

ΚΟΝΔΥΛΟΦΟΡΟΣ

Ετήσια έκδοση Νεότερης Ελληνικής Φιλολογίας

ΤΟΜΟΣ 13/2014

ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΑ

Κομνηνή Δ. Πηδώνια, Εμμανουήλ Κριαράς. Αναμνήσεις από τα φοιτητικά μου χρόνια και από τη συνεργασία μου στο μεγάλο λεξικό του	5
Δηώ Καγγελάρη, Ο Δάσκαλος. Αποχαιρετώντας τον Δημήτρη Σπάθη	8
Γιώργος Καλλίνης, Απόκοπος του Μπεργαδή. Ένα αινιγματικό ποιητικό όνειρο	11
Παναγιώτης Αρ. Υφαντής, Πολυσημία, πεσιμισμός και μεταβατικότητα. Διερευνώντας τη θρησκευτική ταυτότητα του Απόκοπου	21
Χ.Λ. Καραόγλου, Για την «πολιτική αίσθηση» του Καβάφη	55
Κατερίνα Κωστίου, Ο γλύπτης, ο τεχνίτης, το αισθητικό ιδεώδες και η αγορά στην καβαφική πολιτεία	77
Μιχαήλ Πασχάλης, Σιωπές αγαπημένες της σελήνης. Ζητήματα διακειμενικότητας στον «Τελευταίο σταθμό» του Γιώργου Σεφέρη	111
Αγγέλα Γιώτη, Παρατηρήσεις για μια ποιητική της αυτοβιογραφίας στο έργο του Νικηφόρου Βρεττάκου. Έργα και ημέρες ενός ποιητή-αγρότη	133
Αγάθη Χαραλάμπους, Ο διάλογος ποίησης και κριτικής στο έργο του Μανόλη Αναγνωστάκη. Η λέξη εποχή	159
Παναγιώτης Νικολαΐδης, Μοντερνισμός και χριστιανισμός. Σκέψεις πάνω σε δύο δοκίμια του Θεοδόση Νικολάου για τον Τ.Σ. Έλιοτ	183
Γιώργος Μιχαηλίδης, Άνθηση και κρίση του βιβλίου στην Ελλάδα του Μεσοπολέμου	207
Μονοκοντυλιές	
Μαργαρίτα Ιωάννου, Η συλλογή στιχουργημάτων στο χειρόγραφο 89 της Βιβλιοθήκης του Αριστοτελείου Πανεπιστημίου Θεσσαλονίκης	237
Σταμάτης Μερσινιάς, Ένα αδημοσίευτο ποίημα του Ρώμου Φιλύρα	249

Αλέξης Πολίτης, Μια υποσημείωση για τον Θεόδωρο Ντόρρο	255
Peter Mackridge, Λεπτομέρειες στην Αφρική και στην Κύπρο. Πραγματολογικά σχόλια σε δυο ποιήματα του Σεφέρη	257

Μελανοδοχείο

Γιάννης Παπαθεοδώρου, Πλανόδιος πωλητής αλλοτινών πραγμάτων. Έλλη Φιλοκύπρου, Ένοχος μιας μεγάλης αθωότητας. Η ποιητική περιπέτεια του Τάσου Λειβαδίτη, Αθήνα, Νεφέλη, 2013, 380 σελ.	269
---	-----

Πίνακες

Χρυσούλα Ηλιάδου, Το αλεξανδρινό περιοδικό <i>Αργώ</i> (1923-1927)	273
--	-----

Κατερίνα Κωστίου

Ο γλύπτης, ο τεχνίτης, το αισθητικό ιδεώδες και η αγορά στην καβαφική πολιτεία

Η σημαντική θέση που κατέχει η γλυπτική στην ποίηση του Καβάφη έχει επισημανθεί ήδη από το 1984, στο πλαίσιο ευρύτερων μελετών για το καβαφικό έργο ή ειδικότερων μελετών, που συνήθως επικεντρώνονται σε συγκεκριμένα ποιήματα.¹ Στόχος της παρούσας μελέτης είναι να μελετηθούν τα πέντε ποιήματα του καβαφικού κανόνα στα οποία η γλυπτική (ή η μικρογλυπτική) και το αισθητικό ιδεώδες συνιστούν κεντρικό άξονα: «Η Συνοδεία του Διονύσου», «Τυανεύς Γλύπτης», «Του Μαγαζιού», «Τεχνουργός κρατήρων» και «Απολλώνιος ο Τυανεύς εν Ρόδω». Στα ποιήματα αυτά πρωταγωνιστεί ένα προσωπείο καλλιτέχνη ή φιλότεχνου, του οποίου η ταυτότητα, έτσι όπως συγκροτείται μέσα από τη δράση του ή τη ρητορική, τη δική του ή του αφηγητή, είναι καθοριστική για την ερμηνευτική διαδικασία. Παρά την ετερογένειά τους, τα πέντε αυτά ποιήματα συνδέονται μεταξύ τους, καθώς αναπτύσσονται πάνω σε μια βασική ορίζουσα: τη σχέση της Τέχνης ή του καλλιτέχνη με την κοινωνία. Πάνω σ' αυτόν τον κοινό άξονα συναρμολογούνται διάφορα ερωτήματα που σχετίζονται με την ποιητική τέχνη του ίδιου του ποιητή και την καλλιτεχνική δημιουργία γενικότερα, φωτισμένα κάθε φορά από διαφορετική οπτική γωνία. Δημιουργείται έτσι ένα δίκτυο με ομόλογες συνάψεις, το οποίο διέπεται από την αρχή που ο Καβάφης είχε εκθέσει στο περιοδικό *Αλεξανδρινή Τέχνη*, το 1930, για την ποιητική του, και η οποία συνοψίζεται στη φράση

1. Πρώτοι επεσήμαναν το θέμα ο Δ. Ν. Μαρωνίτης, *Ο Καβάφης και οι νέοι*, Αθήνα, Θεμέλιο, 1984, σ. 51-61, και ο Γ. Π. Σαββίδης, *Μικρά καβαφικά*, τ. Α', Αθήνα, Ερμής, 1985, σ. 277-278. Η ειδικότερη μελέτη για το θέμα είναι της Λιάννας Γιαννακοπούλου στο βιβλίο της *The Power of Pygmalion. Ancient Greek Sculpture in Modern Greek Poetry, 1860-1960*, Βέρονη, Peter Lang (Byzantine and Neohellenic Studies, 3), 2007, σ. 97-154, όπου αφιερώνεται ένα κεφάλαιο στη σχέση αρχαιοελληνικής γλυπτικής και καβαφικής ποίησης, και προσεγγίζονται τα ποιήματα «Η κηδεία του Σαρπηδόνο», «Η Συνοδεία του Διονύσου» και «Τυανεύς γλύπτης». παράλληλα, διερευνάται η σημασία που έχουν τρεις λέξεις ή φράσεις («ελληνικά», «πάντα έμορφα», «άσπρα»), καθώς και η σχέση φθοράς και κάλλους στην ποίηση του Καβάφη, με αφετηρία το ποίημα «Έτσι πολύ ατένισα».

«ο Καβάφης δεν επαναλαμβάνεται ποτέ».² Από την αρχή αυτή εύλογα συνάγεται ότι η σχέση ανάμεσα στα ποιήματα του Καβάφη είναι συμπληρωματική. Η συμπληρωματικότητα ξεκινάει από την ταυτότητα των προσωπειών που ενοικούν στα ποιήματά του, καθώς και αυτά συγκροτούνται με τρόπο συμπληρωματικό.³

Τα πιο συγγενικά προσωπεία γλυπτών που δημιουργεί ο ποιητής είναι ο Δάμων και ο ανώνυμος Τυανεύς γλύπτης. Τα ποιήματα όπου πρωταγωνιστούν απασχόλησαν πολύ τον Καβάφη.⁴ Η σταδιακή συγκρότηση του

2. Βλ. Γ.Π. Σαββίδης, *Οι καβαφικές εκδόσεις (1891-1932). Περιγραφή και σχόλιο*, Αθήνα, Ταχυδρόμος, 1966, σ. 209-210:

«Ο Καβάφης δεν επαναλαμβάνεται ποτέ.

Ιδού, απλά, το σχεδιάγραμμα που βγαίνει ίσαμε τώρα από το έργο του.

Έχει τρεις περιοχές –την φιλοσοφική (ή της σκέψης), την ιστορική, και την ηδονική (ή αισθησιακή).

Η ιστορική περιοχή κάποτε προσεγγίζει τόσο στην ηδονική (ή αισθησιακή) που είναι δύσκολο να κατατάξει κανείς ορισμένα ποιήματά τους. Δύσκολο· όχι ακατόρθωτο. [...]

Επανάληψη στον Καβάφη δεν βρίσκεται ποτέ. Το κάθε ποίημά του, χωρίς εξαίρεση, έχει κάτι το διαφορετικό από τα άλλα του. Αυτό ως γνωστόν, είναι ένας από τους πρώτους κανόνες της καβαφικής σύνθεσης. Κάθε νέο ποίημα προσθέτει στην περιοχή του κάτι (πότε πολύ, πότε λίγο). Κάποτε ποιήματα εισέρχονται στην περιοχή ως συμπληρώσεις. Κάποτε το φως ενός καινούριου ποιήματος ελαφρά διαπερνά το ημίφως ενός παλαιότερου (φως στο ένα ποίημα, ημίφως στο άλλο – όχι στον βρόντο· αλλά σύμφωνα με προσεκτικότερη ποιητική οικονομία). Επανάληψη στον Καβάφη δεν υπάρχει· επιστροφή όμως σε μια απ' τις τρεις του περιοχές (σε μια απ' τις κατηγορίες θεμάτων) υπάρχει».

3. Αυτή η συμπληρωματικότητα είναι εμφανής στα σχόλια του ίδιου του ποιητή, τα οποία έχει δημοσιεύσει η Diana Haas, «Σχόλια του Καβάφη σε ποιήματά του. (Ανακοίνωση ανέκδοτου υλικού από το Αρχείο Καβάφη)», στο *Κύκλος Καβάφης*, Αθήνα, Εταιρεία Σπουδών Νεοελληνικού Πολιτισμού και Γενικής Παιδείας, Ίδρυμα Σχολής Μωραΐτη, 1983, σ. 83-109. Βλ. ενδεικτικά (σ. 90) το επισχόλιο της Haas: «Υπάρχουν επίσης δύο σχόλια της ίδιας περιόδου που αποτελούν συγκρίσεις μεταξύ ποιημάτων: στο πρώτο συγκρίνονται τα “Η Δυσσαρέσκεια του Σελευκίδου” και “Δημητρίου Σωτήρος (162-150 π.Χ.)” και στο δεύτερο τα “Τα επικίνδυνα” και “Των Εβραίων (50 μ.Χ.)”». Βλ. ακόμη την πληροφορία της ίδιας (ό.π., σ. 101) περί αδημοσίευτου σχολίου του Καβάφη «για το πρόβλημα της ομοιότητας ανάμεσα στο ποίημα που σχολιάζεται [“Τυανεύς Γλύπτης”] και στο “Η Συνοδεία του Διονύσου”». Εδώ πρέπει να σημειωθεί ότι και στα «Ανέκδοτα σχόλια σε ποιήματα του Καβάφη» του Αλέκου Δ. Σεγκόπουλου τα δύο ποιήματα και ιδίως τα προσωπεία των δύο καλλιτεχνών σχολιάζονται συγκριτικά· Γ.Π. Σαββίδης, *Μικρά καβαφικά*, τ. Β', Αθήνα, Ερμής, 1987, σ. 257-263.

4. Για το ποίημα «Η Συνοδεία του Διονύσου» έχει δημοσιευτεί ένα σχόλιο του Καβάφη, που αφορά προγενέστερη μορφή του ποιήματος (Haas, ό.π., σ. 94-96). Όπως επισημαίνει η Haas, «στο ποίημα “Τυανεύς Γλύπτης” αφιερώνονται τρία σχόλια: δύο στα αγγλικά, το ένα για τον ρόλο της συγκίνησης στην καλλιτεχνική δημιουργία, το άλλο για το πρόβλημα της ομοιότητας ανάμεσα στο ποίημα που σχολιάζεται και στο “Η Συνοδεία του Διονύσου”· και ένα στα ελληνικά» (ό.π., σ. 101). Από αυτά τα τρία σχόλια, το πρώτο δημοσιεύτηκε από την Haas το 1983 (ό.π., σ. 101-102), ενώ το τρίτο «Report on Emotional matter» πρωτοδημοσιεύτηκε στο C. Th. Dimaras, «Cavafy's technique of inspiration», μτφρ. και σημείωμα Diana Haas, περ. *Grand Street*, τχ. 2.3 (Ανοιξη 1983) 143-156· βλ. τώρα Diana Haas, *Le Problème religieux dans l'œuvre de Cavafy. Les années de formation (1882-1905)*, Παρίσι, Presses de l'Université de Paris-Sorbonne, 1996, σ. 222.

ήθους των δύο καλλιτεχνών, οι οποίοι παρουσιάζουν αρκετές ομοιότητες, εκβάλλει σε μια βασική διαφορά: τη σχέση του δημιουργού με την Τέχνη.

Η Τέχνη στην υπηρεσία της αγοράς

«Η Συνοδεία του Διονύσου» γράφεται τον Ιούλιο του 1903 και δημοσιεύεται τον Απρίλιο του 1907:

Η ΣΥΝΟΔΕΙΑ ΤΟΥ ΔΙΟΝΥΣΟΥ

Ο Δάμων ο τεχνίτης (άλλον πιο ικανό
στην Πελοπόννησο δεν έχει) εις παριανό
μάρμαρο επεξεργάζεται την συνοδεία
του Διονύσου. Ο θεός με θεσπεσία
δόξαν εμπρός, με δύναμι στο βάδισμά του. 5
Ο Ακρατος πίσω. Στο πλάγι του Ακράτου
η Μέθη χύνει στους Σατύρους το κρασί
από αμφορέα που τον στέφουνε κισσοί.
Κοντά των ο Ηδύοινοσ ο μαλθακός,
τα μάτια του μισοκλειστά, υπνωτικός. 10
Και παρακάτω έρχοντ' οι τραγουδισταί
Μόλπος κ' Ηδυμελής, κι ο Κώμος που ποτέ
να σβύσει δεν αφήνει της πορείας την σεπτή
λαμπάδα που βαστά και, σεμνοτάτη, η Τελετή.–
Αυτά ο Δάμων κάμνει. Και κοντά σ' αυτά 15
ο λογισμός του κάθε τόσο μελετά
την αμοιβή του από των Συρακουσών
τον βασιλέα, τρία τάλαντα, πολύ ποσόν.
Με τ' άλλα του τα χρήματα κι αυτά μαζί
σαν μπουν, ως εύπορος σπουδαία πια θα ζει, 20
και θα μπορεί να πολιτεύεται –χαρά!–
κι αυτός μες στην βουλή, κι αυτός στην αγορά.

«Ο Δάμων ο τεχνίτης», που πρωταγωνιστεί στο ποίημα, παρουσιάζεται σε γ' πρόσωπο από έναν ανώνυμο αφηγητή. Ο αφηγητής αυτός αρχικά δίνει μια πληροφορία που αφορά το γεωγραφικό στίγμα του «τεχνίτη» σε σχέση με τη φήμη του και περιγράφει λεπτομερώς ένα έργο του. Στη συνέχεια, εστιάζει στο ήθος του παρακολουθώντας τον εκ των ένδον, δηλαδή αποκαλύπτοντας τη σκέψη και το θυμικό του. Ουσιαστικά, δηλαδή, ό,τι εν-

διαφέρει τον αφηγητή είναι αυτό που ενδιέφερε και τον νέο σοφιστή στο ποίημα «Δημάρατος»: ο «χαρακτήρ» του Δάμωνος.⁵

Το ποίημα χωρίζεται σε δύο μέρη. Στο πρώτο (στ. 1-14) περιγράφεται το έργο του Δάμωνος, η ανάγλυφη παράσταση της συνοδείας του Διονύσου, το οποίο συνιστά μια «εικόνα» ή «έκφραση»⁶ και δίνει και τον τίτλο στο ποίημα. Στο δεύτερο αποκαλύπτεται η σχέση του τεχνίτη με την Τέχνη και φωτίζονται βασικές αξίες του όσον αφορά γενικότερα τους στόχους της ζωής του. Το ποίημα ξεκινά συστήνοντας με οικονομία, χάρη στο παρενθετικό σχόλιο, τον «πιο ικανό τεχνίτη της Πελοποννήσου», τον Δάμωνα, και στη συνέχεια εστιάζεται στην περιγραφή της γλυπτικής σύνθεσης: την τελετουργική πομπή του Διονύσου και της συνοδείας του, εύλογα καμωμένης από παριανό | μάρμαρο, όπως εμφανικά διατυπώνεται χάρη στον διασκελισμό, υλικό αντάξιο ενός «πολύ γερού τεχνίτη».⁷ Όπως προκύπτει από το σχόλιο του Καβάφη για το ποίημα, ο ποιητής μελέτησε λεπτομερώς τη δυνατότητα χρήσης παριανού μαρμάρου εκείνη την εποχή, καθώς και τις ιδιότητές του σε σχέση με τα άλλα μάρμαρα, από ποικίλες πηγές, πριν καταλήξει στην επιλογή χρήσης παριανού μαρμάρου από τον Δάμωνα. Τούτο μαρτυρεί την επίμονη διερεύνηση του θέματος από τον

5. Η δομή του ποιήματος είναι συγγενική με τη δομή του ποιήματος «Ο Δημάρατος».

