόνο το "γυαλίζω" που μεταφέρει όλη αυτή την ένταση, αλλά και άλλες λέξεις εγκατεσπαρμένες μέσα στο ποίημα που παίζουν αντίστοιχο ρόλο, όπως: "έμορφο" (και όχι όμορφο), "λεπτό", "εξαίσιες νύχτες", "περουζέδες", "λαγνεία", κ.τλ.

Κάθε τόσο κάτι "γυαλίζει" στο ποίημα, όπως στα όνειρα -άμεσα και μη ελεγχόμενα από τη βούληση. Μετά από αυτά είμαστε έτοιμοι να ακούσουμε "φυσιολογικά" το κλείσιμο του ποιήματος:

Αὐτός πού εἰς τό τετράδραχμον ἐπάνω
μιά χάρι ἀφῆκε ἀπ᾽ τά ὡραῖα του νειάτα,
ἀπ᾽ τήν ποιητική ἐμορφιά του ἕνα φῶς,
μιά μνήμη αἰσθητική ἀγοριοῦ τῆς᾽Ιωνίας,
αὐτός εἶν᾽ ὁ᾽Οροφέρνης᾽Αριαράθου (Α':34).

*

Μιλήσαμε πριν λίγο για άμεσο ονειρικό βίωμα και είναι ανάγκη τώρα να πούμε λίγα περισσότερα για το θέμα αυτό και μάλιστα σε συνδιασμό με τη φράση του ποιήματος που διαβάσαμε λίγο πριν: "μνήμη αἰσθητικη". Τι μπορεί λοιπόν να είναι αυτή η μνήμη που είναι "αισθητική"; Ο Γιώργος Σαββίδης στις "σημειώσεις" του το αποδίδει ως "ανάμνηση" (Α':119). Είναι ενδιαφέρουσα η επεξήγηση και δηλώνει πολλά για την ως τώρα πρόσληψη του ποιήματος. Με τον όρο "ανάμνηση" το θέμα περνά σε ένα πιο "μακρινό" παρελθόν, και ο Καβάφης θα μπορούσε άνετα να κάνει χρήση της σχετικής λέξης που αναμφίβολα γνώριζε. Τούτο το "διόρθωμα" γίνεται από το Σαββίδη (αποδεκτό και από άλλους), γιατί υπάρχει η διάχυτη και παραδεδειγμένη αντίληψη ότι ο Καβάφης είναι "ιστορικός", ενώ στην ουσία είναι αντι-ιστορικός, όπως προσπαθήσαμε να το αποδείξουμε αλλού.[1]

Αυτό εξάλλου φαίνεται και από το ποίημα που εξετάζουμε εδώ, αφού γίνεται φανερό ότι η Ιστορία δεν είναι το ζητούμενο· το ζητούμενο είναι η αισθητική αποκατάσταση ενός προσώπου. Τούτο παίρνει ενδημικές διαστάσεις στο ποίημα και καθηλώνει το άτομο (τον Οροφέρνη) σε μια στιγμιαία πόζα, ή τουλάχιστον σε μια "παροντική" προοπτική· κάτι που ενισχύει το αισθητικό αποτέλεσμα. Τούτο γίνεται πιο εμφανές καθώς ο Οροφέρνης ιστορικά και κοινωνικά απομονώνεται, και από την αρχή, αφού "Παιδί τον έδιωξαν απ την Καππαδοκία, απ᾽ το μεγάλο πατρικό παλάτι, και τόν ἐστείλανε νά μεγαλώσει στήν᾽Ιωνία, καί νά ξεχαστεῖ στούς ξένους". Για τούτο επίσης η ιστορική του συνείδηση θα μείνει "μισοζαλισμένη" και "οκνηρή". Αντίθετα σε ό,τι αφορά στα αισθητικά όλα είναι άμεσα και έντονα, για τούτο και οι νύχτες της Ιωνίας είναι "εξαίσιες", τα πλούτη που αποκτά αργότερα "γυαλίζουν" μπροστά του και για τούτο, τελικά, η ποιητική του εμορφιά, και μετά από χιλιάδες χρόνια, είναι παρούσα και όλο "φως".

΄Ομως, για να είμαστε αντικειμενικοί, ένα μόνο παράδειγμα δεν αρκεί· αλλά δεν είναι δύσκολο να εντοπίσουμε πολύ περισσότερα. Το ίδιο, π.χ., συμβαίνει στο ποίημα "Μακρυά" (Α':57), και ειδικότερα στο στίχο "θἄθελα αὐτήν τήν μνήμη νά τήν πῶ". Ο Σαββίδης "μεταφράζει" πάλι: "Μνήμη = ανάμνηση". Ωστόσο στο ποίημα που προηγείται "Επέστρεφε" (Α':56), ο Σαββίδης στο στίχο "ὅταν ξυπνᾶ τοῦ σώματος ἡ μνήμη", παραδόξως, δεν παραπέμπει στην ανάμνηση. Και στις δυο περιπτώσεις όμως πρόκειται για ζεστές, έντονες στιγμές και κυρίως ολοζώντανες. Στο "Επέστρεφε" γίνεται λόγος για "επιθυμίες", για "αίμα", για "αγγίσματα" και για "δέρμα", με αποκορύφωμα στο τέλος: "᾽Επέστρεφε συχνά καί παῖρνε με τήν νύχτα, ὅταν τά χείλη καί το δέρμα ἐνθυμοῦνται". Το ίδιο και στο ποίημα "Μακρυά", πρόκειται πάλι για παρελθοντικά βιώματα, όπως και στο προηγούμενο, αλλά πολύ δυνατά, από "δέρμα", "γιασεμί" και "μάτια μαβιά"· έτσι κλείνει το ποίημα: "᾽Α ναί, μαβιά· ἕνα σαπφείρινο μαβί"[2].

΄Ολα αυτά πριμοδοτούν την άποψη ότι ένταση και ακτινοβολία αισθητική είναι το ζητούμενο και το ξεγύμνωμα της ψυχολογίας του ήρωα επίσης· ξεγύμνωμα τόσο ξαφνικό που δεν μπορεί παρά να "γυαλίζει". Για τούτο πιστεύουμε ότι η "μνήμη" στην ποίηση του Καβάφη είναι όντως ζωντανή και "γυαλιστερή" και όχι "ανάμνηση". Η μνήμη του είναι φαντασία δυνατή συνοδευόμενη από εκλάμψεις αυτοσυνειδησίας.

Όταν θέλει ο Καβάφης -και το κρίνει σκόπιμο-, κάνει χρήση της λέξης "ανάμνηση". Αυτό γίνεται δυο φορές· μια στο "Τρώες" (Α':26), όπου πράγματι οι Τρώες "ἀναμνήσεις κλαῖν κ᾽ αισθήματα", παλαιοτέρων -ιστορικών- ημερών. Τη δεύτερη στο ποίημα "θάλασσα του πρωιού" (Α':52), όπου οι αναμνήσεις σαφώς λειτουργούν μέσα από κάποιο ιστορικό (παρελθοντικό) πάχος: "κι ὄχι κ᾽ ἐδῶ τές φαντασίες μου, τές ἀναμνήσεις μου, τά ἰνδάλματα τῆς ἡδονῆς".

