**Η αναπαράσταση του κάλλους**

Το θέμα της σχέσης ποίησης και ζωγραφικής τίθεται για πρώτη φορά, με ρητό αλλά και παράξοξο τρόπο, στο ποίημα «Ζωγραφισμένα», που γράφηκε τον Αύγουστο του 1914 και δημοσιεύτηκε τον Ιούνιο του 1916. Το δραματικό και αφηγηματικό προσωπείο, ένας άνθρωπος του λόγου, ενδεχομένως ποιητής, σε ένα πρώτο επίπεδο, θέτει το ζήτημα της καλλιτεχνικής δυστοκίας και της υπέρβασής της μέσω μιας άλλης μορφής τέχνης. Το ποίημα ξεκινά με μια εξομολογητική δήλωση του καλλιτέχνη, σε ενεστώτα διαρκείας, που δίνει διαχρονική ισχύ στα λεγόμενά του, για τη σχέση του με την τέχνη του: «Την εργασία μου την προσέχω και την αγαπώ». Όπως έχει δείξει ο Christopher Robinson, η δομή αυτού του ποιήματος αποτυπώνεται στο σπάνιο σχήμα της ομοιοκαταληξίας του (ΑΒΒΓΑΔΕΓΓΕΔΒ) που δηλώνει τους νοηματικούς άξονες: Οι στίχοι 1-5 και 12 δίνουν «το πλαίσιο», «το πριν και το μετά της εικαστικής εμπειρίας». Οι στίχοι 6 και 11 ανήκουν στην εικαστική εμπειρία και οι στίχοι 7-10 αναπαράγουν ποιητικά τη «ζωγραφιά». Δηλαδή, «η ομοιοκαταληξία ΔΕΓΓΕΔ προβάλλει το κέντρο του ποιήματος, το έργο τέχνης.»[[1]](#footnote-1)

Η πρόταξη της λέξης «εργασία» στον πρώτο στίχο, εκτός του ότι δίνει έναν τόνο επισημότητας, δεν αφήνει καμιά αμφιβολία για τον επαγγελματισμό του προσωπείου, ιδίως καθώς η τελεία στο τέλος του στίχου δημιουργεί την αίσθηση της απόλυτης βεβαιότητας. Η δήλωση αυτή είναι απαραίτητη και προφυλάσσει τον καλλιτέχνη από τυχόν λαθεμένη πρόσληψή του καθώς στη συνέχεια (στ. 2) εκφράζει την ποιητική δυστοκία του. Η αιτία της πρόσκαιρης δυστοκίας εντοπίζεται (σε ενεστώτα στιγμιαίο αυτή τη φορά) στη φύση που επηρεάζει τη διάθεση και τη διαθεσιμότητα του (στ. 3-4). Η φύση, πηγή έμπνευσης για πολλούς καλλιτέχνες, γίνεται εδώ τροχοπέδη της ποιητικής έκφρασης.[[2]](#footnote-2) Δεν είναι τυχαίο ότι τη χρονιά που δημοσιεύει το ποίημα «Ζωγραφισμένα», ο Καβάφης δημοσιεύει και το ποίημα «Θάλασσα του πρωιού» (1916), όπου ο τίτλος επιστέφει ειρωνικά ένα ποίημα που προβάλλει ως πηγές έμπνευσης της καλλιτεχνικής δημιουργίας «τες φαντασίες», «τες αναμνήσεις», «τα ινδάλματα της ηδονής» (που αποτυπώνονται παρενθετικά) και, αντιστρόφως, ακυρώνει, στη δεύτερη στροφή, ως θέμα προς καλλιτεχνική εκμετάλλευση, τη φύση, η οποία είχε τεθεί, στην πρώτη στροφική ενότητα με όρους εικαστικούς.

Στον στίχο 5 του ποιήματος «Ζωγραφισμένα» το ποιητικό προσωπείο δηλώνει την επιθυμία του «να δει παρά να πει» προετοιμάζοντας τον αναγνώστη για την εγκιβωτισμένη περιγραφή της ζωγραφιάς, που ακολουθεί (στ. 6-10). Η σχεδόν βουκολική εικόνα που κατατίθεται στους στίχους 7 και 8 «ένα ωραίο αγόρι που σιμά στη βρύσι / επλάγιασεν», και ο τρόπος περιγραφής της ώρας («τι θείο μεσημέρι το έχει / παρμένο πια για να το αποκοιμίσει») παραπέμπουν, επιφανειακά και κατά ειρωνική αντιστροφή, στη φύση, εστιάζοντας όμως σε μια βασική πηγή έμπνευσης του αισθητισμού, το ανδρικό κάλλος. Εξάλλου, η περιγραφή αυτή γίνεται με όρους όχι απλώς εικαστικούς αλλά ποιητικούς αφού εισβάλλει επιτατικά («τι ωραίο», «τι θείο») και επιβάλλεται η μεταποιητική φαντασία («αφού θ’ απέκαμε να τρέχει»), υποδηλώνοντας έναν βασικό μηχανισμό της ποιητικής διεργασίας. Ό, τι προβάλλει ως κεντρικό θέμα είναι «ένα ωραίο αγόρι», «ένα ωραίο παιδί», δηλαδή ένα θέμα που κατεξοχήν υποστασιώνει την καβαφική ποίηση, ενώ η λοιπή φύση υποχωρεί στο φόντο της ζωγραφιάς.[[3]](#footnote-3) Όπως πειστικά πιθανολογεί ο Παύλος Καλλιγάς, το θέμα της ζωγραφιάς που περιγράφεται στο ποίημα παραπέμπει στον γνωστό μύθο της αρχαιότητας, τον μύθο του Ναρκίσσου, μορφής ιδιαίτερα προσφιλούς στον Καβάφη.[[4]](#footnote-4) Είναι πολύ πιθανό ο ποιητής να γνώριζε τον μύθο αυτόν από τις *Εικόνες* του Φιλόστρατου ή τις *Εκφράσεις* του Καλλίστρατου, των οποίων εκδόσεις βρίσκονταν στη βιβλιοθήκη του,[[5]](#footnote-5) και από αυτές να εμπνεύστηκε το ποίημα. Στην περίπτωση αυτή το ποίημα «Ζωγραφισμένα» αποκτά ακόμη περισσότερο ενδιαφέρον ως ποίημα ποιητικής χάρη στη σύνθετη ειρωνεία του. Γιατί τότε η «ζωγραφιά», που αποτελεί τον καταλύτη της ποιητικής έμπνευσης, δεν συνιστά ένα έργο ζωγραφικής αλλά μια λογοτεχνική περιγραφή του πραγματικού ή φανταστικού πίνακα ζωγραφικής, δηλαδή ένα έργο λόγου.[[6]](#footnote-6) Παράλληλα, το εμφατικά, χάρη στην επανάληψη (στ. 5, 6 και 11), διατυπωμένο ρήμα «κυττάζω» (και «να δω») αποκτά την συνδήλωση της φανταστικής αναπαράστασης, θεμελιακό μηχανισμό της ποιητικής έμπνευσης. Αναδεικνύεται έτσι, μέσω του εσκεμμένου ψεύδους της τέχνης, κυρίαρχος ο λόγος, του οποίου η υπονόμευση υποτίθεται ότι υπήρξε η γενεσιουργός αιτία του ποιήματος.[[7]](#footnote-7)

