

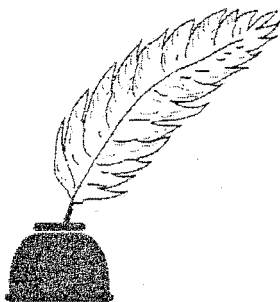
# ΚΟΝΔΥΛΟΦΟΡΟΣ

ΕΤΗΣΙΑ ΕΚΔΟΣΗ ΝΕΟΤΕΡΗΣ ΕΛΛΗΝΙΚΗΣ ΦΙΛΟΛΟΓΙΑΣ

---

ΤΟΜΟΣ 4 • 2005

ΜΝΗΜΗ  
Γ. Π. ΣΑΒΒΙΔΗ



Γ. Π. ΣΑΒΒΙΔΗΣ • ΑΛΕΞΗΣ ΠΟΛΙΤΗΣ • ΚΑΤΕΡΙΝΑ ΤΙΚΤΟΠΟΥΛΟΥ •  
ΜΑΡΙΛΙΖΑ ΜΗΤΣΟΥ • ΧΡΗΣΤΟΣ ΠΑΠΑΖΟΓΛΟΥ • ΚΑΤΕΡΙΝΑ ΚΩΣΤΙΟΥ  
• ΑΝΝΑ ΚΑΤΣΙΓΙΑΝΝΗ • ΧΡΙΣΤΙΝΑ ΝΤΟΥΝΙΑ • Χ. Α. ΚΑΡΑΟΓΛΟΥ •  
ΜΑΡΘΑ ΘΩΜΑΪΔΟΥ-ΜΩΡΟΥ • PETER MACKRIDGE • ΙΩΑΝΝΑ  
ΝΑΟΥΜ • ΓΙΩΡΓΟΣ ΠΑΝΑΓΙΩΤΟΥ • ΜΑΡΙΑ ΑΘΑΝΑΣΟΠΟΥΛΟΥ • ΙΛΙΑ  
ΧΑΤΖΗΠΑΝΑΓΙΩΤΗ-SANGMEISTER • ΜΑΙΡΗ ΡΟΥΣΣΟΥ-SINCLAIR



UNIVERSITY STUDIO PRESS



Κατερίνα Κωστίου

## Ο Μυρτίας, ο Αιμιλιανός και ο στοχαστικός σχολιαστής

Σχολιάζοντας το ποίημα «Αιμιλιανός Μονάη, Αλεξανδρείς, 628-655 μ.Χ.» –γραμμένο σε μια πρώτη μορφή πιθανώς τον Νοέμβριο του 1898 με τον τίτλο «Προφυλα(γ)μένος» και δημοσιευμένο πρώτη φορά τον Δεκέμβριο του 1918 με τον τίτλο με τον οποίο μας είναι γνωστό– ο αείμνηστος δάσκαλός μας Γ. Π. Σαββίδης διατύπωσε την «εικασία» πως «αρχικά, τούτο το ποίημα πρέπει να ήταν μια αυθόρμητη, ακόμη αφελής προσωπική κατάθεση του τριανταπεντάχρονου Καβάφη ανάλογη με τα περίπου σύγχρονα “Η Τράπεζα του Μέλλοντος” και “Πρόσθεσις” (1897). Τριάντα χρόνια αργότερα, έγινε δημοσιεύσιμο, ως ψευδοϊστορικό, με την αλλαγή του τίτλου, και με την προσθήκη μιας τελευταίας ακυρωτικής στροφής».<sup>1</sup> Το οξύμενο καβαφικό αισθητήριο του Σαββίδη επεσήμανε ότι η τρίτη στροφή, «ουσιωδώς διαφορετική» ως προς τη σύνταξη και τη στιχουργία από τις δύο προηγούμενες, αποτελεί ύστερη προσθήκη.

Η παραπάνω ιδιαίτερα δραστική «εικασία» συνάδει με το γεγονός ότι, προϊόντος του χρόνου, η δομή και η ρητορική των καβαφικών ποιημάτων γίνονται περισσότερο σύνθετες και λιγότερο άμεσες· ο λόγος του ποιητή απεκδύεται την «αυθορμησία» και την «αφέλεια» της προσωπικής κατάθεσης και επιζητεί ένα προσωπίο μέσω του οποίου να αρθρωθεί, να υπάρξει. Το γεγονός παρουσιάζει ιδιαίτερο ενδιαφέρον, διότι σχετίζεται με το μείζον ζήτημα της ποιητικής του Καβάφη και ιδιαίτερα με την περίφημη καβαφική «ηθοποιία». Επιπλέον, συνδέεται με τη διαμόρφωση της προσωπικής μυθολογίας του ποιητή –δηλαδή της σχέσης του με τον εαυτό του και με τους άλλους– που, προϊόντος του χρόνου, διαφοροποιείται επηρεάζοντας την τεχνική και την ποιητική του.

Όσον αφορά το συγκεκριμένο ποίημα, είναι φανερό πως η ουσιαστική διαφορά της δεύτερης από την πρώτη γραφή δεν είναι μόνον ότι ο πρωτοπρόσωπος λόγος στις δύο πρώτες στροφικές ενότητες εκφέρεται από ένα συγκεκριμένο πλασματικό ψευδοϊστορικό πρόσωπο, δηλαδή ένα προσωπίο, αλλά επίσης ότι ο λόγος αυτός ακυρώνεται από τον λόγο ενός σχολιαστή, δηλαδή ενός άλλου προσωπίου, δημιουργώντας μια διαλεκτική δομή που ο Καβάφης αγαπούσε ιδιαίτερα. Αυτό είναι και το ιδιαίζοντως ενδιαφέρον στοιχείο του ποιήματος: η διάσπαση του ενι-

1. Βλ. Γ. Π. Σαββίδης, «Η μεγάλη Ελλάδα του Καβάφη», Τράπεζα πνευματική. 1963-1993, Αθήνα, Πορεία, 1994, 242.

αίου, στην πρώτη γραφή, ποιητικού εγώ σε δύο προσωπεία στη δεύτερη γραφή, εκ των οποίων το πρώτο ενσαρκώνεται από ένα πλασματικό πρόσωπο ιστορικά προσδιορισμένο και το δεύτερο από έναν αφηγητή που σχολιάζει τη συμπεριφορά του πρώτου. Έτσι όχι μόνον ακυρώνεται η πιθανότητα ταύτισης του ποιητικού υποκειμένου, που εκφράζεται σε ά ενικό πρόσωπο, με τον ποιητή, αλλά και αλλάζει δραματικά το νόημα του ποιήματος, προδίδοντας ενδεχομένως την αγωνία, τις αμφιταλαντεύσεις και τη διαφοροποίηση του ποιητή όσον αφορά ένα ζήτημα που πολύ τον απασχόλησε: τη σχέση του ατόμου με την κοινωνία, της οποίας μια ενδιαφέρουσα καβαφική πτυχή είναι η κοινωνική εκβολή του ερωτικού βιώματος.

Και μόνον η ανάγνωση των καβαφικών ποιημάτων με χρονολογική σειρά αρκεί για να διαπιστώσει κανείς ότι, προϊόντος του χρόνου, η αμεσότητα και η ευθύτητα του ά ή του β' προσώπου δίνει τη θέση της στην ευελιξία και την ελευθερία του γ' προσώπου και ότι η ποιητική του Καβάφη εμφανώς συνδέεται όλο και περισσότερο με τη δημιουργία προσωπειών λιγότερο ή περισσότερο σύνθετων. Η παραινετική, λόγου χάριν, ευθύτητα του αφηγητή στο ποίημα «Θεόδοτος» (1915), όπου ο αφηγητής εκφράζεται σε β' πρόσωπο, είναι γνώρισμα της πρώιμης ποιητικής φάσης του Καβάφη. Και ενώ δεν λείπουν από την ώριμη φάση του ποιητικού του έργου τα αφηγηματικά προσωπεία που έχουν μια ευθεία και άρα εύκολα αναγνωρίσιμη σχέση με τον ποιητή (άρα και με τον αναγνώστη), ωστόσο, η πορεία προς την ωριμότητα σφραγίζεται από την παρουσία ειρωνικών προσωπειών που υπονομεύουν συμπεριφορές, πρόσωπα, καταστάσεις, ή παλινδρομούν ανάμεσα σε δύο θέσεις, όπως π.χ. στα ποιήματα «Αιμιλιανός Μονάη, Αλεξανδρέυς, 628-655 μ.Χ.» (1918), «Ο Δημάρατος» (1921), «Ηγεμών εκ Δυτικής Λιβύης» (1928), «Στα 200 π.Χ.» (1931) κ.ά. Θα μπορούσε να πει κανείς ότι ο Καβάφης είναι ο πιο δεξιοτέχνης συγγραφέας της νεοελληνικής λογοτεχνίας, όσον αφορά τη δημιουργία και τον χειρισμό προσωπειών· ιδίως ειρωνικών προσωπειών. Ανάμεσά τους ξεχωρίζει μια ιδιαίτερα ενδιαφέρουσα και ποικίλη κατηγορία προσωπειών: οι αφηγητές, οι οποίοι συνήθως είναι σύνθετοι και ενίοτε αμφιρρέποντες. Σπανίως συναντά κανείς στο καβαφικό σύμπαν «έντιμους» αφηγητές· συχνά είναι δίδουλοι ή διφυείς, έχουν δεύτερες σκέψεις, παγιδεύουν τον αναγνώστη ή, στην καλύτερη περίπτωση, επιζητούν τη συνενοχή του.

Από αυτή την άποψη, μια συστηματική ανάγνωση των καβαφικών ποιημάτων εστιασμένη στα προσωπεία που δημιουργεί ο ποιητής, είτε για να σχολιάσει ανάρμοστες ή μη αυθεντικές συμπεριφορές, είτε για να υπονομεύσει τη μονολιθική προσήλωση στη μία και μοναδική αλήθεια, υπηρετώντας την πολύτροπη ειρωνεία του, μπορεί να φωτίσει ποικίλο-

τρόπως σημαντικές όψεις της ποιητικής του. Πιο συγκεκριμένα: η μελέτη των προσωπείων και η συγκρότηση μιας τυπολογίας τους μπορεί να δείξει τον τρόπο με τον οποίο διαμορφώνεται και εξελίσσεται η δομή των ποιημάτων του και οι αφηγηματικές του τεχνικές. Ασφαλώς, στην παραπάνω διερεύνηση συμβάλλει ιδιαίτερα η σύγκριση των δημοσιευμένων ποιημάτων με την πρώτη γραφή, όπου υπάρχει, όπως στην περίπτωση του ποιήματος «Αιμιλιανός Μονάη, Αλεξανδρεύς, 628-655 μ.Χ.», στο οποίο θα επανέλθω.