6. Βλ. Γιάννης Δάλλας, *Ο Καβάφης και η δεύτερη σοφιστική*, Αθήνα, Στιγμή, 1984, σ. 346 και Γιάννης Ρηγόπουλος, *Ut pictura, poesis. Το «εκφραστικό» σύστημα της ποίησης και της ποιητικής του Κ. Καβάφη*, Αθήνα, Σμίλη, 1991, σ. 32-33, σημ. 37.

7. Βλ. το σχετικό σχόλιο του Σεγκόπουλου στο Γ.Π. Σαββίδης, *Μικρά Καβαφικά*, τ. Β', ό.π., σ. 261. Πρέπει να παρατηρηθεί πως η σύσταση του Δάμωνος ως «τεχνίτου» και όχι ως καλλιτέχνη ή γλύπτη θα μπορούσε, σε συνδυασμό με τους στόχους του, να δημιουργήσει κάποια αμφιβολία ή έστω αμηχανία όσον αφορά την αυθεντικότητα της σχέσης του με την τέχνη του. Όμως ο τρόπος με τον οποίο χρησιμοποιεί ο Καβάφης τη λέξη «τεχνίτης» απομακρύνει αυτή την ερμηνευτική εκδοχή. Ο Καβάφης παρουσιάζει ως «γερούς τεχνίτες» και τον Δάμωνα και τον Ίωνέα γλύπτη βάζοντας έναν αφηγητή να χαρακτηρίζει τον πρώτο ως «τον πιο ικανό τεχνίτη στην Πελοπόννησο» και τον δεύτερο να αναδεικνύεται ως ικανός μέσω του προβληματισμού του για την τεχνική αρτίωση των αλόγων του Ποσειδώνος (Σαββίδης, ό.π., σ. 257-258). Η λέξη «τεχνίτης» χρησιμοποιείται άλλες δύο φορές στην ποίηση του Καβάφη: την πρώτη στο ποίημα «Η δυσaréσκεια του Σελευκίδου» (και κόνεψε σ' ενός μικρού τεχνίτου σπίτι) και τη δεύτερη στο ποίημα «Η αρχή των» (Πλην του τεχνίτου πώς εκέρδισε η ζωή), την πρώτη ουδέτερα όσον αφορά το θέμα μας (δηλαδή όχι σε σχέση με την τέχνη αλλά με την κοινωνική επιφάνεια ενός προσώπου), τη δεύτερη για έναν αυθεντικό ποιητή.

Σχετικά με τη χρήση της σχετικής καλλιτεχνικής ορολογίας στο έργο του Καβάφη βλ. και Giannakopoulou, ό.π. (σημ. 1), σ. 120.

Βλ. τις παρατηρήσεις του Alexander Nehamas σχετικά με τη σημασία της χρήσης πολύτιμων υλικών από τους καλλιτέχνες του Καβάφη, γεγονός που δεν σημαίνει απαραίτητα υψηλή τέχνη, «Cavafy's world of art», περ. *Grand Street*, τχ. 8.2 (Χειμώνας 1989) (ηλεκτρονική πηγή: <http://www.cavafy.com/companion/essays/content.asp?id=16>).

Καβάφη, συμπεριλαμβανομένης και της συγκρότησης των προσωπειών, η οποία βασίζεται στην «ιστορική δυνατότητα».⁸ Τα στοιχεία ταυτότητας των προσωπειών που κατασκευάζει ο ποιητής είναι ιστορικά προσδιορισμένα, με την έννοια ότι είναι γεωμμένα στην πραγματικότητα, όπως φαίνεται από το σχόλιο για το υλικό με το οποίο εργάζεται ο Δάμων και, όπως θα φανεί παρακάτω, από την πραγματολογική διερεύνηση του ύψους της αμοιβής του. Η μέθοδος του Καβάφη προσιδιάζει σε ιστορικό που τεκμηριώνει τα δεδομένα του.

Ως τον στ. 14 παρουσιάζεται μια «στατική περιγραφή του ανάγλυφου Βακχικού θιάσου», που «μυρίζει ακόμη Παρνασσό»⁹ της γνωστής από την αρχαιότητα εικαστικής σύνθεσης, όπου, προεξάρχοντος του Διονύσου, περιγράφονται οι προσωποποιημένες θεϊκές, ημιθεϊκές ή συμβολικές μορφές της συνοδείας του.¹⁰ Το έργο του Δάμωνος παρουσιάζεται με όρους διαφημιστικούς. Η πλούσια ζευγαρωτή ομοιοκαταληξία σε συνδυασμό με τον ιαμβικό ρυθμό συνάδουν με την κανονικότητα της κλασικής σύνθεσης, ενώ το πλήθος των διασκελισμών υπηρετεί τις ανάγκες της αυστηρής ομοιο-

8. Βλ. Haas, «Σχόλια του Καβάφη σε ποιήματά του. (Ανακοίνωση ανέκδοτου υλικού από το Αρχείο Καβάφη)», ό.π., σ. 95 (η διόρθωση του ονόματος Chipier σε Chipiez έγινε ύστερα από υπόδειξη της Diana Haas σε συζήτηση σχετική με τα σχόλια του Καβάφη):

«Η θέσις είναι η εξής.

Για το ότι μάρμαρον της Πάρου εξήγητο εις μεγάλας ποσότητας έχω ρητή δήλωσι του Λεξικού των αρχαιοτήτων του Σιπιέ που λέγει πως εισήγητο στην Ρώμη, και δήλωσι της Ιστορίας της Τέχνης του ίδιου που λέγει (σελ. 165) ότι σ' όλην την Ελλάδα το εξήγαγαν και μάλιστα τόφερναν και το χρησιμοποιούσαν και σε μέρη –σαν για αρκετό καιρό στην Αττική– που είχαν μάρμαρον δικό τους.

Τώρα για το στιλπνό οι Λίδδελ και Σκωτ λένε “glittering, glistening”, και φέρουν 3 παρομοιώσεις αρχαίων συγγραφέων (Αριστοτέλους, Λουκιανού και Διοσκουρίδου) εις οφθαλμούς, μαργαρίτας, και κοσμητικά.

Κατά που ο Chipiez περιγράφει το μάρμαρον της Πάρου, γεμάτο από κρύσταλλα, με το φως παΐνοντας μέσα του μέχρι 35 χιλιοστών του μέτρου, του πάει το επίθετο στιλπνό κάπως.

Όμως είναι κ' επικίνδυνο το επίθετο διότι η γυαλάδα του ίσως θέλει και τρίψιμο για ν' αποκτηθή, και κατά που ακούω ο γλύπτης κατά προτίμησι δουλεύει στο αγυάλιστο μάρμαρον.

Μπορώ αν θέλω να ζητήσω να δω δείγματα μαρμάρου απαρασκευού.

Ο Σμίθ στο Λεξικό του των αρχαιοτήτων λέγει ότι οι αρχαίοι γλύπται τα γυάλιζαν φοβερά τα μαρμάρια αγάλματά των. Αλλ' αυτό βέβαια αφού τέλεβαν πια τη δουλεία».

9. Βλ. Σαββίδης, *Μικρά καβαφικά*, τ. Α', ό.π., σ. 290. Βλ. ακόμη τις σχετικές παρατηρήσεις του Σεφέρη σχετικά με τον τρόπο των παρνασσικών και τη σχέση του με τον Καβάφη, *Δοκίμες*, τ. Α' (1936-1947), Αθήνα, Ίκαρος, ⁴1981, σ. 402-403.

10. Για την πηγή έμπνευσης του έργου βλ. Σαββίδης, *Μικρά καβαφικά*, τ. Α', ό.π., σ. 189 και, αντιθέτως, Ρηγόπουλος, ό.π. (σημ. 6), σ. 30, σημ. 32. Βλ. και Giannakopoulou, ό.π. (σημ. 1), σ. 121. Για την σεπτή τελετή βλ. Πανσ. ΙΧ. 30.4· Filippo Maria Pontani, «Πηγές της ποίησης του Καβάφη» (1940), *Επτά δοκίμια & μελετήματα για τον Καβάφη* (1936-1974), πρόλογος Γ.Π. Σαββίδης, εισαγωγή Massimo Peri, Αθήνα, Μορφωτικό Ίδρυμα Εθνικής Τραπέζης, 1997, σ. 49-72: 54.

καταληξίας.¹¹ Επιπλέον, η καλά σμιλεμένη, κατά κανόνα οξύτονη ομοιοκαταληξία αντανακλά τη μαστοριά του Δάμωνα, ενώ οι απανωτοί διασκελισμοί, σε συνδυασμό με ρήματα ή φράσεις που εκφράζουν κίνηση ή έντονη δραστηριότητα αποτυπώνουν την εξαιρετική δυσκολία του εγχειρήματος: η πολυπλοκότητα της δυναμικής σύνθεσης πρέπει να αποδοθεί με ένα κατεξοχήν στατικό και βαρύ υλικό, το μάρμαρο.¹² Από τη μεριά της η ομοιοκαταληξία δημιουργεί εννοιολογικά ζεύγη κρίσιμα για το νόημα του ποιήματος, όπως για παράδειγμα η καταληκτική «σεπτή Τελετή» του πρώτου μέρους (στ. 13-14) και η «χαρά» της «αγοράς», που σφραγίζει το τέλος του ποιήματος (στ. 21-22).¹³ Η παύλα στο τέλος του δέκατου τέταρτου στίχου σηματοδοτεί τη μετάβαση από την περιγραφή του έργου στη διερεύνηση του ήθους του καλλιτέχνη. Το πέρασμα από την πρώτη στη δεύτερη ενότητα γίνεται μόνο με τελεία και παύλα, αλλά δίχως στιχικό διάκενο, ίσως για να αποτυπώσει τη στενή σχέση της καλλιτεχνικής δραστηριότητας με τον στόχο του συγκεκριμένου καλλιτέχνη.

Η πρώτη ρυθμική ενότητα του δέκατου πέμπτου στίχου (*Αυτά ο Δάμων κάμνει*) εξακολουθεί να εστιάζει στο συγκεκριμένο έργο προετοιμάζοντας τον αναγνώστη για τη μετάθεση του προβληματισμού από έξω προς τα μέσα, από «αυτά» που «ο Δάμων κάμνει» σε αυτά που ο Δάμων σκέπτεται. Η «τροχαϊκή μεταλλαγή» του κυρίαρχου, τυπικά και εδώ, ιαμβικού ρυθμού την οποία υποβάλλει η συντακτική παύση μετά την έβδομη συλλαβή του στ. 15 συνοδεύει σαν ειρωνικό σχόλιο τους κρυφούς υπολογισμούς του τεχνίτη, που αναπτύσσονται στο δεύτερο μέρος του ποιήματος, μέσα από διασκελισμούς που αναδεικνύουν την ομοιοκαταληξία.¹⁴ Το δεύτερο μέρος του ποιήματος δεν έχει την παραμικρή σχέση με την καλ-

11. Για την «συμφωνία του ήχου με το θέμα» βλ. «Ανέκδοτα σχόλια σε ποιήματα του Καβάφη» του Αλέκου Δ. Σεγκόπουλου: «στο υλικότερο μέρος της ποιήσεώς του, την μετρική, η ιδέα που κυβερνά το έργο του είναι η συμφωνία του ήχου με το θέμα και ότι, αν και επιφυλακτικός ο ποιητής απέναντι στην ομοιοκαταληξία, όταν την εφαρμόζει, το κάνει με μεγάλην προσοχή» Γ.Π. Σαββίδης, *Μικρά Καβαφικά*, τ. Β', ό.π., σ. 262. Για την παρουσία του Διονύσου στο ποίημα βλ. την ανέκδοτη διδακτορική διατριβή της Ευφροσύνης Κωσταρά, *Καβάφης και αρχαίο θέατρο*, Πάτρα 2014, σ. 40-42.

12. Βλ. Giannakopoulou, ό.π. (σημ. 1), σ. 123.

13. Βλ. και την παρατήρηση του Christofer Robinson, *C. P. Cavafy*, Bristol Classical Press, 1988, σ. 43-44, για το επαναλαμβανόμενο μουσικό μοτίβο του θέματος της σύνθεσης, που είναι και τίτλος του ποιήματος («συνοδεία», «Διονύσου»).

14. Χρήστος Παπάζογλου, *Μετρική και αφήγηση. Για μια συστηματική μετρική και ρυθμική ανάλυση των καβαφικών ποιημάτων*, Αθήνα, Μορφωτικό Ίδρυμα Εθνικής Τραπέζης, 2012, σ. 181. Εδώ οφείλω να ευχαριστήσω τον Χρήστο Παπάζογλου για τις χρήσιμες παρατηρήσεις του.

λιτεχνική βάσανο του Δάμωνος, όπως θα περίμενε κανείς από έναν καλλιτέχνη. Αντιθέτως, προβάλλει μιαν άλλη, για εκείνον σημαντικότερη, όπως αποδεικνύεται, επιδίωξη: την απόκτηση πλούτου και την ενασχόληση με την πολιτική. Σύμφωνα με τον Παπάζογλου, το μόνο ζεύγος ομοιοκατάληκτων αιμβικών στίχων που δεν αποτελείται από ισοσύλλαβους στίχους είναι αυτό που περιλαμβάνει την αναφορά στην αμοιβή, «τον θεό Χρήμα». Τον ίδιο στόχο υπηρετεί προφανώς και η εμφατικά διατυπωμένη ανάμεσα σε δύο παύσεις φράση «τρία τάλαντα».¹⁵ Όπως αναφέρθηκε παραπάνω, ο Καβάφης στο σχόλιό του για το ποίημα εξετάζει τη ρεαλιστική δυνατότητα της αμοιβής του Δάμωνος, στοιχείου που συνδέεται άμεσα με την ταυτότητα του δραματικού προσώπου, αφού «ο πιο ικανός τεχνίτης της Πελοποννήσου» πρέπει να αμείβεται καλά (αλλά, αντίστοιχα, και ο βασιλέας των Συρακουσών οφείλει, λόγω της κοινωνικής και οικονομικής του τάξης, να αμείβει καλά).¹⁶ Είναι προφανές ότι η Τέχνη, στην περίπτωση του Δάμωνος, είναι το μέσο που θα του δώσει τη δυνατότητα «ως εύπορος σπουδαία πια να ζει» και να μπορεί να πολιτεύεται –χαρά!– | κι αυτός μες στην βουλή, κι αυτός στην αγορά. Το σχόλιο για τη συναισθηματική κατάσταση του καλλιτέχνη, εμφατικά διατυπωμένο, ανάμεσα σε δύο παύλες και με θαυμαστικό στο τέλος, σφραγίζεται από τη συνήθη καβαφική αμφισημία: είτε πρόκειται για συναισθηματική έξαρση του δραματικού προσώπου είτε για σχόλιο του αφηγηματικού προσώπου, η ειρωνεία που προκύπτει αντιπαραθέτει τη συναισθηματική ευφορία που δίνει στον καλλιτέχνη η σκέψη των χρημάτων και της ένταξής του στη βουλή και την αγορά με την ουδέτερη στάση του απέναντι στην τέχνη του, όπως αντανακλάται στην παρνασσιστική ψυχρότητα της περιγραφής του έργου στο πρώτο μέρος.

Ανάμεσα στις πληροφορίες που δίνονται για τον καλλιτέχνη στο πρώτο μέρος του ποιήματος και στο ήθος του, όπως αποκαλύπτεται στο

15. Ό.π., σ. 505, 508.

16. Παρόμοια με τη διερεύνηση του παριανού μαρμάρου ο Καβάφης εξετάζει δύο θέματα: τις σημασίες και τη χρήση του ρήματος «επεργάζεται», που υπήρχε σε προγενέστερη μορφή του ποιήματος αντί του «επεξεργάζεται», καθώς και «την αναλογία των χρημάτων, τα τρία τάλαντα» που «κατά τους υπολογισμούς του Παπαρηγόπουλου – θα κάνουν σήμερα 100.000 δραχμές».

Μπορώ όμως και να δω τί επλήρωναν τους αγαματοποιούς».

Και παρακάτω οι σημειώσεις:

«6000 francs λέγει το Lectures Historiques ένα άγαμμα».