Κάποτε όμως δεν αρκούν τα παραδείγματα από έναν μόνο ποιητή ή συγγραφέα και χρειάζεται να αναφερθεί κανείς και σε άλλους. Εδώ θα άξιζε να θυμηθούμε το έργο του Μαρσέλ Προυστ. Είναι γνωστό ότι το επιβλητικό έργο του *Αναζητώντας το Χαμένο Χρόνο* είναι έργο μνήμης και μάλιστα της πιο δυνατής. Δεν χρειάζεται κάποιος να διαβάσει πολύ· ήδη από την πρώτη σελίδα διαπιστώνουμε με ποιο τρόπο η μνήμη αυτή είναι τόσο "υλική", τόσο παρούσα, που την αισθάνεται ο αφηγητής σωματικά, μέσα σε συνεχές πέρασμα από τον ύπνο στο ξύπνο, με σημείο αναφοράς την ανάγνωση κάποιου βιβλίου. Σημειώνει στην πρώτη κιόλας σελίδα του βιβλίου του: "μου φαινότανε ότι ήμουν εγώ ο ίδιος για όσα μιλούσε το βιβλίο: μια εκκλησία, ένα κουαρτέτο, η αντιπαλότητα του Φραγγίσκου του Πρώτου με τον Κάρολο τον Πρώτο" (Προυστ, 1973:3). Στη δεύτερη σελίδα τα πράγματα γίνονται ακόμη πιο ζωντανά, καθώς με αμεσότερο τρόπο περνούμε στο ίδιο το σώμα του αφηγητή που αισθάνεται ότι "γενά" με την ίδια του τη σάρκα (μεταφράζουμε):

΄“Αλλες φορές, όπως η Εύα γεννήθηκε από το πλευρό του Αδάμ, μια γυναίκα γεννιόταν κατά τη διάρκεια του ύπνου μου από μια άβολη θέση του μηρού μου. Φτιαγμένη από την ηδονή που μόλις είχα γευτεί, φαντοζόμουν ότι ήταν αυτή η ίδια που μου την προσέφερε. Το σώμα μου που ένιωθε τη δική του ζεστασιά μέσα στο δικό της αποζητούσε να ενωθεί μαζί του, ξυπνούσα” (σ. 4).

΄Ολα αυτά είναι “επιδημικά” συμπτώματα μνήμης, καθώς “πονά” το ίδιο το σώμα, κάτι που μας το είπε παρόμοια σχεδόν και ο Καρυωτάκης. Ο ίδιος ακριβώς μηχανισμός τίθεται σε εγρήγορση, σε ό,τι αφορά στην ένταση, αν ξαναδιαβάσουμε το “Επέστρεφε” του Καβάφη, καθώς η “μνήμη” λειτουργεί ως απο-ανάμνηση, φτιαγμένη από αίμα, χείλη, χέρια, αίσθηση, δέρμα κ.τλ:

᾽Επέστρεφε συχνά καί παῖρνε με,
αγαπημένη αἴσθησις επέστρεφε καί παῖρνε με-
ὅταν ξυπνᾶ τοῦ σώματος ἡ μνήμη,
κ᾽ επιθυμία παληά ξαναπερνᾶ στο αἵμα· (Α':56).

Το ξαναδιαβάζουμε παρόμοια σχεδόν πολλές φορές στον Καβάφη -με λάμψεις και εκλάμψεις-, όπως, π.χ., στο “΄Οταν διεγείρονται”: “Προσπάθησε νά τά κρατήσεις, ποιητή, / ὅταν διεγείρονται μές στό μυαλό σου / τήν νύχτα ἤ μές τήν λάμψι τοῦ μεσημεριοῦ (Α':81).

Για να φανεί καλύτερα πόσο δυνατά και “σωματικά” είναι όλα αυτά θα μπορούσαμε εδώ να αναφέρουμε και την τραυματοφιλία του Καβάφη, η οποία δεν μπορεί παρά να είναι άμεσο αποτέλεσμα των όσων είπαμε ως τώρα -καθώς ήρωες του Καβάφη τραυματίζονται, π.χ., σε καυγάδες. Είναι ενδιαφέρον να δει κανείς από πολύ πιο κοντά τέτοιου είδους σκηνές -κυρίως την αμεσότητητά τους-, η οποία συνεπάγεται αισθητικές αποθεώσεις (η μνήμη εδώ παίζει το βασικό ρόλο), αλλά συμπίπτει με τον τραυματισμό του σώματος· η ιστορία εγράφεται κυριολεκτικά πάνω στο δέρμα και στη σάρκα των υποκειμένων· αλήθεια, καλύτερη “ενσάρκωση” του λόγου από αυτή δεν μπορεί να φανταστεί κανείς.

Για τον Καβάφη το θέμα δεν τίθεται με όρους ψυχαναλυτικούς, και δεν μπορούσε να γίνει κάτι τέτοιο.΄Ομως ο φιλοτραυματισμός, εγείρει τη βαθύτερη και αμεσότερη σχέση τραυματισμού και μνήμης, αλλά και την “οικονομική” τους διαχείρηση, καθώς αρχίζουν οι μηχανισμοί εκείνοι που τα μετουσιώνουν αισθητικά, συνήθως κάτω από τη βίαια λάμψη, το μεσημέρι ή “περί τά μεσάνυχτα”, όπως το διαβάζουμε στο “Εν πόλειτης Οσροήνης” για το Ρέμωνα: “τ᾽ ὡραῖο του σῶμα στό κρεβάτι φώτιζε ἡ σελήνη. / […] ὁ νοῦς μας πῆγε στόν πλατωνικό Χαρμίδη” (Α':76).

*

Ο Φρόυντ στο βιβλίο του *Πέραν της Αρχής της Ευχαρίστησης* φροντίζει να δηλώσει ότι "η συνείδηση θα γεννηθεί εκεί που σταματά η μνήμη-ίχνος" (1922:28). Με άλλα λόγια -και για να το εκλαϊκεύσουμε-, οι πιο ισχυρές ψυχικές δονήσεις δεν είναι δυνατόν να γίνουν αντιληπτές άμεσα από τη συνείδηση, αν και προηγούνται αυτής· τούτο είναι θεμελιώδους σημασίας και καταλυτικής αντίληψης που κατοχυρώνει την υπόσταση της ψυχανάλυσης. Ο Μπένιαμιν, ακολουθώντας το Φροϋδικό σκεπτικό, στο βιβλίο για το Μπωντλαίρ, σημειώνει αναφερόμενος στον Προυστ: "Είναι αυτό που στη γλώσσα του Προυστ σημαίνει το εξής: στοιχείο της αθέλητης μνήμης μπορεί να είναι ό,τι δεν είχε βιωθεί συνειδητά από το υποκείμενο" (1982:156). Ο Μπένιαμιν, παράλληλα εδώ, εμπλέκει και μεταρυθμίζει το Μπέρξον, αφού αυτό που στοιχειοθετεί τη μπερξονική "καθαρή" μνήμη (ενατένιση) τώρα θα πρέπει να εκλαμβάνεται ως "αθέλητη" μνήμη. Η διαφορά ακούγεται μικρή, αλλά με δραματικές θεωρητικές συνέπειες. Η δεύτερη ("αθέλητη" μνήμη) είναι αυτή, π.χ., η οποία χαρακτηρίζει το έργο του Προυστ. Παράλληλα, το πέρασμα από το ένα στο άλλο, δηλώνει τη μετάβαση από την ενεργετικότητα στην παθητικότητα: η δεύτερη είναι πιο άμεση και, εφόσον αποκαλυφθεί, μπορεί να "λάμψει" εκτυφλωτικά.

Για τούτο και η αποκάλυψη των βαθύτερων και οργανικότερων μηχανισμών της μνήμης μπορεί να είναι μόνο "συμπτωματική", "τραυματική", σαν να δοκιμάζεται το ίδιο το σώμα.΄Η αντίστροφα: η μνήμη στην πραγματικότητα μπορεί να τυλίξει με προστατευτικά "ρούχα" τις εντυπώσεις, για να τις ξαναπροτάξει πιο ισχυρά -αν υπάρξουν οι κατάλληλες (και ρηξικέλευθες) συνθήκες-, ενώ, αντίθετα, η ανάμνηση τις καταστρέφει. Μνήμη και ανάμνηση είναι λοιπόν στο βάθος αντίπαλλοι και διαχειρίζονται το εύφλεκτο υλικό με εντελώς διαφορετικό, όσο και απαραίτητο, τρόπο.