Είναι ευνόητο ότι η ερμηνεία του ποιήματος σφραγίζεται από το ήθος του αφηγητή-σχολιαστή και ότι η ερμηνεία αυτή κινδυνεύει να στρεβλωθεί ή να μείνει ανολοκλήρωτη, αν ο αναγνώστης δεν αποκωδικοποιήσει με επάρκεια και σαφήνεια το πλέγμα σχέσεων πάνω στο οποίο δομείται αυτό το ήθος. Η διαδικασία της αποκωδικοποίησης περιλαμβάνει την αποτίμηση δύο εξαιρετικά κρίσιμων για την τύχη του ποιήματος σχέσεων: τη σχέση αφηγητή-πρωταγωνιστή, την οποία κυρίως πραγματεύεται η παρούσα εργασία, και τη σχέση αφηγητή-ποιητή· και οι δύο αποτελούν οδοδείκτες στην πορεία του αναγνώστη προς την ερμηνεία της στάσης του ποιητή απέναντι στους ήρωές του. Στην ουσία πρόκειται για ένα καλειδοσκοπικό τρίγωνο, του οποίου η εικόνα επηρεάζεται κάθε φορά από τη θέση των, συχνά ασταθών, τριών κορυφών του (ποιητής-αφηγητής-πρωταγωνιστής). Για τη σωστή της πρόσληψη, τις περισσότερες φορές, είναι απαραίτητη η συνανάγνωση ομολογων ποιημάτων, που αποκαλύπτουν τις ψυχολογικές μεταπτώσεις του αφηγητή, αφήνοντας, παράλληλα, να φανούν και οι διακυμάνσεις, οι παλινδρομήσεις, οι ελάχιστες μεταθέσεις, όσον αφορά την αντίληψη του ποιητή για τη ζωή και τον κόσμο.

Στην παρούσα εργασία θα παρακολουθήσουμε πώς μεταμορφώνεται και πώς λειτουργεί το προσωπείο ενός αφηγητή-σχολιαστή που θα μπορούσε κανείς να τον χαρακτηρίσει «στοχαστικό». Πρόκειται για έναν φαινομενικά αποστασιοποιημένο αφηγητή, που παρουσιάζει ή σχολιάζει σε γ' πρόσωπο τα λόγια, τις σκέψεις ή τις πράξεις του κεντρικού προσώπου του ποιήματος. Η στάση του δεν είναι πάντα εύκολα αναγνωρίσιμη και, κυρίως, είτε είναι απατηλή είτε δεν παραμένει η ίδια στη διάρκεια του ποιήματος: τις περισσότερες φορές αρχικά παρουσιάζεται αντικειμενικός και ουδέτερος, κάποτε γίνεται επικριτικός, για να αυτοαναιρεθεί αμέσως μετά, ενώ δεν λείπουν και οι φορές που αρχικά παρουσιάζεται ειρωνικός απέναντι στο κεντρικό πρόσωπο του ποιήματος και στην πορεία, καθώς αναστοχάζεται τα δεδομένα εντός των οποίων αυτό δρα, δηλαδή τα συμφραζόμενα της ανθρώπινης φύσης, μεταστρέφεται. Ο αφηγητής αυτός αποδεικνύεται ιδιαίτερα ενδιαφέρων στις ποικίλες μεταμορφώσεις του,

δηλαδή στις διαφορετικές εκφάνσεις της ρητορικής του, γιατί αποκαλύπτει όχι μόνον την ιλιγγιώδη ποιητική δεξιοτεχνία του πρωτεύοντος Αλεξανδρινού, αλλά και την ψυχική του ιδιοσυστασία. Το προσωπίο αυτό το χρησιμοποιεί ο ποιητής σε πολλά του ποιήματα που αφορούν τη σχέση ατόμου-κοινωνίας, κυρίως όσον αφορά την ερωτική ταυτότητα και συμπεριφορά. Από αυτά επιλέγονται εδώ τρία ποιήματα, τα οποία μπορούν να αποτελέσουν ένα τρίπτυχο, μέσα από την οπτική της παρούσας μελέτης: «Τα επικίνδυνα» (1911), «Ομνύει» (1915) και «Αμιλιανός Μονάη, Αλεξανδρέως, 628-655 μ.Χ.» (1918).<sup>2</sup>

Από τα αναγνωρισμένα ποιήματα αυτής της περιόδου, τα ερωτικά –σύμφωνα με την κατάταξη του Σαββίδη στην έκδοση των ποιημάτων– αναφέρονται συνήθως σε τέσσερις πτυχές του ανθρώπινου ερωτισμού:

- α) την αισθητική αποτίμηση ενός προσώπου – «Ευρίωνος τάφος» (1914), «Στου καφενείου την είσοδο» (1915), «Καισαρίων» (1918),
- β) τη σχέση ηδονής και τέχνης – «Πολύ σπανίως» (1913), «Νόησις» (1918), «Όταν διεγείρονται» (1916),
- γ) την επαναβίωση μέσω της μνήμης και αναπόληση της ερωτικής εμπειρίας – «Μια νύχτα» (1915), «Επέστρεφε» (1912), «Μακρυά» (1914), και
- δ) την αποτίμηση του αποκλίνοντος ερωτισμού – «Επήγα» (1913), «Πολυέλαιος» (1914), «Εν τη οδώ» (1916).

Τα μόνα ποιήματα όπου τίθεται με αμεσότητα το θέμα της ερωτικής ένδοσης ή της εγκράτειας είναι τα ποιήματα «Τα Επικίνδυνα» και «Ομνύει» στο πρώτο προγραμματικά, στο δεύτερο διλημματικά. Και στα δύο υπόκειται το ζήτημα της (κοινωνικής;) νόρμας –λιγότερο στο πρώτο, περισσότερο στο δεύτερο– και συνακόλουθα η σχέση ατόμου και κοινωνίας, που αποτελεί το κεντρικό θέμα του ποιήματος «Αμιλιανός Μονάη, Αλεξανδρέως, 628-655 μ.Χ.».<sup>3</sup> Ακόμη, τα τρία αυτά ποιήματα παρουσιάζουν

2. Κ. Π. Καβάφη, *Τα Ποιήματα*, Α' (1896-1918), φιλολογική επιμέλεια Γ. Π. Σαββίδη, Αθήνα, Ίκαρος, <sup>3</sup>1993 (α' έκδοση: 1963), 84, 50 και 62, αντίστοιχα. Τα ποιήματα στην παρούσα εργασία αντιγράφονται από την παραπάνω έκδοση. Η μόνη διαφοροποίηση αφορά τη στιχαρίθμηση των ποιημάτων με διάκενο στους στίχους: εδώ ο κάθε «σπασμένος» στίχος μετριέται σαν ένας και όχι σαν δύο (όπως στην έκδοση του Σαββίδη). Τα ποιήματα που εξετάζονται εδώ έχουν σχολιαστεί ποικιλοτρόπως από σημαντικούς μελετητές του Καβάφη. Τα σχόλια αυτά, με εξαίρεση όσα αφορούν άμεσα το θέμα μου, δεν επαναλαμβάνονται στην παρούσα μελέτη. Επίσης, τα σχόλια που αφορούν τα realia των ποιημάτων θα περιοριστούν στα απολύτως απαραίτητα. Ο μελετητής που ενδιαφέρεται για τη σχετική με τα ποιήματα που εξετάζονται σ' αυτήν τη μελέτη βιβλιογραφία μπορεί πλέον να προστρέξει στη μνημειώδη έκδοση Δημήτρης Δασκαλόπουλος, *Βιβλιογραφία Κ. Π. Καβάφη (1886-2000)*, Θεσσαλονίκη, Κέντρο Ελληνικής Γλώσσας, 2003.

3. Το θέμα του κοινωνικού ελέγχου υπονοείται και στα ποιήματα «Επήγα» (1913) και «Ιασή τάφος» (1917), όπου, όμως, εκτός του ότι η αναφορά στην κοινωνία είναι σύντομη και έμμεση, το θέμα της ένδοσης στο ερωτικό πάθος τίθεται ενεργητικά και όχι ενοχικά ή διλημματικά.

τον μεγαλύτερο βαθμό ειρωνείας σε σχέση με τα λοιπά ποιήματα αυτής της περιόδου, ιδίως με τα ερωτικά, που κατά κανόνα δεν είναι ειρωνικά· επιπλέον, και στα τρία παραπάνω ποιήματα, η πραγμάτωση της ειρωνείας ανατίθεται στον αφηγητή.

Σύμφωνα με τον Σαββίδη, από τα ποιήματα του Καβάφη το ποίημα «Τα Επικίνδυνα» είναι «το πρώτο από τα σχετικά “τολμηρά” του ποιήματα [παρ’ όλο το ιστορικοφανές του άλλοθι], που βλέπει το φως της δημοσιότητας».<sup>4</sup> Το ποίημα δημοσιεύτηκε τον «annus mirabilis» 1911:

#### ΤΑ ΕΠΙΚΙΝΔΥΝΑ

Είπε ο Μυρτίας (Σύρος σπουδαστής  
στην Αλεξάνδρεια· επί βασιλείας  
αυγούστου Κώνσταντος και αυγούστου Κωνσταντίου·  
εν μέρει εθνικός, κ’ εν μέρει χριστιανίζων)·  
«Δυναμωμένος με θεωρία και μελέτη, 5  
εγώ τα πάθη μου δεν θα φοβούμαι σα δειλός.  
Το σώμα μου στες ηδονές θα δώσω,  
στες απολαύσεις τες ονειρεμένες,  
στες τολμηρότερες ερωτικές επιθυμίες,  
στες λάγνες του αίματός μου ορμές, χωρίς 10  
κανένα φόβο, γιατί όταν θέλω —  
και θα ’χω θέλησι, δυναμωμένος  
ως θα ’μαι με θεωρία και μελέτη —  
στες κρίσιμες στιγμές θα ξαναβρίσκω  
το πνεύμα μου, σαν πριν, ασκητικό.» 15

Στο παραπάνω ποίημα ο Μυρτίας, ένας πλασματικός χαρακτήρας με μεικτή εθνική και θρησκευτική ταυτότητα, δηλώνει σχεδόν προγραμματικά, σε ά ενικό πρόσωπο, την πρόθεσή του να ζήσει μοιρασμένος, σύμφωνα με δύο διαφορετικές ιδιότητές του: την επιβεβλημένη από τη «χριστιανίζουσα» ιδιότητά του ασκητική εγκράτεια, μέσω της παιδείας που με μελέτη και θεωρία θα αποκτήσει, και την αφοσίωση στις τολμηρές ερωτικές του επιλογές, όπου τον οδηγεί η φυσική του ροπή, με την αρωγή της παγανιστικής του διάστασης. Ο πλασματικός χαρακτήρας παρουσιάζεται εξαρχής από έναν αφηγητή ο οποίος παραθέτει πρώτα, εντός παρενθέσεων, με ληξιαρχική αντικειμενικότητα, καιρία πραγματολογικά στοιχεία της ταυτότητας του ήρωα —τα οποία δίνουν ιστορική προοπτική στο ποίημα και τα οποία, όπως και ο τίτλος, έχουν σχολιαστεί επαρκώς από την έρευνα και επομένως δεν θα μας απασχολή-

4. Γ. Π. Σαββίδης, «Ανέκδοτα σημειώματα ποιητικής και ηθικής», *Μικρά καθαφικά*, τ. Β', Αθήνα, Ερμής, 1987, 95.