Η παύλα στο τέλος του δέκατου στίχου σηματοδοτεί τη μετάβαση από το άχρονο της «ζωγραφιάς» στον χρόνο της αφήγησης, στο τώρα της ποιητικής δημιουργίας. Μέσα από το αυτοσχόλιο του καλλιτέχνη ο οποίος δηλώνει πως η ίδια η τέχνη συνιστά έναν τρόπο υπέρβασης του καλλιτεχνικού καμάτου, υποδηλώνεται από άλλο δρόμο η σχέση του με τον αισθητισμό. Αλλά και ανεξάρτητα από τον μύθο στου Νάρκισσου και την πηγή έμπνευσης του Καβάφη, το ποίημα σφραγίζεται από ένα σύνηθες καλλιτεχνικό παράδοξο αποκαλύπτοντας τη δεξιοτεχνία του ποιητή να υπηρετεί μια από τις πιο απαιτητικές εκδοχές ειρωνείας: το προσωπείο ενός τεχνίτη του λόγου περιγράφει την προσωρινή δυστοκία του και την κούρασή του την οποία αποπειράται να εξορκίσει με την καταφυγή του σε μια άλλη μορφή τέχνης. Παράλληλα, όμως, ενώ το προσωπείο δηλώνει ανήμπορο να «πει» και «εξεικονίζει» αυτή την αδυναμία του εστιάζοντας σε μια «ζωγραφιά», ο ποιητής, κατά ειρωνική αντιστροφή, κατορθώνει να γράψει το δικό του ποίημα: η ποιητική γραφή πραγματώνεται θεματοποιώντας την αναίρεσή της. Μέσα στο δαιδαλώδες πλέγμα της καβαφικής ειρωνείας εντάσσεται και ο τίτλος, ο οποίος εστιάζει στα «ζωγραφισμένα» (όχι στη συγκεκριμένη ζωγραφιά), που αποτελούν το πρόσχημα για την υποστασιοποίηση και συνάμα την υπέρβαση της ποιητικής δυστοκίας.[[8]](#footnote-8) Είναι αυτονόητο ότι στην περίπτωση που το ποίημα έχει την αφορμή του σε μια *Έκφραση* ή *Εικόνα* του μύθου του Νάρκισσου, τότε η ειρωνεία του τίτλου γίνεται ακόμη πιο σύνθετη, καθώς παραπέμπει στο «είδος», δηλαδή στη λογοτεχνική περιγραφή και όχι στη «ζωγραφιά» που ούτως ή άλλως υποστασιοποιείται μέσω του λόγου.

Τα παραπάνω ποιήματα ποιητικής αποτελούν την αρχή του στημονιού πάνω στο οποίο υφαίνεται ένα πυκνό δίχτυ ποιημάτων που αφορούν την καλλιτεχνική δημιουργία και το οποίο, όπως θα φανεί παραπάνω, εκτείνεται ως το όψιμο καβαφικό έργο, με ποίημα σταθμό ένα κατεξοχήν ποίημα ποιητικής του Καβάφη, «Εκόμισα εις την τέχνην» (1921), το οποίο συνήθως προσεγγίζεται σαν να αφορά την ποίηση λόγω της αναγνωστικής ετοιμότητας του αναγνώστη να ταυτίζει το προσωπείο με τον ποιητή, δίχως όμως αυτή η ταύτιση να υποστηρίζεται από τη ρητορική του ποιήματος.

Εξίσου σημαντικό ποίημα για την οπτική της προσέγγισής μας είναι ένα ποίημα το οποίο ελάχιστα έχει προσεχθεί από την κριτική και το οποίο μπορεί να αποτελέσει κλειδί για την ανάγνωση των ποιημάτων του Καβάφη, που συναρτώνται με τη ζωγραφική. Πρόκειται για το ποίημα «Του πλοίου», το οποίο γράφτηκε τον Οκτώβριο του 1919 με τίτλο «Το Ιόνιον πέλαγος» και δημοσιεύτηκε τον Δεκέμβριο της ίδιας χρονιάς με τον τίτλο με τον οποίο μας έγινε γνωστό. Από τους πρώτους σχολιαστές του ποιήματος ο Γ. Βρισιμιτζάκης το συνδέει με την απεικόνιση της φύσης και, συνάμα, προβαίνει σε μια ουσιαστική παρατήρηση που παραπέμπει άμεσα στο ποίημα Ποιητικής «Εκόμισα εις την τέχνη»:

Ο Καβάφης είτε ως ζωγράφος (είτε περί φύσεως πρόκειται,[[9]](#footnote-9) είτε περί προσώπου) *βλέπει σε μεγάλο* (voit en grand). Οι περιγραφές του, οι απεικονίσεις του, σύντομες, συνθετικές, παραλείπουν τες λεπτομέρειες, εκτός αν η λεπτομέρεια είναι διαλεγμένη γι’ αυτόν ως το ουσιώδες, όπου παραλείπει εσκεμμένα, ό,τι θα ήτο ουσιώδες για άλλους, για να ασχοληθή αυτός με τη λεπτομέρεια, που έτσι [την] φέρνει στο πρώτο επίπεδο. Χάνει θεληματικά σε πλούτο χρωμάτων, αποχρώσεων, σκιών, για να κερδίση ακριβώς σε δύναμη γραμμής, σε έκφραση, σε ένταση αποδόσεως και υποβολής.[[10]](#footnote-10)

Τη σημασία της μνήμης «εις βάρος της πραγματικότητας» είχε επισημάνει ήδη από το 1932 ο Κ. Θ. Δημαράς.[[11]](#footnote-11) Αρνητική είναι η πρόσληψη του ποιήματος από τη Μαργαρίτα Γιουρσενάρ η οποία το θεωρεί σημαδεμένο «από αδυναμία ή από αυταρέσκεια», αφού «ο ποιητής-εραστής μιλάει για δικό του λογαριασμό, προβάλλοντας το εγώ του».[[12]](#footnote-12) Παρόμοια με τον Βρισιμιτζάκη, ο Filippo Maria Pontani επισημαίνει την «ατμόσφαιρα υποβόσκουσας μαγείας και άτονης ευδαιμονίας, σε μια απεραντοσύνη δίχως ορίζοντες», θεωρώντας το μια από «τις σπάνιες και φειδωλές» περιγραφές της φύσης, που όμως «αποκαλύπτουν μια ανυποψίαστη θέα».[[13]](#footnote-13) Παράλληλα, το συγκαταλέγει μαζί με άλλα, κυρίως ερωτικά, ποιήματα («Φωνές», «Επέστρεφε», «Γκρίζα», «Θυμήσου σώμα…», «Το διπλανό τραπέζι», «Κάτω απ’ το σπίτι», «Μέρες του 1903») στα ποιήματα εκείνα «όπου το πάθος, μέσα από κρυστάλλωση της λέξης δεν παγώνει τη συναισθηματική άλω: «ο στίχος, δίχως να υποχωρεί στο τραγούδι, ισορροπεί σε μια γλυκιά μελωδική υφή, γεννώντας εκστατικές διαχύσεις, μυστικές αναφωνήσεις και ζωηρούς υπαινιγμούς.»[[14]](#footnote-14) Από τις παραπάνω αντιπροσωπευτικές παρατηρήσεις της κριτικής γίνεται φανερό ότι τα σχόλια των μελετητών θίγουν ζητήματα Ποιητικής, που σχετίζονται άμεσα με το ποίημα: το ύφος και συγκεκριμένα τη δύναμη υποβολής, τη σημασία της μνήμης, το προσωπείο του αφηγητή-ποιητή και τη φύση ως χώρο.