“Παρειανός” Ρόδα και Μήλα, Α', 228.

100 δραχμές είναι η μνα».

Βλ. Haas, «Σχόλια του Καβάφη σε ποιήματά του. (Ανακοίνωση ανέκδοτου υλικού από το Αρχείο Καβάφη)», ό.π., σ. 96.

δεύτερο μέρος, υπάρχει απόλυτη συνέπεια: ο Δάμων έχει εξαιρετική φήμη ως ο πιο ικανός «τεχνίτης» στην Πελοπόννησο, δουλεύει με το καλύτερο υλικό της εποχής («παριανό μάρμαρο») και, επομένως, είναι φυσικό να του έχει αναθέσει εργασία ένας «βασιλέας των Συρακουσών». Ωστόσο, ο αφηγητής δεν προβαίνει σε καμιά αξιολογική κρίση για το έργο του Δάμωνος· απλώς το περιγράφει. Η περιγραφή του έργου δεν αφήνει την παραμικρή χαραμάδα για να παρεισφρήσει έστω η ελάχιστη καλλιτεχνική αναζήτηση. Όλα τακτοποιημένα και αρμονικά, όπως η ομοιοκαταληξία. Η μετάβαση από την τέχνη στην πολιτική, από την ατμόσφαιρα της «σεμνοτάτης Τελετής», στη «βουλή» και στην «αγορά» ορίζεται από την εμφατικά διατυπωμένη –χάρη στην επανάληψη της αντωνυμίας «αυτός»– υποτίμηση που ενέχεται στον καταληκτικό στ. 22: *κι αυτός μες στην βουλή, κι αυτός στην αγορά*.¹⁷ Από τους στ. 19-20 (*Με τ' άλλα του τα χρήματα κι αυτά μαζί | σαν μπουν, ως εύπορος σπουδαία πια θα ζει*) γίνεται φανερό ότι ο Δάμων χρησιμοποιεί συστηματικά από καιρό την Τέχνη για να μαζέψει χρήματα, ώστε να ζει «ως εύπορος», με απώτερο στόχο την ανάμειξη στην πολιτική. Ακόμη, το γεγονός ότι η φιλοδοξία του δραματικού προσώπου να συμμετάσχει στην πολιτική εξαρτάται από την οικονομική του κατάσταση συνιστά σχόλιο του Καβάφη για το πολιτικό σύστημα, καθιστώντας το συγκεκριμένο ποίημα ποιητικής, συνάμα, ποίημα πολιτικό.¹⁸ Η ειρωνεία διατρέχει το ποίημα από την αρχή ως το τέλος και λειτουργεί σε διάφορα επίπεδα.¹⁹ Συνήθως, δημιουργεί ζεύγη αντιθέτων ή υπαινιγμούς, τα οποία συμβάλλουν στη συγκρότηση της ταυτότητας του δραματικού προσώπου και, κυρίως, αντιπαραθέτει τη θεική και αιώνια διάσταση της τέχνης με την επιδίωξη του τεχνίτη να ασχοληθεί με την πιο αγοραία εκδοχή του εφήμερου, την πολιτική.²⁰ Ειρωνική είναι και η αντί-

17. «Ειρωνικό» θεωρεί ο Peter Mackridge το γεγονός ότι η λέξη αγορά αποτελεί την τελευταία λέξη του ποιήματος, επισημαίνοντας συγχρόνως ότι εδώ, όπως και σε άλλα ποιήματα του Καβάφη, η λέξη σημαίνει τον δημόσιο χώρο, αλλά και ότι ο Δάμων «ξέρει πολύ καλά ότι ο ίδιος και το έργο του εμπλέκονται ήδη στην αγορά και με την άλλη σημασία της λέξης, δηλαδή την αγοραπωλησία». «Ερως, τέχνη και αγορά στην ποίηση του Καβάφη», περ. *Μολυβδοκονδυλοπελεκητής*, τ. 6 (1998-1999) 57-74: 59.

18. Βλ. και την παρατήρηση του Σαββίδη περί ποιήματος πολιτικού, που «χλευάζει την κοσμική φιλοδοξία αυτού του ικανού αλλά ήσσονος γλύπτη, ο οποίος λογαριάζει να εξαγοράσει την καλλιτεχνική του αριστοκρατικότητα μεταπηδώντας στην τάξη της οικονομικής ολιγαρχίας». «Η Μεγάλη Ελλάδα του Καβάφη», *Τράπεζα Πνευματική* 1963-1993, Αθήνα, Πορεία, 1994, σ. 233-246: 241.

19. Βλ. και Giannakopoulou, ό.π. (σημ. 1), σ. 122, 125, 126.

20. Βλ. και το σχόλιο της Margaret Alexiou, «Eroticism and Poetry», *Journal of the Hellenic Diaspora*, τχ. X.1-2 (Ανοιξη - Καλοκαίρι 1983) 45-66: 65, για την ειρωνεία που υπάρχει ανάμεσα στην «εφήμερη πολιτική» και την «αιωνιότητα του αγάλματος».

θεση ανάμεσα στην ψυχρότητα του ρήματος «επεξεργάζεται», που εκφράζει δεξιοτεχνία αλλά όχι πνευματική συμμετοχή, και χρησιμοποιείται σε σχέση με το έργο τέχνης, καθώς και η αποστασιοποίηση που ενέχεται στο ρήμα «μελετά», που εκφράζει κατεξοχήν διανοητική συμμετοχή και χρησιμοποιείται σε σχέση με τα χρήματα, προς το θέμα της συγκίνησης το οποίο αναπτύσσεται στην επόμενη στροφή. Η παραγγελία ενός έργου τέχνης από τον βασιλέα των Συρακουσών, έναν άνθρωπο που έχει κατακτήσει σε υπέρτατο βαθμό αυτό που ονειρεύεται ο Δάμων, είναι αυτή καθαυτήν ειρωνική, καθώς φωτίζει από άλλο δρόμο τη σχέση της αιώνιας τέχνης με την εφήμερη πολιτική, αλλά και αποκαλύπτει την κοντόφθαλμη και επιφανειακή αντίληψη του ικανότατου τεχνίτη Δάμωνα, όσον αφορά την καταξίωσή του. Χάρη στην εξαιρετική «κυλιόμενη» καβαφική ειρωνεία, το γεγονός ότι ο Δάμων περνά στην αιωνιότητα όχι ως πολιτικός αλλά ως «τεχνίτης», και μάλιστα ως τεχνίτης που εργάζεται και για τους πολιτικούς, δημιουργεί άλλο ένα επίπεδο ειρωνείας, ομόλογο της αντίθεσης που δημιουργείται ανάμεσα στην εξαιρετική ικανότητά του ως «τεχνίτη» και στην έλλειψη καλλιτεχνικής αναζήτησης.

Σύμφωνα με το σχόλιο του Σεγκόπουλου, η πρόθεσις του Δάμωνος είναι «σπανία και παράξενη»:

Είναι ίδιοι του Καβάφη το παράξενο να τον ελκύει, και γιαυτό ίσως μας παρουσίασε αυτόν τον παράξενο Δάμωνα ο οποίος μεταχειρίζεται ως μέσον την τέχνη του, για να φθάση και να διαπρέψη στην βουλή και στην αγορά. Για να εννοηθή το ποίημα καλύτερα πρέπει να σημειώσουμε ότι ο Δάμων μένει μέσα στο ποίημα τεχνίτης. Δεν ξεύρουμε τί είδους πολιτευτής θα γείνη όταν πάρη τα τρία τάλαντα. Ίσως και αυτή η πρόθεσίς του να έχη κάτι το καλλιτεχνικόν. Δεν είναι περιττόν εδώ να επισύρω την προσοχήν του αναγνώστου σε μερικά που ελέχθησαν στο πρώτον άρθρο μου για την σημασία που δίδει ο Καβάφης στη διαβίωση. Βεβαίως και δι' αυτόν της τέχνης το πλήρωμα, να πούμε, είναι το έργον. Αλλά χώρια απ' αυτό υπάρχει η καλλιτεχνική ζωή. Ίσως ο Δάμων, άπειρος από την βουλή κι από την αγορά, ζώντας μακριά απ' αυτές φαντάζεται ότι τη ζωή μέσα των θα μπορέση να την κάμνη καλλιτεχνική και γόησα, και την εμορφιά την οποίαν τώρα βάζει στα ανάγλυφά του θα την μεταφέρει στες κινήσεις και στην αναστροφή του. Αυτός ο τρόπος της ερμηνείας (ή της εξακολουθήσεως) του ποιήματος, μου φαίνεται ότι κάμνει την θέσι του Δάμωνος καλλιτεχνικώς πλέον νοητήν. Άνευ αυτής ο Δάμων είναι τωόντι χαρακτήρ

υπερβολικά έξω του συνήθους. Είναι όμως πλεονέκτημα του ποιήματος που μας παρουσιάζει έναν τέτοιο χαρακτήρα, με την δυνατότητα να τον δούμε υπό άλλην έποψιν.²¹

Αυτή η «άλλη έποψις» διευρύνει τον αρχικά μονοδιάστατο τίτλο του ποιήματος, ο οποίος αναφέρεται μόνον στο πρώτο μέρος του, που αφορά τη γλυπτική σύνθεση, ενώ αποσιωπώνται οι κρυφοί συλλογισμοί του Δάμωνος. Όταν όμως ολοκληρώνεται η ανάγνωση του ποιήματος, ο τίτλος αποκτά μια καίρια αμφισημία, εφόσον το συγκεκριμένο έργο όχι μόνον συνοψίζει τη σχέση του τεχνίτη με τη γλυπτική, αλλά και φορτίζεται με έναν άλλον συμβολισμό, που λειτουργεί ειρωνικά: στην ουσία η ανάγλυφη παράσταση αποτελεί όχημα της σχέσης του καλλιτέχνη με την εξουσία και των κρυφών του ελπίδων για πολιτική καριέρα. Ο απώτερος στόχος του Δάμωνος να ασχοληθεί με την πολιτική παίζει σημαντικό ρόλο στη συγκρότηση του προσωπείου του, διότι φωτίζει από μια πολύ ιδιαίτερη οπτική γωνία τη σχέση του με την Τέχνη. Τούτο άλλωστε συνάγεται και από μια αλλαγή που επιφέρει ο Καβάφης στην παλαιότερη μορφή του ποιήματος που είναι γνωστή, αυτή που δημοσιεύτηκε στο τεύχος της 15^{ης} Απριλίου 1907 του περιοδικού *Παναθήναια*: στον στ. 18 αντί της λέξης «βασιλέα» υπήρχε η λέξη «τύραννον». Η αντικατάσταση αυτή είναι ιδιαίτερα σημαντική για την ταυτότητα του προσωπείου, αν και δεν αποκλείεται η αλλαγή να έγινε για λόγους ιστορικούς ή μετρικούς.²² Καθώς η ενδόμυχη επιθυμία του Δάμωνος αφορά την ενασχόλησή του με την πολιτική, οι σχέσεις του με την εξουσία και το υπάρχον πολιτικό σύστημα είναι ιδιαίτερα κρίσιμες για τη διαμόρφωση της ταυτότητάς του. Με την αντικατάσταση της λέξης πάντως, αμβλύνεται η αρνητική εντύπωση που δημιουργεί η πολιτική σχέση με την τυραννία και, παράλληλα, διασώζεται η καλλιτεχνική διάσταση της πρόθεσης του Δάμωνος να πολιτευτεί, σύμφωνα με την παρατήρηση του Σεγκόπουλου, που παρατέθηκε αμέσως παραπάνω («ίσως και αυτή η πρόθεσίς του να έχη κάτι το καλλιτεχνικόν»).

Η σχέση του Δάμωνος με την τέχνη του μπορεί να πει κανείς ότι συνανασύρει εκ του αντιθέτου τους προβληματισμούς του ανώνυμου δραμα-

21. Σαββίδης, *Μικρά καβαφικά*, τ. Β', ό.π., σ. 261-262.

22. Η αλλαγή περιλαμβάνεται στο γραμμένο στα 1918 σχόλιο του Σεγκόπουλου για το ποίημα «Η Συνοδεία του Διονύσου» (Σαββίδης, *Μικρά καβαφικά*, τ. Β', ό.π., σ. 261-263: 261). Ο Σαββίδης ταυτίζει «των Συρακουσών τον βασιλέα», «μάλλον», με «τον μεγαλοπρεπή τύραννον Ιέρωνα Β', που έλαβε αυτόν τον τίτλο στα 270 π.Χ.»· *Τράπεζα Πνευματική 1963-1993*, ό.π. (σημ. 18), σ. 341.

τικού/αφηγηματικού προσωπείου στο ποίημα «Η Σατραπεία», γραμμένου ή πιθανώς ξαναγραμμένου τον Ιούλιο του 1905 και δημοσιευμένου τον Ιούνιο του 1910. Εκεί το ζητούμενο είναι τα ωραία και μεγάλα έργα και ο έπαινος του Δήμου και των Σοφιστών, | τα δύσκολα και τ' ανεκτίμητα Εύγε, και όχι η οικονομική ευμάρεια και η πολιτική δύναμη που προφανώς απορρέει από τα δώρα του μονάρχη Αρταξέρξη (σατραπείες και τέτοια).

Η αγορά στην υπηρεσία της τέχνης

Το δεύτερο ποίημα που αφορά το θέμα της αφοσίωσης στην τέχνη, ομόλογο προς το προηγούμενο, είναι το ποίημα «Τυανεύς γλύπτης», που γράφεται για πρώτη φορά τον Ιούνιο του 1893 με τίτλο «Γλύπτου Εργαστήριο», σε τελείως διαφορετική εκδοχή, ξαναγράφεται τον Νοέμβριο του 1903 και δημοσιεύεται τον Μάρτιο του 1911 με τον τίτλο με τον οποίο μας είναι σήμερα γνωστό:

ΤΥΑΝΕΥΣ ΓΛΥΠΤΗΣ

*Καθώς που θα το ακούσατε, δεν είμ' αρχάριος.
Κάμποση πέτρα από τα χέρια μου περνά.
Και στην πατρίδα μου, τα Τύανα, καλά
με ξέρουνε· κ' εδώ αγάλματα πολλά
με παραγγείλανε συγκλητικοί.*

Και να σας δείξω 5

*αμέσως μερικά. Παρατηρείστ' αυτήν την Ρέα·
σεβάσμια, γεμάτη καρτερία, παναρχαία.
Παρατηρείστε τον Πομπήιον. Ο Μάριος,
ο Αιμίλιος Παύλος, ο Αφρικανός Σκιπίων.
Ομοιώματα, όσο που μπόρεσα, πιστά. 10
Ο Πάτροκλος (ολίγο θα τον ξαναγγίξω).
Πλησίον στου μαρμάρου του κιτρινωπού
εκείνα τα κομμάτια, είν' ο Καισαρίων.*

*Και τώρα καταγίνομαι από καιρό αρκετό
να κάμω έναν Ποσειδώνα. Μελετώ 15
κυρίως για τ' άλογά του, πώς να πλάσω αυτά.
Πρέπει ελαφρά έτσι να γίνουν που
τα σώματα, τα πόδια των να δείχνουν φανερά
που δεν πατούν την γη, μόν' τρέχουν στα νερά.*

Μα νά το έργον μου το πιο αγαπητό 20
που δούλεψα συγκινημένα και το πιο προσεκτικά·
αυτόν, μια μέρα του καλοκαιριού θερμή
που ο νους μου ανέβαινε στα ιδανικά,
αυτόν εδώ ονειρεύομουν τον νέον Ερμή.

Το ποίημα συνιστά έναν ιστορικοφανή δραματικό μονόλογο σε α' πρόσωπο ενός φανταστικού δραματικού/αφηγηματικού προσωπείου, το οποίο αυτοσυστήνεται στην πρώτη στροφική ενότητα.²³ Στους τέσσερις πρώτους στίχους ο ανώνυμος καλλιτέχνης ενημερώνει τον θεατή/αναγνώστη, με μεγάλη αυτοπεποίθηση, στα όρια της κομπορημοσύνης, για την αδιαμφισβήτητη πείρα του, τη φήμη του στην πατρίδα του τα Τύανα αλλά και στη Ρώμη, όπως αποδεικνύει η εκλεκτή του πελατεία («συγκλητικοί») και οι πολλές παραγγελίες.²⁴ Η έμφαση δίνεται στη φήμη με την οποία εκκινεί ο μονόλογος του γλύπτη (*Καθώς που θα το ακούσατε*), αλλά και στον – με όρους της αγοράς, δηλαδή ποσοτικό– τρόπο με τον οποίο σχολιάζει την παραγωγή του (στ. 2: *Κάμποση πέτρα από τα χέρια μου περνά*).²⁵ Σε επίπεδο στιχουργίας η υπογράμμιση της φήμης γίνεται με τον διασκελισμό στους στ. 3-4 (*καλά | με ξέρουνε*), ο οποίος συνάπτει το ρήμα όχι μόνο με τα Τύανα, στον στ. 3, όπου γραμματικά ανήκει, αλλά και με το «εδώ», δηλαδή τη Ρώμη, στον στ. 4.