σουν— και κατόπιν, σε ευθύ λόγο και με φιλολογική σχολαστικότητα, τις προγραμματικές δηλώσεις του νεαρού Μυρτία.

Ο αφηγητής-σχολιαστής του ποιήματος αυτού είναι αποστασιοποιημένος ως προς τον πλασματικό χαρακτήρα του οποίου τις δηλώσεις παραθέτει εντός εισαγωγικών. Η στάση του απέναντι στα λεγόμενα του Μυρτία προκύπτει κυρίως από το μοναδικό σχόλιο που ενδεχομένως διατυπώνει: «Τα Επικίνδυνα», φράση που αποτελεί τον τίτλο του ποιήματος και λειτουργεί πολύσημα, καθώς μπορεί να αναφέρεται όχι μόνον στις δηλώσεις του Μυρτία, αλλά και στη χριστιανική σύγκρουση σώματος και πνεύματος και άρα στις αμφιταλαντεύσεις ενός χριστιανού στα 340-350 μ.Χ. ή στην αντίληψη ότι η καλλιέργεια του πνεύματος χαλιναγωγεί την τάση προς τις τολμηρές ερωτικές απολαύσεις. Από την άποψη αυτή, το προσωπείο του αφηγητή-σχολιαστή παρουσιάζει μικρό βαθμό παρεμβατικότητας σε σχέση με τα άλλα καβαφικά ποιήματα που εξετάζονται εδώ. Ωστόσο, έξω από τον τίτλο—που ενδέχεται να είναι σχόλιο του αφηγητή αλλά και του ποιητή—, υπάρχουν ενδείξεις ότι ο αφηγητής είναι ειρωνικός απέναντι στον Μυρτία: η ανορθόδοξη σύνταξη στην εναρκτήρια φράση, με την πρόταξη του ρήματος «είπε», εξαρχής υποδηλώνει την κλασική διχοτομία λόγος / πράξη, η οποία εδώ τίθεται αντιθετικά, συνεπικουρούμενη από την αντίστιξη Αορίστου και Μέλλοντα χρόνου, στον λόγο του αφηγητή και τις δηλώσεις του κεντρικού προσώπου αντίστοιχα: ακόμη, η αποφαντική διάσταση αυτής της φράσης (στ. 1: «Είπε ο Μυρτίας») εντείνει την ειρωνεία, ιδίως επειδή τα στοιχεία της ταυτότητας του συγκεκριμένου προσώπου, που ακολουθούν, δεν σκιαγραφούν ένα πρόσωπο αναγνωρισμένης ή έστω προδιαγεγραμμένης εγκυρότητας. Οι δηλώσεις του Μυρτία παρατίθενται μεν, όπως αναφέρθηκε, εντός εισαγωγικών, αλλά δίχως τυπογραφική απόσταση από τον λόγο του αφηγητή και δίχως άνω και κάτω στιγμή, όπως θα περίμενε κανείς, αλλά μετά από άνω τελεία και ξεκινώντας με κεφαλαίο, σαν να επρόκειτο για ένα ακόμη χαρακτηριστικό του πορτρέτου που συνθέτει ο αφηγητής, το οποίο ξεκινά από την παρένθεση με τη λέξη «Σύρος» και, δίχως ενδιάμεση τελεία, ολοκληρώνεται με τη λέξη «ασκητικό». Επομένως, η τυπογραφική αποτύπωση του ποιήματος προτείνει οι δηλώσεις του Μυρτία να θεωρηθούν ένα στοιχείο της ταυτότητάς του.

Όσον αφορά την ειρωνεία του ποιήματος, λειτουργεί μέσω της μεγαλύτερης δυνατής αφαίρεσης, εφόσον ο αφηγητής δεν χρειάζεται να σχολιάσει τα λόγια του πρωταγωνιστή· αρκεί να τα παραθέσει αυτούσια. Μέσα στην απόλυτη καβαφική οικονομία, ο τίτλος του ποιήματος αποτελεί τον πιο εύγλωττο σχολιασμό και δημιουργεί έναν ειρωνικό θύλακα, εντός του οποίου στεγάζεται ο λόγος του πρωταγωνιστή. Το πρώτο ειρωνικό χάσμα προκύπτει από τη διάσταση ανάμεσα στη μεικτή ταυ-



τότητα του πρωταγωνιστή και στην απόλυτη στάση του, καθώς η συμμετοχή σε δύο εθνικά ή ιδεολογικά συστήματα εκ προοιμίου αποκλείει οποιαδήποτε συμπαγή πίστη. Στη συνέχεια, η ειρωνεία υπηρετείται με διάφορα μέσα: από τον αυτοϋπονομευτικά απόλυτο τρόπο με τον οποίο εκφράζεται ο νεαρός και άρα άπειρος Μυρτίας για μείζονα θέματα που δεν έχει βιώσει και για τα οποία δύσκολα κανείς μπορεί να μιλά με βεβαιότητα· από την επηρμένη στάση του, η οποία υπογραμμίζεται από τη νοηματικά περιττή, ρητή αναφορά του ά γραμματικού προσώπου (στ. 6: «εγώ τα πάθη μου δεν θα φοβούμαι σα δειλός») από την πρόταξη του αντικειμένου («τα πάθη μου») σε σχέση με το ρήμα. Μ' αυτόν τον τρόπο η άνιση αναμέτρηση γίνεται αμεσότερη («εγώ τα πάθη μου») και προβάλλει ειρωνικά η αλόγιστη υποτίμησή τους από τον Μυρτία. Ειρωνικά λειτουργούν και οι διασκελισμοί στους στίχους 10 («χωρίς / κανέναν φόβο») και 12 («δυναμωμένος / ως θα 'μαι», καθώς και οι επαναλήψεις στους στίχους 5-12/13, 6-10/11, 11-12, που σχολιάζονται αμέσως παρακάτω.

Ιδιαίτερο ενδιαφέρον από την πλευρά της ρητορικής της ειρωνείας παρουσιάζει η καθοριστική για την ερμηνεία του ποιήματος επανάληψη του στίχου 5 («Δυναμωμένος με θεωρία και μελέτη»). Ο στίχος αυτός επαναλαμβάνεται στους στίχους 12 και 13, προς επίρρωση της λέξης «θέλω» του στίχου 11, μέσα σε παύλες και έχοντας χάσει τον απόλυτο τόνο της πρώτης δήλωσης. Η αποδυνάμωση αυτή πετυχαίνεται με διάφορους τρόπους: πρώτα απ' όλα η επανάληψη / επεξήγηση από μόνη της υποψιάζει τον αναγνώστη ότι ο Μυρτίας προσπαθεί είτε να πιστέψει ο ίδιος είτε να πείσει τον ακροατή / συνομιλητή του για την επιτυχία του εγχειρήματός του· έπειτα, η προσθήκη ενός ρήματος μη απαραίτητου, όσον αφορά τόσο το νόημα όσο και την οικονομία του ποιήματος, και μάλιστα μέσω ενός ευφυούς διασκελισμού («δυναμωμένος / ως θα 'μαι»), υπονομεύει το νόημα της λέξης «δυναμωμένος» και εισάγει ένα στοιχείο αβεβαιότητας και αοριστίας· επιπλέον δημιουργεί υπερβατό σχήμα, μέσω του οποίου καθυστερεί συντακτικά και τίθεται εν αμφιβόλω η μελλοντική «ενδυνάμωση» για την οποία επαίρεται ο Μυρτίας και την οποία προσδοκά να αποκτήσει μέσω μιας διαδικασίας / μεθόδου που αναφέρεται δύο φορές (στ. 6 και 13) με την ίδια στερεοτυπική ασάφεια («με θεωρία και μελέτη»). Πέραν από την ύποπτη επανάληψη αυτή καθαυτή, η ασαφώς διατυπωμένη μέθοδος επαναφέρει την κλασική διχοτομία λόγος / πράξη, που συναντήσαμε στην εναρκτήρια φράση του ποιήματος. Η ειρωνεία εντείνεται από τη χρήση του Μέλλοντα χρόνου, που δημιουργεί την υπόνοια του απραγματοποίητου και άρα του μη εφικτού. Την περιπόθητη θωράκιση του Μυρτία απέναντι στο ερωτικό πάθος υπονομεύει επιπλέον η εμφατική –λόγω της άνω τελείας και της συνακόλουθης παύσης στο μέσον του δεύτερου στίχου– παρουσία της Αλεξάνδρειας, πόλης της «υπερτάτης ηδονής».