Καθώς λοιπόν "διαρηγνύεται" η μνήμη, οι ψυχικές διαδικασίες "ανθίζουν" κυριολεκτικά πάνω στο σώμα (θυμίζουμε εδώ τα "άνθη του κακού" του Μπωντλαίρ) με τικ αυτοματισμών και φωτισμούς έντονα "γυαλιστερούς" και "ομοιοπαθητικούς" και με εκφραστική εγγύτητα ταυτολογίας (και ταυτοχρονίας-ταυτοτοπίας). Ας θυμηθούμε, π.χ., εκείνο τον καταπληκτικό στίχο του Καβάφη για τις φωνές: "Κάποτε μές στήν σκέψη τές ἀκούει τό μυαλό". Ο Φρόυντ στο σημείο αυτό μπορεί να σταθεί πολλαπλά χρήσιμος[3].

Για να το ξεκαθαρίσουμε ακόμη μια φορά: Δεν υποστηρίζουμε εδώ ότι ο Καβάφης κάνει ψυχανάλυση, η οποία είναι εντελώς διαφορετικό πράγμα. Απλά υποθέτουμε ότι οι δημιουργοί (άλλοι περισσότερο, άλλοι λιγότερο) και ειδικότερα ο Καβάφης, χωρίς να το προγραμματίζουν, κινούνται πολύ κοντά σε περιοχές που εγείρουν ευαισθησίες,

τις οποίες "επιστημονικά" μπορεί να προσεγγίσει η ψυχανάλυση. Τούτο ενισχύεται από το γεγονός ότι πολλές φορές οι ψυχαναλυτές καταφεύγουν στην ανάλυση καλλιτεχνικών έργων για να στηρίξουν θεμελιώδεις απόψεις των εργασιών τους.

Για να κλείσουμε τούτη την ενότητα θα πρέπει να αναφέρουμε ότι ο Βρασίδας Καραλής, σε μια ενδιαφέρουσα μελέτη του "Ενδοπολιτισμικές διαφοροποιήσεις στην ποίηση του Κ. Π. Καβάφη", αναφέρεται στα θέματα που μας απασχολούν εδώ. Είναι χαρακτηριστικό ότι ως υπότιτλο της εργασίας του ο Καραλής σημειώνει: "Ο ελληνισμός ως σωματική επιφάνεια". Αυτό μας οδηγεί στην καρδιά της δικής μας προβληματικής καθώς στο σχετικό κείμενο υπογραμμίζεται ότι "ο Καβάφης υποκαθιστά την εμπειρία καθαυτή με τα αντικείμενα που την προσδιορίζουν και την περιβάλλουν", ότι η μνήμη λειτουργεί ως "προέκταση και παράταση μέσω της γλώσσας μιας κατάστασης σωματικής διέγερσης". Και τούτα είναι άμεση απόρροια του γεγονότας ότι ο "ελληνισμός" δεν είναι άλλοθι για τον Καβάφη αλλά "*τελική* συνθήκη υπάρξεως του λόγου", και ακόμη: "Σε γενικές γραμμές, θα υποστηρίζαμε ότι ο ελληνισμός του Καβάφη είναι μια σωματική αντίδραση, το σύμπτωμα μιας Nachtrag, κατά τον Σίγκμουντ Φρόυντ, μιας μετατιθεμένης ενέργειας [...]". (Καραλής: 10).

Και άλλες "διορθώσεις"

Ο Σαββίδης δεν "διορθώνει" την αναγνωστική μας πρόσληψη μόνο στα παραδείγματα που αναφέραμε ως τώρα. Στα θέματα φωτοληψίας κ.τλ., που θα εξετάσουμε και πιο κάτω, επιμένει να γίνεται πολύ συγκεκριμένος. Δυο τρία μόνο παράδειγμα εδώ. Στο ποίημα "Απ" τες εννιά" (Α':63), τη λέξη "είδωλον" ("Τό εἴδωλον τοῦ νέου σώματός μου") το αποδίδει ως "εικόνα" (Α':121). Είναι εντυπωσιακή αυτή η "διόρθωση", αφού αφαιρεί όλη την αντανακλαστική αμεσότητα του ειδώλου και το υποβαθμίζει σε μια μακρινή και λίγο εικαστική ανταπόκριση.

Στο ποίημα "Ηρώδης" επίσης -που ανήκει στην "ψυχολογική" κατηγορία των ποιημάτων-, καθώς τα παιδιά της Αλεξάνδρειας μαζεύονται σε "ἐκλεκτά τραπέζια" για να μιλήσουν για φιλοσοφία και έρωτα, τότε, λέει ο ποιητής: "ἔξαφν ἀφηρημένα σιωποῦν" και αφήνουν τα ποτήρια τους "ἄγγιχτα" συλλογιζόμενα τήν τύχη τοῦ Ηρώδη. Ο Σαββίδης κρίνει σκόπιμο στα σχόλια να εξηγήσει: "ἄγγιχτος = ἀνέγγιχτος".

Γιατί το κάνει αυτό; Δύσκολο να εξηγήσει κανείς αφού το άγγιχτος, ούτως ή άλλως, σημαίνει ανέγγιχτος. Θέλει, φανταζόμαστε, να μας προλάβει μην κάνουμε το λάθος και το συνδέσουμε με το αγγίζω. Γιατί άραγε ο Καβάφης δεν έγραψε "ανέγγιχτα"; Πιστεύουμε ότι όχι γιατί "δεν γνώριζε ελληνικά", αλλά γιατί ακριβώς το "ανέγγιχτο" εδώ, για να αποκαλυφθεί η έντασή του, πρέπει να μείνει όσο το

δυνατό πιο κοντά στο αντίθετό του, το "αγγίζω"· με άλλα λόγια: τα ποτήρια ήταν τόσο ανέγγιχτα σαν να τα άγγιζε κάποιος: σαν να αγγίζεται το ανέγγιχτο.

Το ίδιο μπορεί να ισχύει στο ποίημα "Η συνοδεία του Διονύσου", όπου διαβάζουμε ότι ένας από τους ακόλουθους του θεού είναι ο

"Ἡδύοινος ὁ μαλθακός" με μάτια μισόκλειστα: "ὑπνωτικός", τονίζει με ιδιαίτερο τόνο ο Καβάφης. Ο Σαββίδης μεταφράζει το "υπνωτικός" ως "ὑπναλέος". Και όμως άλλο το "υπνωτικός" και άλλο το "υπναλέος"· διαφορετική ατμόσφαιρα και συναίσθημα και για τον "ακόλουθο" του θεού, αλλά (και ίσως περισσότερο) για τον αναγνώστη.

Με το ίδιο πνεύμα και άλλα πολλά σχόλια του Σαββίδη, όσο και αν φαίνονται "φιλολογικά" ορθά, αναγκάζουν τον πιθανό αναγνώστη σε μια πρόσληψη περιοριστική και μονόδρομη, απόρροια ιστορικού και, κάποτε, σχολαστικού "ορθολογισμού". Μέσα από το πλαίσιο αυτό, ξαναγυρίζοντας στον "Οροφέρνη" και διαβάζοντας με μεγαλύτερη προσοχή το ποίημα μπορούμε τώρα να προβούμε και σε κάποιες άλλες διαπιστώσεις· ο εξής στίχος, π.χ.:

Τό τέλος του κάπου θά γράφτηκε κ᾽ ἐχάθη·
ἤ ἴσως ἡ ἱστορία νά τό πέρασε,
καί, μέ τό δίκιο της, τέτοιο ἀσήμαντο
πρᾶγμα δέν καταδέχτηκε νά τό σημειώσει.

Ακολουθώντας την αξιολογική κλίμακα με την οποία αρχίσαμε αυτή την εργασία γίνεται φανερό ότι ο Οροφέρνης τοποθετείται στην τρίτη ψυχολογική κλίμακα, μετά την ιστορία (προς την αισθητική), όπου "περνά" στην ουσία ο Οροφέρνης. Με τη σκέψη αυτή τώρα μπορούμε να σταθούμε πιο διακριτικά σε κείνο το αμφίβολο "πέρασε" του δευτέρου στίχου του αποσπάσματος. Ο Σαββίδης "διορθώνει", σχεδόν φυσιολογικά και αναμφισβήτητα: "πέρασε=προσπέρασε".