Στην επόμενη στροφή ο γλύπτης ξεναγεί τον φανταστικό επισκέπτη-αναγνώστη ή τους επισκέπτες-πιθανούς πελάτες στο εργαστήριό του. Ξεκινά μάλιστα με μια θεατρική χειρονομία, που εικονογραφεί τη συμπεριφορά του γλύπτη. Η αναφορά στα αγάλματα-εμπορεύματα γίνεται μέσα από χαρακτηριστικά που προφανώς αφορούν έναν γλυπτικό τύπο. Π.χ. η Ρέα, ως «παναρχαία», είναι «σεβάσμια» και «γεμάτη καρτερία». Όσο για τα πρόσωπα της μυθολογίας και τους διάσημους στρατηγούς και ύπατους

23. Βλ. Αικατερίνη Καρατάσου, *Λανθάνων διάλογος. Το είδος του δραματικού μονολόγου στην ελληνική ποίηση (19^{ος}-20^{ος} αι.)*, διδακτορική διατριβή, Πανεπιστήμιο Κύπρου, Λευκωσία 2004, σ. 253-256.

24. Για «σκηνή» που εκτυλίσσεται στη Ρώμη κάνει λόγο και ο Γ. Λεωνίτης, *Καβαφικά αυτοσχόλια*, με εισαγωγικό σημείωμα του Τίμου Μαλάνου, Αθήνα, Χάρβειν, ²1977, σ. 25 (¹1942). Βλ. και την παρατήρηση του Σεγκόπουλου για έναν «καλλιτέχνη μεταίδοξο, που επιζητάει τη ρεκλάμα, και που αυτοεπαινιέται, διόλου ανεξάρτητος από την έγκριση των πολλών» (Σαββίδης, *Μικρά καβαφικά*, τ. Β', ό.π., σ. 257).

25. Βλ. Giannakopoulou, ό.π. (σημ. 1), σ. 129· η μελετήτρια συνδέει την αναφορά στην «πέτρα» με το ποίημα «Η κηδεία του Σαρπηδόνας» και επισημαίνει τη μετάβαση από την πέτρα στο μάρμαρο και από εκεί σε μια άυλη αναφορά στο τελευταίο τμήμα του ποιήματος.

της δημοκρατικής Ρώμης χαρακτηρίζονται «ομοιώματα», λέξη άπαξ στα ποιήματα του καβαφικού κανόνα, υπονοώντας ενδεχομένως ότι μοιάζουν μεν εξωτερικά στα μοντέλα τους, αλλά δεν αποπνέουν καμιά εσωτερικότητα. Μ' αυτόν τον τρόπο κατατίθεται το πρώτο καλλιτεχνικό αυτοσχόλιο του γλύπτη: στόχος του ήταν η ρεαλιστική απεικόνιση, η πιστή αντιγραφή των προτύπων του. Η παραδοχή όσο που μπόρεσα, πιστά μετριάζει κάπως τον υπερφίαλο τόνο της πρώτης στροφικής ενότητας, αλλά συγχρόνως δείχνει πως σε μια καλλιτεχνική δουλειά που είναι προϊόν παραγωγείας και όχι έμπνευσης, ο στόχος είναι η ομοιότητα προς το μοντέλο και αυτήν επιδίωξε ως ευσυνειδητος τεχνίτης.²⁶ Στους στ. 11-13, η επιλογή του καλλιτέχνη γίνεται πιο προσωπική και, όπως έχει παρατηρηθεί, η αναφορά στον Πάτροκλο και τον Καισαρίωνα λειτουργεί ως υπαινιγμός για την ταύτιση του γλύπτη με τον ποιητή, καθώς πρόκειται για πρόσωπα που απαντούν στην ποίηση του Καβάφη (στα ποιήματα «Τα άλογα του Αχιλλέως», «Αλεξανδρινοί βασιλείς» και «Καισαρίων»).²⁷ Το παρενθετικό σχόλιο (ολίγο θα τον ξαναγγίξω) όχι μόνον μαρτυρεί καλλιτέχνη με ευσυνειδησία και απαιτήσεις από τον εαυτό του, αλλά και εκλύει αισθησιασμό, που διαφοροποιεί τη σχέση καλλιτέχνη και έργου. Η σταδιακή μετάβαση από τη μυθολογία και τα ρωμαϊκά πρότυπα στον Πάτροκλο και από εκεί στον Καισαρίωνα, φανερώνει όλο και μεγαλύτερη συμμετοχή του καλλιτέχνη στο έργο του, γεγονός που ίσως προετοιμάζει τη συγκινησιακή ανάταση της τελευταίας στροφής.²⁸

26. Βλ. και το σχόλιο του Γ. Λεωνίτη, ό.π., σ. 25, ότι «μολονότι φαίνεται ομηματίας και όχι μετρίοφρων, εννοούμεν ότι πρόκειται περί τεχνίτου προικισμένου και με δεξιοτεχνίαν (άλογα να τρέχουν στα νερά) και με φαντασίαν δημιουργικήν (τον νέον Ερμήν)». Βλ. ακόμη το σχόλιο του ίδιου για το ποίημα «Ούτος Εκείνος», όπου «ο άγνωστος Εδεσσηνός φαίνεται ένας κακός ποιητής» «κατ' αντίθεσιν προς τον Ίωνέα γλύπτην» (ό.π., σ. 22). Ο Γιώργος Σεφέρης, ό.π. (σημ. 9), σ. 411, αμφισβητεί την εκτίμηση του Λεωνίτη και φαίνεται να απεχθάνεται την οίηση και τη ρητορεία του «Καππαδόκη αρτίστα» (ό.π., σ. 417-418).

27. Μαργαρίτα Δαλιμάτη, «Από το καβαφικό εργαστήριο», περ. Νέα Εστία, τ. 74 (1963) 1627-1629. Βλ. και Σαββίδης, Μικρά καβαφικά, τ. Β', ό.π., σ. 290.

28. Προφανώς η μορφή του Καισαρίωνα δεν έχει ακόμη περιβληθεί με την αισθησιακή άλω που τον συνοδεύει στα μεταγενέστερα ποιήματα τα οποία τον αφορούν: «Αλεξανδρινοί βασιλείς», που γράφηκε τον Μάιο του 1911 και δημοσιεύτηκε τον Ιούλιο του 1912, και «Καισαρίων», που πρωτογράφηκε τον Δεκέμβριο του 1914 με τίτλο «Πτολεμαίου Καίσαρος» και ξαναγράφηκε και δημοσιεύτηκε σε δεύτερη εκδοχή το 1918. Βλ. σχετικά Renata Lavagnini, «Le varianti di Cesarione», στο *Lirica greca da Archiloco a Elitis. Studi in onore di F.M. Pontani*, Πάδοβα 1984, σ. 359-376.

Σύμφωνα με τη Haas, *Le Problème religieux dans l'œuvre de Cavafy*, ό.π. (σημ. 4), σ. 222, τα ποιήματα «Ίωνεύς γλύπτης» και «Στου καφενείου την είσοδο» σηματοδοτούν το πέρασμα από το άγαλμα στη σχέση του με τον δημιουργό, όσον αφορά το πεδίο εστίασης

Σύμφωνα με την εύστοχη παρατήρηση του Δημαρά, ο Τυανεύς γλύπτης ανήκει σε «αυτούς που σώζονται στην πολιτεία της τέχνης, γιατί έχει ιδανικά και δεν σταματά στην φιλοδοξία ή στα υλικά συμφέροντα», σε αντίθεση με τον Δάμωνα, ο οποίος είναι «πολύ ικανός τεχνίτης», αλλά «η τέχνη του όλη, η τεχνική του, είναι αφιερωμένη όχι σε ένα ανώτερο ιδανικό, παρά αποκλειστικά στο υλικό κέρδος».²⁹ Πράγματι, ο καλλιτεχνικός προβληματισμός του Τυανέως γλύπτου εντείνεται στην επόμενη στροφική ενότητα, όπου ο καλλιτέχνης καταγίνεται να αποδώσει πειστικά, δηλαδή ρεαλιστικά, μια μη ρεαλιστική σκηνή με την οποία «καταγίνεται από αρκετό καιρό»: το ομηρικό θέμα των αλόγων του Ποσειδώνα να τρέχουν στα νερά. Η δυσκολία στη νέα του δουλειά δεν έγκειται στην αποτύπωση της μορφής του Ποσειδώνα, για την οποία προφανώς ακολούθησε έναν δοσμένο γλυπτικό τύπο, αλλά στην απόδοση του καλπασμού των αλόγων, την πραγμάτωση «του ονειρού των απανταχού της γης ποιητών, να μνημειώσουν το ρευστό, εξίσου δύσκολο όσο ο τετραγωνισμός του κύκλου στα μαθηματικά», κατά την εκτίμηση της Σκοπετέα.³⁰ Άλλωστε, η διαφορά δυσκολίας ανάμεσα στην απόδοση του Ποσειδώνα και τα άλογα επισημαίνεται και σε σχόλιο του ποιητή, που παραδίδει ο Σεγκόπουλος:

Οι έξι αυτοί στίχοι δείχνουν τον Τυανέα Γλύπτη γερό τεχνίτη. Γιατί προκειμένου να κάμη τον Ποσειδώνα με τ' άλογά του δεν σκέπτεται τόσο περί του θεού. Έχει κάμει και κάμει θεούς, ημιθέους, ήρωας, κ' επιφανείς άνδρας. Δεν τον φοβίζει η δουλειά. Ξέρει πώς θα γίνει. Εκείνο που τον κάμνει διστακτικό είναι τ' άλογα. Τα καλύτερα άλογα που έχει δει και που μπορεί να βρη, δεν θα τον χρησιμεύσουν παρά λίγο. Τα άλογα που έχει να κάμει αυτός είναι άλογα που θαυμάσια τρέχουν πάνω στο νερό και που ίσως σκοντάφουν και πέσουν

του Καβάφη. Η Haas μελετά επίσης την εξέλιξη του μοτίβου του αγάλματος στην καβαφική ποίηση, καθώς και τη στενή σχέση γλύπτη και ποιητή, εντοπίζοντας ένα δίκτυο σχέσεων ανάμεσα σε συγκεκριμένες λέξεις που αφορούν τη γλυπτική σε ποιήματα ποιητικής, στα οποία οι λέξεις αυτές χρησιμοποιούνται άλλοτε για την ποίηση και άλλοτε για τη γλυπτική (ό.π., σ. 222-226).

29. Κ.Θ. Δημαράς, *Σύμμικτα, Γ'. Περί Καβάφη*, φιλολογική επιμέλεια Γ.Π. Σαββίδης, Αθήνα, Γνώση, 1992, σ. 95, 97.

30. Σοφία Σκοπετέα, «Οι σπονδαίοι της μνήμης», περ. *Χάρτης*, τχ. 5-6 (Απρ. 1983) 712-722: 721. Βλ. και την παρατήρηση του Δ.Ν. Μαρωνίτη για τα «ποσειδώνια άλογα» και την προέλευσή τους στο άρθρο του «Έντεχνη ποίηση», εφ. *Το Βήμα*, 15.10.2013, <http://www.tovima.gr/opinions/article/?aid=535668> (ανακτήθηκε στις 22/12/2014).

πάνω στην στεριά. Εδώ θα φανεί η ικανότης του και η μεγαλοφυΐα του. Να τα δημιουργήσει έτσι που

να δείχνουν φανερά
που δεν πατούν την γη, μόν' τρέχουν στα νερά.³¹

Η δυσκολία της τεχνικής πραγμάτωσης του θέματος των αλόγων αποτυπώνεται στη στιχουργία, και συγκεκριμένα στους διασκελισμούς και στην ιδιότυπη ομοιοκαταληξία. Ο πρώτος διασκελισμός (στ. 15-16: *Μελετώ | κυρίως...*), καθώς και η χρήση του ρήματος «μελετώ» φωτίζουν το περιεχόμενο του καλλιτεχνικού προβληματισμού του γλύπτη, που είναι η τεχνική. Ο δεύτερος διασκελισμός (στ. 17-18: *Πρέπει ελαφρά έτσι να γίνουν που | τα σώματα...*), σπάνιος και ιδιαίτερα επιτηδευμένος, χωρίζοντας τον τελικό σύνδεσμο από την πρόταση που εισάγει, αποτυπώνει και στιχουργικά τη συγκεκριμένη δυσκολία της τεχνικής κατά την καλλιτεχνική πραγμάτωση.³² Η καθ' υπερβολήν χρήση του επιρρημάτος «φανερά», δίπλα στο ρήμα «δείχνουν» (στ. 18), αποκαλύπτει την καλλιτεχνική ευσυνειδησία, αλλά και τονίζει την αναγκαιότητα ενός άρτιου καλλιτεχνικού αποτελέσματος. Η παρήχηση του π και ιδίως του τ στον στ. 19, σε συνεργασία με τον ιαμβικό ρυθμό, συνάδει με το νόημα του στίχου, όσον αφορά τον καλπασμό των αλόγων, ενώ η παρήχηση του υγρού συμφώνου ρ αισθητοποιεί την παρουσία «των νερών». Η ακατάστατη ομοιοκαταληξία δημιουργεί καίρια νοηματικά ζεύγη σε όλη την έκταση του ποιήματος (*αρχάριος-Μάριος, Ρέα-παναρχαία, φανερά-νερά, θερμή-Ερμή*). Αξίζει επίσης να επισημανθεί η συστηματικότητα του Καβάφη όσον αφορά τη συγκρότηση των προσωπείων: το ίδιο ρήμα («μελετώ»), που στο ποίημα «Η συνοδεία του Διονύσου» εκφράζει την προσήλωση του Δάμωνος στα χρέη, εδώ φανερώνει την αφοσίωση του Τυανέως γλύπτου στην τέχνη.

31. Σαββίδης *Μικρά καβαφικά*, τ. Β', ό.π., σ. 258.

32. Ως προσπάθεια να αποτυπωθεί ο δισταγμός «που φαίνεται να αισθάνεται μέσα του και προσπαθεί να κρύψει στη ρητορεία του μονολόγου του ο αυτοεπαινούμενος “Τυανεύς γλύπτης”» θεωρεί ο Παπάζογλου τις παύσεις που υπάρχουν στο συγκεκριμένο ποίημα. Ιδίως στους στ. 17-19, οι διασκελισμοί και οι προκαλούμενες παύσεις, ιδιαίτερα αυτή που δημιουργείται με την ολωσδιόλου αφύσικη ανακοπή του λόγου μετά το «που», σε συνδυασμό με μια όχι και πολύ στρωτή σύνταξη, προσδίδουν στον λόγο ένα τόνο δισταγμού που ο γλύπτης προσπαθεί να κρύψει, παρά τον γενικότερο κομπασμό του. Ο τολμηρός διασκελισμός (να γίνουν που | ...), στη διάρκεια της μετέωρης παύσης που προκαλεί, αφήνει να φτάσει στα αφτιά των πελατών και ακροατών ένας έντονα θαυμαστικός επιτοπισμός του «που». Γενικότερα, σ' όλο το ποίημα, οι παύσεις που δημιουργούνται με τους διασκελισμούς αποτυπώνουν μια παλίνδρομη κίνηση ανάμεσα στον δισταγμό και τον κομπασμό. (Αναλυτικότερα βλ. Παπάζογλου, ό.π., σημ. 14, σ. 701-703.)