Επιπροσθέτως, ο ιαμβικός ρυθμός στο ποίημα, «Τα Επικίνδυνα», αποτυπωμένος με κανονικότητα σ' όλο το ποίημα και φυσικά στους στίχους που αναφέρονται στην ερωτική ένδοξη, και ορμητικότερος στον στίχο 10, όπου κορυφώνεται η νοερή ηδυπάθεια του ήρωα, διαταράσσεται στον στίχο 11 (τροχαϊκή μεταλλαγή στο β' τμήμα του στίχου), που αφορά τη βεβαιότητα του Μυρτιά σχετικά με την αντίστασή του στις ερωτικές απολαύσεις μέσω της καλλιέργειας του πνεύματός του, διαταράσσοντας έτσι την κανονικότητα του νόηματος. Τόσο από τη ρητορική όσο και από τον ρυθμό των στίχων εύλογα συνάγεται ότι κατά την ανάγνωση του ποιήματος επιβάλλεται παύση πριν και μετά τη λέξη «δυναμωμένος» (στ. 12) – πριν, λόγω στίξης, μετά, λόγω διασκελισμού–, έτσι ώστε και φωνητικά να αποδοθεί η ειρωνική διάσταση, που εντείνεται από την απομόνωση της λέξης ανάμεσα σε δύο παύσεις, και να επιτονωθεί αυτό που και νοηματικά προβάλλεται: η αποσταθεροποίηση της βεβαιότητας του πρωταγωνιστή. Έτσι πίσω από τη βιασμένη βεβαιότητα της φράσης «δυναμωμένος / ως θα 'μαι», στο βάθος του ποιήματος, αναδύεται ο επίμαχος φόβος: «θα 'μαι;» Με τον ίδιο τρόπο υπονομεύεται το –διπλά παρουσιασμένο από τον ίδιο (στ. 6 και 10)– ατρόμητο ήθος του πρωταγωνιστή, καθώς ο απροσδόκητος διασκελισμός στον στίχο 10 («χωρίς / κανέναν φόβο»), που επιβάλλει παύση πριν και μετά τη λέξη «χωρίς» (όπως και στην περίπτωση του στίχου 12, πριν, λόγω στίξης, μετά, λόγω διασκελισμού), δημιουργεί έναν ρυθμό αντίρροπο προς την ομοιογένεια της μετρικής ενότητας που συναποτελούν ο στίχος 10 και το νοηματικά απαραίτητο και αναπόσπαστο της πρώτο μέρος του στίχου 11 («στες λάγνες του αίματός μου ορμές, χωρίς / κανέναν φόβο»). πολύ περισσότερο καθώς στο δεύτερο μέρος του στίχου 11 το μέτρο, όπως είπαμε, μεταλλάσσεται από ιαμβικό σε τροχαϊκό. Η αδόκητη τυπογραφική και φωνητική απομόνωση (και άρα η εμφατική ανάγνωση) της λέξης «χωρίς» όχι μόνον υπονομεύει το νόημα της φράσης «χωρίς κανέναν φόβο», αλλά αναδεικνύει αναδρομικά και ενδυναμώνει τον λανθάνοντα φόβο του Μυρτιά στον στίχο 6 («εγώ τα πάθη μου δεν θα φοβούμαι σα δειλός»). φόβο που δεν καταφέρνει να συγκαλύψει η εύκολη βεβαιότητα του πρωταγωνιστή, καθώς η χρήση του Μέλλοντα χρόνου εκεί όπου θα μπορούσε να χρησιμοποιηθεί Ενεστώτας, χωρίς να ενοχλεί μετρικά ή ρυθμικά («θα φοβούμαι»), δημιουργεί σχεδόν αντανάκλαστικά την υπόνοια ότι τώρα ο πρωταγωνιστής φοβάται τα πάθη του. Αρκεί να σκεφτεί κανείς πόσο δραματικά αλλάζει το νόημα του επίμαχου στίχου 6, αλλά και πώς επηρεάζεται το ήθος του πρωταγωνιστή, αν στη ρηματική διατύπωση αντικατασταθεί ο Μέλλον χρόνος με Ενεστώτα («τα φοβούμαι» αντί «θα φοβούμαι»). Επιπλέον, ο βίαιος χωρισμός της λέξης «χωρίς» από το νοηματικό της συμπλήρωμα (στ. 11: «κανέναν φόβο») δίνει τη δυνα-

τότητα να συνυπολογίσει κανείς το νόημά της με τον στίχο στον οποίο τυπογραφικά ανήκει. Το αποτέλεσμα είναι ιδιαίτερα ενδιαφέρον, καθώς στον στίχο 10 λανθάνει η μοναδική ίσως για τον ποιητή εφικτή απάντηση όσον αφορά το εγχείρημα του ήρωά του: το «ασκητικό πνεύμα» στο οποίο στοχεύει είναι εφικτό μόνον με τον εξοβελισμό «των λάγνων ορμών του σώματος», δηλαδή με μια μέθοδο που βρίσκεται στους αντίποδες της μεθόδου που έμμεσα προτείνει ο πρωταγωνιστής. Εξάλλου, κι αυτή ακόμη η υπόσταση του Μυρτία, όπως αντανακλά στο όνομά του, δεν φαίνεται να είναι ευνοϊκή ως προς τις προγραμματικές του δηλώσεις, αφού αυτές υπονομεύονται από τις ερωτικές συνδηλώσεις του ονόματός του.<sup>5</sup>

Οι δηλώσεις του Μυρτία ανακαλούν τον ανώνυμο ήρωα του συμπληρωματικού προς το ποίημα «Τα Επικίνδυνα», συγγενικού θεματικά και επίσης ειρωνικού ποιήματος «Ομνύει», το οποίο γράφτηκε τον Δεκέμβριο του 1905 με τίτλο «Λαγνεία» και δημοσιεύτηκε το 1915:<sup>6</sup>

#### ΟΜΝΥΕΙ

Ομνύει κάθε τόσο ν' αρχίσει πιο καλή ζωή.  
 Αλλ' όταν έλθ' η νύχτα με τις δικές της συμβουλές,  
 με τους συμβιβασμούς της, και με τες υποσχέσεις της·  
 αλλ' όταν έλθ' η νύχτα με την δική της δύναμι  
 του σώματος που θέλει και ζητεί, στην ίδια 5  
 μοιραία χαρά, χαμένος, ξαναπηαίνει.

Το ποίημα αποτελεί σχόλιο σε γ' ενικό πρόσωπο της συμπεριφοράς ενός ανώνυμου προσώπου που κυριαρχείται τυραννικά από το ερωτικό του πάθος. Ο σχολιαστής ξεκινά σχολιάζοντας ειρωνικά ένα πρόσωπο που αδυνατεί να ζήσει σύμφωνα με την κοινώς αποδεκτή αντίληψη περί ορθού. Οι τεχνικές ειρωνείας που χρησιμοποιούνται εδώ είναι ιδιαίτερα

5. Για τις ερωτικές συνδηλώσεις των καρπών βλ. τα συστηματικά σχόλια του Χρήστου Παπάζογλου, αναφορικά με το έργο του Γ. Σεφέρη, στη δίγλωσση έκδοση των «κυπριακών» ποιημάτων (Γιώργος Σεφέρης, *Ημερολόγιο Καταστρώματος, Γ'...Κύπρον, ου μ' εθέσπισεν...* Edition commentée. Introduction, traduction, commentaire par Christos Papazoglou, Paris, Publications Langues'O, 2002, 261-263). Επιπλέον: πέρα από την προφανή συγγένεια με τη λέξη «μύρτα», που παραπέμπει στους ερωτικούς καρπούς, η λέξη «μύρτον» σημαίνει «κλειτορίς». Ακόμη και αν η λέξη αυτή είναι στη συγκεκριμένη περίπτωση απρόσφορη, όπως ενδεχομένως και η λέξη «μύρτων» που απαντά ως «σχωπτικόν όνομα θηλυδρίου» στον Λουκιανό, η λέξη «μύρσινος (λατ. myrteus) = μύρρινον» απαντά στον Αριστοφάνη με τη σημασία: «το κατώτερο μέρος του ανδρικού αιδοίου» (L.S., s.v.). Θέλω να ευχαριστήσω τον Χρήστο Παπάζογλου για τις γόνιμες συζητήσεις μας σχετικά με τη μετρική του Καβάφη.

6. Γ. Π. Σαββίδης, «Ανέκδοτος χρονολογικός πίνακας σύνθεσης ποιημάτων 1891-1925», *Μικρά Καβαφικά*, ό.π., 56.

αποτελεσματικές: η ειρωνεία που προκύπτει από την άμεση γειτνίαση των αντίθετων εννοιών «ομνύει» - «κάθε τόσο», ιδίως μετά την ιεροπρεπή αυτονόμησή της στον τίτλο, εντείνεται από τη μείξη των δύο γλωσσικών επιπέδων όπου ανήκουν οι παραπάνω λέξεις. Η ατελέσφορη προσπάθεια του ήρωα υπονομεύεται από τη λέξη «ομνύει», όχι μόνο λόγω της χασμωδίας, αλλά και διότι η χρήση της αρχαίας λέξης δημιουργεί συνδηλώσεις ενός τελετουργικού, μιας επίσημης διαδικασίας, που κατευνάζει προσωρινά τη συνείδηση, δίχως να πείθει για την ειλικρίνειά της.

Η ειρωνεία κορυφώνεται σταδιακά στους επόμενους στίχους, οι οποίοι στη μάταιη αποφασιστικότητα του πρώτου στίχου («Ομνύει κάθε τόσο ν' αρχίσει πιο καλή ζωή») -αποφασιστικότητα την οποία ειρωνικά υπογραμμίζει η στίξη, καθώς η τελεία στο τέλος του στίχου αποτυπώνει το τελεσίδικο του όρκου και της απόφασης, που ολοένα αθετούνται- αντιτίνουν την απόλυτη κυριαρχία του πάθους και τη συνακόλουθη αδυναμία και του ελάχιστου αυτοελέγχου. Το σπάσιμο του στίχου σε δύο μέρη στους τέσσερις πρώτους στίχους (ή η συμπαράταξη δύο στίχων σε μια αράδα με ένα λευκό κενό ανάμεσά τους) έχει σχολιαστεί και από τον ίδιο τον ποιητή και από τους μελετητές του.<sup>7</sup> Η «μετρική και οπτική αυτή ιδιομορφία» στο συγκεκριμένο ποίημα είτε αποτυπώνει τυπογραφικά το ατελέσφορο της απόφασης, είτε την ερωτική μέθη ή κόπωση, είτε το ηθικό πρόβλημα του διχασμένου ήρωα, είτε την παιγνιώδη διάθεση του σχολιαστή, αντιτίθεται ειρωνικά στην απρόσκοπτη ροή και επιτάχυνση του ρυθμού των δύο τελευταίων στίχων, που επικυρώνουν την απόλυτη, δηλαδή μόνιμη και οριστική, αφοσίωση του ήρωα στο ερωτικό πάθος. Πάθος ιδιαίτερο, όπως υπαινίσσεται όχι μόνον το επαναλαμβανόμενο μοτίβο της νύχτας (πρώτο τμήμα στ. 2 και 4: «αλλ' όταν έλθ' η νύχτα»), αλλά κυρίως «οι συμβιβασμοί της» (στ. 3), που υποδηλώνουν την ένδοση.<sup>8</sup> Η αντίθεση υπηρετείται και μετρικά, καθώς στη χασμωδία της αρκτικής λέξης που είναι και τίτλος του ποιήματος («Ομνύει») και επομένως ακούγεται δύο φορές -οπότε η ειρωνεία επιτείνεται- αντιπαρατίθεται η συνίζηση της τελευταίας λέξης («ξαναπηαίνει»), που αποτυπώνει την ορμή του ερωτικού πάθους. Την επικράτηση της λαγνείας επικουρούν και η απροσδόκητη στίξη στον στίχο 4 («με τους συμβιβασμούς της, και με τες

7. Βλ. τα σχετικά σχόλια του Σαββίδη στην έκδοση των ποιημάτων (Κ. Π. Καβάφη, *Τα ποιήματα*, ό.π., 150-151). Πβ. επίσης: Ναταλία Δεληγιαννάκη, «Ζεύγη στίχων στον Καβάφη: Μια "ενδιαφέρουσα αισθητική δημιουργία"», *Μολυβδοκονδυλοπελεκητής*, 2 (1990) 53-54· Peter Mackridge, «Versification and Signification in Cavafy», *Μολυβδοκονδυλοπελεκητής*, 2 (1990) 135.