Στόχος μας είναι να μελετήσουμε, ανάμεσα σε άλλα, και τα παραπάνω ζητούμενα της κριτικής, μέσα από τον άξονα της σχέσης ποίησης και ζωγραφικής, εστιάζοντας κυρίως στη ρητορική του ποιήματος και αντλώντας στοιχεία και από άλλα κείμενα του Καβάφη. Η ανάγνωση του ποιήματος θα γίνει παράλληλα με τα σχόλια του Καβάφη, σε μια εποχή διαμόρφωσης της Ποιητικής του, ανάμεσα στο 1893 και στα 1896, πάνω στις αισθητικές αρχές του άγγλου θεωρητικού της τέχνης, συγγραφέα και ζωγράφου του 19ου αιώνα John Ruskin (1819 –1900).[[15]](#footnote-15) Τα σχόλια αυτά φωτίζουν σημαντικές όψεις της δικής του Ποιητικής, που συνδέονται με τη λειτουργία της μορφής στην τέχνη, τον ρόλο της φαντασίας, και τη λειτουργία του χρόνου στην ποίηση.[[16]](#footnote-16)

Το ποίημα αποτελείται από 12 στίχους κατανεμημένους σε 4 στροφικές ενότητες.[[17]](#footnote-17) Η εκφορά του λόγου γίνεται σε α΄ πρόσωπο από ένα αφηγηματικό προσωπείο ασαφούς ταυτότητας (δεν γνωστοποιείται το φύλο, ούτε η ιδιότητα—ζωγράφος, ποιητής ή και τα δύο), που σχολιάζει ένα πορτρέτο με μολύβι.[[18]](#footnote-18) Όπως συχνά συμβαίνει στα καβαφικά ποιήματα, ο αφηγητής αφορμάται από μια εικόνα ή ένα έργο τέχνης το οποίο πυροδοτεί τη μνήμη και τη φαντασία.[[19]](#footnote-19) Με την πρόταξη της φράσης «τον μοιάζει» η έμφαση, ήδη με την εκκίνηση του ποιήματος, δίνεται στο βασικό θέμα: το καλλιτεχνικό αντικείμενο και την αναπαραστατική δυνατότητα της ζωγραφικής—επί του προκειμένου, της σκιτσογραφίας.[[20]](#footnote-20) Το επίρρημα «βέβαια» αποτελεί ένα υπαινικτικό αλλά εύγλωττο κριτικό σχόλιο για το εικαστικό αποτέλεσμα, καθώς εκφράζει ήδη από τον πρώτο στίχο μια αίσθηση ελλείμματος, το οποίο, ακολούθως αναλαμβάνει να εντοπίσει και να αναπληρώσει η μνήμη. Η διευκρίνιση «με το μολύβι» —που είναι κοινόχρηστο και κοινό μέσο γραφής και ζωγραφικής—[[21]](#footnote-21) ενδεχομένως υπαινίσσεται το αυθόρμητο της ενέργειας: το κάλλος προκαλεί την επιθυμία της αποτύπωσής του με όποιο μέσο είναι διαθέσιμο εκείνη τη στιγμή.

Έτσι, στην επόμενη στροφική ενότητα, ανακαλείται με ακρίβεια ο χώρος και η ατμόσφαιρά του (στ. 3-5), δημιουργώντας ένα σκηνικό ευδαιμονίας και αναπόλησης. Ανακαλείται επίσης η συγκεκριμένη εικαστική διαδικασία —πρόχειρη και βιαστική ώστε να αποτυπώσει το θέμα και τη στιγμή— και ο χώρος της (στ. 3: «γρήγορα καμωμένη, στο κατάστρωμα του πλοίου»). Παράλληλα, δηλώνεται η παρουσία του αφηγητή κατά την απεικονιστική διαδικασία, υποβάλλοντας μια εικασία που παραμένει αναπόδεικτη ως το τέλος του ποιήματος: την ταύτιση του σκιτσογράφου με το αφηγηματικό προσωπείο. Αντίθετα προς τον χώρο που ορίζεται με σαφήνεια (στ. 3: «στο κατάστρωμα του πλοίου», στ. 5: «Το Ιόνιον πέλαγος ολόγυρά μας»), ο χρόνος παραμένει ασαφής και αόριστος (στ. 4: «ένα μαγευτικό απόγευμα.»). Επιπλέον, η αυτονόμηση του τέταρτου στίχου («ένα μαγευτικό απόγευμα») ανάμεσα σε δύο παύσεις, και η συμπερίληψή του ανάμεσα στον στίχο 3, που δηλώνει τη στιγμή της απεικόνισης και στον ευδαιμονικό και αισθησιακό —χάρη στην πρωτοπρόσωπη προσωπική αντωνυμία «μας»— στίχο 5, δημιουργεί ένα δεύτερο ερμηνευτικό επίπεδο: «μαγευτικό» απόγευμα χάρη στην ομορφιά του τοπίου ή χάρη στη συμβατή με το τοπίο ερωτική ευδαιμονία;[[22]](#footnote-22)

Η τρίτη στροφική ενότητα ξεκινά με μια επανάληψη κομβική για την ερμηνεία του ποιήματος. Η επανάληψη της εναρκτήριας φράσης «Τον μοιάζει» επαναφέρει το θέμα της αναπαραστατικής δυνατότητας της ζωγραφικής. Η αυτονόμησή της, μάλιστα, χάρη στην παύση που δημιουργεί το ισχυρό σημείο στίξης, όχι μόνο επιτονίζει την έννοια της δυνατότητας αναπαράστασης αλλά, επιπλέον, αποτελεί κριτική απόφανση για τη ζωγραφική, επιβεβαιώνοντας, όπως προκύπτει από τον αντιθετικό σύνδεσμο που ακολουθεί («όμως»), το έλλειμμα της απεικόνισης, που είχε τεθεί ήδη από τον πρώτο στίχο. Ακολούθως, εισάγεται μια ποιοτική παράμετρος η οποία εντοπίζει το έλλειμμα στη σχέση δυνατότητας αναπαράστασης και έννοιας του κάλλους. Υποβάλλεται έτσι η αδυναμία της ζωγραφικής να αποτυπώσει τη λάμψη του κάλλους, την οποία προσπαθεί να ανακαλέσει η μνήμη στον στίχο 6 («τον θυμούμαι σαν πιο έμορφο.»). Η διαδικασία της μνήμης εκβάλλει στον χαρακτηρισμό «σαν πιο έμορφο», φράση που με την αβεβαιότητά της, τονίζει τη δυσκολία να καθοριστεί επακριβώς η ποιότητα του κάλλους. Η αβεβαιότητα όμως αυτή, καθώς προχωρά η ποιητική διεργασία, αίρεται στους δύο επόμενους στίχους (στ. 7 και 8: «Μέχρι παθήσεως ήταν αισθητικός, / κι αυτό εφώτιζε την έκφρασί του.»), όπου εντοπίζεται τελικώς η πηγή λάμψης του απεικονιζομένου προσώπου: ο αισθησιασμός. Οι επόμενοι δύο στίχοι (9 και 10: «Πιο έμορφος με φανερώνεται / τώρα που η ψυχή μου τον ανακαλεί, απ’ τον Καιρό.») προσθέτουν δύο σημαντικές διαστάσεις στην έννοια του κάλλους και της αναπάραστασής του: την πνευματικότητα, που μόνο η ψυχή μπορεί να ανακαλέσει και την ηδονική «agitation» της φαντασίας, κατά την έκφραση του Καβάφη,[[23]](#footnote-23) που μόνο η ποιητική διαδικασία μπορεί να προσπορίσει, συμπληρώνοντας την εμπειρία. Αυτό προφανώς υπονοεί η επανάληψη της φράσης «Πιο έμορφος», με άρση, όμως, της αβεβαιότητας που σφραγίζει τη φράση στον έκτο στίχο («*σαν* πιο έμορφο»), μέσω της «εικονολογίας του κειμένου" κατά την εύστοχο ορισμό του W.J.T. Mitchell.[[24]](#footnote-24) Παράλληλα, στον στίχο 10 («τώρα που η ψυχή μου τον ανακαλεί, απ’ τον Καιρό») το βάρος μετατίθεται από την σαφήνεια του χώρου, όπου έλαβε χώρα η εικαστική διεργασία, στην αφηρημένη διάσταση του χρόνου που μεσολάβησε. Εδώ ανακαλείται αυτόματα μια φράση του Καβάφη, που παραδίδει ο Τσίρκας, και στην οποία εντοπίζεται η καταστατική διαφορά της ζωγραφικής από την ποίηση: «Η ποίησις λεληθότως δημιουργεί».[[25]](#footnote-25) Η μόνη διάσταση του χρόνου, που ορίζεται με ακρίβεια στο ποίημα, είναι το παρόν, το «τώρα» της ολοκλήρωσης της ποιητικής δημιουργίας, που, ως εντελέστερη μορφή τέχνης, κατορθώνει, μέσα από την αναπόληση της αισθησιακής εμπειρίας, να κατακτήσει αυτό που η Γιουρσενάρ ονομάζει «θεωρία της αθανασίας».[[26]](#footnote-26)