Όπως επισημαίνει ο Σεγκόπουλος, «μπορούσε το ποίημα κ' εδώ να τελειώσει· δεν θα έμοιαζε κολοβό. Αλλά οι τελευταίοι πέντε στίχοι το κάμνουν πολύ πιο πλήρες».³³ Στην πραγματικότητα το ήθος του δραματικού προσώπου ολοκληρώνεται στην τέταρτη στροφική ενότητα, καθώς κλιμακώνεται ο καλλιτεχνικός προβληματισμός, αποκαλύπτοντας τη γνήσια σχέση του γλύπτη με την τέχνη, ο οποίος προφανώς κατασκευάζει αγάλματα που του παραγγέλνουν οι συγκλητικοί, ώστε να έχει τη δυνατότητα να δημιουργεί ανεξάρτητα από τους νόμους της αγοράς, σύμφωνα με τα προσωπικά του καλλιτεχνικά κριτήρια.³⁴ Το «έργον του το πιο αγαπητό», προϊόν καλλιτεχνικής έμπνευσης, αφού το «δούλεψε συγκινημένα και το πιο προσεκτικά», είναι ο νέος Ερμής, σύμβολο ομορφιάς, νεότητας και ερωτισμού. Σε αντίθεση με την τεχνική προσέγγιση των προηγούμενων έργων, το έργο αυτό, το πιο αγαπητό, προσεγγίζεται συναισθηματικά: «αγαπητό», «συγκινημένα», «πιο προσεκτικά», «θερμή μέρα του καλοκαιριού». Εκτός όμως από συναισθηματική, η προσέγγιση είναι και διανοητική («ο νους μου») και οραματική («ανεβαίνει», «ονειρεύομαι»). Μόνο μέσα από τη σύνθετη αυτή προσέγγιση φτάνει στη συγκίνηση ο αυθεντικός καλλιτέχνης. Το αφηγηματικό ύφος των προηγούμενων στροφών και η κανονικότητα του ιαμβικού ρυθμού δίνουν τη θέση τους σε συγκρατημένες λυρικές εξάρσεις (*Μα νά*), που επιτονίζουν την οραματική διαδικασία και εξαίρουν την πηγή της έμπνευσης (*αυτόν/αυτόν εδώ, τον νέον Ερμή*).³⁵ Ο Ερμής αναδεικνύεται σε κέντρο της τελευταίας στροφικής ενότητας, καθώς η επανάληψη της αντωνυμίας «αυτόν», σε συνδυασμό με το υπερβατό σχήμα στους στ. 22 και 24, καθυστερεί την αποκάλυψη του περιεχομένου της καλλιτεχνικής έμπνευσης, περιβάλλοντάς το με ερωτική άλω. Το ποίημα τελειώνει ακριβώς πάνω στην ένταση της αισθητικής συγκίνησης, η οποία αποτυπώνεται με την πολύσημη λέξη «ονειρεύομαι». Η ερωτική έξοδός του συνηγορεί υπέρ της υπερθετικής στάσης του ποιητή απέναντι στο ήθος του Τυανέως γλύπτου, εφόσον βρισκόμαστε στη γνωστή καβαφική ενδοχώρα: μνήμη, ερωτική αναπόληση, θερμή μέρα του καλοκαιριού, Ερμής.

33. Σαββίδης, *Μικρά καβαφικά*, τ. Β', ό.π., σ. 258.

34. Βλ. την παρατήρηση του Γιάννη Δάλλα, «Ο Καβάφης και η καλλιτεχνική εμπειρία», *Καβάφης και ιστορία*, Αθήνα, Ερμής, 1986, σ. 86-101: 91, «για την ιστορική προέκταση», «τον καημό του γλύπτη για τα ελληνικά πρότυπα».

35. Για τη λυρική απογείωση της έμπνευσης, τη φράση *Μα νά*, καθώς και για τον αισθησιασμό της «θερμής καλοκαιρινής μέρας» βλ. Haas, *Le Problème religieux dans l'œuvre de Cavafy*, ό.π., σ. 117.

Η σπουδαιότητα αυτών των τελευταίων στίχων επικυρώνεται και από το σχόλιο του ίδιου του ποιητή:

Μπορεί να εκληφθεί έτσι:

Ο νους, που ανέβαινε στα ιδανικά, ωρειρεύονταν τον Ερμή. Το ότι ονειρεύεται τον Ερμή είναι η απόδειξις ή η απόρροια του ότι ανέβαινε στα ιδανικά. Ο νους του για να ονειρεύεται τον Ερμή καθιστά δήλον ότι ανέβαινε στα ιδανικά.

Μπορεί δε και τα δύο να έγιναν την ίδια μέρα.

Ο νους την ημέρα εκείνη ανέβαινε στα ιδανικά. Κατά διαλείμματα της ημέρας αυτός ο νους, προσηλωμένος σε ή φανταζόμενος διάφορες μορφές, ονειρεύεται τον Ερμή.

Διότι τέλος και το ονειρεύθηκα, τί πάει να πει. Ότι έγινε διακοπή του «ανέβαινε» κατά την οποία «ονειρεύθηκε» (μια και καλή, τετελεσμένα) τον Ερμή.

Το «ονειρεύομαι» μπορεί (το και φυσικότερον ίσως) να δηλοί διάφορες, ή 2, 3, τέτοιες διακοπές.

(Ίσως και όχι δυσάρεστον το να μην ειπωθεί (ως πιο συντελεσμένον τάχα, το νοερό σχεδιάσμα) «ονειρεύθηκα». Ίσως το «ονειρεύομαι» είναι πιο αόριστο, το νοερό σχεδιάσμα δειγμένο πιο εν τω γίγνεσθαι.)

Επεξηγητική του ανέβαινε στα ιδανικά. Αυτό το ονείρεμα του Ερμού ήταν η ανάβασις. Το ανέβασμα εσχημάτιζε προσήλωσιν σε μορφές και σε μέλη που ήταν τούτο το άγαλμα.

Δεν πρέπει να χωρίζω τα 2 πάρα πολύ. Είναι δύο περιγραφές ομοίας νοεράς καταστάσεως.³⁶

Το παραπάνω σχόλιο του Καβάφη με τη σχολαστική επιμονή στη διερεύνηση του σωστού ρηματικού χρόνου και την προσπάθειά του όχι να περιγράψει, αλλά να δείξει «εν τω γίγνεσθαι» τη διαδικασία της ποιητικής έμπνευσης του δραματικού προσωπείου αποκαλύπτει τη διαδικασία του δικού του ποιητικού μηχανισμού. Ο οραματισμός και η ανάταση του νου είναι οι δύο φάσεις της ίδιας διαδικασίας: της συγκίνησης, κομβικού θέματος της καβαφικής ποιητικής, που αποτυπώνεται στο «Report on Emotional matter» του Καβάφη για το ποίημα:

36. Haas, «Σχόλια του Καβάφη σε ποιήματά του. (Ανακοίνωση ανέκδοτου υλικού από το Αρχείο Καβάφη)», ό.π., σ. 101.

Report on Emotional matter

Almost all work of art is done with emotion.

I was in emotion in all my poetry's making.

Perhaps –& is it so, there even?– the polishing up is unaccompanied by emotion. But the «και το πιο προσεκτικά» implies, or pertains to, this part of the work.³⁷

Χάρη σ' αυτήν την τελευταία στροφή το ποίημα «Τυανεύς Γλύπτης» αποβαίνει εμβληματικό ποίημα για το θέμα της καλλιτεχνικής δημιουργίας και της σχέσης του καλλιτέχνη με το έργο του και με την τέχνη γενικότερα.

Όσον αφορά την πρώτη εκδοχή του ποιήματος, που γράφτηκε το 1893, όπου για πρώτη φορά απαντά άγαλμα σε καβαφικό έργο,³⁸ το δραματικό και αφηγηματικό προσωπείο του «Έλληνας Σεπτιμίωνος Μάριου», ο οποίος εργάζεται «καισαρική διαταγή» και «δημιουργεί η σμίλη του θεούς», ελάχιστα συγγενεύει με τον Τυανέα γλύπτη, όπως άλλωστε και όλο το ποίημα από κάθε άποψη:

ΓΛΥΠΤΟΥ ΕΡΓΑΣΤΗΡΙΟΝ

Εγώ ο Έλλην Σεπτιμίων Μάριος
 εργάζομαι, καισαρική διαταγή,
 διά [ναούς] και φόρους, και δημιουργεί
 η σμίλη μου θεούς. Δεν είμ' αρχάριος
 άνδρες κριταί. Αυτή σας το πιστοποιεί 5
 η Αφροδίτη μου η καλλιπάρειος.
 Ειπήτε μου είναι τούτο λίθος Πάριος
 ή είναι σώμα, ου ερώσιν οι θεοί.
 Αφού σας τέρπει ούτος ο περίπατος 10
 ιδείτε και τα άλλα. Ιδού ύπατος
 ανήρ· ο πραίτωρ Καίλιος· μεθ' ήπατος
 κατεσχισμένου Προμηθεύς αγωνιών.
 Και παραπλεύρως σας εδώ εκ δεξιών
 ημιτελής Διώνυσος ενθουσιών.

37. Haas, *Le Problème religieux dans l'œuvre de Cavafy*, ό.π., σ. 217.

38. Για την πρώτη εκδοχή του ποιήματος, καθώς και για τη σχέση θείκου και ερωτικού, βλ. Haas, *Le Problème religieux dans l'œuvre de Cavafy*, ό.π., σ. 216-218.

Στο ποίημα «Γλύπτου Εργαστήριο» είναι εμφανής η προσπάθεια για αρτίωση της στιχουργικής φόρμας του σονέτου και της ομοιοκαταληξίας, την οποία υπηρετούν οι διασκελισμοί. Ό,τι «σώζεται» από την πρώτη στη δεύτερη εκδοχή του ποιήματος είναι η γενικότερη δομή και η εκφορά του: πρόκειται για ξενάγηση στο εργαστήριο του καλλιτέχνη, η οποία εκφέρεται σε πρώτο πρόσωπο και ξεκινά με την αυτοπαρουσίαση του καλλιτέχνη. Αλλά το ήθος του προσωπίου, έξω από την εμφατική αυτοαναφορικότητα, χάρη στον επίσημο τόνο και στην έντονη παύση που δημιουργείται ανάμεσα στη διαβεβαίωση ύπαρξης εμπειρίας (δεν είμ' αρχάριος) και την κλητική προσφώνηση (άνδρες κριταί), αλλάζει δραματικά: ο «Έλλη» με το ρωμαϊκό όνομα εμφανίζεται πολύ πιο υπερφίαλος από τον Τυανέα γλύπτη, ενώ η σχέση του με την εξουσία είναι σχέση υποτακτικού, αφού εργάζεται *καισαρική διαταγή* για δημόσια έργα (διά [ναούς] και φόρους). Θα 'λεγε κανείς ότι το ήθος του Σεπτιμίωνος Μάριου συγγενεύει περισσότερο με το ήθος του Δάμωνος, που γεννήθηκε δέκα χρόνια αργότερα, τη χρονιά που γράφεται το ποίημα «Τυανεύς γλύπτης» (1903). Είναι πολύ πιθανόν ο Καβάφης να διοχέτευσε κάποια χαρακτηριστικά στοιχεία του Σεπτιμίωνος Μάριου στον Δάμωνα και να επεξεργάστηκε προς άλλη κατεύθυνση το προσωπίο του Τυανεύς γλύπτου, κρατώντας από την πρώτη εκδοχή του ποιήματος μόνο όσα στοιχεία χρειάζονταν για να αναδειχθεί η βασική διαφορά του καλλιτεχνικού ήθους: η προσήλωση στην τέχνη και η λειτουργία της καλλιτεχνικής συγκίνησης. Κατά τα άλλα, πρόκειται για δυο καλλιτέχνες με αρκετές ομοιότητες: είναι και οι δυο «γεροί τεχνίτες»,³⁹ διαθέτουν μεγάλη αυτοεκτίμηση, δημιουργούν έργα επί παραγγελία, και μάλιστα για την πολιτική ηγεσία της εποχής τους. Όσον αφορά τη θεματική τους, συναντάται μόνον στη μυθολογία, αφού ο Τυανεύς γλύπτης αντλεί, όπως είδαμε, από διάφορες, σημαίνουσες για το ήθος του, πηγές έμπνευσης. Αντίθετα, ο Δάμων και ο Σεπτιμίων Μάριος, εκτός από το γεγονός ότι, σε αντίθεση με τον ανώνυμο Τυανέα γλύπτη, διαθέτουν όνομα, παρουσιάζουν και ένα ακόμη κοινό στοιχείο: και οι δύο επιλέγουν τον Διόνυσο ως καλλιτεχνικό θέμα. Επιπλέον, τα έργα που φιλοτεχνεί ο Σεπτιμίων Μάριος προέρχονται από τη μυθολογία και τη ρωμαϊκή πολιτική ηγεσία και περιγράφονται με όρους διαφημιστικούς, όπως και στην περίπτωση του Δάμωνος, ενώ η σχέση του μ' αυτά παραμένει αδιαφανής.⁴⁰ Ιδιαίτερο ενδιαφέρον

39. Σαββίδης, *Μικρά καβαφικά*, τ. Β', ό.π., σ. 258, 261.

40. Για την αντικατάσταση των μορφών του Προμηθέα και του Διονύσου της πρώτης εκδοχής του ποιήματος με τον Ποσειδώνα και τον Ερμή στη δεύτερη βλ. Κωσταρά, ό.π. (σημ. 11), σ. 45-46.

παρουσιάζει η ειρωνεία που απορρέει από την αμφισημία της φράσης στους στ. 3-4: *και δημιουργεί | η σμίλη μου θεούς*, όπου το νόημα κινείται σε δύο επίπεδα: ένα κυριολεκτικό, αφού ακολουθεί η αναφορά στην Αφροδίτη, και ένα μεταφορικό, το οποίο, σε συνδυασμό με τη λέξη «δημιουργεί» και τον επιτονισμό της λόγω του διασκελισμού, συνιστά υπαινιγμό για την ποιότητα των έργων του, και υπογραμμίζει την υπεροπτική στάση του. Αυτής της στάσης απόρροια συνιστά η παιγνιώδης αναφορά στο αξιέραστο «σώμα» της θεάς (στ. 7 και 8), απόρροια όχι καλλιτεχνικού προβληματισμού, όπως συμβαίνει στην περίπτωση του Τυανέως γλύπτου και των αλόγων που προσπαθεί να πλάσει, αλλά κομπαστικής αυτοπροβολής του καλλιτέχνη. Η εξεζητημένη ομοιοκαταληξία, άλλωστε (*πάριος-καλλιπάριος*), η οποία γίνεται ομόηχη και ηχεί παιγνιώδης στους στ. 10 και 11 (*ύπατος-ήπατος*) φαίνεται να υπογραμμίζει ειρωνικά, εφόσον φορέας του λόγου είναι ο ίδιος ο καλλιτέχνης, τη δεινότητά του ως τεχνίτη και την εμπειρία του. Αλλά η σημαντικότερη διαφορά αφορά το ήθος των δύο προσωπείων, καθώς στην πρώτη εκδοχή του ποιήματος δεν υπάρχει ίχνος καλλιτεχνικού προβληματισμού και, πολύ περισσότερο, συγκίνησης. Στη δεύτερη εκδοχή του ποιήματος, με την πολύ λιγότερο αυστηρή στιχουργική μορφή, την ακατάστατη ομοιοκαταληξία και την κλιμάκωση της καλλιτεχνικής εμπειρίας από τα πιστά αντίγραφα των παραγγελιών στην τεχνική αρτίωση ενός δύσκολου έργου τέχνης και από εκεί στη γνήσια καλλιτεχνική ιδιοπροσωπία, συνάρτηση έμπνευσης και ερωτικής συγκίνησης, ο Καβάφης κατορθώνει να συνθέσει το προσωπείο ενός αυθεντικού καλλιτέχνη.

Το προσωπικό αισθητικό ιδεώδες και η αγορά

Η ίδια αυθεντικότητα χαρακτηρίζει και τη σχέση ενός άλλου δημιουργού με το έργο του στο ποίημα «Του μαγαζιού».⁴¹ Γραμμένο έναν χρόνο αργότερα (Δεκέμβριο του 1912) και δημοσιευμένο τον Οκτώβριο του 1913, το ποίημα αυτό συνιστά μια τολμηρή μεταφορά του ποιητικού εργαστηρίου:

ΤΟΥ ΜΑΓΑΖΙΟΥ

*Τα ντύλιξε προσεκτικά, με τάξι
σε πράσινο πολύτιμο μετάξι.*

41. Ι.Μ. Σαρεγιάννης, *Σχόλια στον Καβάφη*, πρόλογος Γιώργου Σεφέρη, εισαγωγή Ζήσιμου Λορεντζάτου, Αθήνα, Ίκαρος, 1964, σ. 44.

Από ρουμπίνια ρόδα, από μαργαριτάρια κρίνοι,
από αμεθύστους μενεξέδες. Ως αυτός τα κρίνει,

τα θέλησε, τα βλέπει ωραία· όχι όπως στην φύσι 5
τα είδεν ή τα σπούδασε. Μεσ στο ταμείον θα τ' αφίσει,

δείγμα της τολμηρής δουλειάς του και ικανής.
Στο μαγαζί σαν μπει αγοραστής κανείς

βγάξει απ' τες θήκες άλλα και πουλεί –περίφημα στολίδια– 10
βραχιόλια, αλυσίδες, περιδέραια, και δαχτυλίδια.