8. Βλ. τις παρατηρήσεις του Μ. Πιερή για την ειρωνεία που εκλύεται από το δομικό σχήμα «μέσα - έξω» στο συγκεκριμένο ποίημα (*Χώρος, Φως και Λόγος. Η διαλεκτική του «μέσα» - «έξω» στην ποίηση του Καβάφη*, Αθήνα, Καστανιώτης, 1992, 421).

υποσχέσεις της») και δύο δραστικότετοι διασκελισμοί (στ. 4 και 5). Ο διασκελισμός στον στίχο 4 («με την δική της δύναμι / του σώματος») αποτελεί έναν από τους πιο παραπλανητικούς και συνάμα δραστικούς διασκελισμούς του Καβάφη: καθώς το νόημα ολοκληρώνεται μέσα στα όρια του στίχου 4, ο διασκελισμός αποκαλύπτεται μετά την ανάγνωση του επόμενου στίχου (στ. 5: «του σώματος που θέλει και ζητεί, στην ίδια»). Δημιουργείται έτσι ένα πυκνό πλέγμα ερωτικής έντασης (νύχτα - δύναμι - σώμα) που κορυφώνεται με την ερωτική ισοτοπία νύχτα - σώμα, η οποία αβίαστα προκύπτει. Στη συνέχεια, ο διασκελισμός στον στίχο 5 («στην ίδια / μοιραία χαρά»), σε συνδυασμό με τη στίξη του στίχου 6, απομονώνουν τη φράση «μοιραία χαρά» ανάμεσα σε δύο παύσεις και πυκνώνουν την ένταση στη λέξη «μοιραία», δημιουργώντας άλλη μια ειρωνική πόλωση («ομνύει» vs. «μοιραία χαρά» = ανθρώπινη βούληση vs. αναπόφευκτη κατάσταση). Επιπλέον, η γειτνίαση της φράσης «μοιραία χαρά» με τη λέξη «χαμένος» υποβάλλει εύλογα στον αναγνώστη τον συνειρμό χαρά - χάρος.

Ο ρυθμός, η μετρική και η τυπογραφική διάταξη, μαρτυρούν και αποτυπώνουν τη διαρκώς αυξανόμενη αισθησιακή συμμετοχή του αφηγητή, η οποία κορυφώνεται στους στίχους 4 και 5. Οι απανωτοί διασκελισμοί και ο απρόσκοπτος ρυθμός στους παραπάνω στίχους διογκώνουν την ερωτική ένταση. Ο διασκελισμός στον στίχο 5 («στην ίδια / μοιραία χαρά») δεν επικεντρώνει την προσοχή μόνον στη λέξη «μοιραία», όπως είδαμε αμέσως παραπάνω, αλλά, σε συνεργασία με τη στίξη, προβάλλει τη λέξη «ίδια»: έτσι, σε συνδυασμό με τη λέξη «ξαναπηαίνει», που δηλώνει την επαναληπτικότητα, παρουσιάζεται εμφατικά η εξάρτηση από το ερωτικό πάθος. Εξάλλου, η τυπογραφική και φωνητική απομόνωση της φράσης αυτής («στην ίδια / μοιραία χαρά») λόγω των παύσεων που δημιουργούνται (πριν, λόγω της στίξης στη 10<sup>η</sup> συλλαβή του κανονικού ιαμβικού 13σύλλαβου πέμπτου στίχου και μετά, λόγω διασκελισμού) κορυφώνει την ερωτική συγκίνηση που εκλύεται από την αμέσως προηγούμενη φράση του ίδιου στίχου («του σώματος που θέλει και ζητεί»), η οποία αποτελεί μία μετρική ενότητα με το δεύτερο τμήμα του αμέσως προηγούμενου στίχου (στ. 4: «με τη δική της δύναμι»). Η φράση αυτή συμπαρασύρει τον αφηγητή (και τον αναγνώστη) στην ερωτική της δίνη, που πετυχαίνεται με διάφορα μέσα, καθώς, εκτός από τον ρυθμό και τους διασκελισμούς που εξετάσαμε αμέσως παραπάνω, την ερωτική ένταση επιτείνει και η ρηματική σύνταξη στον στίχο 5 («που θέλει και ζητεί») και ιδίως η χρήση των βουλητικών ρημάτων «θέλω» και «ζητώ» δίχως αντικείμενο, γεγονός που επιβάλλει και εξαίρει το ερωτικό τους νόημα. Παράλληλα, ο «σπασμένος» στίχος επιστρέφει ακέραιος αποτυπώνοντας την ορμή του ερωτικού πάθους. Έτσι, η ειρωνεία του πρώτου στίχου μεταστρέφεται βαθ-

μιαία σε αποδοχή και συμμετοχή. Παράλληλα, καθώς η ερωτική φόρτιση ογκώνεται διολισθαίνοντας σαν χιονοστιβάδα από στίχο σε στίχο μέχρι την τελική θριαμβευτική της κατίσχυση, η ανέφικτη για τον ήρωα σωφροσύνη του δεύτερου τμήματος του πρώτου στίχου («ν' αρχίσει πιο καλή ζωή») φορτίζεται όλο και πιο ειρωνικά.

Από τους έξι στίχους του ποιήματος μόνον ο πρώτος και ο τελευταίος αναφέρονται στον πρωταγωνιστή, ενώ οι στίχοι 2 έως 5 σχολιάζουν τη δύναμη του ερωτικού πάθους. Από αυτή την άποψη, ο τίτλος που επιστέφει το ποίημα στην πρώτη γραφή («Λαγνεία») ανταποκρίνεται στο περιεχόμενο του ποιήματος πιστότερα απ' ό,τι ο τίτλος στη δεύτερη γραφή («Ομνύει»). όμως ο δεύτερος τίτλος υποστηρίζει την ειρωνεία του πρώτου στίχου και όλου του ποιήματος, καθώς μεταθέτει ειρωνικά το κέντρο βάρους από το ερωτικό πάθος που κυριαρχεί στον όρκο που διαρκώς αθετείται και ακυρώνεται. Επιπλέον, ο αρχαϊκός και επιβλητικός τίτλος εντείνει την ειρωνεία, δημιουργώντας στον αναγνώστη ορίζοντα υψηλών προσδοκιών όσον αφορά το περιεχόμενο του όρκου.

Αντίθετα απ' ό,τι στα δύο παραπάνω ποιήματα, στο ποίημα «Αιμιλιανός Μονάη, Αλεξανδρεύς, 628-655 μ.Χ.» ο λόγος είναι στην αρχή πρωτοπρόσωπος και δίνεται στον αφηγητή μόνον στο τέλος του ποιήματος:

ΑΙΜΙΛΙΑΝΟΣ ΜΟΝΑΗ, ΑΛΕΞΑΝΔΡΕΥΣ, 628-655 μ.Χ.

Με λόγια, με φυσιογνωμία, και με τρόπους  
 μια εξαίρετη θα κάμω πανοπλία·  
 και θ' αντικρύζω έτσι τους κακούς ανθρώπους  
 χωρίς να έχω φόβον ή αδυναμία. 4

Θα θέλουν να με βλάψουν. Αλλά δεν θα ξέρει  
 κανείς απ' όσους θα με πλησιάζουν  
 πού κείνται η πληγές μου, τα τρωτά μου μέρη,  
 κάτω από τα ψεύδη που θα με σκεπάζουν.— 8

Ρήματα της καυχήσεως του Αιμιλιανού Μονάη.  
 Άραγε να 'καμε ποτέ την πανοπλία αυτή;  
 Εν πάση περιπτώσει, δεν την φόρεσε πολύ.  
 Είκοσι επτά χρονώ, στην Σικελία πέθανε. 12

Στις δύο πρώτες στροφικές ενότητες, ο πλασματικός πρωταγωνιστής δηλώνει, σε ά πρόσωπο, όχι δίχως αφέλεια –που επιτείνεται από τον πληκτικά κανονικό ιαμβικό ρυθμό και την πλούσια πλεχτή ομοιοκαταληξία–, την πρόθεσή του να δημιουργήσει μια μεταφορική πανοπλία (στ. 1: «με λόγια, με φυσιογνωμία, και με τρόπους»), ώστε να κρύβει

«από τους κακούς ανθρώπους» τις πληγές του και να προστατεύει τα «τρωτά του μέρη», τα οποία πιθανότατα αφορούν την ερωτική του ταυτότητα – όπως ενδεχομένως η λέξη «Αλεξανδρεύς» του τίτλου υποδηλώνει. Η περιττή άνω τελεία στο τέλος του δεύτερου στίχου επιτονίζει την αποφασιστικότητα του πρωταγωνιστή, η οποία προβάλλει ακόμη πιο εμφατικά λόγω της χρήσης τελείας και παύλας στο τέλος της δεύτερης στροφικής ενότητας, που συμπίπτει με το τέλος των λόγων του. Παρόμοια, η τελεία στο μέσον του πέμπτου στίχου αποτυπώνει τη βεβαιότητα του ήρωα σχετικά με τις κακές προθέσεις των ανθρώπων. Τέλος, ο διασκελισμός στον ίδιο στίχο («Αλλά δεν θα ξέρει / κανείς») δηλώνει εμφατικά την πίστη του πρωταγωνιστή στην αποτελεσματικότητα της πανοπλίας του, προετοιμάζοντας την ειρωνική έκβαση.