Και όμως εμείς θα προτιμούσαμε εκείνο το "πέρασε" να μείνει ατόφιο, όπως είναι, χωρίς άλλα υποκατάστατα. Γιατί, σαφώς μπορεί η Ιστορία να "προσπερνά" τον Οροφέρνη αλλά δεν συμβαίνει μόνο αυτό. Εκείνο που κυρίως συμβαίνει είναι ότι μόνο με τον τρόπο αυτό ο Οροφέρνης μπορεί να "περάσει" κάπου αλλού, δηλαδή στην αισθητική κλίμακα. Είναι σίγουρο ότι εδώ έχουμε έναν από τους πιο περίεργους στίχους, αφού δηλώνεται το ιστορικό ξεπέρασμα, αλλά στην ουσία εκφράζεται η ψυχική έξαρση του υποκειμένου σε μια ανώτερη κατάσταση, την οποία ενδομύχως λαχταρά και επικυρώνει ο ποιητής. Η σύγκρουση των δυο καταστάσεων δημιουργεί εκφραστική αβεβαιότητα, την οποία ο Σαββίδης σπεύδει να διορθώσει.

Στομώνει όμως έναν "πρωτόγονο" στίχο, όπου ανάγλυφα τυπώνονται δυο πράγματα ταυτοχρόνως. Και τούτο, με όλη την καλή φιλολογική θέληση, δεν είναι δυνατόν να γίνει κατανοητό, παρά σαν "βιολογικό" έκθεμα, που μόλις ανασύρθηκε από τη γη και "γυαλίζει", τέτοιο ακριβώς που είναι. Απαντούμε λοιπόν ότι ακόμη και στην περίπτωση που ο Καβάφης γράφει κάτω από την επίρροια της "περιορισμένης" ελληνομάθειάς του, ψυχολογικά, λειτουργεί διαφορετικά από ό,τι στο "γραμματικό" επίπεδο. Αν δηλαδή στο νου του έχει την Ιστορία που προσπερνά τον Οροφέρνη, ψυχικά ήδη βρίσκεται κάπου αλλού: στο αισθητικό "πέρασμα" του σχετικού ήρωα. Τούτο δεν μπορεί τίποτα να το αναχετίσει και προηγείται με φαντασμαγορίες, ξαφνικά "γυαλίσματα" και, αυτόματα, γραμματικές παραδοξολογίες.

*

Το καταλαβαίνουμε ότι τα παραπάνω δεν μπορεί να πείσουν ασυζητητί. Δεν μας μένει λοιπόν παρά να επιστρατεύσουμε και άλλα παραδείγματα, γύρω από την έννοια του "περνώ", για να φανεί καλύτερα αυτό που προσπαθούμε να πούμε. Το "περνώ" είναι αισθητική εμμονή του ποιητή και καθορίζει την ποιητική του δουλειά με μοναδική νομοτέλεια και αποτελεσματικότητα. Η έννοια του "περνώ", πέραν όλων των άλλων, δίνει στον Καβάφη την πρωτοκαθεδρία στα θέματα του μοντερνισμού και τον ανακυρήσσει πρώτο διδάξαντα στο επίπεδο της σύλληψης του φαινομένου εκείνου που προάγει κάθε εύθραυστο και ευμετακίνητο αντικείμενο (ή κατάσταση) σε πρωταρχικό γνώρισμα της αισθητικής λειτουργικότητάς του. Με την έννοια αυτή στον Καβάφη η χρήση του "περνώ", τις περισσότερες φορές, είναι καταλυτικής σημασίας και σημαδεύει τη στιγμή της αισθητής "μετατόπισης", η οποία, αμέσως, γίνεται αισθητική. Πρόχειρα εδώ να θυμίσουμε το "Απολείπειν ο θεός Αντώνιον" (Α': 20), καθώς "περνά" ο αόρατος θίασος και όλα αλλάζουν. Επίσης το "Ιωνικόν" (Α': 53), όπου την ατμόσφαιρα των λόφων της Ιωνίας "περνά σφρίγος" από τη ζωή των αρχαίων θεών. Το ίδιο επαναλαμβάνεται στο "πολύ σπανίως" (Α': 49), στο "Πέρασμα" (Α': 86), και άλλα πολλά.

Το παράδειγμα των "Ατελών" ποιημάτων

Ίσως δεν θα μπορούσε να υπάρξει καλύτερη απόδειξη από όσα υποστηρίζουμε εδώ από τα *Ατελή Ποιήματα* που κυκλοφόρησαν το 1994. Και τούτο γιατί εκεί μπορεί να φανούν καθαρότερα τα οριακά και αποφασιστικά στάδια δημιουργίας ενός ποιήματος, που για τον Καβάφη, είναι πάντα υπόθεση φοβερά προσεκτική. Τίποτε δεν αφήνεται στην τύχη. Θα πάρουμε εδώ για παράδειγμα το ποίημα "Στην προκυμαία" (1994: 99):

Νύχτα μεθυστική, στά σκοτεινά, στήν προκυμαία.
Ϙ ἔπειτα στό μικρό δωμάτιον τοῦ πορνικοῦ
ξενοδοχείου -ὅπου δοθήκαμε πλήρως στό νοσηρόν μας πάθος· ὅλες
τίς ὧρες, στόν "δικό μας" ἔρωτα-
ώς πού τά τζάμια γυάλισαν μέ τήν καινούρια μέρα.

Τῆς νύχτας τῆς ἀποψινῆς μοιάζει ἡ μορφή
μέ ἀνέστησε μιά νύχτα περελθόντος μακρυνοῦ.

Χωρίς σελήνη, πολύ σκοτεινή
(ὡς σύμφερνε). Τῆς συναντήσεώς μας
στήν προκυμαίαν· εἰς ἀπόστασιν
μεγάλην ἀπ᾽ τά καφενεῖα καί τά μπάρ (σ. 99).

Η Renata Lavagnini μας παρουσιάζει τα στάδια γραφής του σχετικού ποιήματος (1994: 95-99). Γίνεται σαφές ότι πρόκειται για ποίημα "ανάμνησης", όπως θα το ήθελε μια πρώτη ανάγνωση. Και όμως δεν είναι, γιατί πρόκειται και πάλι για ποίημα μνήμη. Τα σημαντικότερα γεγονότα ανήκουν στο παρελθόν, αλλά εδώ με τρόπο τόσο άμεσο και παρόντα: "νύχτα μεθυστική, στά σκοτεινά, στήν προκυμαία"· η άλλη "μορφή" που εμφανίζεται ως παρόν δεν είναι παρά η πρόφαση για να τονιστεί η δύναμη και η αμεσότητα της μνήμης, η οποία "ανασταίνει", κατά τα λόγια του ποιητή, το μακρινό παρελθόν.

Μέσα από τη σχετική ένταση θα μπορούσαμε να στοιχηματίσουμε ότι νομοτελειακά θα πρέπει κάποιος να περιμένει κάτι που να "αντανακλά" το εσωτερικό άναμμα. Πράγματι κάτι τέτοιο γίνεται στον πέμπτο στίχο με το χαρακτηριστικό "γυάλισμα": "ώς πού τά τζάμια γυάλισαν μέ τήν καινούρια μέρα". Η ένταση αυτή αποδίδεται πιο ανάγλυφα αν δει κανείς την αμφιταλλάντευση του ποιητή ανάμεσα στην παθητική σύνταξη: "ώς πού τά τζάμια γυάλισαν μέ τήν καινούρια μέρα", όπως το διαβάζουμε στο "τελευταίο" ποίημα που υιοθετείται από την επιμελήτρια, και μια άλλη εκδοχή που σκεφτότανε ο Καβάφης -και δίνεται σε υποσημείωση στη φιλολογική επεξεργασία της Lavagnini-, σε ενεργετική διάθεση αυτή τη φορά: "ώς πού τά τζάμια γυάλισε η καινούρια μέρα".