Σύμφωνα με το σχόλιο του Σεγκόπουλου, ο καλλιτέχνης αυτός είναι «της αυτής αξίας ως εις τον “Τυανέα γλύπτην”, και εις τη “Συνοδεία του Διονύσου”· και ίσως μάλιστα και ανώτερος».⁴² Θα μπορούσε κανείς να πει ότι ένας ανώνυμος αφηγητής παρουσιάζει σε γ' πρόσωπο την εργασία και το αισθητικό ιδεώδες ενός χρυσοχόου. Το πιθανότερο είναι ότι πρόκειται για έναν από τους πλαγιασμένους καβαφικούς εσωτερικούς μονολόγους, όπου αφηγηματικό και δραματικό προσωπείο συμπίπτουν, ενώ η τριτοπρόσωπη εκφορά του λόγου υπηρετεί τη νηφαλιότητα και την αποστασιοποίηση της αφήγησης, δίνοντας έναν τόνο βεβαιότητας και μια αίσθηση κατασταλαγμένης αντίληψης για την τέχνη. Η προσεγμένη στιχουργία (τέσσερα δίστιχα αποτελούμενα από ισοσύλλαβους στίχους, ομόηχες και πλούσιες φωνητικά ομοιοκαταληξίες) ενδεχομένως να εκφράζει την υπεροχή της Τέχνης έναντι της Φύσης και συνάμα αντιπαραθέτει την «τέχνη-μαστοριά» στην «τέχνη-πραμάτεια».⁴³ Στο πρώτο δίστιχο περιγράφεται η τελετουργική «φύλαξη» των προσωπικών έργων του καλλι-

42. Σαββίδης, *Μικρά καβαφικά*, τ. Β', ό.π., σ. 266.

43. Σαββίδης, *Μικρά καβαφικά*, τ. Α', ό.π., σ. 291. Πβ. και τον στίχο του Ερωτόκριτου: πολλές φορές η μαστοριά ενίκησε τη φύση (Σαββίδης, «Φύση και Τέχνη», *Βασικά θέματα της ποίησης του Καβάφη*, Αθήνα, Ίκαρος, 1993, σ. 17-38: 22). Πβ. και την άποψη ότι ο σκόπιμος συνδυασμός μιας ιδιαίτερα τεχνικής ομοιοκαταληξίας και μιας ιδιαίτερα τεχνικής διάταξης των δίστιχων δηλώνει την υπεροχή της τέχνης έναντι της φύσης (Παπάζογλου, ό.π., σμ. 14, σ. 527).

Ο Peter Mackridge, ό.π. (σημ. 17), σ. 61, συνδέει τον στίχο αυτό με τη φυσιολογία του έρωτα και θεωρεί πως στο ποίημα «υπονοείται ότι η καλλιτεχνική εργασία, όπως και ο ομοφυλοφιλικός έρωτας, είναι “παρά φύσιν”, με τη διαφορά ότι για τον Καβάφη η έννοια “παρά φύσιν” έχει απολύτως θετική σημασία». Ωστόσο, πρέπει να επισημανθεί ότι στο ποίημα «Μέρες του 1896» ο Καβάφης χαρακτηρίζει ρητά την ομοφυλοφιλία «έμφυτη», άρα κατά φύσιν και όχι «παρά φύσιν»: *Μια ερωτική ροπή του | λίαν απαγορευμένη | και περιφρονημένη | (έμφυτη μολοντούτο)*.

τέχνη «σε πράσινο πολύτιμο μετάξι». Στο δεύτερο δίστιχο περιγράφονται τα τεχνητά άνθη, τα οποία κατασκευάζονται από πολύτιμους λίθους, κρατώντας από τα φυσικά άνθη μόνο το χρώμα, αφού ο καλλιτέχνης «επεμβαίνει στο σχήμα, όχι στα χρώματα».⁴⁴ Ασφαλώς εδώ εντοπίζεται ο απόηχος του ανέκδοτου, μπωντλερικής υφής ποιήματος «Τεχνητά άνθη», γραμμένου στα 1903, όπου το ποιητικό εγώ δηλώνει την προτίμησή του για τα τεχνητά άνθη και την άπωσή του για τη φύση.⁴⁵ Από το δεύτερο τμήμα του στ. 4 έως και το πρώτο τμήμα του στ. 6 κατατίθεται το αισθητικό ιδεώδες του δημιουργού, ο οποίος ρητά προκρίνει την ιδιοφυΐα της τέχνης έναντι της φύσης. Η στίξη, ο ρυθμός και οι διασκελισμοί στους στίχους αυτούς προτάσσουν με κάθε τρόπο την καλλιτεχνική ιδιοπροσωπία, καθώς δημιουργείται μια ισχυρή αντίθεση: από τη μια μεριά η έμφαση δίνεται στην αντωνυμία «αυτός» και στα ρήματα «κρίνει», «θέλησε», «βλέπει», χάρη στη δυναμική ροή των οποίων κλιμακώνεται η καλλιτεχνική διεργασία από την κρίση στη βούληση και από εκεί στην αισθητική αποτίμηση· από την άλλη τονίζεται το ουσιαστικό «φύσι» και τα ρήματα «είδεν», «σπούδασε», τα οποία προφανώς αφορούν μια διαδικασία μαθητείας που βρίσκεται στο παρελθόν και πιστοποιούν τη γνώση και την επάρκεια του καλλιτέχνη.⁴⁶ Αξίζει εδώ να ανακαλέσει κανείς ξανά το σχόλιο του Καβάφη για την πιστή αναπαραγωγή του προτύπου: «Η περιγραφική ποίησις – ιστορικά γεγονότα, φωτογράφησις (τί άσχημη λέξις!) της φύσεως ίσως είναι ασφαλής. Αλλά είναι μικρό και σαν ολιγόβιο πράγμα».⁴⁷ Εδώ δεν μπορεί κανείς να μην σκεφτεί πως, αντίθετα με τα έργα της «πιστής αναπαραγωγής», τα έργα του που βασιζονται στην ιδιοπροσωπία του καλλιτέχνη και δεν αντιγράφουν τη φύση, θα έχουν μεγαλύτερη διάρκεια. Αυτό, άλλωστε, είναι το αισθητικό ιδεώδες του δημιουργού, που κατατίθεται στους στ. 6 και 7: τα κατασκευασμένα από πολύτιμους λίθους τεχνητά άνθη, που υπακούουν στην προσωπική έμπνευση του χρυσοχόου, είναι έργα προορισμένα για μελλοντικές γενιές, που θα είναι σε θέση να

44. Σαββίδης, *Μικρά καβαφικά*, τ. Β', ό.π., σ. 266.

45. Για την ένταξη του ποιήματος στον ευρωπαϊκό αισθητισμό και τη σχέση του με άλλα ποιήματα του Καβάφη και άλλων ποιητών βλ. Haas, *Le Problème religieux dans l'œuvre de Cavafy*, ό.π., σ. 277-282.

46. Για μια λεπτομερή ανάλυση της στιχουργίας και την αντιστοιχία της προς τα αφηγηματικά συμφραζόμενα βλ. Παπάζογλου, ό.π. (σημ. 14), σ. 525-528.

47. Σαββίδης, *Μικρά καβαφικά*, τ. Β', ό.π., σ. 112.

τα αποτιμήσουν ως δείγμα της τολμηρής δουλειάς του και ικανής.⁴⁸ Εδώ ανακαλείται πάραυτα το αυτοκριτικό σχόλιο του Καβάφη ότι η ποίησή του ανήκει στις «γενεές του μέλλοντος, ωθούμενες από την πρόοδο των ανακαλύψεων και την εκλέπτυνση της εγκεφαλικής τους λειτουργίας», σε «έναν κόσμο που θα σκέφτεται πολύ περισσότερο παρά σήμερα».⁴⁹ Ο δημιουργός υπονοεί ότι η δική του έκφανσι του ωραίου θα εκτιμηθεί στο μέλλον, όπως εισηγούνται οι στ. 6 και 7, με ιδιαίτερη έμφαση, λόγω της έντονης παύσης που προηγείται, στη λέξη «δείγμα», η οποία υπαινίσσεται την αποκάλυψη της ιδιοπροσωπίας του καλλιτέχνη.⁵⁰

Αν στους στ. 4-7 εκτίθενται οι προσωπικοί όροι του δημιουργού για την τέχνη του, στους στ. 8-10 περιγράφεται η δημόσια πρόσληψη του έργου του. Οι συμβατοί με την αγορά όροι απαιτούν προφανώς «αγοραίο» λεξιλόγιο: «μαγαζί», «αγοραστής», «πουλεί».⁵¹ Οι αντωνυμίες «κανείς» (στ. 8) και «άλλα» (στ. 9) εκφράζουν κάποια υποτίμηση για τους γραμματικούς όρους που προσδιορίζουν («αγοραστής» και «στολίδια»), καθώς με το γενικευτικό τους περιεχόμενο ακυρώνουν την ιδιαιτερότητα του συγκεκριμένου και μοναδικού (προσώπου ή πράγματος, αδιάφορο), η οποία υπάρχει στη λεπτομερή περιγραφή των προσωπικής έμπνευσης κοσμη-

48. Για τη σημαίνουσα χρήση των πολυτίμων λίθων στην ποίηση του Καβάφη βλ. Haas, *Le Problème religieux dans l'œuvre de Cavafy*, ό.π., σ. 273-274, όπου και κατάλογος των ποιημάτων στα οποία μνημονεύονται πολύτιμοι λίθοι. Βλ. και την επισήμανση του Δάλλα, «Ο μικρός αισθητικός στην ποίηση του Καβάφη», *Καβάφης και ιστορία*, ό.π. (σημ. 34), σ. 103-116: 111, ότι το ποίημα «Του μαγαζιού» ίσως αποτελεί απόηχο της μνήμης «του διαμαντά παππού του Φωτιάδη».

49. Κ.Π. Καβάφης, *Τα Πεζά (1882;-1931)*, επιμ. Μιχάλης Πιερής, Αθήνα, Ίκαρος, 2003, σ. 334.

50. Με αυτή την προοπτική συμφωνεί και το σχόλιο του Σεγκόπουλου: «Λέγει ακόμη ότι είναι δείγμα τολμηρής δουλειάς και ικανής. Αλλά συνάμα μας λέγει ότι τα εκ πολυτίμων λίθων αυτά άνθη δεν επιδεικνύονται, αλλά καλύπτονται προσεκτικά σε πράσινο μετάξι. Μήτε επάνω στο τραπέζι του μαγαζιού μένουν, μήτε τοποθετούνται στην προθήκη. Μπαίνουν μέσα στο χρηματοκιβώτιο. Δηλαδή αυτά δεν είναι η καθ' αυτό δουλειά. Τα κάμνει διότι η δυνατή του φαντασία τον ωθεί σε μια δύσκολη και ίσως παρακινδυνευμένη δουλειά. Την δουλειά του όμως την τακτική –την αλλέως, αλλά ίσα, καλή– την επιμελείται και αυτήν. Παρουσιάζει στους πελάτας του, άριστα “βραχιόλια, περιδέραια και δακτυλίδια”. Τα θαυμάσια όμως άνθη –τα ρόδα αυτά και οι κρίνοι, και οι μενεξέδες της Τέχνης– δεν θα είναι προωρισμένα για να μένουν πάντα κλειστά στο ταμείον. Πολύ συχνά όταν μπαίνει στο μαγαζί όχι “αγοραστής κανείς”, αλλά κανένας συνάδελφος, χρυσικός μεγάλος, θα βγει το δείγμα της ικανής δουλειάς από το ταμείον και θα επιδειχθή ως καύχημα και ίσως προς διδασκαλίαν»· Σαββίδης, *Μικρά καβαφικά*, τ. Β', ό.π., σ. 267. Βλ. και τη σύνδεση του ποιήματος με το ποίημα «Πολύ σπανίως», που δημοσιεύτηκε την ίδια χρονιά· Haas, *Le Problème religieux dans l'œuvre de Cavafy*, ό.π., σ. 128.

51. Βλ. Haas, ό.π., σ. 127.

μάτων (στ. 3-4). Παρόμοια υποτίμηση λανθάνει και στο σοφά διατυπωμένο μέσα σε παύλες σχόλιο στον στ. 9 (–*περίφημα στολίδια*–), η οποία σφραγίζει τελικά το ήθος του δραματικού προσώπου, με την αυτοειρωνεία και την αμειλικτή αυτογνωσία που συνεπιφέρει. Πρώτ’ απ’ όλα, η λέξη «στολίδια» υποβαθμίζει τα έργα τέχνης σε διακοσμητικά αντικείμενα. Έπειτα, ο επιθετικός προσδιορισμός «περίφημα» μεταθέτει την οπτική –και άρα την κρίση που εκφράζει– από τον καλλιτέχνη στον αγοραστή, από τους όρους της δημιουργίας στους όρους της κατανάλωσής της, καθώς δεν συνιστά χαρακτηρισμό που αφορά τον καλλιτέχνη, όπως τα επίθετα «τολμηρή» και «ικανή», αλλά την πρόσληψη της εργασίας του από την αγορά, που υποβάλλει μια σχεδόν διαφημιστική ρητορική. Η υποτίμηση ολοκληρώνεται στον τελευταίο στίχο με την ουδέτερη και γενικευτική απαρίθμηση των «στολιδιών», με όρους που προσιδιάζουν όχι στην ιδιαίτερη εργασία του καθενός, αλλά στη συνήθη κοσμητική τους χρήση (*βραχιόλια, αλυσίδες, περιδέραια, και δαχτυλίδια*). Η πλούσια ζευγαρωτή ομοιοκαταληξία επιστέφει την ειρωνεία του ποιήματος, καθώς από τη μια μεριά αντανακλά τη μαστοριά του χρυσοχόου⁵² και από την άλλη παραπέμπει ειρωνικά στην ιδέα της πιστής αναπαραγωγής του προτύπου, στην προκειμένη περίπτωση της φύσης (ο ποιητής αναπαράγει τους ήχους, ο χρυσοχός τη φύση).

Μέσα από το προσωπίο ενός χρυσοχόου ο Καβάφης εκφράζει για άλλη μια φορά τα ιδεώδη του αισθητισμού και συγχρόνως δημιουργεί μια μεταφορά του δικού του ποιητικού εργαστηρίου. Συγχρόνως, αν συνυπολογίσει κανείς την ερωτική διάσταση που ενδεχομένως ενέχεται στην «τολμηρή» εργασία του χρυσοχόου, μπορεί να υποθέσει ότι ο ποιητής προβάλλει την προσωπική του διαχείριση των τολμηρών ερωτικών του ποιημάτων στον ευλαβικό τρόπο με τον οποίον ο χρυσοχός προστατεύει τα έργα που αποτυπώνουν το προσωπικό του αισθητικό ιδεώδες. Όπως είχε παρατηρήσει ο Δημαράς, στο ποίημα αυτό «το πραγματικό έργο του καλλιτέχνη δεν είναι εκείνο που φαίνεται».⁵³ Μ’ αυτήν την έννοια, ο τίτλος «Του

52. Βλ. και την παρατήρηση του Δάλλα, «Ο μικρός αισθητικός στην ποίηση του Καβάφης», ό.π., σ. 109, ότι το ποίημα αυτό αποτελεί τεκμήριο ότι ο Καβάφης «υπήρξε ένας εμμανής της μικροτεχνίας» και ότι «η ομοιοκαταληξία μοιάζει να λαξεύει, αποστρογγυλεύοντας θέσεις και θέματα ομολογής, δηλαδή καλλιτεχνικής εμπειρίας», παρατήρηση που επεκτείνεται και στα ποιήματα «Η συνοδεία του Διονύσου», «Τεχνουργός κρατήρων» και «Τυανεύς γλύπτης». Βλ. και τις παρατηρήσεις του Alexander Nehamas, ό.π. (σημ. 7), για τη σχέση ομοιοκαταληξίας και απομόνωσης του καλλιτέχνη.

53. Δημαράς, *Σύμμικτα*, Γ’. *Περί Καβάφης*, ό.π. (σημ. 29), σ. 131.

μαγαζιού» επιστέφει ειρωνικά ένα ποίημα όπου εγγράφεται το προσωπικό αισθητικό ιδεώδες του δημιουργού, μακριά από τους νόμους της αγοράς και στους αντίποδες της μετωνυμικής αποτύπωσής του στον τίτλο.