Όπως ο Μυρτίας, έτσι και ο Αιμιλιανός Μονάη είναι ένα τυπικό καθαφικό προσωπίο με μεικτή ταυτότητα, καθώς ο τίτλος του ποιήματος αποκαλύπτει: όνομα μισό ρωμαϊκό μισό αιγυπτιακό, σε μια μεταιχμιακή εποχή, εφόσον το 642 επισυμβαίνει η αραβική κατάκτηση.<sup>9</sup> Στο ποίημα ανοικεί και ένα άλλο προσωπίο, το οποίο, όπως ήδη αναφέρθηκε, αποτελεί μεταγενέστερη προσθήκη του ποιητή: το προσωπίο του σχολιαστή, η ενδιαμέση φωνή, που εκφέρει σε γ' πρόσωπο την τελευταία στροφική ενότητα. Αυτό το προσωπίο που σχολιάζει τη συμπεριφορά του Αιμιλιανού έχει αποφασιστική σημασία για την ερμηνεία του ποιήματος.

Αντίθετα από ό,τι στο ποίημα «Τα Επικίνδυνα», ο λόγος του πρωταγωνιστή μεταφέρεται δίχως εισαγωγικά και χωρίζεται από το σχόλιο του αφηγητή με διάκενο διπλάσιο από εκείνο που χωρίζει τις δύο πρώτες στροφικές ενότητες μεταξύ τους. Η τρίτη στροφική ενότητα αποτελεί σχόλιο των όσων λέγονται στις δύο προηγούμενες. Ένα βασικό ερώτημα που προκύπτει αφορά τη στάση του σχολιαστή που διατυπώνει αυτούς τους τέσσερις στίχους απέναντι στον πλασματικό χαρακτήρα. Ο πρώτος στίχος της τρίτης στροφικής ενότητας (στ. 9: «Ρήματα της καυχήσεως του Αιμιλιανού Μονάη») δεν αφήνει καμιά αμφιβολία για την ειρωνική διάθεση του σχολιαστή, η οποία μάλιστα επιτονίζεται από τη χρήση τύπων της καθαρεύουσας –που δημιουργούν έναν στόμφο ανάλογο με τον στόμφο του Αιμιλιανού– και την τελεία στο τέλος του στίχου, που ματαιώνει την προσδοκία του αναγνώστη για μετριασμό του αυστηρού τόνου. Η υπονόμηση του απόλυτου τόνου θα γίνει πιο αποτελεσματικά μέσω της απροσδόκητης έγνοιας και της οικειότητας που διαφαίνονται στη ρητορική ερώτηση του δεύτερου στίχου (στ. 10: «Αραγε να

9. Βλ. και «Του έκτου ή του εβδόμου αιώνας», Κ. Π. Καβάφης, *Ατελή ποιήματα 1918-1932*, φιλολογική έκδοση και σχόλια Renata Lavagnini, Αθήνα, Ίκαρος, 1994, 251-255. Πβ. και «Για τον Αμμόνη, που πέθανε 29 ετών, στα 610», Κ. Π. Καβάφη, *Ποιήματα*, Α', ό.π., 79.

’καμε ποτέ την πανοπλία αυτή;»), της οποίας η ειρωνική λειτουργία εντείνεται από την κλιμάκωση της ανατροπής που συντελείται με τους δύο τελευταίους στίχους (στ. 11-12: «Εν πάση περιπτώσει, δεν την φόρεσε πολύ. / Είκοσι επτά χρονώ, στην Σικελία πέθανε»). Παράλληλα, αυτοί οι στίχοι δημιουργούν μια υποθετική εκδοχή: η πανοπλία, και αν την έκανε, δεν στάθηκε ικανή να τον προστατέψει.

Ό,τι υπερτερεί στο ποίημα και καθορίζει την ερμηνεία του είναι η ειρωνεία της μοίρας, της οποίας θύμα είναι ο Αιμιλιανός, αλλά και ο καθένας, συμπεριλαμβανομένου του σχολιαστή, ο οποίος αντιμετωπίζει στοχαστικά (δηλαδή ειρωνικά αλλά και με αυξανόμενη συμπάθεια) την αθώα, σε τελική ανάλυση, και, όπως αποδεικνύεται, μάταιη άμυνα του Αιμιλιανού. Η ρητορική ερώτηση αποτελεί δύναμη ειρωνική τεχνική, εφόσον η ερώτηση γίνεται πλασματικά από κάποιον που γνωρίζει την απάντηση και σκοπεύει είτε να θέσει εν αμφιβόλω πράγματα για τα οποία δεν υπάρχει αμφιβολία, είτε, όπως στο ποίημα που μελετάμε, να κατευθύνει την προσοχή του συνομιλητή μακριά από το επίμαχο σημείο. Στη συγκεκριμένη περίπτωση η ερώτηση εντείνει τη δραστηριότητα της τελικής ανατροπής.

Αξίζει να παρατηρήσει κανείς ότι η ειρωνεία εδώ, όπως και στο ποίημα «Τα Επικίνδυνα», υπηρετείται και από τη χρήση των γραμματικών χρόνων. Αντίθετα από ό,τι στο ποίημα «Ομνύει», όπου η ειρωνεία, όπως είδαμε, σφραγίζεται από την εγκυρότητα του Εξακολουθητικού Ενεστώτα, εδώ ο Μέλλων των δύο πρώτων στροφικών ενοτήτων, όπου κατατίθενται οι δηλώσεις του Αιμιλιανού, αντιπαρατίθεται στον τελεσιδικό Αόριστο της τελευταίας στροφικής ενότητας. Εδώ μάλιστα η ειρωνική λειτουργία αποκτά τραγική διάσταση, σε σχέση με το ποίημα «Τα Επικίνδυνα», λόγω του μοτίβου του θανάτου.

Ο θάνατος του Αιμιλιανού ενδεχομένως δημιουργεί στον αναγνώστη την τάση να θεωρήσει τις δύο πρώτες στροφές ταφικό επίγραμμα, οπότε η ειρωνεία εντείνεται ακόμη περισσότερο. Ο Αιμιλιανός δεν είναι μόνον θύμα της ειρωνείας της μοίρας, αλλά και της ειρωνείας του σχολιαστή. Περισσότερο όμως και απ’ τον Αιμιλιανό, θύμα της ειρωνείας του σχολιαστή είναι ο αναγνώστης που πείθεται για την ειλικρίνεια της ερώτησης (στ. 10) ή, ακόμη περισσότερο, ο αναγνώστης που φάχνει για απάντηση. Κι όσο περισσότερο διαρκεί η πλάνη του αναγνώστη, τόσο εντονότερη είναι η ειρωνεία που εκλύεται και ο συγκλονισμός που προκαλείται χάρη στην αριστοτεχνική σύνταξη του τελευταίου στίχου: όλα τα ερωτήματα που θέτει αυτό το ποιητικό κομψοτέχνημα έχουν απαντηθεί στον δωδέκατο στίχο, ο οποίος –αντιστρέφοντας τη σύνταξη– εκκινεί από την αμερμνησία της αθανασίας των είκοσι επτά χρόνων για να καταλήξει στην αδυσώπητη συντέλεια του ρήματος «πέθανε», πετυχαίνοντας τον μέγιστο



βαθμό έντασης και μετεωρίζοντας τον αναγνώστη ανάμεσα στην αποστασιοποίηση της ειρωνείας –που διαστέλλεται οριακά με την πλαστή αδιαφορία της φράσης «εν πάση περιπτώσει» (στ. 11)– και την εγγύτητα της συγκινησιακής συμμετοχής – που απροσδόκητα επιβάλλει ο τελευταίος στίχος.

Η κλιμάκωση των ανατροπών στην τελευταία στροφή δεν εντείνει μόνον την ειρωνεία, αλλά και φωτίζει τη σχέση των δύο προσωπείων, του Αιμιλιανού και του σχολιαστή των λόγων του. Η αρνητική καταρχάς στάση του σχολιαστή απέναντι στον πρωταγωνιστή μετατρέπεται σε συμπάθεια ή τουλάχιστον σε στωική συγκατάβαση. Ούτως ή άλλως, η ανώδυνη για τους άλλους πόζα και τα ψεύδη τα οποία επιζητά να επιστρατεύσει ο Αιμιλιανός για την προστασία του νομιμοποιούνται ή τουλάχιστον δεν ενοχλούν, αφού αποτελούν άμυνά του ενάντια στους «κακούς ανθρώπους». Αν συνυπολογίσουμε την απόφαση του ποιητή για «απόρριψη της πανοπλίας που του επέβαλλαν να φορεί έως τότε οι κοινωνικές συνθήκες»,<sup>10</sup> στην Αλεξάνδρεια της δεύτερης δεκαετίας του εικοστού αιώνα, τότε φορτίζεται ακόμη περισσότερο η ειρωνική διάσταση των ερωτημάτων που προκαλεί η ειρωνική στάση του αφηγητή (είναι δυνατόν να γίνει μια τέτοια πανοπλία; Κι αν γίνει είναι αποτελεσματική; Κι αν είναι αποτελεσματική, χρειάζεται στ' αλήθεια;). «Η υψηλή μορφή εσκεμμένου ψεύδους», κατά τον εύστοχο χαρακτηρισμό του Μιχάλη Πιερή, που υποκριτικά επιστρατεύει ο ποιητής μέσω του προσωπείου ενός «αφελούς» πρωταγωνιστή, σε συνδυασμό με τη στοχαστική στάση του αφηγητή απέναντι σ' αυτόν τον πρωταγωνιστή δημιουργούν αλληπάλληλα επίπεδα ανατροπών. Η μπαρόκ καβαφική ειρωνεία βρίσκεται σε μια από τις κορυφαίες της στιγμές: η ήδη σύνθετη ειρωνεία του ποιήματος αποκτά άλλο ένα επίπεδο, χάρη στη συντέλεια του θανάτου, που ματαιώνει (και με τις δύο σημασίες: ακυρώνει και αποδεικνύει μάταιες) τις αυταπάτες του Αιμιλιανού.