Γίνεται έτσι η διάσταση, όσον αφορά την αποτύπωση του κάλλους, ανάμεσα στη ζωγραφική και την ποίηση, το βασικό θέμα του ποιήματος. Η ζωγραφική, δέσμια του χώρου, στην προσπάθειά της να αναπαραστήσει ό,τι εμπίπτει στο βλέμμα, δεν είναι σε θέση να αποδώσει την ιδιοπροσωπία του κάλλους. Η ποίηση, μέσα από τη διεργασία της μνήμης και της φαντασίας, που δεν περιορίζονται από τη στιγμή αλλά εκτείνονται στον χρόνο, μπορεί να συλλάβει με τρόπο σχεδόν ενορατικό το κάλλος. Έτσι τουλάχιστον εισηγείται ο στίχος 10 («τώρα που η ψυχή μου τον ανακαλεί απ’ τον Καιρό») όπου το «τώρα» αφορά την κορύφωση της ποιητικής διεργασίας σε συνδυασμό με το ρήμα «φανερώνεται» στον ένατο στίχο, το οποίο επιτονίζει με έμφαση, χάρη στον διασκελισμό, την αποκαλυπτική λειτουργία της ποίησης. Η διάσταση του χρόνου, που αφορά, όπως αναφέρθηκε, την ποιητική λειτουργία, ιδιαίτερα σημαντική για την ερμηνεία του ποιήματος, αποτυπώνεται με την επανάληψη της φράσης «Απ’ τον Kαιρό», στον στίχο 11, και μάλιστα με κεφαλαίο Κ και ανάμεσα σε δύο ισχυρές παύσεις, έτσι ώστε να κυριαρχεί και να ακούγεται σαν ηχώ της πανομοιότυπης καταληκτικής φράσης «απ’ τον Καιρό» του στίχου 10, όπου ολοκληρώνεται η ποιητική διαδικασία, μέσω της μνήμης και της φαντασίας, χάρη στις οποίες κατορθώνεται η αναπόληση και η ποιητική αποτύπωση της αισθησιακής εμπειρίας.[[27]](#footnote-27) Εδώ εύλογα συνανασύρεται ένα άλλο καίριο σχόλιο του ίδιου του ποιητή, με αφορμή τις απόψεις του Ruskin, που σχετίζεται άμεσα με το συγκεκριμένο ποίημα, ακόμη και φραστικά: «όταν λέγομεν “ο Καιρός” [και εδώ με κεφαλαίο Κ] εννοούμεν ημάς αυτούς. Αι πλείσται των abstractions είναι απλά ψευδώνυμά μας».[[28]](#footnote-28) Μ’ αυτόν τον τρόπο ο Καβάφης δίνει στον χρόνο οντολογική διάσταση, όπως άλλωστε και στον άξονα του χρόνου που συγκρατεί το ποίημα, καθώς το κάλλος, ο νέος άνδρας αλλά και η ανάκλησή τους είναι μεταβατικά. Όπως εύστοχα επισημαίνει ο Robinson στην κρίσιμη μάχη ανάμεσα στον χρόνο, τη μνήμη και την τέχνη, ο χρόνος αναμφίβολα φαίνεται να έχει νικήσει».[[29]](#footnote-29) Στον υπόλοιπο στίχο 11 η έμφαση εξακολουθεί να αφορά τον χρόνο («Είν’ όλ’ αυτά τα πράγματα πολύ παληά—»), ενώ η παύλα στο τέλος του στίχου χωρίζει τα δύο χρονικά επίπεδα: το τώρα της ολοκλήρωσης της ποιητικής δημιουργίας από το τότε της εικαστικής αποτύπωσης που συνοψίζεται στον στίχο 12 («το σκίτσο, και το πλοίο, και το απόγευμα»). Επιπλέον, η παντελής απουσία αναφοράς στον νέο και η παρατακτική σύνδεση των όρων «σκίτσο», «πλοίο» και «απόγευμα», που συνδέονται με τη δέσμια του χώρου, εντέλει ατελή εικαστική απεικόνιση, σε συνδυασμό με τη συνοπτική συνάθροισή τους στη φράση «όλ’ αυτά τα πράγματα» στον στίχο 11, εκφράζει υπόρρητα μια υποτιμητική στάση του προσωπείου απέναντι στη ζωγραφική, έναντι της ποίησης που κατισχύει, εφόσον μόνο αυτή είναι σε θέση να διασώσει την ιδιαιτερότητα του κάλλους.

Όσον αφορά τον πρώτο τίτλο του ποιήματος «Το Ιόνιον πέλαγος»,[[30]](#footnote-30) —ειρωνικό αλλά όχι καίρια ειρωνικό για ένα ποίημα που δεν αφορά τη φύση αλλά τη σχέση ζωγραφικής και ποίησης— ο Καβάφης προσφυώς τον άλλαξε, διατηρώντας τον τοπικό προσδιορισμό, αλλά μεταθέτοντας το κέντρο βάρος από τη φύση στον συγκεκριμένο τόπο όπου έλαβε χώρα η εικαστική απεικόνιση και, προφανώς, η αισθησιακή εμπειρία. Εξίσου προσφυώς για την ειρωνική διάσταση του τίτλου, ο τίτλος μπήκε στη γενική πτώση μετατρέποντας τον τόπο σε κυψέλη όπου θησαυρίστηκε ο χρόνος της εμπειρίας, δηλαδή μετατρέποντας τον χώρο σε χρόνο. Επιπλέον, ο τίτλος, με την αυτοαναφορική του αναδίπλωση, υπογραμμίζει την ποιητική λειτουργία, αφού παραπέμπει στο πεζό ποίημα ποιητικής «Τα πλοία», το οποίο έχει δημοσιευτεί από τον Γ. Π. Σαββίδη και το οποίο έχει εύστοχα σχολιαστεί από την κριτική.[[31]](#footnote-31) Χρησιμοποιώντας με εξαιρετική ευρηματικότητα τη μεταφορά του θαλάσσιου πλου των εμπορικών πλοίων ο Καβάφης αποτυπώνει την ποιητική διαδικασία, τη μετουσίωση των δεδομένων της φαντασίας σε ποιητικό λόγο:

Aπό την Φαντασίαν έως εις το Xαρτί. Eίναι δύσκολον πέρασμα, είναι επικίνδυνος θάλασσα. H απόστασις φαίνεται μικρά κατά πρώτην όψιν, και εν τοσούτω πόσον μακρόν ταξίδι είναι, και πόσον επιζήμιον ενίοτε δια τα πλοία τα οποία το επιχειρούν.