Αισθητική αγωγή και αγορά

Μια άλλη έκφραση της σχέσης αισθητικής αγωγής και αγοράς, αυτή τη φορά σε σχέση με την παιδεία και ιδίως με την αισθητική αγωγή, κατατίθεται στο ιστοριογενές ποίημα «Απολλώνιος ο Τυανεύς εν Ρόδω», που γράφηκε το 1925 και τυπώθηκε τον Οκτώβριο της ίδιας χρονιάς. Πρόκειται για την τελευταία εμφάνιση του νεοπυθαγόρειου φιλοσόφου και μάγου στην καβαφική ποίηση:

ΑΠΟΛΛΩΝΙΟΣ Ο ΤΥΑΝΕΥΣ ΕΝ ΡΟΔΩ

*Για την αρμόζουσα παιδεία κι αγωγή
ο Απολλώνιος ομιλούσε μ' έναν
νέον που έκτιζε πολυτελή
οικίαν εν Ρόδω. «Εγώ δε ες ιερόν»
είπεν ο Τυανεύς στο τέλος «παρελθών 5
πολλώ αν ήδιον εν αυτώ μικρώ
όντι άγαλμα ελέφαντός τε και χρυσού
ίδοιμι ή εν μεγάλω κεραμεούν τε και φαύλον».-*

*Το «κεραμεούν» και «φαύλον»· το σιχαμερό:
που κιόλας μερικούς (χωρίς προπόνησι αρκετή) 10
αγυρτικώς εξαπατά. Το κεραμεούν και φαύλον.*

Το ποίημα δομείται πάνω στην αντιπαράθεση δύο προσωπειών, του Απολλώνιου, ο οποίος εκπροσωπεί τον κόσμο της παιδείας και της αισθητικής καλλιέργειας, και «ενός νέου» που κτίζει πολυτελή οικίαν εν Ρόδω, ο οποίος εκπροσωπεί τους πλούσιους και δίχως παιδεία, άρα και δίχως καλαισθησία, ανθρώπους. Η παρουσία του δεύτερου προσωpeίου είναι προσχηματική, για να εκφράσει ο Απολλώνιος την άποψή του για την αρμόζουσα παιδεία κι αγωγή. Η τριτοπρόσωπη αφήγηση γίνεται από ένα αφηγηματικό προσωpeίο, ενδεχομένως γνώστη και θαυμαστή του Απολλώνιου, το οποίο υπογραμμίζει, μέσω των διασκελισμών στους στ. 2-4 (έναν | νέον, πολυτελή | οικίαν), δύο στοιχεία: α') ότι δεν ενδιαφέρει ο ίδιος ο νέος αυτός

καθ'αυτόν, αλλά ως ένας ανώνυμος απλός άνθρωπος, εκπρόσωπος μιας νοοτροπίας ή κατάστασης και β') ότι έχει ιδιαίτερη βαρύτητα η πολύ καλή οικονομική κατάσταση του νέου. Το εγκιβωτισμένο απόσπασμα του Φιλοστράτου εκφράζει την προτίμηση του Τυανέως για το πολύτιμο υλικό της τέχνης, που απευθύνεται στους λίγους επαρκείς θιασώτες της (προφανώς ανεξάρτητα από την οικονομική κατάσταση), σε αντίθεση προς την εντυπωσιακή τέχνη με ευτελή υλικά, που απευθύνεται στους πολλούς, με άλλα λόγια στην τέχνη της αγοράς.⁵⁴ Αξίζει να παρατηρηθεί ο τρόπος με τον οποίο αναπαράγεται αυτούσιο το απόσπασμα του Φιλοστράτου μέσα σε εισαγωγικά. Η φράση *είπεν ο Τυανεύς* στο τέλος (στ. 5) υπαινίσσεται ότι έχει προηγηθεί αρκετή συζήτηση για την αρμόζουσα παιδείση κι αγωγή, υπονοώντας ενδεχομένως την περιορισμένη δυνατότητα πρόσληψης των λόγων του σοφιστή από το «νεόπλουτον και απαίδευτον μειράκιον», όπως το αποκαλεί ο Φιλόστρατος,⁵⁵ χαρακτηρισμούς που δεν αναπαράγει ο Καβάφης. Η παράλειψη αυτή δεν είναι άνευ σημασίας, καθώς με τον τρόπο αυτό η ατομική περίπτωση «του μειρακίου» ανάγεται στο συλλογικό και η προβληματική του ποιήματος, από την συγκεκριμένη περίπτωση, στη γενικότερη σχέση οικονομικής ευμάρειας και αισθητικού ιδεώδους.

Η δεύτερη στροφική ενότητα αυτονομείται νοηματικά και αποτελεί μια γνωμική κατάθεση του αφηγηματικού προσωπείου για την ευτέλεια στην τέχνη, που συνοψίζεται στις λέξεις «κεραμεούν» και «φαύλον», οι οποίες επαναλαμβάνονται. Ο χαρακτηρισμός «το σιχαμερό», ανάμεσα σε δύο ισχυρές παύσεις, ώστε να υπογραμμίζεται, εκφράζει τον βαθμό της απέχθειας του αφηγηματικού προσωπείου για την ευτέλεια στην τέχνη. Αξίζει ακόμη να επισημανθούν οι δύο λέξεις που σχετίζονται με το τρίπτυχο παιδεία-ευμάρεια-ευτέλεια: α') η λέξη «προπόνησι» (στ. 10), η οποία δίνεται παρενθετικά και άρα εμφατικά, υπονοεί την κοπιώδη και συνεχή διαδικασία που προϋποθέτει η μαθητεία, η εξοικείωση με την τέχνη και, συνακόλουθα, η αισθητική καλλιέργεια· β') η φράση *αγυρτικώς εξαπατά παραπέμπει* σε αγοραία συναλλαγή, η οποία συναρτάται άμεσα με *Το κεραμεούν και φαύλον*, το οποίο επανέρχεται για τρίτη φορά, σαν επωδός, υπερισχύοντας και κλείνοντας ομοιότροπα τη δεύτερη στροφική ενότητα και το ποίημα. Το παραπάνω αξιακό τρίπτυχο ενέχεται και στην

54. Πβ. το «παριανό μάρμαρο», τους πολύτιμους λίθους και το «αγνό ασήμι», στα «Η Συνοδεία του Διονύσου», «Του μαγαζιού» και «Τεχνουργός κρατήρων» αντίστοιχα.

55. Φιλόστρατος, V 22: «ἐτύγχανε τι καὶ μειράκιον νεόπλουτον καὶ ἀπαίδευτον». Pontani, ό.π. (σημ. 10), σ. 66.

μόνη τριπλή ομοιοκαταληξία του ποιήματος, στους στ. 1, 3 και 10 (αγωγή-οικία πολυτελή-προπόνησι αρκετή). Αξίζει να σημειωθεί ότι η λέξη «αγυρο-τικώς» απαντά άπαξ στα αναγνωρισμένα ποιήματα του Καβάφη, όπως άλλωστε και η αναφορά στη Ρόδο, η οποία εδώ σχετίζεται με την οικονομική ευμάρεια και ίσως τον νεοπλουτισμό.

Χρησιμοποιώντας την προσφιλή του τεχνική της εγκιβωτισμένης αφήγησης ο Καβάφης γράφει «την τελευταία αισθητική του απολογία»,⁵⁶ ένα ποίημα για τη σχέση παιδείας-τέχνης-ευμάρειας,⁵⁷ θέμα που θίγεται υπό-ρητα και στο ποίημα «Τεχνουργός κρατήρων», όπως θα δούμε αμέσως παρακάτω.

Η τέχνη στην υπηρεσία της ιδεολογίας

Τη χρονιά που ο Καβάφης συλλαμβάνει το προσωπείο ενός ικανού τεχνίτη, αλλά όχι αφοσιωμένου καλλιτέχνη, στο ποίημα «Η Συνοδεία του Διονύσου», τότε φαίνεται πως σχεδιάζει και το προσωπείο του επίσης δεξιότη-χνη αργυροχού του ποιήματος «Τεχνουργός κρατήρων», το οποίο πρωτο-γράφηκε με τίτλο «Ο Αμφορεύς» τον Νοέμβριο του 1903, ξαναγράφηκε τον Ιούλιο του 1912 και δημοσιεύτηκε τον Δεκέμβριο του 1921 με τον τίτλο με τον οποίο το γνωρίσαμε:

ΤΕΧΝΟΥΡΓΟΣ ΚΡΑΤΗΡΩΝ

Εις τον κρατήρα αυτόν από αγνόν ασήμι-
που για του Ηρακλείδη έγινε την οικία,
ένθα καλαισθησία πολλή επιρατεί-
ιδού άνθη κομψά, και ρύακες, και θύμοι,
κ' έθεσα εν τω μέσω έναν ωραίον νέον, 10
γυμνόν, ερωτικόν· μες στο νερό την κνήμη
την μια του έχει ακόμη.- Ικέτευσα, ως μνήμη,
να σ' εύρω βοηθόν αρίστην, για να κάμω,
του νέου που αγαπούσα το πρόσωπον ως ήταν.
Μεγάλη η δυσκολία απέβη επειδή²⁰
ώς δέκα πέντε χρόνια πέρασαν απ' την μέρα
που έπεσε, στρατιώτης, στης Μαγνησίας την ήτταν.

56. Δάλλας, Ο Καβάφης και η δεύτερη σοφιστική, ό.π. (σημ. 6), σ. 100.

57. Βλ. και Nehamas, ό.π. (σημ. 7).

Ο ιστορικοφανής αυτός δραματικός μονόλογος, όπου ένας ανώνυμος αργυροχόος παρουσιάζει στον θεατή/αναγνώστη, ή ενδεχομένως αναλογίζεται, ένα έργο του, αποτελείται από δύο μέρη. Στο πρώτο (στ. 1-13) ο καλλιτέχνης περιγράφει λεπτομερώς τον κρατήρα που έφτιαξε για το σπίτι του Ηρακλείδη, ισχυρού θησαυροφύλακα του Αντιόχου του Δ' του Επιφανούς (215-164 π.Χ.). Η παύλα στο τέλος του στ. 13 σηματοδοτεί τη μετάβαση στο δεύτερο μέρος (στ. 14-24), όπου ο καλλιτέχνης παρουσιάζει και αιτιολογεί τη δυσκολία του εγχειρήματος.

Το ποίημα εκκινεί με αναφορά στον κρατήρα και το πολύτιμο υλικό από το οποίο είναι φτιαγμένος (αγνόν ασήμι), εύγλωττο υπαινιγμό για την υλική αξία του έργου.⁵⁸ Οι παύλες στο τέλος του δεύτερου και του έκτου στίχου δηλώνουν την αλλαγή θέματος, καθώς στους στ. 3-4 δίνεται η σημαντική πληροφορία ότι ο κρατήρας ήταν παραγγελία του επιφανούς Ηρακλείδη.⁵⁹ Το γεγονός αυτό, σε συνδυασμό με την εμφατική, λόγω της παύσης που δημιουργεί το κάθετο χάσμα, απρόσωπη σύνταξη (έγινε), υπαινίσσεται ότι ο καλλιτέχνης δεν έχει σχέση ψυχής με το έργο του. Προς την ίδια κατεύθυνση λειτουργεί και η αποστασιοποιημένη καθαρεύουσα, καθώς και η ομοιοκαταληξία οικία-καλαισθησία, και οι περίτεχνες παρηχήσεις στο πρώτο μέρος (καλαισθησία-πολλή, θύμοι-έθεσα, έναν-νέον, γυμνόν-ερωτικών). Επιπλέον, το επίθετο «πολλή», που προσδιορίζει το ουσιαστικό «καλαισθησία», επίσης εμφατικά διατυπωμένο, δημιουργεί την αίσθηση μιας υπερβολικής τάσης διακόσμησης, απόρροιας περισσότερο του πλούτου παρά φιλοτεχνίας. Ακολούθως, στους στ. 7-11 περιγράφεται η θεματική της διακόσμησης ξεκινώντας από κοινόχρηστα τυπικά μοτίβα (άνθη κομψά, και ρύακες, και θύμοι) προς το κέντρο της διακόσμησης, προφανώς προσωπική επιλογή του καλλιτέχνη, όπως δείχνει η προσωπική σύνταξη (έθεσα): έναν ωραίον νέον, | γυμνόν, ερωτικών. Η παύση πριν από τη λέξη «γυμνόν», καθώς και η σειρά των επιθέτων, τονίζουν την ερωτική διάσταση του νέου, ο οποίος, ωστόσο, παρουσιάζεται αποστασιοποιημένα,

58. Βλ. και τις παρατηρήσεις του Δάλλα, *Ο Καβάφης και η δεύτερη σοφιστική*, ό.π., σ. 347, για τον ταξικό χαρακτήρα έργων που απεικονίζονται στην ποίηση του Καβάφη. Ομοίως βλ. την κατάταξη του έργου αυτού στις «Εικόνες» ή «Εκφράσεις» (ό.π., σ. 346).

59. Αξίζει να παρατηρηθεί εδώ πως με εξαίρεση τον ανώνυμο χρυσοχόο στο ποίημα «Του μαγαζιού», τα άλλα τρία προσώπια καλλιτεχνών (ο Δάμων, ο Ίουανεύς γλύπτης και ο τεχνουργός κρατήρων) έχουν πλούσια και πολιτικά σημαίνουσα πελατεία. Στα ποιήματα «Η Συνοδεία του Διονύσου» και «Ίουανεύς Γλύπτης» οι γλύπτες εργάζονται για ισχυρά πολιτικά (και άρα πλούσια) πρόσωπα (τον βασιλέα και τους συγκλητικούς, αντιστοίχως), ενώ στο «Τεχνουργός κρατήρων» ο αργυροχόος κάνει ένα έργο για την οικία του πανίσχυρου θησαυροφύλακα του Αντιόχου Δ' του Επιφανούς, Ηρακλείδη.

όχι μόνον δίχως καμιά υπόνοια προσωπικής σχέσης του καλλιτέχνη μαζί του, αλλά και χωρίς καν την πληροφορία αν πρόκειται για υπαρκτό ή φανταστικό πρόσωπο. Στους στ. 12-13 η περιγραφή γίνεται πιο συγκεκριμένη παραπέμποντας στην ευδαιμονική σκηνή ενός λουόμενου (γυμνός με την κνήμη μέσα στο νερό) και πιο συγκεκριμένα στον μύθο του Νάρκισσου, όπως πιθανολογεί ο Γιάννης Δάλλας.⁶⁰ Αξίζει να παρατηρήσει κανείς ότι σε όλο το πρώτο μέρος του ποιήματος, όπου ο λόγος δεν είναι ακόμη «για το πρόσωπο» του αγαπημένου νέου, αφθονούν οι φωνητικές επαναλήψεις: κρατήρα-Ηρακλείδη-επικρατεί, ένθα-άνθη-θύμοι, έθεσα-μέσω, ωραίον νέον, ερωτικόν-νερό κ.ά. Προσεγμένη και οπωσδήποτε αποστασιοποιημένη λεκτική αποτύπωση «καλαισθητής» εργασίας, σύμφωνη και αντίστοιχη προς του Ηρακλείδη την οικία, ένθα καλαισθησία πολλή επικρατεί» και αντάξια ενός άξιου δημιουργού.

Στον στ. 14 η μετάβαση από το έργο στην καλλιτεχνική διαδικασία σφραγίζεται από την ικετευτική επίκληση της μνήμης, με τον τρόπο που αρμόζει στη μούσα, προφανώς διότι συνιστά αναπόσπαστο μέρος της καλλιτεχνικής διαδικασίας για τον αργυροχόο, όπως και για τον ποιητή. Αξίζει να επισημανθεί ότι η μόνη «ζευγαρωτή» (στη δεξιά στήλη), σχεδόν ομόηχη ομοιοκαταληξία του ποιήματος βρίσκεται εδώ, στο μέσον του, συνοψίζοντας τα δύο βασικά θέματα: το ερωτικό θέμα και τη διαδικασία παραγωγής του (κνήμη-μνήμη).⁶¹ Η συνεκδοχή («κνήμη»), η μόνη αναφορά που συμπυκνώνει την ερωτική διάσταση του εικονιζόμενου, πυροδοτεί τον μηχανισμό («μνήμη») της καλλιτεχνικής δημιουργίας (μικρογλυπτικής και ποίησης). Η παύση στους στ. 14 και 15 (ω μνήμη, | να σ' εύρω), καθώς και ο οριζόντιος διασκελισμός στους στ. 15 και 16 (βοηθόν | αρίστην) προβάλλουν εμφαντικά την προϋπόθεση της καλλιτεχνικής δημιουργίας, τη μνήμη: δεν αρκεί να σπεύσει ως βοηθός του καλλιτέχνη, αλλά πρέπει να του παρασταθεί ως «αρίστη βοηθός» κι αυτό διότι η αποτύπωση του προσώπου

60. Βλ. Δάλλας, *Ο Καβάφης και η δεύτερη σοφιστική*, ό.π., σ. 349, σημ. 30. Βλ. και Παύλος Καλλιγιάς, «Το είδωλο του ποιητή: ένα αίνιγμα της “ποιητικής” του Καβάφη», περ. *Ποίηση*, τχ. 24 (Φθινόπωρο-Χειμώνας 2004) 116-138: 130. Βλ. ακόμη την παρατήρηση του ίδιου του Καβάφη, ο οποίος επισημαίνει την πολυσημία του έργου του με αναφορά στο ποίημα αυτό: «Το έργο μου είναι σαν τον αμφορέα εκείνον που είπα. Σηκώνει εξηγήσεις διάφορες»· Σαββίδης, *Μικρά καβαφικά*, τ. Β', ό.π., σ. 122.