Για τούτο και σε ένα άλλο "ατελές" ποίημα, στο "Του έκτου ή του εβδόμου αιώνος (σ. 255) τονίζεται ο τρόπος με τον οποίο οφείλουμε να ζούμε το μακρινό παρελθόν. "Δέν εἶν᾽ ἀφύσικον ἄν ἔτσι αἰσθηματικά / τήν ἐποχή της [Αλεξάνδρειας] ἀτενίσομεν αὐτήν". Στο "Γέννεσις ποιήματος" (αξίζει τον κόπο να δει κανείς πώς φτιάχνεται αυτό

το ποίημα, σσ. 123-126), πάλι στα *Ατελή*: το όλο γίνεται πιο άμεσο με "φως", "φαντασία" ("*νά* ἡ φαντασία", διαβάζουμε σε μια παραλλαγή, υπογραμμισμένο το να από τον ποιητή) και "είδωμα σαρκός". Εδώ ο ποιητής θα μπορούσε να πει "είδωλο", ή "ίνδαλμα", αλλά προτιμά το νεολογισμό "είδωμα", που είναι πιο άμεσο, πιο ψηλαφητό και πιο δυνατό από την "εικόνα":

Μιά νύχτα πού τό φῶς τ᾽ ὡραῖο τῆς σελήνης
στήν κάμαρή μου ἐχύθη… ἡ φαντασία, κάτι
παίρνοντας τῆς ζωῆς: πολύ λίγο πρᾶγμα-
μιά μακρυνή σκηνή, μιά μακρυνή ἡδονή-
ἕνα εἴδωμα δικό της ἔφερε τῆς σαρκός,
ἕνα εἴδωμα δικό της σέ κλίνη ἐρωτική…

Ραθυμία – φωτοθυμία

Υπενθυμίζουμε ότι το "γυαλίζω" εδώ χρησιμοποιήθηκε παραδειγματικά και θα μπορούσε το ίδιο πνεύμα να ανιχνευθεί και σε άλλα ποιήματα με αντίστοιχα αποτελέσματα. Πρόκειται πάντως για τακτικές και υποχρεωτικές πυροδοτήσεις των αισθήσεων. Κανένα άλλο ίσως ποίημα δεν θα μπορούσε να αποδώσει την οργανική αυτή ανάγκη, όσο το ποίημα "Πολυέλαιος" (Α':60). Εκεί γίνεται ολοφάνερο -σαν σε αισθητικό μανιφέστο, ποιο είναι το μεγάλο αυτό κόρωμα που ρυθμίζει την εσωτερικότερη βούληση του ποιητή. Και έτσι, ένα ποίημα που δεν θεωρείται από τα αριστουργήματα του Καβάφη, και ίσως η κριτική το "περνά" με γοργό βήμα, μπορεί να αποκτήσει όλως ιδιαίτερη σημασία.

Και η σημασία αυτή ενισχύεται από το γεγονός ότι γράφτηκε το 1914. Ανήκει λοιπόν στα φτασμένα ποιήματα του Καβάφη, στη μέση ίσως της ποιητικής του ωριμότητας. Είναι σαν να το καταθέτει εκεί σταθερά και μετά από πολύ σκέψη, κάτι σαν αισθητική διαθήκη. Ο χώρος είναι βέβαια εσωτερικός για την ενδυνάμωση των εντάσεων. Αλλά τι διαφορά αλήθεια από άλλους ποιητές, όταν στην ώρα της ωρίμανσής τους, αρχίζουν να επιζητούν σκοτεινότερους τόπους (πολλές φορές, μέσα από το δαντικό σύνδρομο):

Σέ κάμαρη ἄδεια καί μικρή, τέσσαρες τοῖχοι μόνοι,
καί σκεπασμένοι μέ ὁλοπράσινα πανιά,
καίει ἕνας πολυέλαιος ὡραῖος καί κορόνει·
καί μές στή φλόγα του τήν καθεμιά πυρόνει
μιά λάγνη πάθησις, μιά λάγνη ὁρμή.

Μές στήν μικρή τήν κάμαρη, πού λάμπει ἀναμένη
ἀπό τοῦ πολυελαίου τήν δυνατή φωτιά,
διόλου συνειθισμένο φῶς δέν εἶν᾽ αὐτό πού βγαίνει.
Γι᾽ ἄτολμα σώματα δέν εἶναι καμωμένη
αὐτῆς τῆς ζέστης ἡ ἡδονή.

Οι λέξεις είναι εκεί, όλες φορτισμένες να το θυμίζουν -έστω φτιαχτά, για έναν τέτοιο "ηλεκτρικό" πολυέλαιο. Εδώ προκαλούμε πάλι, γιατί ο ηλεκτρισμός δεν είχε φτάσει ακόμη στην Αλεξάνδρεια και ο Σαββίδης στις "σημειώσεις" του μάς αφήνει στο σκοτάδι, αφού δεν κάνει κανένα σχόλιο. Δεν κάνει το ίδιο όμως στο ποίημα "Απ᾽ τες εννιά" (Α':63)· εκεί για το στίχο "απ᾽ τες εννιά άναψα τη λάμπα", παρεμβαίνει ως εξής: "λάμπα = πετρελαίου" (Α':121). Διαφωνούμε ριζικά βέβαια, όχι μόνο γιατί πρόκειται για την έννοια "λάμπα" (και όχι μια συγκεκριμένη "μάρκα"), αλλά και γιατί ταυτίζεται το υποκείμενο που μιλά με τον ίδιο τον Καβάφη, το λάθος που έχει γίνει κατ᾽ επανάληψη.

Περιττό να δώσουμε εδώ τα πιθανά σενάρια μιας τέτοιας "λάμπας"· Για τους δύσπιστους μόνο να ακούσουμε πάλι τον προειδοποιητικό στίχο του ίδιου του ποιητή, από τον "Πολυέλαιο", που διαβάσαμε πριν λίγο: "διόλου συνειθισμένο φῶς δέν εἶναι αὐτό πού βγαίνει". Αλλά και τίποτε δεν ήταν "συνηθισμένο" για τον Αλεξανδρινό.

Είναι ενδιαφέρον από την άποψη αυτή να σχολιάσουμε τι γίνεται με το ποίημα "Επήγα" (Α':59). Εκεί, για το στίχο "επήγα μες στη φωτισμένη νύχτα", ο Σαββίδης απλώς μεταφέρει το σχόλιο του Αλέκου Σεγκόπουλου: "Βέβαια ὅτι δέν πρόκειται γιά κανένα ρωμαντικό φώτισμα τῆς σελήνης" (Α':121). Δεν μας λέει όμως ο Σαββίδης τι μπορεί να είναι αυτός ο "φωτισμός" και ποια η πηγή του -και καλά κάνει, αφού είναι ψυχολογικός και μάλιστα έμμονα ψυχολογικός. Να θυμίσουμε μόνο εκείνο τον άλλο ομότροπο στίχο από το "Ένας θεός των": "μές στές σκιές καί μές στά φῶτα τῆς βραδυᾶς" (Α':73). "Ψυχολογικοί" αποδεικνύονται και στίχοι από το ποίημα "Από υαλί χρωματιστό", καθώς ο αφηγητής "συγκινείται πολύ" από το "χρωματισμό" και τους γυαλιστερούς ιριδισμούς όχι γνήσιων πολυτίμων λίθων, αλλά από "κομάτια ἀπό ὑαλί, κόκκινα, πράσινα ἤ γαλάζια".

Με το σκεπτικό αυτό μπορεί να γίνει κατανοητό και το σχεδόν περιττό δίστιχο "πλάϊ στό παράθυρο ἦταν τό κρεβάτι· ὁ ἥλιος τοῦ ἀπογεύματος τῶφθανε ὥς τά μισά", από το "Ο ήλιος του απογεύματος" (Β':7). Και μπορεί να κατανοηθεί γιατί, στο συγκεκριμένο ποίημα, και στο συγκεκριμένο πλαίσιο, ο μισός φωτισμός εξαγοράζει όλο το ψυχικό υπόστρωμα του υποκειμένου. Έτσι το δίστιχο αυτό -αν και ακούγεται λίγο αδέσποτο-, τελικά, αποδεικνύεται κεντρικό σημείο αναφοράς και αναντικατάστατο.