Γραμμένα τα χρόνια της διαμόρφωσης, λίγο πριν το 1896, περίπου δηλαδή την ίδια εποχή που γράφονται και τα σχόλια στον Ruskin, τα μπωντλαιρικής ίσως προέλευσης αλληγορικά «πλοία» αποτυπώνουν ποιητικά τα διάφορα στάδια της ποιητικής διεργασίας αλλά και της πρόσληψης της ποίησης· εικοσιτρία χρόνια αργότερα περνούν για λίγο από το «Ιόνιον πέλαγος», υποστασιώνοντας, με την εμπεδωμένη στη συνείδηση του ποιητή δισημία τους, την αλληγορική και ειρωνική υφή του τίτλου, αφού υποβάλλουν τη διττή του πρόσληψη: από τη μια ο τίτλος σημαίνει πως ό,τι ακολουθεί αφορά τον χώρο της αισθητικής εμπειρίας και της εικαστικής της αποτύπωσης, από την άλλη, υπονοεί πως στην πραγματικότητα ό,τι ακολουθεί αφορά την ποιητική διαδικασία.[[32]](#footnote-32)

Ασφαλώς το θέμα της σχέσης ποίησης και ζωγραφικής, που αποτυπώνεται στις ποικίλες μεταμορφώσεις της διάσημης ρήσης «Ut pictura, poesis» του Ορατίου,[[33]](#footnote-33) από την Aρχαιότητα έως σήμερα, ενδιέφερε ιδιαίτερα τον Καβάφη που, όπως είδαμε, είχε μελετήσει και είχε σχολιάσει τις απόψεις του Ruskin ο οποίος στο βιβλίο του *New Painters* (1843) επαναπροσδιόρισε τη σχέση της τέχνης με την πραγματικότητα προτάσσοντας την έννοια της *έκφρασης* στη θέση της *μίμησης*. Η πρωτοποριακή αισθητική θεωρία του άσκησε τεράστια επιρροή στην τέχνη και τη θεωρία της στην Αγγλία κατά τον 19ο αλλά και κατά τον 20ό αιώνα.[[34]](#footnote-34) Ο Ruskin θεώρησε τη ζωγραφική και την ποίηση δύο μορφές «γλώσσας» μέσα από τις οποίες η ψυχή του καλλιτέχνη εκφράζει τα οράματά της. Δεν υπερασπίστηκε τη ζωγραφική πάνω στη βάση της μίμησης της φύσης, αλλά εκκινώντας από τη θεωρία της ποίησης, που τη συνέδεσε με τις εικαστικές τέχνες, αντικατέστησε την προηγούμενη έννοια της μίμησης με την έκφραση της ευγενούς συγκίνησης. Το ενδιαφέρον του Καβάφη, ο οποίος μελέτησε μια επιλογή από το έργο του Ruskin, που εκδόθηκε στα 1893, εντοπίστηκε κυρίως σε θέματα όπως η μορφή και το περιεχόμενο στην τέχνη, το υψηλό και το «χυδαίο», η προσέγγιση του Καλού, τα όρια της καλλιτεχνίας, η έννοια «πολιτισμός» κ.ά.[[35]](#footnote-35)

Στο ποίημα που μας απασχολεί η ζωγραφική διαδικασία, όπως είδαμε, εξελίσσεται πάνω στον άξονα του χώρου, όπως δηλώνουν οι τοπικοί προσδιορισμοί που την ορίζουν («στο κατάστρωμα του πλοίου», «Το Ιόνιον πέλαγος ολόγυρά μας»). Αντίθετα, η ποιητική διεργασία αναπτύσσεται πάνω στον άξονα του χρόνου, όπως φανερώνει η χρονική διάσταση των εννοιών που την αφορούν («ανακαλεί», «Απ’ τον Καιρό» [δις], «πολύ παληά»). Η κατανομή αυτή ανασύρει την αισθητική θεωρία του γερμανού θεωρητικού της τέχνης του κλασικισμού, συγγραφέα και φιλοσόφου Gotthold Ephraim Lessing (1729–1781)—που προηγήθηκε του Ruskin—ο οποίος στο έργο του *Laokoön oder Über die Grenzen der Malerei und Poesie* (1766),[[36]](#footnote-36) προσπάθησε να χαράξει τα όρια της ζωγραφικής και της ποίησης ορίζοντας την ποίηση ως τέχνη του χρόνου και τη ζωγραφική ως τέχνη του χώρου. Να γνώριζε άραγε ο Καβάφης και την αισθητική θεωρία του Lessing και, γιατί όχι, και τις άλλες μεταμορφώσεις της αναλογίας Ut pictura, poesis, που προηγήθηκαν;[[37]](#footnote-37)

Ενδεχομένως, στο ποίημα «Του πλοίου» απηχείται ο αισθησιασμός των Προραφαηλιτών ζωγράφων, ιδίως μέσω της αναφοράς στον αισθησιασμό και στο φως, στους κρίσιμους στίχους 7 και 8 («Μέχρι παθήσεως ήταν αισθητικός / κι αυτό εφώτιζε την έκφρασή του»). Εξάλλου, όχι μόνον είναι πολύ πιθανό ο Καβάφης να γνώριζε τις απόψεις του Ruskin για τους Προραφαηλίτες, αλλά, όπως πιθανολογεί, με πειστικό τρόπο, ο Peter Jeffreys, o Καβάφης «ήταν εκτεθειμένος» κατά το διάστημα της παραμονής του στην Αγγλία, στα χρόνια της εφηβείας του, (1872-1878), στην προραφαηλιτική τέχνη του Burne-Jones, τον ιμπρεσσιονισμό του Whistler, και την ηδονιστική ποίηση του Swinburne, αφού κινήθηκε σε συγγενικούς του κύκλους της ελληνικής παροικίας, που είχαν ιδιαίτερες σχέσεις με τους πιο σημαντικούς ζωγράφους της Β΄ Γενιάς των Προραφαηλιτών.[[38]](#footnote-38)