Αν κανείς συναναγνώσει τα τρία αυτά ποιήματα (τα οποία ασφαλώς μπορούν να συσχετισθούν και με άλλα ερωτικά ποιήματα του Καβάφη, αλλά από άλλη οπτική γωνία· π.χ. «Νόησις», «Ιασή τάφος», «Επήγα» κ.ο.κ.), συνυπολογίζοντας το γεγονός ότι δημοσιεύτηκαν την ίδια δεκαετία με περίπου τρία χρόνια απόσταση το ένα από το άλλο και με τη σειρά με την οποία τα εξετάσαμε παραπάνω, μπορεί ενδεχομένως να υπο-

10. Βλ. την ερμηνεία του παραπάνω ποιήματος από τον Μιχάλη Πιερή ως «έντεχνης, προωθημένης μορφής ειρωνικού αυτοσχολιασμού» στο *Χώρος, Φως και Λόγος. Η διαλεκτική του «μέσα» - «έξω» στην ποίηση του Καβάφη*, ό.π., 363-364, όπου περιλαμβάνονται και τα δύο σχετικά σχόλια που παρατίθενται εδώ. Βλ. επίσης Γ. Θέμελης «Ο Καβάφης, η πανοπλία και οι ακάλυπτοι απόγονοι», περ. *Νέα Εστία*, τεύχ. 872 (1 Νοεμ. 1963) 1566-1575.

θέσει βάσιμα ότι τα τρία αυτά ποιήματα αποτελούν ένα τρίπτυχο ποίημα, του οποίου τα τρία μέρη συνδιαλέγονται και πραγματώνουν ποιητικά τον προβληματισμό του Καβάφη για την κοινωνική εκβολή και πρόσληψη του ερωτισμού του.

Η άποψη του ποιητή για το θέμα της ελεύθερης έκφρασης του ερωτισμού κατατίθεται στα ποιήματα διαμεσολαβημένα, μέσω ενός αφηγητή, που αν και αρχικά παρουσιάζεται αποστασιοποιημένος και ειρωνικός απέναντι στο πλασματικό πρόσωπο του οποίου η σκέψη ή η δράση παρουσιάζεται ή σχολιάζεται κάθε φορά, στο τέλος φαίνεται να συμμερίζεται τα όρια και τις αντοχές της ανθρώπινης φύσης. Έτσι, ανάμεσα στις έκδηλες αμβολίες του ποιήματος «Τα Επικίνδυνα», όσον αφορά τη χαλιναγώγηση των ερωτικών παθών μέσω της πνευματικής άσκησης, και στη συνειδητοποίηση που απορρέει από το ποίημα «Αμιλιανός Μονάη, Αλεξανδρεύς, 628-655 μ.Χ.» ότι η αυτοπροστασία από την κοινωνία μέσω της απόκρυψης ή της υποκρισίας είναι μάταιη, παρεμβάλλεται η αυτογνωσία στην οποία οδηγεί η αυθεντικότητα του βιώματος, δηλαδή η ένδοξη, που κυριαρχεί στο ποίημα «Ομνύει». Η αναζήτηση αυτής της αυθεντικότητας ενδεχομένως θα οδηγήσει τον ποιητή στα 1922 σε μια συμβολική, αλλά και κυριολεκτική απόπειρα αποδέσμευσης από την «κοινωνία που συσχέτιζε κουτά», με την παραίτησή του από την αγγλική εταιρεία ύδρευσης όπου εργαζόταν, γεγονός που είχε πολλές και γνωστές επιπτώσεις στην ποιητική του εξέλιξη.

Η κατάκτηση αυτής της αυθεντικότητας, που έδωσε ως τα 1918 ποιήματα όπως τα «Επήγα», «Ηδονή», «Πολυέλαιος», σε συνδυασμό με την απαλλαγή του ποιητή από την παράλληλη έγνοια του κοινωνικού ελέγχου, εύλογα θα οδηγήσει στη δημιουργία ποιημάτων όπως το ομόθεμο και ομόλογο με τα τρία ποιήματα που εξετάσαμε παραπάνω «Μέρες του 1896» (1927),<sup>11</sup> όπου εμφανίζεται ένα εντελώς διαφορετικό αφηγηματικό προσώπειο: ο καβαφικός σχολιαστής του 1927 αντιπαρατίθεται ευθαρσώς στην τρεχάμενη ηθική καταδικάζοντας την κοινωνία και νομιμοποιώντας την «καθαρή ηδονή της καθαρής σαρκός» του περιφρονημένου από την κοινωνία ενήδονου ήρωα.

#### ΜΕΡΕΣ ΤΟΥ 1896

Εξευτελίσθη πλήρως. Μια ερωτική ροπή του  
 λίαν απαγορευμένη και περιφρονημένη  
 (έμφυτη μολοντούτο) υπήρξεν η αιτία:  
 ήταν η κοινωνία σεμνότυφη πολύ.  
 Έχασε βαθμηδόν το λιγοστό του χρήμα· 5  
 κατόπι την σειρά, και την υπόληψί του.

11. Κ. Π. Καβάφη, *Τα ποιήματα (1919-1933)*, ό.π., 63.

Πλησίαζε τα τριάντα χωρίς ποτέ έναν χρόνο  
 να βγάλει σε δουλειά, τουλάχιστον γνωστή.  
 Ενίοτε έξοδά του τα κέρδιζεν από  
 μεσολαβήσεις που θεωρούνται ντροπιασμένες. 10  
 Κατήντησ' ένας τύπος που αν σ' έβλεπαν μαζί του  
 συχνά, ήταν πιθανόν μεγάλως να εκτεθείς.  
 Αλλ' όχι μόνον τούτα· δεν θα 'τανε σωστό.  
 Αξίζει παραπάνω της εμορφιάς του η μνήμη.  
 Μια άποψις άλλη υπάρχει που αν ιδωθεί από αυτήν 15  
 φαντάζει, συμπαθής· φαντάζει, απλό και γνήσιο  
 του έρωτος παιδί, που άνω απ' την τιμή,  
 και την υπόληψί του έθεσε ανεξετάστως  
 της καθαρής σαρκός του την καθαρή ηδονή.  
 Απ' την υπόληψί του; Μα η κοινωνία που ήταν 20  
 σεμνότυφη πολύ συσχέτιζε κουτά.

Προκειμένου να φανεί ευκρινέστερα η λειτουργία του προσωπίου του στοχαστικού αφηγητή και η εξέλιξή του στην ποίηση του Καβάφη, αρκεί να εξετάσουμε τη λειτουργία του αντίστοιχου αφηγηματικού προσωπίου στο κατά περίπου μία δεκαετία μεταγενέστερο ερωτικό ποίημα «Μέρες του 1896» της ώριμης ποιητικής φάσης του αλεξανδρινού ποιητή.

Και στις τρεις στροφικές ενότητες ο αφηγητής σχολιάζει ένα πρόσωπο που έχει ενδώσει τελείως στο ερωτικό πάθος, προκαλώντας την κοινωνική καταδίκη του. Στην πρώτη στροφική ενότητα ο αφηγητής εκθέτει τις συνέπειες «της λίαν απαγορευμένης ερωτικής ροπής» του πρωταγωνιστή, δίχως όμως να μετατρέπεται σε φερέφωνο του κοινωνικού σώματος, καθώς συγχρόνως αποστασιοποιείται, όπως δηλώνουν οι δύο διχές του απόψεις, που εκφέρονται η πρώτη παρενθετικά στον στίχο 3 («έμφυτη μολοντούτο») <sup>12</sup> και η άλλη στον στίχο 4 («ήταν η κοινωνία σεμνότυφη πολύ»). Είναι ευνόητο ότι όχι μόνον η δεύτερη αλλά και η πρώτη εκτίμηση στρέφεται εναντίον της κοινωνίας, εφόσον αυτή φαίνεται να αγνοεί την ανθρώπινη φύση. Συνάμα ο αφηγητής φαίνεται κατ' αρχήν να δικαιολογεί τον ήρωα, ο οποίος ακολουθεί μια φυσική ερωτική ροπή του. Αξίζει να παρατηρήσει κανείς ότι ο στίχος 2 δεν χαρακτηρίζει –και πολύ περισσότερο δεν απαξιώνει– την «ερωτική ροπή» του πρωταγωνιστή αυτή καθαυτή, αλλά μέσω παθητικών μετοχών που προσδιορίζουν την ερωτική ροπή περιγράφει τη στάση της κοινωνίας απέναντί της («απαγορευμένη», «περιφρονημένη»): ο χαρακτηρισμός της ίδιας της ερωτικής

12. Πβ. την αντίληψη του Καβάφη, που στα 1905 έγραφε: «Οι άθλιοι νόμοι της κοινωνίας –μήτε της υγιεινής μήτε της κρίσεως απόρροια– με μίχραιναν το έργο μου». Σαββίδης, «Ανέκδοτα σημειώματα ποιητικής και ηθικής», *Μικρά καβαφικά*, τ. Β', ό.π., 111.

ροπής γίνεται στον επόμενο στίχο (στ. 3: «(έμφυτη μολοντούτο)»), όπου η «φυσικότητα» αυτής της ροπής επισημαίνεται παρενθετικά και άρα εμφατικά ως σχόλιο του ίδιου του αφηγητή, αντιστιχτικά προς την καταδικαστική στάση της κοινωνίας.

Εξαρχής η ρητορική του Καβάφη επιστρατεύει ποικίλα μέσα για την υπονόμηση της κοινωνίας: πρώτ' απ' όλα η χρήση γλωσσικών τύπων της καθαρεύουσας («εξευτελίσθη», «πλήρως», «λίαν»), καθώς και η χασμωδία που δημιουργείται στον δεύτερο στίχο με τη χρήση της λέξης «λίαν», επιτονίζουν υπονομευτικά την αυστηρότητα της κοινωνίας· η μετοχική σύνταξη αυτή καθαυτή στον δεύτερο στίχο («λίαν απαγορευμένη και περιφρονημένη») υποβάλλει την αίσθηση μιας στασιμότητας, μιας κατάστασης αδιαφοροποίητης μέσα στον χρόνο, και επομένως η επιλογή της ενδεχομένως υπαινίσσεται την απολίθωση της κοινωνικής ηθικής· έπειτα η επανάληψη της κατάληξης «-μένη» στον ίδιο στίχο δημιουργεί έναν παιγνιώδη αντίλαλο που υπονομεύει τη στάση της κοινωνίας και προετοιμάζει τον αποκάλυπτα αρνητικό χαρακτηρισμό της στον στίχο 4: «σεμνότυφη πολύ». Ο αφηγητής, ακολουθώντας, υπενθυμίζει το γεγονός ότι οι διαπιστώσεις που διατυπώνονται δεν είναι δικές του κρίσεις, αλλά του κοινωνικού περιγυρου, καθώς το ρήμα «θεωρούνται» στον στίχο 10 δηλώνει εμφατικά την απόσταση που χωρίζει την αντίληψη του αφηγητή από την αντίληψη του κοινωνικού σώματος σχετικά με τα ερωτικά θέματα. Άλλωστε, ο βίαιος διασκελισμός στον στίχο 9 («τα κέρδιζαν από / μεσολαβήσεις») και το σπάσιμο του στίχου 10 σε απροσδόκητο σημείο («μεσολαβήσεις που / θεωρούνται ντροπιασμένες»), έτσι ώστε όχι μόνον να ανακόπτεται ανορθόδοξα ο ρυθμός, αλλά και να εξαρθρώνεται ο λόγος, αποτυπώνουν (αποκαλύπτοντας και κρύβοντας συγχρόνως) είτε την άρνηση του αφηγητή να πιστέψει τις αιτιάσεις της κοινωνίας είτε την αποσπασματική και άρα ελλιπή γνώση από την οποία τροφοδοτείται και στην οποία αρκείται η κοινωνική καχυποψία. Επιπλέον, η απόκλιση μέτρου και ρυθμού στην αρχή των στίχων 2 και 12 αποτυπώνουν τη σύγκρουση κοινωνίας και φύσης, και συνακόλουθα των δύο κωδίκων που αυτές συνεπάγονται: στην πρώτη περίπτωση (στ. 2: «λίαν απαγορευμένη») η συνίχιση που επιβάλλει το μέτρο αντιμάχεται την ακουστική απόδοση της λέξης με την εμφατική χασμωδία· το ίδιο συμβαίνει και στη δεύτερη περίπτωση (στ. 12: «συχνά, ήταν πιθανόν»), πολύ εντονότερα λόγω του ήρεμου διασκελισμού στον στίχο 11 («που αν σ' έβλεπαν μαζί του / συχνά») και της στίξης που επιβάλλει παύση και άρα χασμωδία εκεί όπου το μέτρο απαιτεί συνίχιση.