61. Βλ. και την παρατήρηση του Robinson, ό.π. (σημ. 13), σ. 42-43, ότι «οι λέξεις ωραίον, νέον, ερωτικόν, και νερό δημιουργούν μια μουσική ομάδα, γυμνόν, κνήμη, ακόμη, ικέτευσά και μνήμη μια άλλη, ενώ το “ν” ενώνει τις δύο ομάδες. Και συγχρόνως, τα φωνήεντα στην πρώτη ομάδα δημιουργούν το σχήμα ε, α, ο, ενώ στο δεύτερο το σχήμα ε, ι, ο. Το τελικό αποτέλεσμα είναι απαλά μελωδικό».

του νέου είναι ασφαλώς δυσκολότερο εγχείρημα από την αποτύπωση της κνήμης, αφού στο πρόσωπο αποτυπώνονται οι ψυχικές ιδιότητες του προσώπου και ενδεχομένως η πνευματικότητα της σχέσης, ενώ το σώμα, που συνεκδοχικά εγγράφεται στο ποίημα, είναι φορέας του αισθησιασμού.⁶²

Η δυσκολία γίνεται ακόμη μεγαλύτερη, επειδή δεν πρόκειται απλώς για έναν ωραίο νέον, όπως αρχικά τον έχει χαρακτηρίσει ο αργυροχόος (στ. 10), αλλά για «τον νέον που αγαπούσε» (στ. 17). Η ενσάρκωση της εικόνας και η αναφορά στη συναισθηματική σχέση έργου και καλλιτέχνη είναι απαραίτητα στοιχεία για όσα θα ακολουθήσουν, αλλά και για το ήθος του δραματικού/αφηγηματικού προσώπου. Η κλιμάκωση από έξω προς τα μέσα, η οποία αφορά όχι μόνο την περιγραφή του έργου (διακοσμητικά μοτίβα προς το κυρίως θέμα) αλλά και τον τρόπο με τον οποίο δίνονται οι πληροφορίες για τη σχέση καλλιτέχνη και έργου (έναν ωραίο νέο, κνήμη- του νέου που αγαπούσα, πρόσωπον) δημιουργεί σταδιακά την κατάλληλη θερμοκρασία ώστε να οδηγηθεί ο αναγνώστης στην οριακή συγκίνηση του τελευταίου στίχου. Η ανάκληση του ερωτικού προσώπου γίνεται το πρόσχημα για να αποτίσει ο καλλιτέχνης φόρο τιμής στον «ερωτικό νέο» που έπεσε, στρατιώτης, | στις Μαγνησίας την ήτταν. Ο ερωτισμός που αποπνέει η περιγραφή του νέου από τον καλλιτέχνη (στ. 10-11) αποτελεί και την πρώτη ρητή αναφορά στο φύλο των εραστών (ή δυνάμει εραστών) στην ποίηση του Καβάφη.⁶³

Όπως συμβαίνει και σε μεταγενέστερα ποιήματα του Καβάφη, στο ερωτικό ποίημα «Για να 'ρθουν—», που δημοσιεύτηκε τον Αύγουστο του 1920 και στο ποίημα ποιητικής «Εχόμισα εις την τέχνη», που γράφηκε και δημοσιεύτηκε τον Σεπτέμβριο του 1921, το χάσμα ενδεχομένως αποτυπώνει τη δυσκολία της μνήμης να ανακαλέσει επακριβώς το αντικείμενο του πόθου ή της τέχνης· συγχρόνως όμως, εδώ υπηρετεί και έναν δεύτερο

62. Βλ. και τη διάκριση του Ρηγόπουλου περί του «αξιόλογου», που αναφέρεται σε ιδιότητες του σώματος, και του «αξιαγάπητου», που αναφέρεται σε ιδιότητες της ψυχής, διάκριση που στηρίζεται στο «Εγκώμιο προσώπου» του Ερμογένη: «Ερείς γάρ περί τοῦ σώματος ὅτι καλός, ὅτι μέγας, ὅτι ταχύς, ὅτι ἰσχυρός· περί δὲ τῆς ψυχῆς ὅτι δίκαιος, ὅτι σώφρων, ὅτι σοφός, ὅτι ἀνδρείος»· Walz, *Rhetores Graeci*, τ. I, 7, 38· παρατίθεται από τον Ρηγόπουλο, ὁ.π. (σημ. 6), σ. 70.

63. Έναν χρόνο αργότερα, ο Καβάφης θα αναφερθεί «στον έρωτα των άκρωσ αισθητών», στο ποίημα «Σ' ένα βιβλίο παληό—», αναφορά πρώτη φορά ρητή σε σύγχρονα συμφοράζόμενα, όπως έχει παρατηρήσει ο Σαββίδης, «Φύση και Τέχνη», ὁ.π. (σημ. 43), σ. 54-55. Πβ. και την άποψη του Σαββίδη ότι «η δήλωση του φύλου πραγματοποιείται πλαγίως» στο ποίημα «Τεχνουργός κρατήρων»· *Μικρά καβαφικά*, τ. Α', ὁ.π., σ. 236.

στόχο εξίσου σημαντικό: αποδίδει τυπογραφικά τον θρηνητικό τόνο που αρμόζει σε ένα επιμνημόσυνο έργο για τους νέους που έπεσαν στη μάχη της Μαγνησίας, την αρχή του τέλους των ελληνιστικών βασιλείων, τους οποίους εδώ εκπροσωπεί ο συγκεκριμένος νέος.⁶⁴ Την ίδια λειτουργία επιτελεί και η απρόσμενη αιώρηση του αιτιολογικού συνδέσμου στους στ. 20-21 (επειδή | ώς δεκαπέντε χρόνια), η οποία δίνει έμφαση στην αιτιολόγηση της μνημονικής δυσκολίας.⁶⁵ Η φόρτιση που προκαλεί το 175 π.Χ. στον Αντιοχέα αρχυροχόο, η σχετικά νωπή και πάντως ανοιχτή, λόγω της προιούσας παρακμής, πληγή της ήττας στη Μαγνησία δυσχεραίνει την ερωτική αναπόληση. Το πένθος για το τέλος του αγαπημένου νέου, αλλά και μαζί όλων των νέων που χάθηκαν μαζί του σε μια σημαδιακή για τα ελληνιστικά αλεξανδρινά βασίλεια ήττα, αποτυπώνεται στην ταραχή και τη σπασμωδικότητα που προκαλούν οι παύσεις, η στίξη και το χάσμα. Παρόμοια λειτουργεί και η σειρά των λέξεων στους τελευταίους στίχους, όπου διατυπώνεται η κομβική για το ποίημα πληροφορία ότι ο νέος έπεσε, στρατιώτης, | στης Μαγνησίας την ήτταν, η οποία λειτουργεί ως αφορμή, αλλά και τροχοπέδη συνάμα, της καλλιτεχνικής έμπνευσης. Τη δυσκολία της μνημονικής διαδικασίας ίσως υπαινίσσεται και η ομόηχη ομοιοκαταληξία ήταν-ήτταν, εφόσον συνδέει άρρηκτα τις δύο έννοιες. Η λέξη «στρατιώτης», εμφατικά διατυπωμένη λόγω των παύσεων, είναι η πιο σημαντική ιδιότητα του αγαπημένου προσώπου, ιδιότητα που αποκτά ακόμη μεγαλύτερη αίγλη χάρη στο γεγονός ότι «έπεσε» σε μια καίρια προσπάθεια διάσωσης του αλεξανδρινού ελληνισμού. Αυτός είναι και ο λόγος για τον οποίο η ούτως ή άλλως δύσκολη ανάκληση του προσώπου μέσω της μνήμης καθίσταται ακόμη πιο δύσκολη, καθώς δεν γίνεται με όρους αμιγώς ερωτικούς, όπως συμβαίνει στα ποιήματα «Μακρυσά», «Γκρίζα», «Το δι-

64. Πβ. και το σχόλιο του Σαββίδη ότι «αρχικώς το ποίημα ήταν ένα κατά βάση ερωτικό ελεγείο με ιστορικοφανή σκηνοθεσία», αλλά ο Καβάφης το δημοσίευσε μετά το 1914 εκφράζοντας τη συγκίνησή του για «τον πρόωρο θάνατο τόσων παλικαριών στους Βαλκανικούς Πολέμους και στον Α΄ Παγκόσμιο Πόλεμο»· *Μικρά καβαφικά*, τ. Α΄, ό.π., σ. 349. Διαφορετική ερμηνεία προτείνει ο Mackridge, ό.π. (σημ. 17), σ. 61, ο οποίος υποστηρίζει ότι «σ' αυτό το ποίημα ο Καβάφης όχι μόνο δείχνει τη σημασία της ερωτικής έμπνευσης στην τέχνη, αλλά απεικονίζει έναν καλλιτέχνη που ζει σε περίοδο εθνικής ήττας και πολιτικής παρακμής, να επιβεβαιώνει μολταυτά την καλλιτεχνική του ανεξαρτησία και να την επιβάλλει στο έργο του, υπερβαίνοντας με αυτόν τον τρόπο τις πιέσεις της αγοράς».

65. Για τη λειτουργία του διασκελισμού και της ομοιοκαταληξίας σε σχέση με τα αφηγηματικά συμφραζόμενα βλ. Σαββίδη, *Μικρά καβαφικά*, τ. Α΄, ό.π., σ. 294, και Παπάζογλου, ό.π. (σημ. 14), σ. 606-607 και 642.

πλανό τραπέζι», «Του πλοίου», εφόσον εδώ την ερωτική μνήμη ανταγωνίζεται η συγκίνηση για την ήττα του ελληνισμού.⁶⁶

Με απόλυτη συνέπεια ως προς τη δήλωσή του περί επανάληψης (βλ. εδώ, σημ. 2), ο Καβάφης επεξεργάζεται εξαντλητικά συναφή θέματα, επισκέπτεται τα περισσότερα ποιήματά του ξανά και ξανά, αλλά σε κάθε νέο ποίημα πάνω στο ίδιο θέμα ο φωτισμός διαφέρει, η οπτική γωνία αλλάζει ή κάποια νέα παράμετρος διαφοροποιεί ή συμπληρώνει την προσέγγιση του ίδιου θέματος. Αυτήν την ποιητική μέθοδο ακολουθεί και στα ποιήματα που αφορούν τη γλυπτική: κατασκευάζει διαφορετικά δραματικά ή αφηγηματικά ή δραματικά και συγχρόνως αφηγηματικά προσωπεία καλλιτεχνών ή ανθρώπων της τέχνης, για να πραγματευτεί θέματα που αφορούν κυρίως τη σχέση καλλιτέχνη, έργου και κοινωνίας. Σε ένα πρώτο επίπεδο δημιουργεί, προφανώς σύμφωνα με την αρχή της «εικασίας» ή της «υποθετικής εμπειρίας», που αναλύει σε ένα από τα πιο σημαντικά πεζά του κείμενα,⁶⁷ μια πινακοθήκη με διαχρονικούς τύπους καλλιτεχνών: τον Δάμωνα, ικανό τεχνίτη αλλά καθόλου αφοσιωμένο στην Τέχνη, αφού τη χρησιμοποιεί για να πλουτίσει και να υπηρετήσει το ιδεώδες του, που είναι η πολιτική· τον ελαφρώς υπερφίαλο αλλά αισθαντικό και αυθεντικό γλύπτη από τα Τύανα, που κατασκευάζει κατά παραγγελίαν έργα ρεαλιστικά, αλλά δημιουργεί και έργα «συγκινημένα», που του υπαγορεύει το προσωπικό αισθητικό του ιδεώδες· τον ανώνυμο χρυσοχόο, που, ως συνειδητός καλλιτέχνης, φυλάει τα τεχνητά άνθη, προϊόντα της τολμηρής προσωπικής του αισθητικής, για τους μνημένους ή τις επερχόμενες γενιές, εκθέτοντας μόνον ό,τι ζητάει ή μπορεί να «αντέξει» η αγορά, έργα καλοφτιαγμένα και συμβατά με το κοινό γούστο· και τον αργυροχόο, που παρά το γεγονός ότι το έργο του είναι κατά παραγγελία ισχυρού πολιτικού, δημιουργεί βασισμένος στην προσωπική του έμπνευση, η οποία παλινδρομεί μεταξύ ερωτικής αναπόλησης και πένθους για την ήττα στη Μαγνησία και τη διαφαινόμενη επικράτηση της Ρώμης. Σε ένα δεύτερο επίπεδο, οι τέσσερις αυτοί καλλιτέχνες ενσαρκώνουν διαχρονικά χαρακτηριστικά της ανθρώπινης συνθήκης και θέτουν ερωτή-

66. Διαφορετική ανάγνωση προτείνει η Kathryn Gutzwiller, «Visual Aesthetics in Meleager and Cavafy», *Classical and Modern Literature*, τχ. 23.2 (2003) 67-87: 78-79, η οποία παρατηρεί ότι παρά το γεγονός ότι το ποίημα αφορά την «ιδανική αρχαιότητα όταν οι άντρες που ήταν αξιοσέβαστοι ως καλλιτέχνες και πολεμιστές μπορούσαν να εκφράσουν ανοιχτά τον έρωτά τους, ο Καβάφης επιλέγει να εστιάσει στην έννοια της απώλειας, στη δυσκολία να μετατραπεί το παρελθόν σε τέχνη».

67. Κ.Π. Καβάφης, «[Φιλοσοφική εξέταση]», *Τα πεζά (1882;-1931)*, ό.π. (σημ. 49), σ. 329-333.

ματα για την Τέχνη, που αφορούν όχι μόνον την εποχή τους και την εποχή του Καβάφη, αλλά και την εποχή του εκάστοτε αναγνώστη. Αυτά τα τέσσερα προσωπεία γίνονται φορείς ζωτικών ερωτημάτων που τίθενται στον πυρήνα ή την περιφέρεια του κάθε ποιήματος: Είναι νόμιμη η χρησιμοποίηση της Τέχνης ως μέσου για αλλότριους σκοπούς; Πόσο συμβατή είναι η «αγορά» με το προσωπικό καλλιτεχνικό ιδεώδες του δημιουργού; Ποια είναι τα όρια ανοχής του μέσου αποδέκτη ενός έργου τέχνης; Είναι φρόνιμο ένας καλλιτέχνης να διοχετεύει στην αγορά την προσωπική του τολμηρή καλλιτεχνική εργασία; Ποια είναι τα όρια ελευθερίας ενός καλλιτέχνη; Η προσωπική ερωτική μνήμη μπορεί να λειτουργήσει ως πηγή έμπνευσης, όταν υπερκαλύπτεται από τον ιδεολογικό συμβολισμό ενός έργου; Πώς συμπορεύονται ατομικό βίωμα και συλλογική συνθήκη; Και πώς επηρεάζει τη δημιουργικότητα του καλλιτέχνη το γεγονός ότι ένα έργο δημιουργείται κατά παραγγελία; Και τα τέσσερα παραπάνω ποιήματα, που αφορούν τη γλυπτική, συνδέονται μεταξύ τους από ένα κοινό ρητό, υπόρρητο ή άρρητο νήμα, αφού και στα τέσσερα φωτίζεται από άλλη οπτική γωνία η σχέση του προσωπικού καλλιτεχνικού ιδεώδους με τις απαιτήσεις και τα όρια της αγοράς. Το ίδιο αυτό ζήτημα εξετάζεται αποστασιοποιημένα, από τελειώς διαφορετική οπτική γωνία, αυτή του αποδέκτη του έργου, του δυνάμει αγοραστή, δηλαδή της κοινωνίας, μνημένης και μη, στο ποίημα «Απολλώνιος ο Τυανεύς εν Ρόδω». Το θέμα της σχέσης πολυτέλειας και αισθητικής αξίας, που τίθεται ρητά, αλλά στην περιφέρεια τριών ποιημάτων για τη γλυπτική, γίνεται εδώ πυρηνικό θέμα του ποιήματος.

Όλα αυτά είναι ζητήματα που βασανίζουν προφανώς τον Καβάφη, όπως φαίνεται από διάφορα πεζά κείμενά του. Δεν είναι τυχαίο ότι το 1903, τη χρονιά που δημιουργούσε το προσωπείο του Δάμωνος, ενός τεχνίτη στους αντίποδες του αφοσιωμένου καλλιτέχνη, την ίδια χρονιά ομολογούσε την πίστη του στην ποίηση ως του κατεξοχήν κέντρου της ζωής του:

Yesterday I vaguely considered, it crossed my thoughts, the possibility of literary failure, & I felt suddenly as if all charm would have left my life, I felt an acute pang at the very idea. I at once imagined my having the enjoyment of love –as I understand & want it– & even this seemed –& very clearly seemed– as if it would not have been sufficient to console me of the great deception.

This proves the verity of «Η Σατραπεία».

29 Nov 1903⁶⁸

ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ ΠΑΤΡΩΝ

68. Σαββίδης, *Μικρά καβαφικά*, τ. Β', ό.π., σ. 129.