Και βέβαια, όπως έχει δείξει η έρευνα, είναι πολλά τα νήματα που τον συνδέουν με έναν δημιουργό-σταθμό στην ιστορία των μεταμορφώσεων της ρήσης «Ut pictura, poesis”, τον Charles Baudelaire ο οποίος διερεύνησε όχι αν οι δύο τέχνες μπορούσαν να εκφράσουν συγκρίσιμες ιδέες, όπως εν πολλοίς όσοι θεωρητικοί προηγήθηκαν, αλλά εάν η ποίηση μπορούσε να *είναι* ζωγραφική.[[39]](#footnote-39) Γι’ αυτό ζητούσε από την ποίηση όχι μια λειτουργική αντιστοιχία προς τη ζωγραφική αλλά να είναι μια μεταφορά ή εικόνα του εικαστικού έργου. Στην Έκθεση του 1846 ο Baudelaire διερευνά, ανάμεσα σε άλλα, τη φύση του μοντερνισμού, τη σχέση της ζωγραφικής με την ποίηση, τη σχέση της φύσης με τον άνθρωπο και την αλήθεια, την έννοια του κάλλους∙ στην Έκθεση του 1859 διατυπώνει την άποψη ότι η ζωγραφική είναι ανώτερη της φωτογραφίας διότι προσθέτει τη φαντασία σε κάτι που διαφορετικά είναι ένα απλό αντίγραφο, και αποθεώνει τη φαντασία την οποία θεωρεί «υπέρτατη δικαιοσύνη».[[40]](#footnote-40) Οι απόψεις του αυτές περιλήφθηκαν στο βιβλίο του *Curiosités asthétiques* (1868), το οποίο ο Καβάφης γνώριζε, αφού το είχε στη βιβλιοθήκη του, μαζί με άλλα βιβλία του Βaudelaire, «μερικά κομμένο».[[41]](#footnote-41) Η τόσο εμφατικά διατυπωμένη απέχθεια του Baudelaire για τη φωτογραφία απηχεί την αντίστοιχη θέση του Καβάφη: «Η περιγραφική ποίησις—ιστορικά γεγονότα, φωτογράφησις (τι άσχημη λέξις!) της φύσεως ίσως είναι ασφαλής. Αλλά είναι μικρό και σαν ολιγόβιο πράγμα».[[42]](#footnote-42) Αλλά και η λατρεία του Γάλλου μοντερνιστή για τη φαντασία ανακαλεί την απεριόριστη εκτίμηση του Καβάφη προς την Φαντασία όχι μόνο όσον αφορά την ποιητική δημιουργία αλλά και την ίδια τη ζωή.[[43]](#footnote-43) Ανάλογη εκτίμηση για τη φαντασία έτρεφε ο Απολλώνιος ο Τυανεύς για τον οποίο ο Φιλόστρατος γράφει: **“φαντασία” ἔφη “ταῦτα εἰργάσατο σοφωτέρα μιμήσεως δημιουργός· μίμησις μὲν γὰρ δημιουργήσει, ὃ εἶδεν, φαντασία δὲ καὶ ὃ μὴ εἶδεν, ὑποθήσεται γὰρ αὐτὸ πρὸς τὴν ἀναφορὰν τοῦ ὄντος, ...** [[44]](#footnote-44)

Στο πλαίσιο του μοντερνισμού για τον οποίο οι αισθητικές απόψεις του Baudelaire είχαν θεμελιώδη σημασία, ο καλλιτεχνικός στόχος των δημιουργών μετατοπίστηκαν από την αναπαράσταση του κόσμου και την έννοια της μίμησης στη διερεύνηση της διαδικασίας αυτής καθαυτήν.[[45]](#footnote-45) Έτσι στη μεν ζωγραφική το αναπαριστώμενο αντικείμενο μετατρέπεται σε πρόσχημα για τη διερεύνηση της ίδιας της φύσης της, στην δε ποίηση, το θέμα, το αντικείμενό της, ουσιαστικά δεν είναι τίποτε περισσότερο από άλλοθι για να διερευνήσει ο δημιουργός την ίδια τη διαδικασία και τα προβλήματα που συνδέονται με αυτήν.[[46]](#footnote-46) Η σχέση ποίησης και ζωγραφικής στα ποιήματα του Καβάφη αναπτύσσεται μέσα στο πλαίσιο του μοντερνισμού, όπου ο στόχος της κάθε τέχνης αφορά την ίδια τη λειτουργία της και τα όριά της. Αυτός είναι και ο βασικός στόχος της συνύπαρξης ποίησης και ζωγραφικής στο ποίημα ποιητικής «Του πλοίου», που μας απασχόλησε παραπάνω, οπτική που μπορεί να φωτίσει από άλλο δρόμο και τα υπόλοιπα ποιήματα του Καβάφη, που σχετίζονται με τη ζωγραφική.