Τούτο είναι σημαντική στιγμή της καβαφικής ποιητικής και εντάσσεται στο κέντρο των "τεχνικών" του επιλογών για να φτιάξει τα ποιήματά του. Η "λάμψη" (μισή ή ολόκληρη, ατόφια ή φτιαχτή) είναι που πυροδοτεί το όλο και αυτή έχει τη δυνατότητα όχι μόνο να "φτιάξει" τα ποιήματα αλλά κυρίως να τα κατατάξει στην ψυχολογία των υποκειμένων που παίρνουν μέρος, καθώς επίσης και να μπορέσει με σχετική άνεση και με πρισματικό τρόπο να αποδώσει δυο ή και περισσότερες πόζες ταυτοχρόνως.΄Ετσι, όσο και αν τα ποιήματα είναι γραμμένα σε πρώτο πρόσωπο δεν σημαίνει ότι ανταποκρίνονται σε μια καβαφική "εξομολόγηση", αλλά στο ότι ο Καβάφης έχει τη δυνατότητα να "σταματά" τους ήρωές του σε μια ψυχολογική πόζα (όπως είπαμε) που τα φωτίζει ακαριαία. Μόλις τα φωτίσει, τα "φωτογραφίζει σχεδόν, στο πλαίσιο και επίπεδο που ανήκουν. Εκεί, ξαφνιάζεται ίσως και το ίδιο το υποκείμενο από τα αποτελέσματα, και, όσο δεν μπορεί (και δεν πρέπει) να τα εκλογικεύσει, τόσο μεγαλύτερη συγκίνηση και "θέρμη" προκαλεί. Το "έκτυπον", η κόπια ενός αρχετύπου, που εκπίπτει ξαφνικά, συλλαμβάνεται αισθητά, ζωντανά, με συγκίνηση, αλλά και εικονικά (αντανακλαστικά), σημείωνε ο Καντ.

*

Παράδοξα όμως, τις περισσότερες φορές, πρόκειται και για χαλάρωμα.΄Ετσι, η μοναδική και "πυρωμένη" ένταση, είναι συχνά καρπός μιας χαλαρωτικής διάθεσης του ατόμου να αφεθεί στα πράγματα. Δεν είναι παράδοξο αυτό· κρυσταλλώνει μια από τις πιο χαρακτηριστικές στιγμές του μοντερνισμού, αφού το ένα (ένταση) επικαλείται αμέσως το άλλο (χαλάρωμα). Από δω πηγάζει όλο το ποιητικό spleen, από δω "μιλά" η γνωστή "άρρωστη" Μούσα, αλλά και από δω μας έρχονται όλα εκείνα τα έργα που τεντώνουν την ποιητική έκφραση και τα αισθήματα σε βαθμό που πάνε να "σχιστούν" στα δυο, ή να φανερωθούν "γυαλιστερά", όπως και στη φωτογραφία.

΄Ετσι, π.χ., στο ποίημα του Καβάφη "Στο θέατρο" (1994: 102) δεν είναι καθόλου τυχαίο ότι όλα εξελίσσονται μέσα σε ένα κατεξοχήν "οπτικό" περιβάλον, όπως το θέατρο.΄Ολα αρχίζουν με μια εγκατάλειψη και βαριεμάρα ("βαρέθηκα νά βλέπω τήν σκηνή"), καθώς ο ήρωας γυρίζει και "βλέπει" ένα πρόσωπο, γνωστό ή άγνωστο, δεν ξέρουμε (και δεν έχει σημασία να μάθουμε)· τούτο το "χαλάρωμα" επιτείνεται και από την "κουρασμένη ομορφιά" του αντικειμένου.΄Ολα αυτά είναι απαραίτητες συνθήκες για να μπορέσει ο παρατηρητής να φτιάξει την εικόνα ("σέ φανταζόμουν καί σέ εἰκόνιζα", δηλώνει χαρακτηριστικά). Η ψυχολογική βάση εδώ είναι ακριβώς η ίδια όπως συμβαίνει με τους φωτισμούς και τα γυαλίσματα: κάτι χαλαρώνει ή χάνεται για να "λάμψει" αργότερα πιο πολύ, μέσα από τη απότομη συστολή του χρόνου: "΄Ο,τι βραχύει το χρόνο δίνει την αίσθηση της ευχαρίστησης", δήλωνε πάλι ο Καντ.

Στο σημείο αυτό ξανασυναντούμε το Μπωντλαίρ (στον οποίο αναφερθήκαμε στην αρχή αυτής της εργασίας) καθώς επίσης και τη μεγάλη του αδυναμία για τα νυχτερινά οράματα, τις ξαφνικές φαντασμαγορίες, τους αινιγματικούς πυρσούς, τις αντανακλάσεις κ.τλ. Το ξέρουμε ότι ο Καβάφης έχει διαβάσει και αφομοιώσει το μεγάλο ποιητή. Όμως έχει τη δυνατότητα να συλλάβει τα βαθύτερα νοήματα των αισθητικών του σκιρτημάτων, καλύτερα από τον καθένα. Είναι γνωστό ότι το μπωντλαιρικό ποιητικό κλίμα εισέρχεται στις σκοτεινές παρυφές αυτού που χαρακτηρίστηκε ως "παρακμιακή ποίηση".

Όμως ο Καβάφης δεν "διαβάζει" παρακμιακά το μεγάλο ποιητή. και ούτε είναι αυτή η πρωτεραιότητά του. Η προσέγγιση του Καβάφη στον Μπωντλαίρ γίνεται "συμπτωματικά", μέσα από το "ξάφνιασμα", αλλά και το "στενό κύκλο ηδονής", όπως το έθεσε με μοναδικό τρόπο ο ίδιος ο Καβάφης:

> Διάβαζα απόψε γιά τόν Baudelaire. […] Καί μέ φαίνεται ὅτι ο Baudelaire ἦταν κλεισμένος μέσα σέ πολλή στενό κύκλον ἡδονῆς. Χτές τήν νύχτα αἴφνης· ἤ τήν παρελθοῦσα Τετάρτη· καί τόσες ἄλλες φορές ἔζησα, κ᾽ ἔπραξα, καί φαντάστηκα, καί σιωπηλά ἐρρύθμισα πιό παράξενες ἀπολαύσεις (1983: 42).

Το βλέπουμε εδώ: "έζησα", "έπραξα", "φαντάστηκα", "ρύθμισα": όλο το ψυχολογικό φάσμα που συνοδεύεται σχεδόν πάντα από την "στενή" ηδονή και την "ήδονικήν "agitation" τῆς φαντασίας", όπως το θέτει αλλού ο Καβάφης (1983: 23) και ιριδίζει εδώ με κείνο το ακαριαίο "αίφνης":

Ο στρατηγός που οδηγεί

Με όλα όσα είδαμε ως τώρα γίνεται σαφές ότι τα σχόλια και οι ερμηνευτικές απόψεις για την ποίηση του Καβάφη αξίζει τον κόπο να ξαναεξεταστούν προσεκτικότερα. Η φιλολογική "φροντίδα", όσο πιο πολύ αντικειμενική φαίνεται τόσο πιο ευάλωτη είναι σε περιπτώσεις όπως εκείνη του Καβάφη, ο οποιος δεν φαίνεται να άφηνε τις λέξεις στην τύχη. Γνωρίζουμε εξάλλου πόσο "στρατηγικός" υπήρξε αυτός ο ποιητής, αφού -κατά παράδοξο τρόπο-, είναι ο ποιητής που κετεξοχήν μιλά για στρατηγούς και στρατηγικές[4]. Υπό την έννοια αυτή ο "ιστορικός" Καβάφης για μας δεν σημαίνει τίποτε άλλο παρά "στρατηγικός" ποιητής, προσεκτικός, μετρημένος και κυρίως "φωτογραφικός", όπως ακριβώς συμβαίνει όταν προσπαθούμε να αποδώσουμε τη φυσιογνωμία ενός προσώπου· για τούτο πιστεύουμε τόσες πολλές φορές γίνεται λόγος για πορτραίτα στην ποίησή του.