Στη συνέχεια, η αμφισημία του πρώτου στίχου της δεύτερης στροφικής ενότητας (στ. 13: «Αλλ' όχι μόνον τούτα. Δεν θα 'τανε σωστό») καθυστερεί την περαιτέρω αποσαφήνιση της στάσης του αφηγητή απέναντι στον πρωταγωνιστή, καθώς ο στίχος αυτός με την ουδετερότητά του κρύβει την αρνητική ή τη θετική διάσταση αυτών που πρέπει να προστεθούν στα προηγούμενα. Η εκκρεμούσα αποσαφήνιση θα γίνει εμφα-

τικά στον αμέσως επόμενο στίχο (στ. 14), όπου κατατίθεται αξιωματικά η διαφοροποίηση του αφηγητή από την κυρίαρχη κοινωνικά άποψη: «Αξίζει παραπάνω της εμορφιάς του η μνήμη». Έτσι η αμφισημία του στίχου 13 λύνεται θριαμβικά υπέρ του πρωταγωνιστή, καθώς προτείνεται ένα άλλο κριτήριο αξιολόγησης, «μια άλλη άποψις», που προφανώς για τον αφηγητή και τους ομοϊδεάτες του βαραίνει περισσότερο από την ηθική της κοινωνίας: «η μνήμη της εμορφιάς του». Η κατηγορηματικότητα του αφηγητή ως προς το νέο αυτό κριτήριο που εισάγεται στο ποίημα και το οποίο αναπτύσσεται στη δεύτερη στροφική ενότητα αποτυπώνεται στους στίχους 13 και 14 με ισχυρή στίξη, που δεν αφήνει περιθώρια αμφιβολιών. Σύμφωνα με αυτήν τη δεύτερη άποψη, εξάιρεται η αυθεντικότητα του νέου που, ως γνήσιο παιδί του έρωτος, «έθεσε ανεξετάστως» πάνω απ' την τιμή και την υπόληψή του το ερωτικό πάθος.

Σ' αυτήν τη στροφική ενότητα η ρητορική αναδεικνύει την ηθική του έρωτα: ο διασκελισμός στον στίχο 16 («γνήσιο / του έρωτος») επιτονίζει τη γνησιότητα του έρωτα: η επανάληψη της λέξης «φαντάζει» στον ίδιο στίχο («φαντάζει, συμπαθής· φαντάζει, απλό και γνήσιο») αναδεικνύει τη φαντασία, η οποία, όπως γνωρίζουμε, στην καβαφική ποίηση συνδέεται με το μοτίβο της ομορφιάς και της ηδονής: η φαντασία εδώ επιτονίζεται και από τη στίξη του στίχου 16: με την ανορθόδοξη χρήση του κόμματος που χωρίζει το ρήμα από το κατηγορημα και την άνω τελεία στο μέσον του στίχου δημιουργούνται έντονες παύσεις, ιδίως μετά το διάκενο: έτσι το ενδιαφέρον επικεντρώνεται όχι τόσο στη νοηματικά αδιάφορη λέξη «συμπαθής» αλλά στη λέξη «φαντάζει». Η θετική παρουσίαση του πρωταγωνιστή από τον αφηγητή ακολουθεί ανιούσα πορεία, καθώς η κλίμακα των χαρακτηρισμών ξεκινάει από τον άχρωμο χαρακτηρισμό «συμπαθής» για να καταλήξει στον απροκάλυπτο έπαινο της ανιδιοτέλειας και της αυθεντικότητάς του. Η emphatic επανάληψη της πολύσημης λέξης «καθαρή» ως επιθετικού προσδιορισμού, την πρώτη φορά κυριολεκτικά σε σχέση με τη σάρκα και τη δεύτερη φορά μεταφορικά σε σχέση με την ηδονή, στον δέκατο ένατο στίχο («της καθαρής σαρκός του την καθαρή ηδονή»), δεν αφήνει καμιά αμφιβολία για την ηθική αποκατάσταση, ακόμη και τον εξαγνισμό του ήρωα.

Η τρίτη στροφική ενότητα ξαναγυρνά στην κοινωνία, ξεκινώντας με μια ερώτηση που είτε εκφράζει είτε προσπαθεί να προλάβει την ένσταση του κοινωνικού σώματος: «Απ' την υπόληψί του;» (στ. 20). Η emphatic απάντηση δικαιώνει τον ήρωα, καταδικάζοντας απροκάλυπτα την κοινωνία. Έτσι η απαξιωτική διαπίστωση στο πρώτο τμήμα του πρώτου στίχου («Εξευτελίσθη πλήρως»), της οποίας, όπως αναφέρθηκε, η κατηγορηματική ετυμηγορία ενισχύεται από την ισχυρή στίξη και τη χρήση ρηματικού τύπου της καθαρεύουσας, ανατρέπεται ρητά στο τελευταίο, ισοδύναμο προς το πρώτο αλλά αντίρροπο νοηματικά, δεύτερο τμήμα

του εικοστού πρώτου στίχου, και άρα ακυρώνεται: ο εξευτελισμός δεν μπορεί να ισχύει, εφόσον αποτελεί προϊόν κουταμάρας (στ. 21: «συσχέτιζε κουτά»). Τη διάσταση ανάμεσα στην ηθική της κοινωνίας και στην ηθική του έρωτα, και επομένως τη σύγκρουση μεταξύ των δύο κωδίκων αξιολόγησης, που, όπως ήδη αναφέρθηκε, ενυπάρχουν στο ποίημα, αποτυπώνει ενδεχομένως και το διάκενο που υπάρχει σε όλους τους στίχους.

Στα 1927 ο καβαφικός αφηγητής δεν είναι στοχαστικός απέναντι στο πρόσωπο που κρίνει, δεν παλιωδρομεί, δεν αμφιβάλλει· εξακολουθεί να είναι ειρωνικός· αυτή τη φορά όμως τα βέλη της ειρωνείας του δεν στρέφονται εναντίον του ήρωα, αλλά εναντίον της κοινωνίας· η ένδοση στο ερωτικό πάθος αποτελεί εκδήλωση αυθεντικότητας και γνησιότητας· η καταδίκη του νέου ανασκευάζεται τεχνηέντως από τον αφηγητή και ως προϊόν της κουτής και σεμνότυφης κοινωνίας στρέφεται εναντίον της ίδιας. Το μόνο άλλοθι που επιστρατεύει εδώ ο Καβάφης είναι ότι, με τον τίτλο («Μέρες του 1896»), με τη χρήση της λέξης «μνήμη» στον στίχο 14 και του παρελθοντικού χρόνου στον στίχο 20 («Μα η κοινωνία που ήταν»), τοποθετεί τη -χαρακτηρισμένη emphaticά μέσω του διασκεισμού- «σεμνότυφη» κοινωνία που βάλλεται στο ποίημα μαζί με τον πρωταγωνιστή (ο οποίος όμως έχει χαρακτηριστικά διαχρονικής εγκυρότητας) τουλάχιστον είκοσι χρόνια πίσω στο χρόνο, αποπλίζοντας τη σύγχρονη του κοινωνική κριτική, η οποία προφανώς δεν έχει αλλάξει (εφόσον για τον ποιητή εξακολουθεί να υπάρχει η χρεία ενός άλλοθι).

Ελπίζω να έγινε εμφανές πως η επιλογή του αφηγηματικού προσωπείου και συνακόλουθα της ρητορικής εκ μέρους του Καβάφη συνδέεται άμεσα με τη διαμόρφωση της προσωπικής του ποιητικής και την πορεία προς την ώριμη φάση της ποίησής του. Μαρτυρία αυτής της εξέλιξης αποτελεί και η προσθήκη του κρίσιμου ακυρωτικού τρίστιχου στο ποίημα «Αιμιλιανός Μονάη, Αλεξανδρεύς, 628-655 μ.Χ.», που σχολιάστηκε παραπάνω, καθώς και η αλλαγή του τίτλου «Λαγνεία» στο ποίημα «Ομνύει», που μεταθέτει το κέντρο βάρους από μια ιδιότητα της ανθρώπινης φύσης στην (κοινωνική) συμπεριφορά του προσώπου, και μάλιστα ιδωμένη από τη σκοπιά ενός τρίτου προσώπου, όπως δηλώνει η τριτοπρόσωπη σύνταξη. Στην ποιητική αποτύπωση της αντίληψης του ποιητή για το θέμα που εξετάσαμε κυρίαρχο ρόλο παίζουν και τα προσωπεία, χάρη στα οποία ο Καβάφης από ποίημα σε ποίημα αυξομειώνει τις αποστάσεις από τα πρόσωπα και τις συμπεριφορές που σχολιάζονται και ελέγχει τις φωτοσκιάσεις, με την προσήλωση και τη δεξιοσύνη του μαριονετίστα, που πίσω από τη σκηνή κατευθύνει τα πρόσωπά του, υποστασιώνοντάς τα με τη φωνή του.

ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ ΠΑΤΡΩΝ