1. Robinson 1988: 39-40. [↑](#footnote-ref-1)
2. Για τη θέση του θέματος φύση-τέχνη στο συγκεκριμένο ποίημα αλλά και σε άλλα 3 ποιήματα του Καβάφη («Θάλασσα του πρωιού», «Του μαγαζιού», «Πολύ σπανίως») βλ. Haas 1996: 230-232. Ειδικότερα, στη σημ. 65 βλ. τα σχετικά σχόλια του Καβάφη σε χειρόγραφα του Αρχείου. Για τη σχέση του Καβάφη με τη φύση βλ. και Σαββίδης 1987: 97. [↑](#footnote-ref-2)
3. Βλ. την προσέγγιση του ποιήματος από την οπτική του ‘φωτιστικού παράγοντα’ στο Πιερής 1992: 301-304. [↑](#footnote-ref-3)
4. Καλλιγάς 2004: 126-129. [↑](#footnote-ref-4)
5. Καραμπίνη-Ιατρού 2003: 51-52. [↑](#footnote-ref-5)
6. Για τις «Εικόνες» ή «Εκφράσεις», την καταγωγή τους και για την ποιητική αξιοποίησή τους από τον Καβάφη, βλ. Δάλλας1984: 346-350. [↑](#footnote-ref-6)
7. Την έκφραση «εσκεμμένο ψεύδος» χρησιμοποιεί ο Μιχάλης Περής (Πιερής 1992: 364) για να χαρακτηρίσει τη δήλωση του Αιμιλιανού Μονάη, στο ομώνυμο ποίημα, σε σχέση με τις προθέσεις του Καβάφη. Εδώ χρησιμοποιώ τη φράση αυτή με την έννοια της εμπρόθετης πλάνης που συνιστά εκ προοιμίου η τέχνη. Βλ. και το σχόλιο του Καβάφη «Η τέχνη δεν ψεύδεται πάντα; Ή μάλλον όταν η τέχνη ψεύδεται το περισσότερον, δεν είναι τότε που δημιουργεί το περισσότερον;» (Σαββίδης 1987: 97). [↑](#footnote-ref-7)
8. Βλ. και Νehamas 2002: 98-99. [↑](#footnote-ref-8)
9. Eδώ περιλαμβάνει σε υποσημείωση τα ποιήματα «Αλεξανδρινοί βασιλείς», «Θάλασσα του πρωϊού», «Του πλοίου». [↑](#footnote-ref-9)
10. Βρισιμιτζάκης, «Η Ελληνικότης του έργου του Καβάφη», 1984, 62 (¹1927). [↑](#footnote-ref-10)
11. Δημαράς, «Μερικές πηγές της καβαφικής τέχνης», 1992: 42. [↑](#footnote-ref-11)
12. Γιουρσενάρ 1981: 48. [↑](#footnote-ref-12)
13. Pontani 1991: 213-214. [↑](#footnote-ref-13)
14. Ό. π., 224. [↑](#footnote-ref-14)
15. Πολλά από τα σχόλια του Καβάφη στον Ruskin έχουν εύστοχα επισχολιαστεί από την Haas (Haas 1996: 270-272, 289-290, 325-326). [↑](#footnote-ref-15)
16. Τσίρκας 1963: 582-611. (Βλ. και, εδώ, υποσημείωση 22). [↑](#footnote-ref-16)
17. Για τη δομή και τη λειτουργία των στροφικών ενοτήτων βλ. τα εύστοχα σχόλια του Robinson (Robinson 1988: 34). [↑](#footnote-ref-17)
18. Ο Mackridge θεωρεί πως το ποίημα αυτό είναι το πρώτο ποίημα με απροκάλυπτη ομοφυλοφιλική αναφορά (Mackridge 2007: xix). Όμως εκτός του γεγονότος ότι το κέντρο βάρους του ποιήματος είναι η σχέση ποίησης και ζωγραφικής, το φύλο του αφηγητή δεν προσδιορίζεται από τη ρητορική του ποιήματος. Για το θέμα βλ. και Haas 2010: 246. Αναλυτικότερα για το θέμα βλ. εδώ, υποσημ. 117. [↑](#footnote-ref-18)
19. Η Gutzwiller θεωρεί πως «το σκίτσο αποτελεί τη γέφυρα ανάμεσα στην απώλεια και την ανάκτηση, η οποία να αποκτήσει διάρκεια μόνο μέσα από τη μετατροπή της σε τέχνη του λόγου» (Gutzwiller 2003: 82). [↑](#footnote-ref-19)
20. Βλ. εδώ, υποσ. 27. [↑](#footnote-ref-20)
21. Φαίνεται ότι ο Καβάφης αγαπούσε το σκιτσάρισμα. Κατά το ταξίδι του στην Πάτρα, στις 31.7.1901 ο Καβάφης σημειώνει: "I can't find a plan of Patras; I think none exists.  On next page I shall trace a rough (a very rough and incomplete) sketch of some of the streets." Το ίδιο το σκίτσο φέρει μερικές σημειώσεις δικές του. (Καβάφης 1963: 296). [↑](#footnote-ref-21)
22. Το κάλλος είναι για τον Καβάφη μια ποιότητα που αφορά διάφορες «αναγκαίες» εκφάνσεις της ζωής∙ όπως ο ίδιος παρατηρεί, «όπως η ανθρώπινη φύση [ο ποιητής] έχει μια δίψα για ομορφιά, που εκδηλώνεται με πολλές μορφές (έρωτα, τάξη στο χώρο του ανθρώπου, στο περιβάλλον, καλύπτει μια ανάγκη». (Καβάφης 2003, «[Φιλοσοφική εξέταση]» 329-334: 331). [↑](#footnote-ref-22)
23. Σαββίδη 1983: 262. [↑](#footnote-ref-23)
24. Σύμφωνα με τον W.J.T. Mitchell η «εικονολογία του κειμένου» συνίσταται σε τέτοιου είδους σχήματα όπως η αναπαράσταση αντικειμένων, η περιγραφή σκηνών, η κατασκευή μορφών, ομοιοτήτων και αλληγορικών εικόνων, και η σχηματοποίηση των κειμένων σε συγκεκριμένες μορφές (Mitchell 1994:112). [↑](#footnote-ref-24)
25. Τσίρκας 1971: 231. Πρέπει να σημειωθεί, ωστόσο, ότι σε μεταγενέστερο σχόλιό του ο Τσίρκας δηλώνει πως δεν θυμάται αν ο Καβάφης είπε «η ποίησις» ή «η μνήμη λεληθότως δημιουργεί» (Πεχλιβάνος 2008: 240). [↑](#footnote-ref-25)
26. Γιουρσενάρ 1981: 63. [↑](#footnote-ref-26)
27. Bλ. και Pieris 1989: 282. [↑](#footnote-ref-27)
28. Βλ. εδώ, υποσημειώσεις 14 και 22. [↑](#footnote-ref-28)
29. Robinson 1988: 34. [↑](#footnote-ref-29)
30. Για τον τίτλο βλ. Haas 1996: 205. [↑](#footnote-ref-30)
31. Σαββίδης 1986: 7-20· Κατσιγιάννη 1998: 92-109· Haas 2000: 139, σημ. 5. Για τη λειτουργία της θάλασσας βλ. Pieris 1989: 278. [↑](#footnote-ref-31)
32. Για το ταξίδι του Καβάφη που έδωσε το ερέθισμα για το ποίημα βλ. Καραμπίνη-Ιατρού 2011: 289-294. [↑](#footnote-ref-32)
33. Η διάσημη αυτή φράση πέρασε στη δυτική φιλολογία μέσω της *Ποιητικής Τέχνης* του Ορατίου, και αποτελεί το έμβλημα μιας από τις πιο σημαντικές και διαχρονικές διαμάχες στο χώρο της Αισθητικής. Ουσιαστικά η έννοιά της προέρχεται από τη φράση του Σιμωνίδη του Κείου ο οποίος «την μεν ζωγραφίαν ποίησιν σιωπώσαν προσαγορεύει, την δε ποίησιν ζωγραφίαν λαλούσαν». Τη φράση αυτή του Σιμωνίδη διέσωσε ο Πλούταρχος, από όπου την παρέλαβε ο Οράτιος. Για την εξέλιξη της εμβληματικής φράσης «Ut pictura, poesis» βλ. Rensselaer 1967∙ Park 1969: 155-164. [↑](#footnote-ref-33)
34. Για την αισθητική θεωρία του Ruskin βλ. Landow 1967: 521-28. [↑](#footnote-ref-34)
35. Ο Καβάφης μελέτησε τον Α΄ τόμο μιας επιλογής από το έργο του Ruskin: George Allen (ed.), *Selections from the Writings of John Ruskin*, first series, 1843-1860, London 1893, σελ. 524 (παρατίθεται στο Τσίρκας 1963: 587). Αυτές οι πολύ σημαντικές παρατηρήσεις —που σχολιάζουν απόψεις τις οποίες ο Ruskin εξέφρασε στο βιβλίο του *Modern Painters* (1843)— φωτίζουν την Αισθητική και την Ποιητική του Καβάφη∙ από αυτές συνοψίζω, για τις ανάγκες της παρούσας εργασίας, μόνο όσες αφορούν τη ζωγραφική και την ποίηση: α) την πίστη του Καβάφη ότι «η Μορφή ειμπορεί να έχη καλλονήν ανεξάρτητον από την Ιδέαν, και ούτω ελευθερωθείσα χορηγεί αφορμάς υποθέσεων και φαντασίας εις τον θεατήν ή τον αναγνώστην. Μη έχουσα ιδίας και ωρισμένας ιδέας, υποβάλλει ιδέας» (588). β) την πίστη του στην αναγκαία για την ποιητική δημιουργία μεσολάβηση του Χρόνου ανάμεσα στην εμπειρία και την ποιητική της αποτύπωση: «Η ποίησις λεληθότως δημιουργεί» (589). γ) Τον προβληματισμό του σχετικά με «τις αλήθειες» που εκφράζει η τέχνη: «Αλλά ποίαι είναι αι αλήθειαι αύται; Με αλήθειαν υπονοείται το Καλόν; Αλλά το Καλόν είναι κάποτε αντιφατικόν (την αλήθεια την θέλουν θετικήν και καταφατικήν) και είναι πολλάκις το αποτέλεσμα απόψεων και έξεων, και πολύ συχνά το αποτέλεσμα νοσούσης και ψευδομένης ψυχής» (592). δ) Την παράθεση στίχων του Paul Verlaine ( 1844-1896) για να υπερασπιστεί όχι μόνον την Αρετή αλλά και την Κακία ως πηγή έμπνευσης του αληθινού καλλιτέχνη. ε) Την πίστη του στη φαντασία τόσο στην τέχνη όσο και στη ζωή. (603) στ) Τη διευρυμένη του αντίληψη περί της «αγνότητος καρδίας»--«ήτις συγχωρεί, και δικαιολογεί, και περιέχει, διότι εννοεί»—την οποία ο Ruskin θεωρούσε απαραίτητη για την θέα του Καλού (611).