Μετά το θάνατό του όμως έγιναν συντονισμένες προσπάθειες να "αποκατασταθεί" φιλολογικά το έργο του, λες και ο ίδιος το άφησε κάπως απροστάτευτο. Η όλη

προσπάθεια ήταν απόρροια μιας "ορθολογιστικής" τάσης να "τακτοποιηθεί" το έργο του· το ίδιο έγινε και με τον Κάλβο. Η νεότερη Ελλάδα έπρεπε πρώτα πρώτα να "διδαχθεί". Πώς διδάσκεται κανείς; Με ορθολογικές αποτίμησεις, διδακτισμό, και, κυρίως, ιστορική προσέγγιση.

Πρώτοι ευθύνονται πολλοί. Μεγάλη μερίδα ευθύνης πέφτει βέβαια στο Σεφέρη. Με τον "αβέβαιο" Αλεξανδρινό είχε μεγάλα προβλήματα και προσπάθησε να τον διαβάσει "ορθά' -όπως θα ταίριαζε σε ένα "απλό" Μακρυγιάννη και ιστορικά. Το σημειώνει στον "Πρόλογο" της πρώτης έκδοσης των *Δοκιμών*, καθώς σκέφτεται να γράψει κάτι για τον Αλεξανδρινό με σαφώς γραμματολογική νοοτροπία, όπως το δηλώνει ρητά με κείνο το αποσβολωτικό "τελευταίος": "μιά μελέτη γιά τόν Ἀλεξανδρινό ποιητή, σάν ἕνα σημάδι ἑνός σύγχρονου κόσμου πού σβήνει καί σάν τόν τελευταῖο ἐκπρόσωπο μιᾶς μακρόχρονης ἑλληνικῆς παράδοσης πού ἔσβησε […]" (Σεφέρης 1999: 14-15). Για τούτο και η επόμενη σκέψη του Σεφέρη, μας δημιουργεί σήμερα πολύ περίεργα συναισθήματα, αλλά φωτίζει τη διάθεσή του να "κατατάξει" τον ποιητή στην "Ιστορία" και επομένως στο παρελθόν, αυτόν τον ριζοσπαστικότερο πρόδρομο του μεταμοντέρνου!

> Ὅλα αὐτά μαζί ἀποτελοῦν τήν ἐμπειρία τῆς εὐαισθησίας του, ἑνιαία, ταυτόχρονη, σύγχρονη, πού ἐκφράζει μέ τήν ἱστορική συνείδησή του. Χωρίς αὐτή τήν ἀντίληψη, θά μοῦ ἦταν ἀδύνατο νά τόν καταλάβω καθόλου· κι αυτό τό ποίημα ["Προς τον Αντίοχον Επιφανή", Β': 32], ἔξω ἀπό τήν προοπτική πού βλέπω, θά μοῦ φαινότανε ἀπλούστατα γελοῖο" (Σεφέρης, 1999, Α': 355).

Μεγάλες κουβέντες και απίστευτη υπερβολή αυτή του γερο-σμυρνιού. Το παράθεμα φανερώνει το άλλοθι του Σεφέρη (αφού, διαφορετικά, "θα [του] ήταν αδύνατο να τον καταλάβ[ει] καθόλου") να "διορθώσει" τα παραστρατήματα του Αλεξανδρινού. Ζωντανό παράδειγμα "διόρθωσης" τα σχόλια π.χ., του Σεφέρη, για το ποίημα "Απιστία" (Α': 109), καθώς μιλά για "γλωσσικές αβεβαιότητες", ενώ σχολιάζει το στίχο: "Ποτέ αὐτόν ἀρρώστια δέν θαγγίξει καί θἄχει μακρυνή ζωή", και τους στίχους: "Κ' ἡ Θέτις ξέσχιζε τά πορφυρά της ρούχα, κ' ἔβγαζεν ἀπό πάνω της καί ξεπετοῦσε στό χῶμα τά βραχιόλια καί τά δαχτυλίδια". Ο Σεφέρης του καταλογίζει ότι δεν "ευστοχεί" στο επίθετο "μακρυνή ζωή" -αντί για "απόμακρη" που προτείνει ο ίδιος, καθώς επίσης και στο "ξεπετοῦσε στο χώμα τα βραχιόλια". Σημειώνει: "δέ μού φαίνεται πώς μπορούμε νά ποῦμε ξεπέταγε στό τραπέζι το καπέλο του" (Σεφέρης 1999, Α': 396-97).

Είναι δύσκολο να καταλάβει κάποιος τον τόσο στενό σχολαστικισμό του Σεφέρη, αφού και οι δυο λέξεις κάνουν πιο "ανάγλυφα" τα πράγματα. Ο Σαββίδης, στην περίπτωση αυτή, ακολουθώντας τα βήματα του Σεφέρη, θα σχολιάσει υιοθετώντας τον

-αλλά και προσπαθώντας να διαφοροποιηθεί ελαφρά από εκείνον (το δηλώνει το αμφίβολο "ενδεχομένως"): "μακρυνή=μακριά, μέ τήν χρονική καί όχι τοπική ἔννοια· ὁ Καβάφης, ενδεχομένως επεδίωκε τήν συνύπαρξη τῶν δύο ἐννοιῶν. Ξεπετοῦσε=πέταγε, ἔριχνε" (Α': 124).

Στο επίπεδο των συγκεκριμένων παραδειγμάτων μπορεί κανείς να σταχυολογήσει όσα θέλει και με πνεύμα λίγο "εριστικό" να ανατρέψει πάρα πολλά. Γενικότερα όμως, στο θέμα του αισθησιασμού (και κατά συνέπεια αισθητικού -ισμού), αξίζει να σημειώσουμε εδώ το ακόλουθο σχόλιο του Σεφέρη: "προσπαθεῖ [ο Καβάφης] νά φτιάξει στίχους αἰσθησιακούς, ἐνῶ ἡ γλῶσσα του δέν τόν βοηθᾶ" (Α': 403)· πιστεύουμε ότι συμβαίνει ακριβώς το αντίθετο. Και σαν έρθει στα θέματα μνήμης, που μας απασχόλησαν ιδιαίτερα σε τούτο το κείμενο, "φυσιολογικά" ο Σεφέρης σημειώνει κάτι που ανατρέπεται ριζικά από όσα είπαμε ως τώρα:

΄Ο αἰσθησιασμός, τό αἴσθημα τῆς ἀφῆς τοῦ Καβάφη, δέν μπορεῖ νά ἔχει ποτέ ἀρκετό ὑλικό γιά νά τό πετύχει. Στήν καλή του ἐποχή -καί εἶναι παράξενο νά τό παρατηρεῖ κανείς- ὑπάρχει *πίσω* ἀπό τή γλωσσική ἔκφραση, ἤ, ἄν μπορῶ νά πῶ, κυκλοφορεῖ μέσα στή μνήμη του, τόν αἰσθανόμαστε νά ἑνώνεται μέ τή λαχτάρα καί τήν ὀδύνη τῆς μνήμης (Σεφέρης, 1999: 404· υπογραμμίζει ο ίδιος).

Τα παραπάνω είναι σεφερικές σκέψεις του 1962 και όμως -για να μην τον αδικούμε- υπάρχουν κάποιες απρόσμενες εξαιρέσεις[5]· ειδικότερα σε σεφερικό κείμενο του 1947, όπου, περιγράφοντας τον ερωτισμό του Καβάφη κάνει λόγο για κατάδικο που "γερνᾶ στή φυλακή κεντώντας στό δέρμα του μανιακά ἡδονικές εἰκόνες" (Σεφέρης 1999, Α':354). Αν και διαπιστώνεται καθαρά ότι από το 1947 ως το 1962 ο Σεφέρης αλλάζει ριζικά απέναντι στο φαινόμενο Καβάφη -και αυτό μπορεί να κατανοηθεί στο επίπεδο των ποιητικών ανταγωνισμών- στην ουσία αλλάζει ο τόνος και όχι το πνεύμα: "Τόν Καβάφη δέν εἶναι ἡ ἀπουσία τῆς παράδοσης πού τόν βαραίνει· εἶναι τό ἀντίθετο", σημειώνει ο Σεφέρης το 1946 στο κείμενό του "Κ.Π. Καβάφης, Θ.Σ. Έλιοτ· παράλληλοι" (1999, Α': 358), και επιμένει να θεωρεί τον ποιητή "ποιητή του γήρατος" (1999, Α': 324), κάτι που χαρακτηρίζει αποκλειστικά ίσως μόνο τον ίδιο το Σεφέρη.