    Ορθά ο Ρηγόπουλος επισημαίνει την ανάγκη να αξιολογηθούν ξανά τα σχόλια του Καβάφη στον Ruskin, αλλά και του Σ. Τσίρκα στον Καβάφη (Ρηγόπουλος 1991: 12). [↑](#footnote-ref-35)
36. Μεταφράστηκε στα αγγλικά το 1836 (*Laocoön or The limits of Poetry and Painting*, translated by William Ross, Ridgeway, London1836). [↑](#footnote-ref-36)
37. Εδώ πρέπει να σημειωθεί ότι ο έβδομος αιώνας ακολούθησε με ζήλο την ανθρωπιστική θεωρία για τη σχέση ζωγραφικής-ποίησης και πλειοδότησε σε σχέση με το παρελθόν. Απόρροια αυτής της πλειοδοσίας ήταν η αντιστοίχιση των «αδελφών» τεχνών στο επίπεδο της μορφής: το σχέδιο εξισώθηκε με την πλοκή και το χρώμα με τις λέξεις. Η υπερβολική επιμονή σ’ αυτές τις τεχνητές αντιστοιχίσεις οδήγησε πράξη και θεωρία, σε σύγχυση που κατέληξε στη θεωρία του Lessing ο οποίος θέλησε να επαναπροσδιορίσει τα όρια των τεχνών. (Βλ. Rensselaer 1967: 6-9).

    Όσον αφορά τη σχέση του πορτραίτου με τη λογοτεχνία, ιδιαίτερο ενδιαφέρον παρουσιάζει η άποψη του Richard Wendorf ο οποίος μεταφέρει τη σχέση ποίησης-ζωγραφικής στο πιο εξειδικευμένο πεδίο πορτραίτου και βιογραφίας. Αναγνωρίζοντας τη διαφοροποίηση του Lessing ανάμεσα στο χρόνο και στο χώρο στη λογοτεχνική και στην εικαστική διαδικασία ο Wendorf υποστηρίζει ότι το πορτρέτο συνδέεται με την κίνηση στο χώρο, δεσμεύοντας ωστόσο «τη στιγμή της παρατήρησης» [“time of contemplation”], «τον εσωτερικό χρόνο» [“intrinsic time”]. (Wendorf 1983: 115). [↑](#footnote-ref-37)
38. Jeffreys 2006: 57-89. Για τους Προραφαηλίτες βλ. Williamson 1976 (παρατίθεται και στο άρθρο του Jeffreys, όπου και άλλη σχετική βιβλιογραφία). [↑](#footnote-ref-38)
39. Για τη σχέση του Καβάφη με το κίνημα του αισθητισμού βλ. Πιερής 1992: 50-99· Vassiliadi 2008· Αραμπατζίδου 2013. Για τη σχέση του με το κίνημα του εσωτερισμού στην Ευρώπη βλ. Haas 1984 και 1996: 241-261. Για τη σχέση του Καβάφη με τον Baudelaire βλ. Haas 1996: passim· Τσιριμώκου 2000: 307. [↑](#footnote-ref-39)
40. Για τις σχετικές απόψεις του Baudelaire βλ.  Baudelaire 1955. [↑](#footnote-ref-40)
41. Καραμπίνη-Ιατρού 1983: 78-79. [↑](#footnote-ref-41)
42. Bλ. Σαββίδης 1987: 112.

    Όσον αφορά την άποψη του Baudelaire για τη φωτογραφία, σε σχέση με τη ζωγραφική και τη γλυπτική, γράφει πως το σύγχρονο πιστεύω των ανθρώπων στη Γαλλία είναι το εξής: «“Πιστεύω στη φύση και δεν πιστεύω παρά μόνο στη φύση (υπάρχουν καλές δικαιολογίες γι' αυτό). Πιστεύω ότι η τέχνη είναι και δεν μπορεί παρά να είναι η ακριβής αναπαραγωγή της φύσης (μια δειλή, σχισματική αίρεση υπαγορεύει ώστε τα αηδιαστικά φυσικά αντικείμενα να αγνοούνται, για παράδειγμα, ένα ουροδοχείο ή ένας σκελετός). Έτσι, η τέχνη που θα μάς έδινε το πιστό αντίγραφο της φύσης θα ήταν η απόλυτη τέχνη". […]. Και τότε ο όχλος είπε: "Αφού η φωτογραφία μάς δίνει όλες τις επιθυμητές εγγυήσεις της ακρίβειας [το πιστεύουν αυτό οι ανόητοι!], η τέχνη είναι η φωτογραφία". Από εκείνη τη στιγμή η ακάθαρτη κοινωνία όρμησε, σαν ένας μοναδικός Νάρκισσος, για να θαυμάσει τη χυδαία της εικόνα αποτυπωμένη στο μέταλλο. Μια τρέλα, ένας παράξενος φανατισμός κυρίευσε όλους αυτούς τους καινούριους λάτρεις του Φοίβου. […] Αν επιτραπεί στη φωτογραφία να αντικαταστήσει την τέχνη σε κάποιες λειτουργίες της, γρήγορα θα την παραγκωνίσει ή θα την διαφθείρει ολότελα, χάρη στη φυσική συμμαχία της ανοησίας του όχλου. Πρέπει λοιπόν να επιστρέψει στο πραγματικό της καθήκον, αυτό δηλαδή της υπηρέτριας των επιστημών και των τεχνών, αλλά μιας πολύ ταπεινής υπηρέτριας, όπως η τυπογραφία και η στενογραφία, οι οποίες ούτε δημιούργησαν, ούτε αντικατέστησαν τη λογοτεχνία [...]. Από μέρα σε μέρα η τέχνη χάνει τον αυτοσεβασμό της, γονυπετεί μπροστά στην εξωτερική πραγματικότητα, και ο ζωγράφος τείνει όλο και περισσότερο να ζωγραφίζει όχι πια αυτό που ονειρεύεται, αλλά αυτό που βλέπει». (Baudelaire 2005: 120, 122, 123). [↑](#footnote-ref-42)
43. Όσον αφορά την άποψη του Καβάφη για τη φαντασία βλ. εδώ, σημ. 26· Σαββίδης 1987: 98-99.

    Ο Baudelaire θεωρούσε την φαντασία «υπέρτατη δικαιοσύνη», γιατί μόνο αυτή μπορεί να αποκαλύψει όσα δεν υπάρχουν κι όμως μπορούν να γίνουν, συνθήκη που αίρει τη φοβερή απαγόρευση όσων δεν μπορούμε να έχουμε. Ιδιαίτερα για τη σχέση της με την τέχνη πίστευε ότι «το ορατό σύμπαν δεν είναι παρά ένα μαγαζί γεμάτο εικόνες και σημεία, στα οποία η φαντασία θα δώσει μια θέση και μιαν αξία σχετική· είναι ένα είδος τροφής που η φαντασία πρέπει να χωνέψει και να μεταπλάσει. Όλες οι ιδιότητες της ανθρώπινης ψυχής πρέπει να είναι υποταγμένες στη φαντασία, η οποία μπορεί να τις επιτάξει όλες μαζί συγχρόνως. (Baudelaire 2005: «Η κυριαρχία της φαντασίας», 128-132: 130-131.) [↑](#footnote-ref-43)
44. Φιλόστρατος 1870: 6.19 (Παρατίθεται στο Alexiou 1985: 191). Ευχαριστώ τον Σταύρο Τσιτσιρίδη για τη βοήθειά του σχετικά με το απόσπασμα του Φιλόστρατου. [↑](#footnote-ref-44)
45. Πρβλ. και την άποψη της Alexiou για την αντίθεση τέχνης και φύσης: «Ο πραγματικός τεχνίτης, κάθε μορφής τέχνης, πετυχαίνει όχι χάρη στη φύση ή τη μίμησή της, αλλά μόνο στον βαθμό που τολμάει μέσω της φαντασίας να επιθέσει την βούλησή του πάνω στην πρώτη ύλη της τέχνης του». (Alexiou 1985: 170). [↑](#footnote-ref-45)
46. Melville και Readings 1995: 10. [↑](#footnote-ref-46)