Ο Σεφέρης προσπαθεί να αποτιμήσει την ποίηση του Καβάφη με μηχανισμούς "ανάμνησης": "προχωροῦσα, θυμᾶμαι, πολύ ἀργά, πολύ ἐμπειρικά, κοιτάζοντας νά ἰδῶ ποιοί στίχοι του μποροῦσαν ν᾽ ἀγκιστρωθοῦν στή μνήμη μου", γράφει για την περίοδο που είναι στην Κορυτσά και διαβάζει Καβάφη αποκλεισμένος από τα χιόνια. Η εργασία αυτή -ως είναι αναμενόμενο-, δεν μπορεί να προχωρήσει και θα ξαναεπιστρέψει στους ποιητικούς αυτούς τόπους αργότερα, το 1941, καθώς ταξιδεύει για την Αίγυπτο. Και δεν μπορούσε να ολοκληρώσει την εργασία του στην Κορυτσά γιατί, "εμπειρικά" ίσως δεν μπορεί να "θυμηθεί" στίχους πολλούς, αφού οι

"λαοφιλέστεροι" (και αισθησιακότεροι, θα λέγαμε εμείς) στίχοι του Καβάφη δεν τον "τραβούσαν" (1999, Α': 365).

Για τούτο ίσως ο Σεφέρης, και όταν ακόμη γράφει ποιήματα που στοχεύουν στη μνήμη, όπως "Μνήμη Α' και "Μνήμη Β', τα ποιήματα αυτά είναι αναμνηστικά· εύκολα μπορεί να το διαπιστώσει κάποιος με την πρώτη ανάγνωση.

Θα κλείσουμε με μια άλλη σχετική νότα και έναν άλλο ποιητή, τον κύπριο Κυριάκο Χαραλαμπίδη, ο οποίος συστηματικά ανατρέπει τη σεφερική αισθητική· δεν κάνει το ίδιο όμως με τον Καβάφη. Απλά "συμποσιάζεται" μαζί του, σε μια απέριττη ανατολική και ανα-θεωρητική απόκλιση. Η δική του αντιμετώπιση της ευρύτερης κριτικής νοοτροπίας που εθέσαμε πιο πάνω είναι πολύ πιο δηκτική και άμεση· κυρίως όμως είναι "σωματική", όπως "φωτογραφίζει" το ίδιο το κορμί του Καβάφη ("κοίτα!", λέει, "το κορμί του"). Το καταθέτει αυτό ο Χαραλαμπίδης καθώς τα βάζει με την "κουφάλα" Αττική, στο ποίημα "Ο καλύτερος ποιητής της Αλεξάνδρειας" (1995: 13). Να σημειώσουμε εδώ ότι ο Χαραλαμπίδης, επίτηδες επιμένει στο "κορμί" και στο "θεσπέσιο σώμα της ποίησής του", καθώς επίσης επίτηδες μας ξαφνιάζει με εκείνο το "άπαντο" -από την περιφέρεια κι αυτός-, ευτυχώς "αδιόρθωτος"· να "γνωρίζει" άραγε "καλά" ελληνικά;

–Σώπα μωρή κουφάλα τς᾽ Αττικῆς
κι ἔλα νά πιάσεις απ᾽ τήν ἄκρη τό κορμί του,
τό θεῖο κορμί του, τό θεσπέσιο σῶμα
τῆς ποίησής του, τό ἄπαντο τῆς ὀμορφιᾶς του.
Θά τρελαθεῖς, θά παλαβώσεις σά θά δεῖς
αὐτό πού βλέπω ἐγώ. Το βλέπεις: Κοίτα! (Χαραλαμπίδης 1995:14).

NOTES

1 'Γιατί ο Καισαρίων ήταν χλομός', *Λευκές Στιγμές στην Ποίηση*, Καστανιώτης 1998, 132-148.

2 Η ίδια ή αντίστοιχες αντάσεις ανιχνεύονται σχεδόν σε όλα τα σχετικά ποιήματα του Καβάφη. Δες, π.χ., "Ηδονή", Α":82, "Γκρίζα", Α':88, "Εκόμισα εις την τέχνην", Β':27, "Τεχνουργός κρατήρων", Β':30, "Μέρες του 1896", Β':57.

3 Γενικότερα, για το θέμα αυτό δες: Χ.Λ. Καράογλου, "Ο ηδονισμός της καβαφικής ποίησης και η κριτική. Ψυχαναλυτικές δοκιμές και δοκιμασίες στον Μεσοπόλεμο", Μιχ. Πιερής (επιμ.), *Η Ποίηση του Κράματος. Μοντερνισμός και Διαπολιτισμικότητα στο Έργο του Καβάφη*, 2000: 309-329.

4 "Ο στρατηγός που οδηγεί, ο Φερνάζης που Φερνάζης", *Μικροφιλολογικά* 13 (Άνοιξη 2003).

5 Καθώς, π.χ., παραθέντας τη σκέψη τοῦ Ἐλιοτ που λέει για εκείνους που βίωσαν εμπειρίες αισθησιακά και εμπειρικά μαζί, ότι "ἡ πιό ζωντανή αἰσθησιακή ἐμπειρία τους ἦταν σά νά εἶχε τό σῶμα σκέψη". Και συνεχίζει: "Εἶναι, νομίζω, δύσκολο ν' ἀρνηθεῖ κανείς ὅτι αὐτός ακριβῶς εἶναι ὁ τύπος τῆς εὐαισθησίας τοῦ Καβάφη" (1999: 342-43).

ΠΗΓΕΣ

Benjamin 1982
Walter Benjamin, *Charles Baudelaire. Un Poète Lyrique à l'Apogée du Capitalisme*, Petite Bibliothèque Payot, Paris.

Freud 1922
Sigmund Freud, *Beyond the Pleasure Principle*, The International Psycho-analytical Press, Vienna (Translation: C.J. Hubback).

Καβάφης 1994
Κωνσταντίνος Καβάφης, *Ατελή Ποιήματα, 1918-1932*, Ίκαρος.

Καβάφης 1983
Κωνσταντίνος Καβάφης, *Ανέκδοτα Σημειώματα Ποιητικής και Ηθικής (1902-1911),* Ερμής, Αθήνα.

Καβάφης 1975
Κωνσταντίνος Καβάφης, *Ποιήματα* (Α' και Β'), Ίκαρος, Αθήνα.

Καραλής 2000
Βρασίδας Καραλής, "Ενδοπολιτισμικές διαφοροποιήσεις στην ποίηση του Κ.Π. Καβάφη. Ο ελληνισμός ως σωματική επιφάνεια", *Η Ποίηση του Κράματος. Μοντερνισμός και Διαπολιτισμικότητα στο Έργο του Καβάφη*, Πανεπιστημιακές εκδόσεις Κρήτης (επιμ. Μιχ. Πιερής), Ηράκλειο, 9-28.

Καράογλου 2000
Χ.Λ. Καράογλου, *Η Ποίηση του Κράματος. Μοντερνισμός και Διαπολιτισμικότητα στο Έργο του Καβάφη*, Πανεπιστημιακές εκδόσεις Κρήτης (επιμ. Μιχ. Πιερής), Ηράκλειο, 309-329.

Proust 1973
Marcel Proust, A la Recherhe du Temps Perdu, Gallimard, Paris.

Σεφέρης 1999
Γιώργος Σεφέρης, *Δοκιμές*, Πρώτος Τόμος (1936-1947), Ίκαρος, Αθήνα.

Χαραλαμπίδης 1995
Κυριάκος Χαραλαμπίδης, *Μεθιστορία*, Άγρα, Αθήνα.